

Université de Montréal

L'écriture du génocide dans le roman africain : Comment
témoigner de l'indicible?

Par
Monique Gasengayire

Département des littératures de langue française
Facultés des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade Ph.D.
en études françaises

Octobre, 2006

© Monique Gasengayire, 2006



PQ

35

U54

2006

v.024

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

L'écriture du génocide dans le roman africain : Comment
témoigner de l'indicible?

présentée par :

Monique Gasengayire

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Professeur Christiane Ndiaye
président-rapporteur

Professeur Josias Semujanga
directeur de recherche

Professeur Marie-Pascale Huglo
membre du jury

Professeur Véronique Bonnet
examineur externe

Madame Silvestra Mariniello
représentant du doyen de la FES

Résumé

Notre recherche a porté sur un corpus de romans inspirés du génocide des Tutsi au Rwanda, romans écrits à la suite d'une résidence d'écrivains réalisée dans le projet *Rwanda. Écrire par devoir de mémoire*. L'objectif de la thèse est d'examiner d'une part, le statut de ce corpus de romans du génocide dans la littérature africaine francophone dans laquelle ces textes s'inscrivent, et, d'autre part, de s'interroger sur les mécanismes scripturaux de l'indicible du génocide.

Du point de vue théorique, notre étude s'appuie particulièrement sur deux approches que nous envisageons comme complémentaires. La première concerne la sémiotique de l'indicible, telle que présentée par Michael Rinn (1998). Elle vise, en effet, à définir le concept de l'indicible considéré comme une stratégie langagière permettant la représentation d'une expérience limite, comme celle du génocide. Analysant les rapports entre l'éthique et l'esthétique dans la fiction du génocide, la deuxième approche s'inspire des travaux de Charlotte Wardi (1986). De manière complémentaire à ces deux approches, les travaux de Giorgio Agamben (1999) sur le récit de témoignage ont été également utilisés.

Notre travail souligne la délicate question de la transmission du génocide par la fiction romanesque. Cependant, grâce à ces approches, nous explorons les différentes stratégies employées, dans les quatre romans de notre corpus, afin de contourner cet écueil de l'indicible du génocide. Cette étude démontre tout le long de l'analyse, que ces stratégies sont pratiquement liées aux procédés de la vraisemblabilisation de la fiction par les formes du récit de témoignage : évocation des dates, des noms de lieux et de personnes, l'usage du *je* ainsi que la dramatisation et la théâtralisation participant de la *pathétisation* des événements évoqués.

Notre étude a surtout montré que l'avènement des textes du génocide dans la littérature africaine a opéré un changement dans la poétique de la violence en cours dans ce champ depuis ses débuts. Car l'écriture du génocide a induit d'autres formes scripturaires jusque-là inédites tout autant que de nouvelles questions morales.

Les mots clés :

**Littérature – roman – francophone - génocide – témoignage –
indicible – mémoire – Afrique – Rwanda – sémiotique.**

Abstract

Our thesis is based on analysis of four different novels that have been published at the end of the project *Rwanda. Écrire par devoir de mémoire*, initiated by the African Arts and Media Association in 1998. Those novels have been inspired by stories of the Rwandan Tutsi genocide that took place in 1994. The aim of this thesis is to analyse their relation to the African francophone literature, with regards to the new literary element of the unspeakable resulting from the genocide and its representation.

The tools provided by semiotic and novel based theories, in the genocide context, have helped us to underline different strategies that allow writers to communicate what is known as unspeakable. The semiotic theory helps us to understand the concept of the genocide's unspeakable and how it becomes strategic in representing an inconceivable event such as genocide. As for the novel based theory, it facilitates the study of representing the genocide reality in a fictional story. To those two approaches, we have added a third one that emphasizes the role of testimony in that kind of fictions.

The thesis shows the difficulty of putting into fiction a subject that is beyond understanding. In this case, the above theories contribute to discover diverse strategies that allow authors to send out the genocide message. All along this study, the analysis points out that those strategies depend all on testimony. It becomes then a strategic way of approaching a genocide story.

Our study reveals that genocide fictionalisation relies on testimony, which is then exposed to different literary procedures in order to make it possible for the writer to convey genocide to his (her) readers. Among those procedures, we can underline the *pathétisation*, by which a genocide story is represented through dramatized and pathetic scenes for instance.

Given the results of our analysis that emphasized mostly the role of the genocide's unspeakable, the thesis expresses a new aesthetics in African francophone literature. It is indeed a result of the arrival of this kind of stories based on genocide in this literature.

Key words :

**Literature – novel – francophone – genocide – testimony –
unspeakable – memory – Africa – Rwanda – semiotics.**

Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	v
Dédicace.....	vii
Remerciement.....	viii
Épigraphe.....	ix
Introduction générale.....	1
0.1. Contexte du génocide des Tutsi du Rwanda.....	2
0.2. Corpus : projet <i>Rwanda. Écrire par devoir de mémoire</i>	3
Chapitre 1 :	
Cadre théorique et critique : Génocide, Littérature et témoignage... 16	
1.1. Introduction.....	17
1.2. La violence dans la littérature africaine.....	18
1.3. La littérature «témoigne-t-elle» des phénomènes de la violence dans la l'histoire et la société africaine?.....	27
1.4. Historique du génocide.....	32
1.5. La représentation littéraire du génocide.....	38
1.5.1. L'indicible du génocide.....	38
1.5.2. L'impossibilité du témoignage.....	44
1.5.3. La représentation littéraire du génocide des Tutsi.....	48
1.6. Conclusion.....	52
Chapitre 2 : <i>Murekatete</i> de Monique Ilboudo: Un témoignage (im)possible.....	54
2.1. Introduction.....	55
2.2. Analyse sémiotique du récit.....	60
2.2.1. Les personnages principaux.....	62
2.2.1.1. Le personnage-témoin.....	62
2.2.1.2. Rapports entre le personnage-témoin et les autres personnages du roman.....	67
2.2.2. Les figurants.....	82
2.2.3. Les figures symboliques.....	85
2.3. Analyse discursive.....	89
2.4. Le témoin face à l'indicible.....	99
2.5. Le témoin et la recherche du sens.....	105
2.6. Conclusion.....	108
Chapitre 3 : <i>Murambi, le livre des ossements</i> : Une écriture de la mémoire.....	111
3.1. Introduction.....	112
3.2. Analyse sémiotique du récit.....	116
3.2.1. Analyse des personnages.....	118
3.2.1.1. Le personnage principal.....	119
3.2.1.2. Rapports entre Cornelius et les autres personnages.....	125

3.2.1.2.1. Les personnages-victimes.....	125
1.1. Michel Serumundo.....	125
1.2. Gérard Nayinzira (alias Mataf).....	130
1.3. Rosa Karemera	134
1.4. Jessica Kamanzi.....	136
1.5. Stanley Ntaramira	140
1.6. Siméon Habineza	141
3.2.1.2.2. Les personnages-bourreaux	149
2.1. Faustin Gasana	149
2.2. Aloys Ndasingwa	154
2.3. Le docteur Joseph Karekezi.....	159
2.4. Le père de Marina Nkusi	163
2.5. Le personnage de colonel Etienne Perrin, le Français.....	164
3.3. Analyse textuelle de l'indicible.....	167
3.3.1. Analyse narrative et discursive de l'indicible.....	168
3.3.2. De l'indicible à l'incompréhension	176
3.3.2.1. L'indicible comme brouillage de la compréhension	177
3.3.2.2. Un discours répétitif, un souci de (faire) comprendre.....	180
3.4. L'écriture de mémoire	182
3.4.1. Témoignage et adaptation pour une écriture de mémoire	184
3.4.2. Témoignage et intertextualité pour une écriture de mémoire.....	192
3.5. Conclusion	198

Chapitre 4 : *L'aîné des orphelins* : de l'indicible à la folie ou une esthétique de l'absurde.....

4.1. Introduction.....	202
4.2. Analyse sémiotique du roman.....	205
4.2.1. Étude du personnage de Faustin.....	208
4.2.2. Rapports entre Faustin et les autres personnages et le paradoxe actantiel.....	220
4.3. La folie et l'ambiguïté dans <i>L'aîné des orphelins</i>	238
4.4. La théâtralisation de l'indicible.....	257
4.5. Témoignage, mémoire et indicible.....	268
4.6. Conclusion.....	278

Chapitre 5 : *La Phalène des collines* et l'écriture subversive.....

5.1. Introduction.....	283
5.2. Analyse sémiotique du récit.....	292
5.2.1. Étude du personnage principal, la Phalène.....	297
5.2.2. Rapports entre la Phalène et les personnages du roman.....	305
5.3. Indicible et procédés littéraires.....	324
5.4. Indicible et écriture de la violence.....	352
5.4.1. Esthétique et rhétorique de la violence dans <i>La Phalène</i>	354
5.5. Conclusion.....	361

Conclusion générale.....

Bibliographie.....

À la mémoire de mes parents
À la mémoire de mes sœurs
À la mémoire de tous les nôtres partis en 1994.

Et pour mes frères et sœurs
Pour mes amis et tous les survivants
Pour que la vie après le génocide soit possible.

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, professeur Josias Semujanga, pour le soutien qu'il m'a constamment apporté au cours des quatre ans de cette thèse. Ses conseils ont été d'une importance capitale dans la réalisation de ce projet. Son travail de correction qu'il a toujours fait avec perspicacité et à temps a été l'une des raisons importantes ayant contribué à l'avancement et à l'accomplissement de cette thèse. Qu'il retrouve dans ce travail, ma profonde gratitude !

Mes amis qui m'ont montré tant de soutien autant moral qu'intellectuel y trouveront également ma reconnaissance cordiale. Je remercie particulièrement Ayélévi dont les discussions et suggestions ont été d'un apport considérable au cours de ce travail.

Je remercie spécialement ma famille, sans laquelle je n'aurais pu m'adonner à cette tâche jusqu'au bout. Son amour et son encouragement tiennent toujours un rôle irremplaçable dans ma vie. Merci à mes parents pour tous les acquis nécessaires à la vie qu'ils m'ont laissés comme héritage. Merci à ma sœur Gloriose qui m'a encouragée jusqu'à la dernière seconde de sa vie, et qui, elle aussi, est partie sans recevoir le produit de mes efforts.

À toute autre personne ayant contribué, de près ou de loin, à la réalisation de cette thèse, je présente mes sincères remerciements.

*Ibuka, n'oublie pas les journées d'horreur,
les courses-poursuites, l'angoisse de l'attente de
la mort, Ibouka,*

*Ibuka, n'oublie pas l'horreur, le viol de ta
chair et de ton âme, les coups de serpettes, ta sœur
éventrée, ton bébé écrasé, Ibuka,*

*Ibuka, n'oublie pas le silence lourd sans voix,
le vide autour de toi, Ibuka,*

*Ibuka, n'oublie pas, souviens-toi, Ibuka,
Mais se souvenir de quoi? De l'hécatombe,
Des têtes tranchées, des corps pourris, en lam-
beaux dans l'eau ou en tas dans les églises? des
amoncellements d'ossements, crânes blanchis
souriant au néant? Se souvenir et attendre?*

*Mais attendre quoi? Un pas qui ne vient
Jamais, le silence épais, l'homme, l'enfant, le
Fiance qui ne reviendra plus jamais?*

Souviens-toi; mais n'attends plus rien.

*Il ne sert à rien d'attendre. Tout ça est bien
dégueulasse!*

*Laisse plutôt à la vie nouvelle tapie dans le
bourgeon, une goutte de sève, un rayon de soleil!*

*Redresse-toi et recommence. Tu es la vie têtue
qui veut vivre parmi les autres vies.*

Abreuve les veaux orphelins de ton lait

*Donne aux fleurs rouge sang l'eau de ta
source, la vie en abondance!»*

Introduction générale

0.1. Contexte du génocide des Tutsi du Rwanda

Entre les mois d'avril et de juillet en 1994, un génocide officiellement reconnu par les Nations Unies, s'est produit en terre africaine. Après une longue période de propagande haineuse contre les Tutsi par les idéologues de l'État rwandais, et des massacres épisodiques contre les membres de ce groupe depuis 1959, le gouvernement de ce pays élabore un plan d'extermination, en 1992, et procède au génocide en avril 1994. C'est ainsi qu'à partir du 7 avril, les Tutsi sont massacrés systématiquement – bébés, enfants, vieillards, malades dans les hôpitaux, femmes, hommes -partout dans le pays, ainsi que les autres leaders politiques rwandais opposés à cette extermination programmée. Sur des barrières, dans les maisons, dans les lieux publics, comme les églises, les écoles, les bureaux communaux ou dans les forêts et les marais, la mort des Tutsi devient quotidienne. Ce fut une activité populaire à laquelle toute la population a été conviée. Le rituel est le même : on massacre, on pille et festoie dans une orgie collective durant les trois mois de l'horreur.

Au cours des douze dernières années, l'événement a fait l'objet de nombreuses études dans tous les domaines des sciences sociales¹. De nombreux ouvrages des journalistes, des historiens, des sociologues, des anthropologues et de témoins anonymes ont été publiés sur le sujet. À la suite de ces récits à vif sur les massacres, les fictions du génocide voient

¹ Notons en guise d'exemples les livres de :
Semujanga, Josias. *Récits fondateurs du drame rwandais. Discours social, idéologies et stéréotypes*. Paris : L'Harmattan, 1998
Taylor, Christopher. *Terreur et sacrifice. Une approche anthropologique du génocide rwandais*. Paris : Éditions Octares, 2000.
Chrétien, Jean-Pierre, Marcel Kabanda, Jean-François Dupaquier et Joseph Ngarambe(Col.). *Rwanda : Les Médias du génocide*. Paris : Karthala, 1995.
Coquio, Catherine. *Rwanda. Le réel et les récits*. Paris : Belin, 2004.

le jour. C'est en 1998 qu'un projet qui devait donner naissance aux premiers récits fictionnels dans la littérature africaine, inspirés du génocide, a été initié. Notre thèse a été, en effet, effectuée sur des romans nés de ce projet.

0.2. Corpus : projet *Rwanda. Écrire par devoir de mémoire*

Comme toute la communauté internationale, les Africains ont assisté, passivement, au génocide des Tutsi, durant les trois mois qu'a duré le massacre. De manière générale, les écrivains africains font l'impasse sur le drame survenu au Rwanda dans leur création. Quelques rares exceptions brisent le silence. Ainsi, Jean-Luc Raharimanana publie un roman intitulé *Rêves sous le linceul* que lui ont inspiré les images du génocide véhiculées par les médias. Il raconte comment «Confortablement installé dans son canapé, un témoin regarde la télévision et il y voit le monde tel qu'il semble aller. C'est-à-dire mal, d'images de guerre en images de guerre, toute vie niée. C'est bien sûr cet examen de ce qu'on lui donne à voir - jusqu'à ce que fragments de réel et hallucinations se mêlent indistinctement.»² Un an auparavant, Boubacar Boris Diop, écrivain sénégalais, dont un des romans fait partie de notre corpus, publie *Le cavalier et son ombre* dans lequel, le romancier intègre lui aussi certaines images du Rwanda à son récit.

Une prise de conscience générale des écrivains se manifeste peu après et donne naissance au projet *Rwanda. Écrire par devoir de mémoire* initié et organisé par l'écrivain tchadien Noky Djedanoum, par

² *Rêves sous le linceul* de Jean-Luc Raharimanana. www.africultures.com

l'intermédiaire de l'Association des Arts et Médias d'Afrique. Cette association décide d'organiser une résidence d'écriture au Rwanda, en 1998, autour du thème du génocide des Tutsi. C'est ainsi qu'une dizaine d'écrivains se mettent d'accord pour effectuer ce voyage au Rwanda, où ils allaient découvrir un pays en ruine.

Des récits issus de ce projet ont été publiés en 2000. On compte, entre autres, des romans comme *la Phalène des collines* de Koulsy Lamko, *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop, *l'Aîné des orphelins* de Tierno Monenembo et *Murekatete* de Monique Ilboudo. Nous avons également des nouvelles telles que *l'Ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda* de Véronique Tadjo et *Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda* d'Abdourahman Ali Waberi. On y trouve d'autres textes à saveur essayistique comme celui de Jean-Marie Vianney Rurangwa, *Rwanda : le Génocide des Tutsi expliqué à un étranger* et, enfin, un recueil de poèmes - *Nyamirambo* - de Nocky Djedanoum.

Au vu de la thématique de leurs œuvres, la question qui se pose d'emblée est de savoir si le projet *Rwanda. Écrire par devoir de mémoire* aurait changé ou non l'écriture des auteurs participants. Plusieurs entretiens³, permettent de répondre à cette question. Dans son ouvrage *Désir d'Afrique*, Boniface Mongo-Mbussa, déclare : «Nous avons entendu des écrivains dire que, dans leur vie personnelle et dans leur démarche artistique, il y a avant le Rwanda et après le Rwanda [...]» (Mongo-Mbussa, 2002 : 167) Qu'en pensent donc ces écrivains?

³ Ici nous incluons les auteurs dont les entretiens nous ont été disponibles même s'ils ne font pas partie de notre corpus.

Dans la préface de son texte, *Moisson de crânes* (2000), Abdourahman A. Waberi cite Paul Célán : «Comment écrire après Auschwitz?» (Wabéri, 2000 : 13) pour s'interroger sur «Comment écrire après le Rwanda?» Cette question semble préoccuper plusieurs intellectuels africains aujourd'hui. Commentant les livres issus du projet, Patrice Nganang est d'avis que l'«On ne peut pas agir, écrire et imaginer, ou même penser en Afrique aujourd'hui comme si le génocide du Rwanda n'avait pas eu lieu, car aucun pays africain ne peut se targuer d'être exempt de l'expérience d'extermination collective des personnes, l'humanité se refusant toutes les fois à ne décider de la gravité de la situation qu'après avoir compté le nombre de cadavres.» (Nganang, 2003 : 14)⁴ Selon lui, le génocide du Rwanda concourt au réveil de l'Afrique au niveau de l'écriture, où il constitue un tournant dans la littérature africaine.

Dans leur cheminement, le questionnement tourne autour de deux thèmes récurrents, à savoir le langage et l'écriture. Concernant la question de la langue, Waberi affirme que

cette confrontation avec le Rwanda m'a permis de réfléchir un peu sur mon travail, sur la langue... C'est pour cela que pour la première fois de ma vie, j'ai écrit une préface : c'était pour dire que je n'étais pas arrivé, avec les armes de la seule fiction, à tout comprendre, à tout ressentir pour ensuite expliquer au lecteur. D'une manière comme d'une autre, ce n'était pas envisageable [...]⁵

Ici Waberi met en évidence la difficulté littéraire d'évoquer un tel sujet.

Pour lui, une réflexion sur l'écriture s'impose comme une mise en garde.

En effet, dans cette préface, Waberi porte l'attention sur plusieurs sujets :

⁴ Alain Patrice Nganang, «L'écrivain africain et le symbole rwandais», *Le Monde*, 2003.

⁵ Eloïse Brezualt. «Notes de lecture : *Moisson de crânes*» in *Africultures*. Paris, le 11/05/2001. www.africultures.com

le génocide, la littérature face à une telle tragédie, le type d'écriture qu'il faut envisager et même le devoir moral qu'implique toute écriture sur le génocide. Tout cela témoigne d'un sujet exigeant qui sort l'auteur de sa liberté créatrice.

Trois auteurs se sont prononcés explicitement, quant à leur travail littéraire face au génocide du Rwanda. Il s'agit de Véronique Tadjo, de B.B. Diop et de Koulsy Lamko. Dans son entrevue par B. Mongo-Mboussa, Tadjo explique ce qui suit :

j'ai trouvé qu'il me serait impossible de faire une narration classique. Cela m'aurait obligée à occulter trop de choses» (191) [...] L'écriture de *L'ombre d'Imana* marque un changement dans ma façon de travailler. J'ai consulté beaucoup de documents, lu des dépêches, fait des recherches. J'ai la sensation d'avoir énormément appris. J'ai envie de continuer à me plonger dans l'histoire africaine⁶. (196)

Cette auteure qui, auparavant, écrivait surtout des poèmes et des nouvelles, signe avec *L'ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda*, un texte hybride qui, comme elle le dit la plonge dans une nouvelle écriture. Quant à Diop, il avait déjà amorcé le thème du Rwanda dans *Le cavalier et son ombre* (1997). Cependant, même s'il s'était inspiré des événements de 1994, il les imaginait encore de loin. Son arrivée au Rwanda a tout changé. Il dit entre autres, que «l'usage du temps dans *Le Cavalier et son ombre* et dans *Murambi*, ce n'est pas tout à fait la même chose. Dans le premier, il y a des intentions esthétiques évidentes. Dans le second, il y a un peu moins d'efficacité esthétique.» Ce qui nous ramène à la question de la simplicité du texte, par le biais d'une modeste esthétisation au profit de la compréhension. Diop se familiarise, pour la

⁶ Entretien avec Véronique Tadjo par Boniface Mongo-Mboussa, in *Désir d'Afrique*. Paris : Gallimard, 2002

première fois, à un tel style avec *Murambi, le livre des ossements*. Voilà ce qu'il dit à son interlocuteur :

Aujourd'hui, si j'écris quelque chose, soit je me lâche complètement, soit je continue dans le même souci de précision, même si ce roman devrait porter sur autre chose que sur le Rwanda. On sort de cette affaire en étant persuadé d'avoir perdu son sens, en étant persuadé que le texte ne vient pas forcément par derrière. Il est là, il est enraciné dans la réalité, et peut-être qu'il faut aller chercher la réalité le plus vite possible par les formes les plus désespérées⁷.

Il souligne ce point de vue dans son entretien avec Mongo-Mboussa : «Je crois que le Rwanda m'a redonné le goût des idées simples»⁸ Le lecteur de Diop habitué à son style hermétique est frappé par la clarté des idées dans *Murambi, le livre des ossements*.

Notons que cette quête d'une simplicité stylistique est partagée par d'autres auteurs du projet. En guise d'illustration, la réponse de Lamko à Chantal Kalisa⁹ sur la question du changement de l'expression artistique depuis *La Phalène des Collines* est édifiante :

Je crois que oui, j'écrivais déjà depuis plus d'une quinzaine d'années, j'écrivais afin de participer à des créations collectives avec les paysans et j'écrivais pour moi sur des thèmes politiques et sociaux de l'Afrique de façon globale. J'avais des textes qui n'étaient jamais montés et ce n'était pas tant un problème pour moi. Car, écrire pour moi constitue une façon de continuer à vivre et à survivre à mes propres démons. Avec le Rwanda, mon premier roman je l'ai écrit sur le Rwanda. [...] Depuis ce texte, je n'écris plus de la même façon. La recherche du style n'est plus tellement forte, j'écris en disant ma vérité quoi.[...] je suis libre...et c'est le Rwanda qui me l'a appris (Lamko, 2005 : 271-173)

⁷ Entretien avec Boubacar Boris Diop par Noémie Bénard réalisé le lundi 5 mars 2001, à Dakar, Sénégal

⁸ Entretien avec Diop par Boniface Mongo-Mboussa. In *Désir d'Afrique*. Paris : Gallimard, 2002.

⁹ *Dix ans après: réflexions sur le génocide rwandais*. C.Kalisa et Rangira Béa Gallimore (dir.) Paris : L'Harmattan, 2005

En effet, Lamko est connu pour ses pièces de théâtre, ses nouvelles et ses poèmes. Depuis son arrivée au Rwanda, sa production est grandement influencée par les événements survenus dans ce pays. Avec *La Phalène des collines* il se lance à l'écriture romanesque. Va-t-il poursuivre dans le même genre?

Pour ce qui est de Monénembo, il ne s'est pas étendu sur le projet d'écriture qui avait donné naissance à son œuvre. Il mentionne toutefois dans un entretien avec *L'Interdit*, qu'« [...] Au Rwanda, j'ai senti une rupture. Même le discours était cassé.»¹⁰ Ce fait se ressent à travers son roman. Si lui, garde le même style et presque le même type de personnages, il est évident que son roman sur le génocide répond aux critères de récit de témoignage qui semble caractériser la fiction du génocide. Alors qu'il semble prolonger le dilemme de l'adolescence qu'il avait déjà débuté dans *Cinéma* (1997), *L'aîné des orphelins* se distingue en allant jusqu'à la source du drame. Ce que vit Faustin est une contrainte qui lui a été imposée par l'absurdité du génocide, responsable de la disparition de toute sa famille. Cette même contrainte impose à l'auteur de se rapprocher davantage de l'événement en consacrant une partie du roman au témoignage du génocide.

Concernant Monique Ilboudo, il n'existe pas d'entretiens sur son projet d'écrire. Avant *Murekatete*, Ilboudo a publié un roman, *Le mal de peau* (2001) qui traite de la question identitaire et de la violence vécue par la femme africaine à sa rencontre avec la colonisation. Si dans

¹⁰ «Confier sa mémoire à un livre». Compte-rendu par Sylvain Marcelli. *L'Interdit*, décembre. 2000. www.interdits.net/2000dec/rwanda15.htm

Murekatete la problématique de l'identité est encore au cœur de l'intrigue, l'auteure n'a pas pu se délier de l'histoire du génocide, faisant ainsi état plus que les autres des détails historiques, toujours dans le souci de (faire) comprendre ce qui s'est passé en 1994. L'imaginaire s'y trouve en quelque sorte limité. On peut donc dire que dans l'ensemble, la création littéraire des auteurs de notre corpus a été profondément marquée par le projet *Rwanda. Écrire par devoir de mémoire*.

La violence dans ces livres constitue le point central des différentes trames narrées. Cependant, comme nous allons le montrer dans notre premier chapitre, la thématique de la violence n'est pas un sujet récent dans la littérature africaine. La question est ici de savoir si les récits du génocide de 1994 s'inscrivent dans la même lignée que les autres. À ce sujet, nous avons avancé l'hypothèse que l'écriture du génocide, malgré la violence qui la caractérise, échappe à cette catégorie. Et cela parce que c'est l'indicible, paradoxalement, constructif et déconstructif, qui semble déterminer l'architecture aussi bien narrative que thématique du récit du génocide. En étudiant les différentes modalités narratives, énonciatives et poétiques des récits du génocide, nous avons démontré au cours de ce travail, le rôle central de l'indicible dans la littérature africaine du génocide.

Pour ce faire, nous nous sommes préoccupé de la question de l'écriture du génocide des Tutsi du Rwanda de 1994. Le contexte géographique définit cette écriture dans la littérature (francophone) africaine, toutefois par son contexte historique, elle participe également de la littérature du génocide qui existe déjà dans la littérature mondiale. Nous

avons ainsi étudié son caractère esthétique en nous intéressant surtout à la question qui nous paraissait cruciale dans cette littérature, celle de l'indicible.

Le génocide en tant qu'événement historique et exceptionnel impose des limites à l'écrivain qui souhaite en tirer une œuvre de fiction. C'est dire que de prime abord, l'écrivain doit répondre à une certaine attente de son lecteur, averti ou non averti. Fondé sur le témoignage, comme il en est question dans ce projet *Rwanda. Écrire par devoir de mémoire*, le récit devra satisfaire aux critères d'authenticité et de véracité de l'événement, ce qui fait appel au travail de mémoire et à celui de l'histoire. Se trouvent ainsi limitées l'imagination et la liberté de création de l'écrivain face à cette écriture. Comment d'ailleurs travailler au niveau imaginaire un événement qui, sur le plan de la conscience, demeure indicible puisqu'il relève d'une expérience limite?

Ces frontières d'ordre plutôt éthique qu'esthétique sont souvent privilégiées par la critique des œuvres consacrées au génocide des Tutsi du Rwanda. Par conséquent, la recherche de l'authenticité a favorisé les œuvres de témoignage, insistant ainsi sur ce qui s'est passé et sur le devoir de mémoire. Pour cette raison, il n'est pas surprenant de voir que la critique, surtout journalistique, s'en tient à la même approche dans les œuvres littéraires qui s'inspirent de ce génocide. Une étude approfondie de la nature artistique de ces œuvres demeure inexistante. Bien qu'on les définisse à l'intérieur du champ littéraire africain, ces œuvres se lisent nécessairement par rapport à la norme qu'a établie la littérature du génocide juif. Tout en gardant les particularités historiques, les spécificités

imaginaires que lui confère la littérature africaine, la fiction du génocide des Tutsi se nourrit énormément de celle de la Shoah. Puisque l'esthétique du génocide est un phénomène nouveau dans les lettres africaines, et ne connaît pas encore d'études théoriquement approfondies, nous avons abordé cette problématique de l'indicible et celle de la fiction, en nous référant aux études produites sur la littérature du génocide des Juifs.

Ce qui ressort de ces critiques, c'est que l'indicible est l'élément crucial dans la détermination d'une nouvelle esthétique. Nous avons défini cette esthétique comme *la dynamique de l'indicible* par laquelle se construit le récit du génocide dans son incomplétude pour reprendre le terme de Ruzniewski (1998), incomplétude par laquelle l'écrivain dit le génocide sans en constituer « un dire ». Raison pour laquelle, le récit serait caractérisé par une nature intergénérique à travers laquelle plusieurs genres se côtoient dans un même récit.

Afin d'étudier cette dynamique de l'indicible capable de générer une nouvelle poétique au sein de la littérature africaine, nous avons analysé le corpus du projet *Rwanda. Écrire par devoir de mémoire*. Notre visée était de démontrer comment les écrivains africains abordent le thème et mettent en scène le génocide. Pour ce faire, deux approches complémentaires ont été utilisées. En premier lieu, nous avons eu recours à la méthode sémiolinguistique telle que la présente Michael Rinn dans son ouvrage *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible* (1998), ce qui nous a permis d'analyser les stratégies du langage développées par les auteurs, le choix des personnages et leur interaction, surtout entre le

bourreau et la victime, par ce que Michael Rinn (1998) appelle « l'ultramondain. » C'est-à-dire le lieu ultime de l'indicible où s'établit la communication entre le bourreau et sa victime ou tout simplement le lieu de « la négociation de la mort. »

Dans un deuxième temps, nous avons étudié comment la réalité du génocide vécue par les personnages est mise en fiction dans les œuvres du projet. Dans cette optique, l'ouvrage de Charlotte Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque* (1986) nous a été d'une grande utilité. Quel rôle accorde-t-on aux dates, aux lieux, aux figures historiques et à l'événement lui-même ? Nous avons également appuyé notre analyse sur le personnage de témoin par la réflexion développée par Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz* (1999).

Pour mener à bien notre projet, nous avons organisé notre thèse en cinq chapitres. Le premier chapitre de la thèse présente, du point de vue théorique et critique, les œuvres qui nous ont servi, la plupart du temps, comme support analytique. Une brève esquisse de la violence a été dressée, telle que présentée dans la critique de la littérature africaine. D'après les différents critiques, deux tendances de la violence se distinguent à savoir, la violence thématique et la violence esthétique. La première venant de l'approche qui considère que la littérature africaine témoigne de la violence vécue par la société. Quant à la seconde, elle relève de certaines études critiques assez récentes qui se sont penchées sur les qualités esthétiques des œuvres africaines, pour se défaire des clichés tenaces à l'encontre des écrivains africains.

Dans ce chapitre, la question de la violence dans le cadre du génocide se présente, toutefois, sous un autre aspect : celui de l'indicible. Les multiples amalgames sur ce terme nous ont amené, dans un premier temps, à définir le terme «génocide» et à revoir son historique aussi bien de manière générale que dans le contexte du Rwanda. Nous avons, par la suite, revu la question de l'indicible et de sa représentation littéraire. Plusieurs ouvrages théoriques ont été synthétisés, tels que *Les récits du génocide : Sémiotique de l'indicible* de Michael Rhinn (1998); *Le génocide dans la fiction romanesque* de Charlotte Wardi (1986); *Ce qui reste d'Auschwitz* de Giorgio Agamben (1999) et d'autres, afin de proposer une définition précise des notions de l'indicible et du témoignage telles qu'elles ont été utilisées dans notre travail.

A partir du cadre théorique, les chapitres suivants de la thèse analysent, chacun, un roman du corpus. Au cours de l'analyse, nous avons rencontré plusieurs thématiques qui s'entrecroisent dans les récits, entre autres, le témoignage. De telles thématiques reviennent parfois dans les différentes analyses, mais sous la couverture particulière du récit analysé.

Dans le deuxième chapitre, nous avons analysé le roman *Murekatete* de Monique Ilboudo. À partir de la notion de témoin, selon Giorgio Agamben, nous avons étudié, de manière plus approfondie, le personnage-témoin de ce récit. Dans son parcours, nous avons retracé et analysé les innombrables difficultés liées à la survie des victimes. *Murekatete* dépeint dans ce chapitre l'image d'une rescapée pour qui la vie se présente sous les traits d'une mort lente dans un corps meurtri.

L'auteure qui cherche, comme son personnage, à comprendre le sens de la vie après un tel drame ou le sens de l'horreur, se heurte à l'incompréhensibilité du génocide qui achève le parcours de la victime-rescapée. Murekatete, étant un personnage-témoin fictif, c'est-à-dire qui n'a pas vécu le génocide, passe par plusieurs stratégies afin de raconter le calvaire des rescapés du génocide.

Le troisième chapitre est consacré au livre de Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*. L'écriture de Diop est ici appréhendée sous l'angle de la mémoire. En effet, si celle-ci occupe l'espace de tous les romans, elle est minutieusement travaillée dans le récit de l'auteur sénégalais. Il s'interroge fréquemment sur la valeur des mots, mais, se heurtant à l'impuissance de ces derniers, il ne trouve qu'une seule solution devant le scénario : «appeler les montres par leur nom.» D'où une écriture aux abords journalistiques, se rapprochant au plus près de la réalité des événements. Le chapitre du *livre des ossements* souligne la diversité des points de vue, qui se révèle d'une importance majeure pour l'étude des personnages du récit, génocidaires et victimes.

Nous avons, par la suite, consacré notre quatrième chapitre à l'analyse de *L'aîné des orphelins* de Tierno Monénembo. Le chapitre s'est spécialement orienté vers l'étude des stratégies langagières que l'auteur a employées pour transmettre le génocide au lecteur. Nous démontrons comment l'adolescent Faustin recourt à l'usage d'un langage ambigu et un langage de la folie pour exposer le sujet du génocide. L'analyse dévoile la destruction sociale qui se manifeste à travers les enfants de la rue abandonnés à eux-mêmes, et pour qui la vie n'a plus de sens. Cette

destruction est surtout marquée par l'autodestruction du personnage principal. Ce faisant, ce chapitre démasque le dérèglement de la société devenue chaotique sur tous les plans. En somme, ce chapitre explore la folie qui embrase toute l'humanité à travers l'anéantissement de l'humain causé par le génocidaire.

Enfin, le cinquième chapitre clôture notre étude par l'analyse du roman de Koulsy Lamko. *La Phalène des collines*, malgré son titre lyrique, se révèle être le roman le plus chargé de la cruauté qu'ont vécue les victimes de ce génocide. Une violence indéniablement atroce s'affiche comme réalité vraisemblable du récit. Dans ce chapitre, nous avons exploré les aspects de l'errance et du symbolisme qui semblent répondre aux objectifs de l'auteur. L'analyse souligne certains principes de la culture et tradition africaines qui sous-tendent le récit de Lamko. Avec ce roman, il est quasiment impossible de ne pas évoquer l'écriture de la violence parce que Lamko expose, en plus des répercussions morales, une violence physique qui s'imprime sur le corps de la victime. Une douleur extrême résultant des différentes brutalités semble alors neutraliser la sensibilité de la victime à cette violence. C'est donc autour de cette question de l'indicible du génocide et sa représentation littéraire que s'articule toute notre analyse. Tous les chapitres présentent de manière rigoureuse, les stratégies auxquelles les écrivains du corpus recourent pour transmettre à leur lecteur l'intransmissible.

CHAPITRE 1

Cadre théorique et critique: Génocide, Littérature et Témoignage

1. 1. Introduction

Le défi de travailler sur les récits du génocide réside dans la difficulté de situer ce corpus de textes dans l'ensemble du vaste champ de la littérature avec ses postulats de fiction et d'esthétique pour un sujet défiant l'imagination. Cependant, les récits de fiction décrivant des actes de génocide peuvent constituer un sous-ensemble à l'intérieur de l'ensemble de textes littéraires. Par ailleurs, le problème de l'interprétation du génocide demeure entier. Dans quelle mesure peut-on représenter par une œuvre d'art, le génocide en tant que phénomène de violence ?

Dans le cadre du roman africain, la violence semble être un thème dominant de la création littéraire depuis le début de la littérature écrite en Afrique subsaharienne comme le laissent entendre de nombreux critiques. Ce faisant, la littérarité des œuvres est ainsi mise en question au profit de leur caractère testimonial privilégié.

L'objectif de ce chapitre est de brosser un bref aperçu de la représentation de la violence dans la littérature africaine et d'en relever quelques aspects marquants. Nous cherchons aussi à présenter certaines théories et critiques de la représentation du génocide, afin de pouvoir étudier la mise en fiction du génocide dans les œuvres littéraires produites à partir du génocide des Tutsi du Rwanda de 1994. Pour étudier ce phénomène, il nous faudra également revoir le concept même de génocide et les difficultés qui s'imposent aussi bien au niveau de la nomination qu'au niveau de sa reconnaissance légitime et politique. C'est pour cela que l'historique du génocide s'avère nécessaire afin d'étudier sa représentation littéraire.

Le chapitre s'articule ainsi autour de trois points principaux. Le premier consiste à revoir la critique littéraire en rapport avec la violence dans la littérature africaine. Il met en lumière les tendances qu'a suivies cette critique, les clichés qui se sont développés autour de la même critique selon les périodes ou selon les critiques eux-mêmes. Le deuxième point s'inspire des travaux réalisés sur l'histoire du génocide pour montrer les problèmes que soulève le terme de génocide. Cela nous aidera à analyser le corpus de notre thèse dans son contexte historique.

Le troisième point a comme centre d'intérêt la représentation du génocide. Comment représenter l'événement qu'on a par ailleurs déclaré incompréhensible? La question cruciale que laisse ressortir ce dernier point est bel et bien celle de l'indicible (du génocide) face à l'écriture du roman, celle de la fiction et de ses frontières face au témoignage qui se révèle incontournable dans l'écriture du génocide.

1.2. La violence dans la littérature africaine

Étymologiquement, plusieurs critiques, entre autres, Yves Michaud dans *La violence* (1986) et Roger Dadoun dans *La violence : essai sur l'«homo violens»* (1993) s'accordent sur l'origine du mot «violence» qui vient du latin «*violentia*» et qui signifie violence, caractère violent ou farouche, force. Le verbe «violare» signifie traiter avec violence, profaner, transgresser. Si on considère le verbe «violare», un texte peut être «violent» sur deux niveaux : thématique parce qu'il traite d'un sujet violent et/ou esthétique parce qu'il a lui-même un caractère qui violente ou transgresse quelques normes conventionnelles.

Dans le cadre de la littérature africaine, la critique fait remarquer que la thématique de la violence y est présente depuis ses débuts. Franca Marcato-Falzoni avance que «la violence sous ses aspects les plus divers et sous ses formes les plus variées traverse toute la production littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone des origines jusqu'à nos jours. » (7) Elle s'accorde avec Amadou Koné pour dire que la violence «aurait stimulé la naissance du roman dans cette partie du continent. »(Marcato-Falzoni, 1992 : 7) La violence pourrait s'expliquer, selon la critique, comme l'une des conséquences d'innombrables brutalités qui constituent l'histoire même de l'Afrique, depuis l'esclavage. Au cours du siècle dernier, l'attention de la critique a été souvent retenue par la violence coloniale, la dictature, la tyrannie, la corruption et la misère au lendemain des indépendances.

Depuis quelques décennies, la violence est accentuée dans la littérature africaine. Et Lilyan Kesteloot parle des « récits-catastrophes » qui font leur apparition sur la scène littéraire. La même critique souligne que « ces textes s'échelonnent sur une vingtaine d'années avec des tonalités de plus en plus violentes au fur et à mesure qu'on s'approche de l'an 2000. » (Kesteloot, 2001 : 272) Elle considère même la naissance d'une nouvelle école qui serait celle de « l'écriture du chaos africain. » Cependant, certains critiques qui se consacrent à cette période adoptent une tendance qui les détache de la critique littéraire «classique» et «simpliste» des phénomènes socioculturels de l'Afrique. Nous avons ainsi respectivement deux tendances. L'une se préoccupant de la

problématique de violence au niveau thématique et l'autre au niveau esthétique.

Au cours de notre synthèse, nous avons mis en perspective les deux courants qui tendent à rattacher la notion de «témoignage» à la littérature africaine pour expliquer l'histoire. On établira ultérieurement la distinction entre témoignage, ici concerné et la notion de témoignage dont il est question dans le corpus de notre thèse.

La représentation de la violence est, par ailleurs, intrinsèquement liée à la naissance de la littérature africaine de langue française. Selon Arlette Chemin-Degrange, la violence apparaît dans les compositions écrites comme la description de violences traditionnelles véhiculées par la mémoire collective (Chemin-Degrange, 1990 : 16). Depuis les années 1930, les revendications raciales de la négritude occupent une place importante aussi bien dans les œuvres que dans la critique. Ceci parce que la littérature africaine prend naissance à partir du moment où parallèlement au souci de défendre la culture africaine, elle se propose comme objectif de représenter les phases d'événements violents qui ont bouleversé les sociétés africaines. Ayant pour socle la négritude qui se définit comme une «nouvelle doctrine qui visait à l'origine, l'affirmation et la réhabilitation de l'identité culturelle noire » (Kane, 1982 : 52), cette littérature commence par une révolte en refusant toute idée de compromis, et en rompant avec les instances dominantes. Le Noir va revendiquer la reconnaissance, l'émancipation de son peuple et la fin de la colonisation. En conséquence, les africanistes vont attendre «des écrivains noirs un 'témoignage du dedans' la peinture profonde des

traditions et de l'esprit des civilisations noires» (Kane, 1982 : 60) ce qui détermine, sinon impose la ligne directrice à la création littéraire.

La grande préoccupation que relève la critique est celle de la dénonciation du colonialisme et de sa violence par la négritude. Les écrivains vont tous œuvrer dans le but de lutter contre l'oppression coloniale et d'y mettre fin. Ainsi, se définit l'engagement littéraire des écrivains africains. Cet engagement est considéré dans le sens de Sartre (1948), c'est-à-dire que «l'écrivain 'engagé' sait que la parole est une action : il sait que dévoiler c'est changer» (Sartre, 28) De ce fait, le roman des années 50-60 se situe précisément dans ce contexte de l'engagement littéraire. On peut citer, entre autres romanciers, Ferdinand Oyono dans *Une vie de boy*; Mongo Beti dans la *Ville cruelle*; Camara Laye avec *L'enfant noir*. Le ton autobiographique de ces écrivains semble être le mieux approprié pour aborder la réalité sociale dans le roman, selon le point de vue d'un narrateur-témoin.

Cependant, l'écriture de la dénonciation ne s'arrête pas à la fin de la colonisation. Les romans des années 70-80 vont être marqués par la dénonciation de la dictature, de la tyrannie et d'autres sortes de violence pratiquées par les nouveaux régimes africains. Signalons que cette période est aussi caractérisée par plusieurs turbulences surtout politiques qui ne manquent pas d'influencer la critique à tendance sociologisante. De plus, les valeurs dont la négritude avait fait la promotion seront remises en question. Pour témoigner des problèmes africains survenus après les indépendances, Kesteloot note que «les nouveaux écrivains avaient tendance à opter pour un style réaliste (...) plus proche de l'écriture

journalistique» (255) De sa part, Chemin-Degrange relève qu'une figure de chef tyrannique anime chaque roman de cette période (70-80). Les personnages de despotes, poursuit-elle, sont comme un signe de reconnaissance des écrivains entre eux. (18) Elle retrouve une certaine libération dans cette violence car, à ce moment, il y a un renversement des rôles : c'est l'agressé qui se tourne contre son agresseur. La critique réaliste ne perçoit pas la singularité des œuvres car elles sont analysées selon les mêmes valeurs.

Comme le rappelle Georges Ngal (Ngal, 1994 :13), à cette période la négritude a cessé d'être le thème-phare de la littérature et le français n'est plus l'unique langue de la création littéraire. En bref, le mot rupture semble avoir une certaine fréquence, pour ne pas dire une certaine fécondité, chez les critiques littéraires. Aux années 1960 à 1980 correspondent, selon de nombreux discours, des coupures temporelles qui révèlent des changements, des modifications peut-être langagières, thématiques, idéologiques, entraînées par des bouleversements socio-politiques. Selon G. Ngal, chaque décennie semble promettre de nouvelles formes langagières (littéraires). C'est cette rupture qui va caractériser la représentation esthétique de la violence.

Concernant cet aspect, la critique est assez réceptive aux romans : *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma et *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem publiés tous les deux en 1968. L'intérêt que la critique manifeste envers ces œuvres s'articule sur le scandale qui naît autour de ces auteurs. D'une part, la critique, qui continue à chercher

le réalisme dans le roman, a été troublée par la violence représentée dans *Le Devoir de violence*.

En effet, étant habituée à la défense des Africains dont la culture est violentée par la colonisation, la critique africaine s'indigne de la violence des Saïfs que Ouologuem décrit depuis le XIII^e siècle jusqu'au XX^e siècle. L'auteur présente le pouvoir traditionnel, qui est fondé sur la violence alors qu'une telle critique va à l'encontre de l'idéologie de la Négritude faisant de l'Afrique pré-coloniale un eldorado mythique susceptible de galvaniser la société en lutte contre la colonisation. Selon Jacques Chevrier, (2003, 15) Ouologuem fait voler aux éclats le mythe de la fraternité nègre et dépeint une Afrique pré-coloniale en proie à la barbarie et aux pratiques esclavagistes, discréditant du même coup, toute une thématique du retour aux sources en perte de vitesse. C'est, en fait, avec la critique de cette œuvre que l'on peut déceler le mythe qui se tisse à travers la critique de la violence. Une violence qui se veut, pourrait-on dire, positive car elle s'utilise pour défendre des valeurs africaines. Ouologuem vient donc défier le discours critique et le mythe qui se développe à l'intérieur de celui-ci au sujet de la violence.

D'autre part, ce roman suscite d'autres débats qui se focalisent sur l'écriture même du romancier. Ainsi, dans un article intitulé «*De l'histoire à sa métaphore dans Le Devoir de violence de Yambo Ouologuem*» (1995) Josias Semujanga relève que dans ce roman

tout se passe comme si la narration mettait en cause le caractère fonctionnel et dénotatif de ce roman et permettait de détruire le cliché du discours négro-africain et ses avatars ethnologiques; ce qui crée un affrontement entre l'écrivain et ce que la communauté attend de lui. Ce faisant, Ouologuem revendique le droit d'écrire sans être porte-parole. L'ironie, la satire et la parodie déstabilisent les

conventions et les topoï du roman réaliste africain et attirent l'attention sur les mécanismes d'écriture dont l'ambivalence sémantique est le mode privilégié dans le *Devoir*. Ce qui situe ce roman dans les grandes préoccupations esthétiques du roman du XX^e siècle. (80-81)

Selon l'auteur de l'article, l'originalité de cet écrivain réside dans la subversion du genre thématique africain. *Le devoir de violence* dérobe par conséquent le sens et la vérité historique.

De son côté, Kourouma dénonce, dans *Les soleils des indépendances*, la dictature qui fonde les gouvernements sur l'arbitraire. Mais l'aspect thématique ne semble pas intéresser la critique autant que l'aspect esthétique de ce roman. La critique esthétique vise surtout les changements novateurs qui s'annoncent dans la littérature à travers ce roman. Selon Marcato-Falzone, Kourouma «ose en effet traduire en français le malinké, il ose violer et plier à ses exigences culturelles et linguistiques la langue par excellence : le français » (8) Kourouma comme d'autres écrivains, tel que Sony Labou Tansi, s'éloigne de l'écriture réaliste conventionnelle à laquelle le lecteur est habitué. Évoquant ces deux auteurs, Christiane Ndiaye (1992) souligne qu'ils pratiquent une «esthétique d'ambivalence» qui leur permet de «relativiser un certain nombre de vérités reçues pour faire valoir des réalités vécues qui échappent à l'entendement rationnel et au réalisme romanesque conventionnel. » (27)

Ainsi, nous observons un changement radical dans la manière de raconter. Le roman africain, remarque Chevrier (1990), s'éloigne de ce type d'énonciation épique au bénéfice d'une écriture heurtée, violente, tantôt baroque et polyphonique, tantôt surréaliste, comme si, à «un monde

qui fout le camp» pour reprendre les mots de Sony Labou Tansi, ne pouvaient correspondre que des formes narratives fragmentaires et désarticulées (Chevrier, 49-50). Bien que Chevrier relève des remarques pertinentes concernant la représentation esthétique de la violence dans la littérature africaine, on se rend compte qu'il se rattache fidèlement à la critique réaliste du roman. Ainsi, pour lui, le délire verbal devient inséparable de la représentation du pouvoir africain, c'est la seule réponse possible à la violence d'un univers inacceptable et non accepté.

Avec *Les soleils des indépendances*, Kourouma inaugure une nouvelle rupture avec la littérature de la décolonisation dans sa forme et son contenu. Parallèlement à la désacralisation du français, s'installent la déconstruction du récit classique, la déconstruction traduisant la disqualification du héros, la rupture du principe de continuité, ainsi que le brouillage des instances discursives.

Pour Xavier Garnier, dans son article «Les formes dures du récit : enjeux d'un combat» (2002), «la violence qui sévit en Afrique ne peut avoir d'autre traduction littéraire qu'un éclatement des formes. Les textes les plus bousculés, les intrigues contrariées, les personnages déstructurés, la syntaxe rebelle ou lexique outrancier, seraient un effet immédiat de la violence concrète qui s'exerce ici et là sur le continent. » (54) Pour le critique, Mongo Beti ne cherche pas à recueillir une violence mais à faire violence par ses textes. La violence du texte ne vient pas de la destruction des formes mais de cet effondrement du centre qui la provoque. (56) Le problème de tous ces romanciers qui cherchent à violenter le monde par leurs textes, nous dit-il, n'est pas de mettre en

forme tel ou tel récit, mais d'énoncer un récit qui soit une forme. (58)
C'est-à-dire que la violence prend forme dans le récit.

Dans un article intitulé «Langage de violence dans la littérature africaine écrite en français» (2002), Mwatha Musanji Ngalasso rejoint les autres critiques pour montrer la violence qui vient de la forme en tant que «refus du conformisme, l'ébranlement des habitudes acquises, le refus de respecter la loi du silence, en écrivant aussi sur ce qu'il ne faut pas dire.» (72) L'écriture de la violence apparaît alors comme une façon de lutter avec les mots contre la décrépitude de la pensée, le cynisme des idéologies et l'absurdité des actions de ceux qui ont en charge le destin de leurs concitoyens. (73-74.)

Alors que les critiques, tels que ceux que nous avons ci-haut mentionnés, évoquent toute une gamme de ruptures d'écriture depuis *Le devoir de violence* et *Les soleils des indépendances*, Kesteloot affirme que «jusqu'en 1980-1985, le roman s'épanouit tout en conservant des caractères assez stables dans sa structure et son mode d'écriture : linéarité et réalisme.» Elle trouvera ainsi les changements, tels que l'effacement du héros, la dégradation ou la caricature des personnages secondaires, les ruptures dans la logique des comportements ou des situations et le refus de l'écrivain d'être moraliste ou porte-parole, dans la période suivante, c'est-à-dire après les années 1985. Ce décalage pourrait s'expliquer par le fait que Lylian Kesteloot s'est toujours basée sur

les phénomènes historiques et politiques pour analyser les œuvres africaines¹¹.

D'après cette synthèse, on remarque, en fait, que la critique de la violence dite esthétique ne s'éloigne pas trop de la critique thématique qui est politiquement orientée. Si Kourouma introduit, par exemple, un nouvel élément esthétique résultant de l'usage d'un langage inhabituel, c'est-à-dire le mélange du malinké et du français, son évaluation se fait par rapport à la langue de la métropole. Le français devient alors le centre d'intérêt et encore une sorte de violence positive s'installe car l'ex-colonisé veut mettre en question, et à son service, la langue du colonisateur. Aussi, l'éclatement des formes littéraires est-il vu comme une représentation des différentes formes de violence. Toutefois, cela suscite quelques questions. Une première question intrigante est que les mêmes formes existent dans la littérature française par exemple, mais ne sont jamais définies comme une représentation de la violence sociale ou politique. Est-il vrai que la littérature africaine témoigne alors des phénomènes de la violence dans l'histoire et la société africaine?

1.3. La littérature «témoigne-t-elle» des phénomènes de la violence dans l'histoire et la société africaine?

Cette question se pose car le «témoignage» dont il est question dans les œuvres littéraires africaines semble être mis sur le même pied d'égalité que le témoignage ordinaire : c'est-à-dire le reportage d'un événement dont l'auteur a été témoin. Ce type de témoignage s'oppose

¹¹ On le constate dans son livre *Histoire de la littérature négro-africaine*, réédité en 2001 par les éditions Karthala à Paris.

cependant à la représentation littéraire qui, elle, fait appel à la création mettant en jeu plusieurs stratégies. Et s'il est vrai que l'on ne peut pas représenter le réel comme le dit Barthes, l'interprétation comme celle présentée par la critique africaine dont on vient de faire la synthèse ci-haut, tend toujours à chercher la réalité dans chaque œuvre du romancier. Et selon la critique, la réalité de l'Afrique semble être traduite par la violence. Ainsi, la violence des phénomènes historiques de la société africaine devient un des éléments recherchés par la critique. Si le romancier ne fait pas d'allusion à la violence de tel ou tel autre événement qui a outragé le peuple africain, le roman n'est pas bien jugé. C'est pour cela que Kesteloot tient à signaler les propos de David Diop qui disait que Mongo Beti avait bien d'autres missions à terminer, puisque dans *Mission terminée*, il n'avait pas évoqué les problèmes qui préoccupaient les Africains de l'époque.

Malgré la présence constante du réalisme critique, la littérature ne «témoigne» pas des phénomènes de la violence historique ou politique de la société africaine. La représentation d'une chose ne vaut pas sa réalité. C'est pour cela que la violence représentée n'est qu'une allusion à la réalité et le fruit d'une création imaginaire. Le détachement de l'écrivain de la violence réelle lui permet d'exploiter librement celle-ci dans sa création. Le fait de l'associer systématiquement à la réalité de sa société, non seulement limite sa liberté de créateur, mais aussi le rend victime d'une violence arbitraire.

De plus, en taxant la littérature africaine de littérature de témoignage, la critique limite, sinon impose l'action créatrice de l'écrivain.

Malgré l'évolution que connaît la littérature africaine, certains critiques continuent à y voir l'engagement et le témoignage comme priorités des écrivains africains et si par malheur, cet engagement ne s'orientait pas dans leur ligne directrice, l'écrivain en question serait accusé de plagiat. Les exemples en sont nombreux. En guise d'illustration, nous pouvons signaler de nouveau l'écrivain malien Yambo Ouologuem dont le roman *Le devoir de violence* a fait scandale, car il ne défendait pas la cause des Africains tel que l'avait préconisé la Négritude. Yambo Ouologuem a ainsi, arrêté son activité d'écrivain¹². C'est aussi le cas de Calixthe Beyala dont les œuvres font l'objet de plusieurs travaux universitaires et qui est constamment accusée d'être plagiaire. Paradoxalement, ces œuvres ne peuvent pas être mises aux programmes scolaires dans certains pays africains. D'autres écrivains se trouvent «aliénés» par la critique car leurs productions ne répondent pas exactement aux attentes et clichés de la critique.

À la fin de cette synthèse sur la critique africaine et son traitement du thème de la violence, nous pouvons souligner quelques points essentiels qui définissent la critique littéraire africaine face à la représentation de la violence. Il y a d'une part, la considération thématique dont l'intérêt est l'engagement de l'écrivain, et d'autre part, cet aspect lui permet de «témoigner» de la violence par son esthétisation de l'écriture. Il faut dire que la subjectivité du critique y joue un grand rôle car chaque

¹² Non seulement l'auteur avait cessé d'écrire, mais aussi son œuvre avait perdu le droit de vente. C'est en juin 2004 qu'une émission télévisée par TV5 avait comme objectif de rétablir la réputation de Yambo Ouologuem avant sa mort. Différentes personnalités se sont exprimées en défense de l'auteur et *Le Devoir de violence* a été réédité et de nouveau mis en vente.

critique est surtout guidé par ses propres intérêts de recherche. Nous pouvons même aller jusqu'à dire que l'intérêt socio-politique semble jouer un rôle crucial dans la critique dite littéraire, lorsqu'il s'agit des œuvres africaines. Comme on le sait, malgré les preuves évidentes qui montrent l'existence de la violence dans la littérature occidentale, en l'occurrence dans la littérature française, la violence n'a jamais été associée à cette littérature comme c'est le cas de la littérature africaine. Serait-ce le mythe du «Nègre sauvage» qui est en train de changer de paramètres discursifs? La question mérite une attention particulière.

Par ailleurs, il importe de souligner un phénomène très affiché dans cette critique : celle-ci a occulté la littérature orale ou traditionnelle. Par conséquent, sa manière de traiter la violence dans la littérature africaine se révèle d'une certaine manière incomplète, car la critique «littéraire» des œuvres africaines s'intéresse spécialement à une période bien déterminée. C'est le XX^e siècle. Cette période coïncide avec deux événements «déterminants» dans la littérature africaine : la colonisation et l'émergence des écrivains de grande renommée du côté de l'Afrique et des Caraïbes. Ces écrivains dont Aimé Césaire et Léopold S. Senghor ont été les pionniers du mouvement de la Négritude défendant les valeurs des Noirs et ainsi s'opposant ouvertement à la colonisation, ont retenu l'attention de la critique. On penserait alors que la critique dite littéraire a été véhiculée par des penchants socio-politiques qui privilégient la dénonciation de la violence coloniale, comme si c'était l'idéologie de la négritude qui continuait pendant et après les indépendances. L'art d'écrire semble ainsi pour la critique être également l'art de témoigner ou de

dénoncer. Une vue d'ensemble de toute la littérature africaine, littérature traditionnelle incluse, changerait-elle le discours critique et ses stéréotypes ou mythes érigés autour de la violence?

Réduire une œuvre au témoignage de la réalité serait la priver de ses qualités esthétiques car, la question problématique que pose la représentation de la violence surpasse le témoignage de la réalité. Si représenter une réalité signifie faire allusion à celle-ci, comment peut-on représenter une réalité qui n'en est pas une? Cela nous mène à une autre question que pose Bernard Mouralis dans son article «Les disparus et les survivants» (2002). Une question qui nous rapproche de notre sujet : «que se passe-t-il lorsque la violence ne dit pas véritablement son nom, lorsqu'elle s'exerce sans qu'il soit possible de connaître exactement ce qu'elle fait aux corps parce que ces corps disparaissent et que les morts demeurent sans sépulture? » (Mouralis, 6) Le problème auquel se heurte la représentation de la violence dans le cadre du génocide c'est l'incompréhension et l'indicible. Comment peut-on représenter ce qui dépasse notre réalité? À ce propos, rappelons que les faits de la violence décrits dans les fictions du génocide sont en deçà de la réalité.

Si la critique des œuvres africaines a, pendant des années, abordé le thème de la violence, elle se trouve aujourd'hui confronté à un nouveau phénomène qui a récemment fait son entrée dans la littérature africaine : le génocide. Étudier cet événement comme phénomène de violence dans la littérature constitue un défi, car le concept de génocide diffère de loin du concept de violence ordinaire. Alors que le terme de violence remonte à l'époque la plus reculée, le terme de génocide est, quant à lui, nouveau

dans l'histoire de l'humanité. Sa mise en fiction représente une problématique «insurmontable» car sa nature d'événement indicible, incompréhensible bloque, sinon rend impossible sa représentation littéraire. Avant de passer à la synthèse de cette représentation, il convient de rappeler l'origine et quelques éléments historiques pouvant clarifier le concept de génocide.

1.4. Historique du génocide

Historiquement parlant, le mot génocide date de 1944. Concernant le phénomène de la violence en Occident, les massacres des Juifs par les Nazi pendant la deuxième guerre mondiale sortaient hors du commun. Winston Churchill disait à ce sujet qu'effectivement «nous nous trouvons devant un crime sans nom. » (cité par Destexhe, 15) En effet, le massacre des Juifs ne ressemblait à aucun autre type de massacre. De plus, l'expression «meurtre de masse» nous dit Destexhe, ne rendait pas compte du nouveau phénomène inédit qu'on observait dans les territoires occupés par les Nazi. Ainsi, sa singularité a suscité l'intérêt de certains chercheurs entre autres Raphaël Lemkin qui, dans son livre *Axis Rule in Occupied Europe*, introduit et tente pour la première fois une définition du terme génocide. A partir du grec «genos» qui veut dire race, tribu et le suffixe latin «cide» qui veut dire «tuer», il constitue le mot génocide pour décrire la destruction d'une nation ou d'un groupe ethnique.

En quoi donc le terme génocide diffère-t-il de celui de massacres de masse ou de guerre tribale, guerre civile, assassinat de masse, bombardement de masse et autres? Contrairement à ces crimes qui par

ailleurs ne trient pas leurs victimes dans la masse, le génocide vise minutieusement une cible bien déterminée de personnes selon les critères soigneusement décrits. L'action est dirigée contre tous les individus qui appartiennent au groupe. Cela suppose une préparation idéologique, une mise en place d'un plan coordonné ayant comme objectif intentionnel l'extermination de ce groupe. C'est en cela que le génocide devient un crime contre l'existence humaine, un crime contre l'humanité. Loin d'être un plan de terroristes ou de chefs de guerres, le plan du génocide est organisé par l'État et ses organes. Ce qui rend le génocide un crime de qualité qui doit être mené selon une méthode systématique. Si cette qualité distingue le génocide de meurtre de masse qui est lui caractérisé par la quantité, il est à signaler que dans le cas du génocide la quantité intervient aussi, mais en tant que conséquence de ce crime.

Pris en considération, tous ces éléments ont permis à l'ONU dont l'Assemblée générale était réunie en 1948, d'aboutir à une *Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide*. Ainsi, la Convention définit le crime du génocide en mettant en évidence quatre principaux éléments :

1. *Le génocide procède d'une idéologie qui trouve son expression politique dans un plan concerté visant à la destruction en tout ou en partie d'un groupe de personnes à raison de son appartenance à une nation, une ethnie, une religion.*
2. *La destruction du groupe de personnes s'entend de la contestation ou de la négation de son droit à l'existence en tant que groupe.*
3. *Le génocide est ensuite un crime d'État.*
4. *Le génocide est consubstantiellement un crime contre l'humanité. En cela, le génocide apparaît de facto comme la négation même de la personne humaine. Car le crime des membres du groupe visés par le génocide est le simple fait d'exister comme personnes humaines différentes des valeurs définies par les idéologues des tueries. (cité par Rinn, 8)*

Par ailleurs, le mot génocide n'échappe pas à une controverse scientifique. Yves Ternon, dans son ouvrage intitulé *Les minorités à l'âge de l'État-nation* (1985), remet en question l'ambiguïté de la définition du génocide en partant de sa racine grecque «genos» qui signifie, selon Ternon, plutôt race que tribu et n'est pas le peuple «ethnos.» Il rappelle que le génocide n'est pas un homicide, c'est-à-dire un meurtre humain. Il remet de plus en question la survie de quelques victimes. Il sous-entend par-là que le génocide serait ce qu'il est censé signifier une fois que le meurtre ne laisse aucun survivant! Il recentre alors le débat sur les morphogenèses du génocide dans le cadre de l'État moderne en soulignant les rapports entre les structures d'État et l'organisation de ce crime. Il en déduit trois éléments : le génocide est un crime commis par l'État qui identifie sa victime; le génocide apparaît comme un crime renversant les rôles respectifs du criminel et de la victime. Celle-ci devient coupable et doit se justifier devant le criminel qui est à la fois son bourreau et son juge. Le génocide est donc le meurtre d'une minorité dont un pouvoir se débarrasse en en réduisant le nombre ou en l'exterminant. Loin de diverger, les deux définitions se complètent. Le problème qui se pose chez Ternon et dont se garde la définition de Lemkin, est celui de la minorité. Que se passe-t-il lorsque le groupe visé n'est pas minoritaire? Est-ce que le génocide prend toujours comme cible les membres d'une minorité?

D'autres, comme Frank Chalk¹³ ne différencient pas le génocide du massacre de masse, ce qui fait que les deux termes peuvent s'utiliser de manière interchangeable. Le risque est grand car cet usage ne fait que nourrir le discours négationniste qui va, de toute conscience, utiliser le mot massacres de masse pour banaliser, approuver même, sinon nier le génocide.

De son côté, dans son livre *Récits fondateurs du drame rwandais*, Semujanga mène une réflexion sur la réalité du génocide et les conditions légitimes de son appellation. Il remarque qu'«intuitivement, l'on peut saisir que le génocide est un phénomène qui englobe et dépasse en même temps les manifestations et les observations de la logique des tueries de la masse» (25). De-là, le génocide renvoie à une réalité plus complexe débordant sa signification primaire et suggère une visée plus explicative que descriptive. L'auteur constate, avec raison, que la réalité constatée est simplement l'amoncellement de cadavres. Ce qui fait que le génocide devient une *dénomination éthique* de ce meurtre. Il poursuit en montrant que ce meurtre sera appelé génocide une fois que le locuteur le condamne. Dans le cas contraire, il sera «la mort de l'ennemi, la tuerie par légitime défense» (26) Ici l'insistance sur le discours performatif est très importante. Car qui dit génocide condamne obligatoirement le meurtre et par conséquent ses responsables. Il n'est donc pas étonnant de voir avec quelle réserve les discours contemporains désignent tel ou tel autre meurtre. Le Rwanda a été un cas d'école¹⁴.

¹³ Voir Josias Semujanga dans *Récits fondateurs du drame rwandais*, Paris : L'Harmattan, 1998

¹⁴ Voir plusieurs publications sur le sujet, entre autres, *J'ai serré la main du diable. La faillite de l'humanité* (2003) du Général Roméo Dallaire.

Afin de ne pas s'engager ou appeler à condamner le crime du génocide, les discours propagandiste, idéologique, politique et médiatique passent par le biais de cette «confusion» de nomination. Jusqu'au mois de mai 1994, pratiquement à la fin du génocide, malgré tous les symptômes qui s'étaient annoncés et l'exécution de l'extermination des Tutsi, tous les discours ont préféré parler de guerre civile, guerre tribale, guerre interethnique, de barbarie, de sauvagerie des Noirs, des massacres de masse pour ne pas dire le génocide. Alors que la définition du génocide en tant qu'anéantissement est claire, après le «plus jamais ça» européen, on voit que ce terme a progressivement perdu son sens initial et se banalise dangereusement pour devenir synonyme de différentes sortes de massacre.

Pour lever ce défi terminologique, il faut une intervention des Nations-Unies. Ainsi des négociations de longues années parfois tournent autour de l'appellation de tel ou tel autre crime. Si le génocide des Juifs a été reconnu sans difficulté, celui des Arméniens reste toujours en négociations. Depuis la Convention de 1948, seul le génocide des Tutsi du Rwanda de 1994 a été reconnu officiellement par les Nations-Unies.

Comme nous venons de le voir, aujourd'hui, le mot «génocide» s'utilise parfois à tort et à travers. C'est ainsi que les autres termes qui s'emploient pour désigner le meurtre de plusieurs personnes, entre autres, les «massacres de masse» deviennent synonyme de génocide. Pour cette raison, la distinction entre ces termes s'avère nécessaire, car le génocide n'est pas un crime comme les autres. Notons que le caractère «irréel» du génocide se trouve à la base même de la difficulté de lui trouver un nom.

«Nous nous trouvons devant un crime sans nom» serait une affirmation valable aussi chez le peuple rwandais en 1994. Même si le mot existait déjà, il n'avait jamais été traduit en kinyarwanda, langue nationale du pays. Les Rwandais ont dû, eux aussi, forger un mot pour signifier ce dont ils venaient d'être témoins. Au début, les politiques ont convenu que le mot «*Itsembabwoko*» (éradication d'une race ou d'une ethnie) serait utilisé pour dire le génocide des Tutsi et «*Itsembatsemba*» (le mot vient du verbe «*gutsembatsemba*», c'est-à-dire exterminer ou raser complètement) pour parler des massacres de Hutu (modérés) qui ont perdu la vie pour avoir refusé d'adhérer à l'idéologie génocidaire. Au fil des années, les deux termes n'ont pas pu lever le défi de la différence «ethnique» alors que le gouvernement essayait de changer ce qui avait divisé les rwandais (la notion de l'ethnicité). Ainsi, une nouvelle recherche sur l'appellation a été entreprise et aujourd'hui, le mot *jenocide* (c'est le génocide épilé en langue du pays, le kinyarwanda) est employé, mais *Ibuka*, l'association des rescapés du génocide se bat aujourd'hui pour faire adopter le terme de «*Itsembabatutsi*» (ce qui veut dire : le génocide des Tutsi). Cela montre combien le génocide en tant que crime inhabituel nous surprend à tous les niveaux, en l'occurrence au niveau du langage qui implique d'autres enjeux : politique, justice etc. Ce flou terminologie avantage encore le phénomène du négationnisme qui est fort aujourd'hui. Il se sert de ce jeu de langage afin de nier le génocide pour des raisons politiques ou pour défendre et laver les responsables du génocide de tous leurs crimes.

Dans le cas de notre étude, il s'avère nécessaire de mettre l'accent sur cette distinction car la catégorisation même de «littérature du génocide»

doit être justifiée. Cela nous permettra d'analyser les textes comme les œuvres qui traitent d'un événement hors de notre réalité et dont la représentation se révèle toujours problématique.

1.5. La représentation littéraire du génocide

Bien qu'il se développe actuellement un grand nombre d'études sur le génocide des Tutsi du Rwanda de 1994, la représentation de ce drame reste encore un phénomène nouveau dans la littérature africaine. Par conséquent, nous ne disposons pas d'études théoriques assez poussées qui nous serviraient de support méthodologique pour analyser les textes de fiction produits à partir de cet événement.

Nous avons recours aux critiques de la littérature de la *Shoah* qui ont déjà développé un appareil théorique permettant d'interpréter le phénomène du génocide dans ses multiples aspects littéraire, philosophique ou politique. Et de façon particulière, nous focaliserons notre réflexion sur la problématique de l'indicible, du témoignage et de la mémoire.

1.5.1. L'indicible du génocide

Depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, on assiste à une grande production de récits de témoignage, de fictions romanesques, d'études littéraires et d'essais divers dont le sujet principal est le génocide des Juifs d'Europe. Parmi les débats, il y a celui qui tourne autour de la représentation du génocide dans les œuvres littéraires, laquelle représentation engendre des points de vue dichotomiques, pour des

raisons morales, philosophiques et artistiques. Dans son étude, *Récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Michael Rinn donne bien des exemples de cette dichotomie. L'auteur met en évidence les arguments en faveur ou contre la représentation du génocide, en fonction de la nécessité de *dire* ou de *taire* l'événement selon les raisons avancées par chaque critique.

En tant qu'excès de la réalité de la violence, le génocide devient ce que le langage ne peut pas représenter. Puisqu'il n'y a pas de mot pour dire l'expérience du génocide, certains trouvent que cette inadéquation de mots et de formes traduit la trahison et le mépris pour les victimes. D'où la préférence du silence. Mais pour les autres, il ne faut pas taire ce drame car le silence est considéré comme un « acte impie » qui serait à l'encontre de la recherche du sens de ce qui s'est passé ainsi qu'au devoir de mémoire envers les victimes. C'est pour cette dernière raison que malgré la difficulté de son expression langagière, le génocide peut être dit.

En effet, comme le dit Charlotte Wardi, dans son ouvrage *Le génocide dans la fiction romanesque*, « l'exploitation du génocide par l'art soulève des problèmes moraux et esthétiques » (33). Par exemple, pour Semprun « on peut toujours tout dire. L'ineffable, affirme-t-il, dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'alibi. Il insiste que l'« on peut toujours tout dire, car le langage contient tout. » (cité par Rinn, 23) En revanche, Lanzmann affirme que l'Holocauste n'est pas accessible, autrement dit, il ne peut être sujet de la représentation que permet le langage. Il « est d'abord unique en ceci qu'il édifie autour de lui, en un cercle de flammes, la limite à ne pas franchir parce qu'un certain absolu d'horreur est

transmissible : prétendre le faire, c'est se rendre coupable de la transmission la plus grave. Il conclut que « la fiction est une transgression, je pense profondément, ajoute-t-il, qu'il y a un interdit de la représentation » (cité par Rinn, 10) Remarquons, cependant, que ce dernier ne soulève pas la question de l'impossibilité de la représentation mais celle de la transgression, de l'interdit : il ne faut pas dire le génocide. C'est cette inaccessibilité morale qui donne lieu à l'indicible dont il est question dans plusieurs cas ici.

Selon Michael Rinn, l'indicible se réfère à un modèle langagier qui bloque la translation véridique d'une chose ou d'un fait donné (Rinn 7). Il évoque ainsi, une situation de divergence entre une expérience personnelle limite et sa transmission verbale. Or, l'auteur note que si on considère le « principe d'effabilité » selon lequel tout ce qui est humain peut être dit (8), on remarque que ces arguments ne sont pas convaincants. Rinn propose par conséquent, d'aborder la question de l'indicible comme un art du langage, la *technè*, qui par différentes stratégies discursives actualise une expérience du génocide.

Pour élucider cette idée de l'indicible comme expression de stratégies discursives, prenons quelques exemples. Dans son étude, Rinn distingue trois termes, à savoir le *monde*, le *mondain* et l'*ultramondain*. Pour reprendre la définition de l'auteur, le *monde* représente un ensemble appelé par l'usage, le « réel » par opposition au *mondain* qui est envisagé dans une perspective dynamique en tant que « prise de conscience du monde », de sorte qu'il génère une réalité humaine donnée. Quant à l'*ultramondain*, il caractérise non pas l'au-delà, mais l'extrême limite du

«mondain» appréhendable. C'est ce dernier terme qui nous intéresse ici, car c'est le lieu de rencontre et de communication entre le bourreau et la victime.

Contrairement aux discours qui sont fondés d'une façon ou d'une autre sur les autres, le discours du génocide, lui, est fondé si l'on veut sur un vide, car la rhétorique des S.S. dans le génocide des Juifs, et des miliciens (dans le génocide des Tutsi) a omis tout point de repère : que ce soit le repère spatial, identitaire ou langagier. C'est-à-dire que, pour créer un monde de destruction, le bourreau a adopté de nouveaux principes pour bafouer la réalité existante. Il s'est défini ainsi comme le sujet (sur-homme) tandis que la victime était définie comme le non sujet (sous-homme). C'est pour cela que dans le discours du génocide au Rwanda, tout comme le Juif était traité de « vermine », le mot *Inyenzi* (qui signifie « cafard » en kinyarwanda, langue nationale du pays) s'est vu privilégié pour dire le Tutsi. De la référence humaine, un transfert effectué passe ainsi à la référence animale pour «légitimer» et «justifier» le crime. Lorsque les victimes allaient dans des églises, par exemple, ou dans des écoles comme lieux de refuge, les bourreaux eux-mêmes, les autorités incluses, leurs disaient qu'on allait les protéger dans ces espaces publics, lieux habituellement sacrés et voués à la vie plutôt qu'à la mort.

Qu'en est-il alors de la représentation du génocide? Même si l'on sait que depuis 1945, le génocide fait partie de l'histoire humaine, le problème de sa représentation est tout autre. L'indicible du génocide semble désigner davantage une limite à ne pas franchir pour des raisons morales ou éthiques ou de vraisemblance dans le cas de la représentation

artistique du sujet qu'un refus de parler des événements. Par ailleurs, Wardi montre clairement que la représentation de la décimation dans les ouvrages artistiques et littéraires suscite des réactions plus ou moins violentes. Elle souligne que la représentation du génocide se heurte à des frontières infranchissables et remet en question le discours humaniste occidental. De plus, elle génère une controverse qui tient à l'ambiguïté d'un récit fictif qui mêle une réalité historiquement récente et *exceptionnelle* à un projet de création esthétique basé sur la fiction. Cet aspect, qui est particulièrement important étant donné la nature de l'événement, traduit en quelque sorte la controverse entre historiens et romanciers autour du type d'écriture approprié pour rendre compte du passé. Il tient en particulier sur deux conceptions fondamentalement divergentes du langage, de l'écriture et de la finalité de l'œuvre artistique. Contrairement au discours de l'historien qui cherche à présenter les faits et à les expliquer, le discours du romancier se construit à partir du principe de l'effet de fiction. Le romancier écrit dans ce cas pour imaginer un vécu, le recréer à partir d'un événement réel transposé dans une fiction.

Nous remarquons en fin de compte, que le débat autour de l'indicible met en évidence deux orientations qui semblent prendre le devant : l'orientation artistique et morale ayant comme point de départ la question de la réalité et du langage artistique. Barthes disait que « le réel n'est pas représentable » (Barthes, 1973 : 806). Comment donc représenter la réalité du génocide ? Pour sa part, Marc Angenot rappelle que « représenter le réel, c'est l'ordonner, l'homogénéiser (Angenot, 1988 : 92). Or, la réalité du génocide ne peut pas être ordonnée dans le cadre du

réel auquel nous avons accoutumé notre langage. Sa réalité ne peut se fondre dans nos réalités, car c'est une réalité d'anéantissement, qui crée une absence. Cependant, une telle vision ne donne pas raison à ceux qui optent pour le silence à propos de l'événement du génocide, et ce quel que soit le motif, elle remet plutôt en question la représentation même du génocide par le discours littéraire avec ses procédés discursifs convenus et stéréotypés, notamment par son caractère ludique et fictif. Se basant sur l'indicible en tant que technè, M. Rinn en tire les conclusions suivantes :

[...] Ces récits vrais mais non vraisemblables empruntent deux modes discursifs pour dire le génocide malgré tout. [...] D'une part, les procédés objectifs de l'« extérieur » conduisent, par « excès de lisibilité conventionnelle », à la destruction d'une normative mimétique donnée. D'autre part, les procédés subjectifs de l'« intérieur » conduisent, par défaut de lisibilité institutionnalisée, à la destruction de leur propre modèle discursif. (279)

Que faire alors de cette problématique des antipodes de l'indicible du génocide qui crée des discordances multiples dans l'analyse de ces récits? Pour M. Rinn, la réflexion sur la mise en texte du génocide doit permettre de conceptualiser des pratiques philosophiques, historiques et artistiques nouvelles, ce qui nécessite de la part du récepteur une interprétation plurielle. La représentation du génocide dans des récits n'est donc pas l'affaire des écrivains ou des témoins seuls, mais aussi l'affaire du lecteur qui doit l'interpréter et doit rendre visible ce que l'écriture suggère par des allusions et des ombres.

1.5.2. L'impossibilité du témoignage

D'après l'étude de Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, on appelle témoignage « le système des relations entre le dedans et le dehors de la langue, entre le dicible et le non-dicible en toute langue – donc une puissance de dire et son existence, entre une possibilité et une impossibilité de dire » (Agamben, 1999 : 189-190). Agamben met l'accent sur ce paradoxe dialectique qui se développe entre le dedans et le dehors, entre le dicible et le non-dicible, ainsi qu'entre la possibilité et l'impossibilité de dire.

Pour lui, le témoignage est une puissance qui accède à la réalité à travers une impuissance de dire, et une impossibilité qui accède à l'existence à travers une possibilité de parler. Les deux mouvements ne peuvent se scinder en deux substances sans communication. En fait, la définition qu'envisage Agamben met en scène deux personnes, c'est-à-dire le témoin (rescapé) et la victime. Ainsi, dans son témoignage, le témoin-rescapé ne peut témoigner de la réalité qu'à travers l'impossibilité de dire ce qui s'est passé à la victime. De même, le sort de la victime ne peut être témoigné que par la puissance de la parole du rescapé. De là, découle la définition du témoin telle que la conçoit Agamben. L'impuissance, l'impossibilité, le non-dicible résident en ce que le vrai témoin, est celui qui ne peut pas parler : c'est la victime. C'est dire que le témoin-rescapé doit passer par le silence du vrai témoin pour pouvoir témoigner de l'indicible. Son dit et le non-dit de la victime sont ainsi inséparables.

Le témoignage est par conséquent, « un acte d' 'auteur' », qui suppose toujours une dualité essentielle, où l'on intègre et fait valoir une insuffisance, une incapacité. Voilà ce qui fait l'essence du témoignage du génocide. Autrement dit, le témoignage du rescapé n'aura de vérité, de raison d'être que s'il complète son propre témoignage en y intégrant le témoignage de qui ne peut témoigner. Leur « unité-différence fait le témoignage » dit Agamben. (Agamben, 1999 : 198)

On pourrait remarquer que le paradoxe d'Agamben relève de contradictions constatées par Primo Levi, témoin et écrivain de la Shoah, qui avance qu'effectivement « le musulman est le témoin intégral », car dans le jargon d'Auschwitz, comme dans quelques autres camps, celui qui ne pouvait pas témoigner portait le nom de « musulman » ; ce qui donne naissance au paradoxe suivant :

1. « le musulman est le non-homme, celui qui ne peut en aucun cas témoigner »
2. « Celui qui ne peut témoigner est le vrai témoin, le témoin absolu. » (cité par Agamben, 1999 : 198)

Le récit du témoin-rescapé est ainsi inséparable de celui du silence du musulman. Ici, il faut rappeler la différence entre trois témoins qui risquent d'être confondus. Il serait important que le terme témoin soit accompagné d'un autre terme justificatif. Nous avons en premier lieu le témoin-victime. Ce témoin s'applique aux victimes qui ne peuvent pas parler parce qu'elles sont mortes. Primo Levi parle de musulman mais on se gardera d'utiliser ce terme comme équivalence de témoin-victime car, bien que rare, le musulman pouvait survivre aux dures conditions de santé,

causées par les travaux forcés des camps de concentration. Mais aussi parce que dans le cas des Tutsi, il n'y avait pas de camps de concentration. Cependant, ce terme peut être utilisé dans un cadre figuré. C'est-à-dire en se basant sur la situation aussi physique que mentale du témoin-rescapé.

Le deuxième terme est le témoin-rescapé. Celui-ci se réfère à la personne ciblée, appartenant donc au groupe des victimes et qui échappe à la mort. C'est le cas de presque tous les personnages de notre corpus. Quant au troisième, il s'agit du témoin oculaire. C'est un témoin qui rend compte de ce qu'il a vu, sans qu'il soit du côté des victimes. Un témoin qui peut se déplacer sans qu'il se sente directement en danger. Le cas du Général Roméo Dallaire en illustre adéquatement le propos. Toutefois, quelques nuances sont à signaler : un témoin-rescapé peut être aussi témoin oculaire s'il a vu par exemple, l'exécution des autres victimes. Mais le témoin oculaire ne peut, à la différence de la cible, devenir témoin-rescapé.

A quoi sert le témoignage? Le récit de témoignage est souvent confronté aux travaux de l'historien qui visent à donner une explication aux faits. Néanmoins, il y a une touche de la réalité à laquelle l'historien ne peut faire arriver son analyse. Comme le souligne Tzvetan Todorov, les témoins « rendent les abstractions palpables, nous avons le sentiment qu'ils nous permettent d'accéder à la vérité de cette expérience. » (Todorov, 2000 : 142) Si nous voulons disposer de dates, de chiffres, de noms propres, affirme Todorov, nous privilégions l'enquête de l'historien; si nous cherchons à nous immerger dans le vécu des acteurs, le récit du

témoin est irremplaçable. Ainsi, au-delà des autres données factuelles, le témoin (fictif ou réel) vise à nous ramener dans la réalité vécue par les victimes.

Pour y arriver, le témoin doit adopter certaines stratégies discursives et narratives, notamment la rhétorique. Comme le dit Michael Rinn, dans son article «Rhétorique de l'indicible», « une approche rhétorique de ces discours consiste à relever différents procédés de mise en langage d'un étant limite-indicible. Paradoxalement, précise le critique, cette pratique du dire malgré tout – malgré la réalité historique inouïe, les insuffisances langagières, les interdits de représentations, etc – vise à la fois à rendre acceptable ce langage impossible et à bloquer les parcours interprétatifs conventionnels. » (Rinn, 1999 : 391) Une telle approche cherche les moyens possibles pour amener le lecteur à l'intérieur de l'*ultramondain*, c'est-à-dire le lieu de rencontre et de communication entre le bourreau et la victime. Et ce, parce que les parcours interprétatifs qui visent à saisir la vérité historique de l'intérieur par le biais d'un récit particulier se soldent par un échec. Saisir la vérité historique requiert la démarche des parcours interprétatifs conventionnels et ceux-ci ne peuvent s'appliquer au discours ultramondain. Cela veut dire que « recevoir la polyphonie discordante du JE-DIS des survivants implique nécessairement une réception plurielle » (Rinn, 1999 : 394); d'où la subjectivité du lecteur. En effet, Michael Rinn oppose cette polyphonie discordante du témoin à la polyphonie concordante du discours scientifique afin de montrer que dans le cas de l'*ultramondain*, le discours

ou l'interprétation objectivistes doivent changer selon les stratégies discursives adaptées :

Ainsi, les approches génériques révèlent les lacunes semblables aux discours narratifs, à savoir le manque de procédés discursifs adéquats rendant acceptables les analyses proposées. En effet, au-delà des bilans établis et des tableaux chronologiques qu'on lui présente, le lecteur, initié ou non, se voit confronté au *rien* produit à l'intérieur de l'ultramondain S-S. Les discours scientifiques, reposant sur une polyphonie concordante validée par une doxa donnée doivent donc développer les stratégies rhétoriques qui dépassent le strict domaine de la recherche objectiviste afin de rendre vraisemblable leur savoir accumulé. (Rinn, 1999 : 394)

Cela sous-entend que, toutes proportions gardées, l'exactitude scientifique n'exprime pas le génocide mieux que la fiction narrative. On pourrait même dire que le génocide en tant qu'expérience limite, échappe à la convention discursive.

1.5.3. La représentation littéraire du génocide des Tutsi

Si le génocide constitue une rupture épistémologique dans la réalité humaine, il introduit également une rupture dans la littérature dans la mesure où il ne suit pas de modèle conventionnel tel que préconisé par les canons littéraires. Myriam Ruzniewski-Dahan l'exprime en ces termes : « Tout d'abord 'interdite' puis ébranlée, la fiction du génocide devait amorcer une évolution à la démesure de l'Événement qu'elle devait raconter. Il s'agit d'une destruction progressive des modèles littéraires traditionnels. » (10-11). Tout ce qui est conventionnel se trouve ébranlé.

En s'appuyant sur ce qu'on appelle « fiction » et « roman », toutes les pistes de ces genres qui s'aventureraient à raconter le génocide sont mises en question. Selon sa définition, la fiction serait « toute élaboration narrative susceptible de manifester comme vrais et de faire comprendre

des faits réels autrement inaccessibles» (Gefen & Audet, 2002 : 170). Quant au roman, Marthe Robert le définit en tant qu'«un genre faux, voué par la nature à la fadeur et à la sensiblerie, fait pour corrompre à la fois le cœur et le goût» (12-13). De plus, il n'y a pas une fiction qui puisse manifester comme vraie et faire comprendre la réalité du génocide car celui-ci n'est pas en lui-même compréhensible. A ce sujet, on se demande si la fiction du génocide a la même définition que celle de la fiction traditionnelle. D'ailleurs, Alexandre Gefen et René Audet, qui abordent la fiction dans le domaine de la pragmatique, soulignent que «la fiction met l'accent sur la décision collective de mettre entre parenthèses la valeur de la vérité et les conséquences immédiates du message fictionnel». Ils ajoutent qu'«au niveau social, l'activité fictionnelle est conçue par les pragmaticiens comme un jeu gouverné par une convention stable : la volonté de négliger les critères de la vérité et des conséquences pratiques» (5). Et c'est justement cette stabilité de la convention qui est brisée puisque le génocide introduit une rupture dans tout ce qui est conventionnel. Pour ce qui est du roman, la complicité qui existe, conventionnellement, entre l'auteur et son lecteur n'est plus. Comment donc appliquer ce genre au sujet du génocide, si le romancier lui-même ne sort pas des conventions habituelles afin de s'approcher de la réalité du génocide?

En ce sens, la fiction qu'inspirent les récits du génocide des Tutsi du Rwanda semble bien s'appliquer à la théorie relative à la Shoah. La majorité des fictions est narrée par des narrateurs ou personnages qui se présentent comme des témoins de la tragédie et dont l'identité de témoin

pourrait s'appliquer à la définition de G. Agamben aussi bien qu'à celle de T. Todorov. Rappelons que si le premier insiste sur l'impossibilité de témoigner et la puissance de la parole, le second souligne l'importance du souvenir par lequel le témoin recherche le sens de sa vie après un événement aussi traumatisant. Les diverses stratégies discursives que suggère l'étude de M. Rinn sur la sémiotique et la rhétorique de l'indicible servent à rendre le témoignage du narrateur ou du personnage plus ou moins vraisemblable et à amener le lecteur dans le vécu des victimes.

Toutes ces stratégies cherchent à dire de façon elliptique, ou au contraire excessive, l'impossible vraisemblable de l'extermination. Dans les textes narratifs, dit Michael Rinn, il en résulte la dramatisation d'une lecture immédiate empruntant souvent les registres du non-vraisemblable. Nous avons ainsi par exemple Murekatete, narratrice et personnage-témoin du roman *Murekatete* de Monique Ilboudo, qui passe par le rêve pour raconter la mise à mort méthodique des victimes. Dans *L'aîné des orphelins* de Tierno Monénembo, Faustin invente un énorme mensonge concernant la mort de ses parents pour informer les journalistes. En outre, Murekatete s'évanouit au moment où le récit arrive à la séquence de la mort de ses propres enfants. Cette stratégie explique les événements aux lecteurs sans tomber dans les détails insupportables de cette mise à mort. De même chez Faustin, quand il retrouve son frère et ses sœurs, l'indicible se matérialise dans l'absence du langage courant. Les enfants, sombrés dans la folie causée par ce qu'ils ont vécu depuis la mort de leurs parents, ne délirent qu'en lançant quelques mots italiens. «La Hirlandaise» qui s'occupait d'eux a été incapable de traduire leur propos et ne pouvait

par conséquent, ni savoir ce qui leur était arrivé, ni connaître leur identité. Cependant, Faustin a reconnu ses sœurs et son frère malgré leur changement physique. Ces quelques bribes de mots italiens, qu'ils connaissaient tous, ont fait l'effet de mot de passe, code pour rendre possible leurs retrouvailles. En effet, Rinn a signalé dans son étude que «l'indicible, tel que nous l'envisageons, peut être compris comme 'mot de passe' tel qu'en parle Jacques Derrida. » (15) Cette conception de l'indicible comme «mot de passe» semble être indispensable dans l'étude de la représentation du génocide. Derrida trouve que «pour habiter une langue, il faut déjà disposer du schibboleth : non pas seulement comprendre le sens du mot, non pas seulement savoir ce sens ou savoir comment il faudrait prononcer un mot (...) mais pouvoir dire comme il faut et comme il faut pouvoir dire. » (cité par Rinn, 15) Ainsi, l'indicible en tant que mot de passe permet à l'écrivain de pénétrer le langage des victimes ou des bourreaux, dans le lieu indicible pour pouvoir le comprendre et le communiquer.

Malgré ses stratégies discursives, le texte de fiction, qui relève du génocide, n'échappe jamais à cette destruction du modèle canonique comme le montre Ruszniewski-Dahan. D'où la naissance d'une nouvelle esthétique, caractérisée par l'échec du genre romanesque à représenter le génocide avec les formes stéréotypées du genre. Et c'est ce même échec qui, bien que paradoxal, fait l'essence de la représentation fictionnelle du génocide. Pour elle, on pourrait considérer le génocide comme un événement fondateur d'une nouvelle esthétique, qui se définit par son impossibilité à naître. (Ruszniewski-Duham, 1999 : 50-51)

1.6. Conclusion

«...L'extermination des juifs est le seul précédent que l'on puisse prudemment évoquer pour comprendre celle des Tutsi» (Detexhe, 14). C'est pour cela que nous avons recours à l'approche théorique née de la littérature de la Shoah.

Néanmoins, si les deux événements présentent des similarités qui puissent établir un rapport entre eux, ils renferment leurs différences et particularités. Il en est ainsi pour les récits littéraires qui en découlent. C'est dire que les réflexions théoriques sur la Shoah ne pourront nous servir que de manière générale. Quant à l'analyse des textes par exemple, elle sera faite également en tenant compte des facteurs variés. On pense au cadre historique qui confère un caractère particulier au génocide des Tutsi, au cadre littéraire africain qui intègre cette littérature dans une esthétique littéraire autre que celle de la littérature européenne.

On ne pourra pas non plus oublier de signaler les conditions de la naissance des deux littératures ainsi que les écrivains au rendez-vous de notre étude. Si plusieurs œuvres analysées par les théoriciens et les critiques de la Shoah viennent des témoins réels, c'est-à-dire les rescapés du génocide des Juifs, notre corpus est constitué d'écrivains qui ne sont ni Rwandais, ni rescapés du génocide des Tutsi. Cela signifie que nous aborderons notre analyse de manière relativement différente de celle qu'empruntent par exemple les critiques des œuvres de Primo Levi, de Robert Antelme ou d'autres témoins-rescapés de la Shoah. Reste à préciser que nous étudierons les œuvres en corrélation avec les autres œuvres de la littérature africaine et non, par rapport aux œuvres de la

littérature de la Shoah, puisque l'objectif n'est pas de faire une étude comparatiste de la littérature de la Shoah et de celle du génocide des Tutsi. Il s'agit plutôt d'examiner l'apport esthétique de cette littérature à la littérature africaine au sujet de la mise en fiction du génocide des Tutsi au Rwanda.

CHAPITRE 2

***Murekatete* de Monique Iboudo: Un témoignage (im)possible**

2.1. Introduction

Comment lire, comprendre et interpréter un récit fictif portant sur un événement comme le génocide qui semble défier le cadre convenu de la représentation du monde par la langue? Ce problème donne toujours lieu à une polémique¹⁵ et devient surtout éthique lorsqu'il s'agit de récits sur le génocide. Autrement dit, la question centrale devient : comment réaliser une œuvre littéraire à partir de l'événement ayant causé la mort de milliers de personnes? Comment Monique Ilboudo transmet-elle le sujet à son lecteur? Cherche-t-elle à expliquer, à (faire) comprendre ou à raconter tout simplement ce qui s'est passé? Quels sont les nouveaux procédés envisagés par l'écrivain pour aider le lecteur à comprendre le génocide à travers une représentation fictionnelle?

A lire le roman *Murekatete*, on a l'impression que l'écrivain joue aussi bien le rôle de l'historien, de l'anthropologue que celui du sociologue. En créant les personnages-témoins à qui elle donne la parole, la romancière cherche à raconter les événements, à comprendre ce qui s'est passé et à l'expliquer aux autres. Si le roman parvient à décrire de manière vraisemblable le génocide à son lecteur, averti ou non¹⁶, nous postulons que c'est grâce à ces personnages-témoins. C'est d'ailleurs la parole de ces derniers qui rapproche le roman inspiré du génocide de sa réalité.

¹⁵ Voir Charlotte Wardi dans son ouvrage *Le génocide dans la fiction romanesque*. Paris : PUF, 1986.

¹⁶ Pour les lecteurs non avertis, des éléments para textuels qui montrent bien l'origine de ce roman, comme ce paragraphe qui vient après le texte : « Cette œuvre s'intègre dans le projet collectif *«Rwanda; écrire par devoir de mémoire»* initié par le festival Fest'Africa (association Arts et Médias d'Afrique). »

Nous proposons donc dans ce chapitre une étude du personnage-témoin afin d'analyser les stratégies développées par Monique Ilboudo pour parler du génocide des Tutsi dans *Murekatete*, roman publié en 2000 dans le cadre du projet «*Rwanda. Écrire par devoir de mémoire.*» Notre analyse se focalisera sur les notions de témoignage et de fiction. Nous étudierons le portrait du personnage-témoin, ainsi que celui des autres personnages; nous ferons ensuite, une analyse narrative et sémantique pour enfin terminer avec une étude du témoignage face à l'indicibilité du génocide.

L'auteur introduit son récit par un cauchemar qui donne à voir l'incapacité de survivre à un drame tel que le génocide. En effet, le roman met en scène une femme dont la vie se révèle quasiment impossible suite au génocide et à ses répercussions. *Murekatete* est nommée ainsi par son père après avoir échappé à la mort survenue à la naissance : « Laisse-la vivre. [Cela veut dire] Laisse-la se sentir à l'aise » (Ilboudo, 2000 : 12). Or, comme en témoigne le roman, cette vie que sous-entend son nom est basculée par des problèmes ethniques et politiques qui font sombrer le Rwanda dans le génocide de 1994. Après des persécutions constantes, *Murekatete* perd tous les siens : son père (hutu) est assassiné de façon mystérieuse (dans un ascenseur) au retour de son entrevue avec Agathe Uwilingiyimana, la première ministre du gouvernement de transition¹⁷ et qui a été elle-même, assassinée le 7 avril 94; son oncle et son premier

¹⁷ Ce gouvernement de transition, dont l'objectif était d'inclure les représentants des autres partis politiques et qui n'a jamais eu lieu, était envisagé dans le cadre des Accords de paix d'Arusha signés en 1993 entre le FPR (Front Patriotique Rwandais) et le gouvernement du Général Habyarimana. Voir à ce sujet l'œuvre de Jean-Pierre Chrétien et ses collaborateurs. *Rwanda. Les Médias du Génocide*. Paris : Karthala, 1995. voir aussi Alison Desforges dans *Aucun témoin ne doit survivre*. Paris : Karthala, 1999.

mari Nicodème (Tutsi) meurent aussi mystérieusement lorsque ces derniers commencent l'enquête sur la mort du père; sa mère (Tutsi) est assassinée par les miliciens pendant le génocide en 1994; ses deux enfants périssent dans les mains des miliciens interahamwe; ses frères et ses sœurs sont tous morts. Quant à Murekatete, elle résiste à la deuxième mort que lui infligent les miliciens hutu après avoir raté le projet de sortir ses deux enfants du pays sanglant. Plus tard, les soldats du FPR la trouvent au bord de la route laissée pour morte par ses assassins. Un soldat nommé Venant, est mandaté par son supérieur pour la transporter à l'hôpital. C'est quand elle retrouve la raison qu'elle entreprend la recherche de son nouveau sauveur qui deviendra par la suite son futur mari. Elle survit néanmoins avec un corps et une âme meurtris. « Ai-je eu raison de demeurer? » (Ilboudo, 2000 : 12) se demande-t-elle.

Murekatete vit ainsi la lutte entre la vie et la mort, le combat entre la chance d'avoir été sauvée et la culpabilité de survivre. « Pourquoi moi? Pourquoi pas les autres, mes enfants, ma mère ? .»(Ilboudo, 2000 : 22) Malgré ce sentiment, elle veut toujours vivre, si ce n'est que par destin. L'*après-douleur*, s'il y en a, est vécue difficilement à travers les cauchemars de chaque nuit. Pensant les exorciser, elle se décide à aller visiter les « *sites du génocide*.» Grâce au soutien de Venant, son deuxième mari, les deux entreprennent le pèlerinage pour «comprendre l'incompréhensible» (Ilboudo, 2000 : 52), le génocide. Pour ce faire, il fallait visiter les sites du génocide¹⁸.

¹⁸ Après le génocide, le Rwanda est un pays pavé de cadavres des victimes dont la majorité se trouve dans les églises, les hôpitaux, les écoles, les bureaux communaux et d'autres grands lieux publics où les autorités avaient rassemblé les Tutsi sous prétexte de leur assurer protection. Certains lieux ont été nettoyés, mais d'autres sont devenus les

Après quelques visites, ils se rendent à Murambi, une école inachevée qui abrite aujourd'hui des milliers « d'hôtes bien silencieux. » (Ilboudo, 2000 : 57) Venant ne supporte pas la vue cauchemardesque. Il y entre, mais en sort aussitôt « malade, dans sa tête et dans son corps. » (Ilboudo, 2000 : 64) Le Venant d'après Murambi n'est qu'un inconnu qui conduit leur ménage à la ruine. A Murambi « tout un peuple a touché le fond. » (Ilboudo, 2000 : 57) Le couple de Murekatete ne sera pas non plus épargné.

Par ailleurs, c'est à Murambi que le devoir de mémoire est revendiqué par le gardien du site : « Nous ne voulons pas oublier. C'est pourquoi, il faut entretenir des lieux comme celui-ci. L'humanité entière doit savoir ce qui s'est passé. Nous avons un devoir de mémoire. » (Ilboudo, 2000 : 59) L'écriture de M. Ilboudo appréhende sensiblement le témoignage de Murekatete, afin de nous faire saisir celui de tout le peuple des rescapés. C'est dans les catacombes de Nyamata, dans les galeries mortuaires de Murambi, mais aussi dans la vie de Murekatete que le roman d'Ilboudo trouve le support pour contribuer à la construction de la mémoire. C'est là aussi que se démasque la difficulté de (sur)vivre après l'événement du génocide, si l'on pose la survie en tant que fait d'échapper aux tueries.

Avec sobriété, Ilboudo fait entrer son lecteur dans l'une des tragédies humaines du XXème siècle. A sa façon de manier la narration, l'auteur

« sites du génocide», lieux de mémoire de la tragédie. Les plus connus sont : Murambi (Gikongoro); Bisesero (Kibuye) Gisozi (Centre incluant un musée renfermant les restes des vêtements ramassés dans la ville de Kigali, les armes utilisées pendant le génocide et les vêtements des victimes; un centre de recherche sur le génocide, une bibliothèque contenant différents documents sur le génocide et un centre d'éducation) ; Nyamata, Ntarama (Kigali-Rural) et Nyarubuye (Kibungo).

distancie parfois son personnage-témoin des événements pour nous en approcher davantage. Cette narration fait du personnage principal le témoin oculaire des événements, *Murekatete* coudoie la réalité que vivent les rescapés du génocide des Tutsi au Rwanda.

Murekatete comme les autres romans portant sur le génocide, soulève plusieurs questions concernant la vraisemblance et/ou la véracité de l'événement. Il serait difficile, sinon impossible de dire qu'un roman ayant comme sujet un événement d'une telle violence, soit purement fictif ou ne soit compris tout simplement comme témoignage des faits. Si le génocide est considéré comme un sujet tabou qui ne peut se mêler à la création littéraire pour certains, c'est qu'il impose des limites à ceux qui décident d'en faire le sujet de leur écriture. Pour l'aborder, les écrivains recourent à différents procédés afin de pouvoir dire un aspect de l'événement. Dans cette partie, nous étudierons comment l'auteur procède pour raconter cette tragédie à son lecteur. Le choix de personnages, les stratégies de l'écriture nous semblent d'abord des points principaux à analyser pour étudier la manière dont le génocide est raconté et comment l'écrivain, par l'intermédiaire de son personnage-témoin, cherche à faire comprendre au lecteur, la nature des événements ayant recours à ce qui se passe dans le roman en faisant allusion à la réalité. Nous signalons d'emblée que l'analyse de *Murekatete* se focalisera sur l'impossibilité du témoignage. Bien que cette impossibilité soit incontournable dans tout le corpus, son analyse sera approfondie dans ce même chapitre.

2. 2. Analyse sémiotique du récit.

Le récit de *Murekatete* est composé de vingt et un petits chapitres. Cette division d'un si court roman en un si grand nombre de chapitres qui ne suivent pas nécessairement une chronologie les liant toujours l'un à l'autre, donne au récit une forme très fragmentée. Les neuf premiers chapitres alternent le récit du génocide avec la vie de Murekatete et celle de sa famille avant l'extermination de 1994. Le reste du roman tourne autour du génocide et ses conséquences. D'après la typologie des récits du génocide chez Michael Rinn, *Murekatete* se classerait dorénavant dans la catégorie de *récit circulaire*. C'est-à-dire le récit qui ne cesse de revenir à sa dégradation, malgré les efforts d'amélioration. Il faut également signaler qu'à la différence du conte qui suit le même cheminement avant d'atteindre l'intrigue finale qui est positive, le récit du génocide comme celui de *Murekatete* n'aboutit pas à une issue positive.

Du point de vue sémiotique, le récit de *Murekatete* met en scène plusieurs actants. Parmi ces derniers, on pourrait retrouver différentes catégories de personnages, à savoir les personnages principaux, les personnages ou figures symboliques, ainsi que les figurants. En lisant le roman de M. Ilboudo, on a l'impression que le modèle du schéma actantiel de A.J. Greimas¹⁹ est remis en question²⁰. Alors que dans le roman « ordinaire » ou dans les contes le héros (ou héroïne) se confronte aux opposants et est aidé par les adjuvants dans le but d'atteindre son objet, il en va autrement dans ce roman du génocide. Si l'on se fie à l'étude de

¹⁹ Greimas, A.J. *Du sens II*. Paris : Seuil, 1983

²⁰ Il peut cependant s'appliquer à certaines parties du récit qui n'impliquent pas le génocide par exemple, la scène de la naissance de l'enfant (mort-né)

Michael Rinn, tout en gardant une certaine réserve²¹, le cheminement actantiel de *Murekatete* se rapprocherait de celui de Claude Bremond dans la *Logique du récit* (1973).

Une fois que le sujet du génocide entre en scène, tout se passe comme si les rôles avaient été changés. Il n'y a ni héros, ni adjuvants proprement dits, tout se construit selon l'objectif du génocide : déconstruire le paramètre classique du récit. Si justement le rôle des opposants est de détruire le héros ou le personnage principal dans le cas de *Murekatete*, nous pensons que le personnage, ainsi que ceux censés l'aider, se dirigent également, à leur insu, vers la destruction. Car dans le cadre du génocide, quiconque est du côté de la victime doit être ou devenir lui aussi victime et, par conséquent, doit être éliminé. A ce propos, Michael Rinn parle du principe de fatalité de l'ultramondain S.S. Ce principe consiste, en effet, à réserver le même sort à toutes les victimes actualisées. Rinn précise que «Le processus d'extermination concerne une collectivité dans laquelle le personnage principal évolue certes de façon « individuelle», mais qui n'est vraisemblable que lorsqu'il partage le sort de cette communauté.» (Rinn, 1998 : 164) C'est dire que la littérature du génocide se conforme en quelque sorte à la logique du génocide. Selon l'étude de Bremond, quelques situations ou personnages vont faciliter, améliorer ou dégrader la situation du personnage principal dans son processus de survie. Cependant, un nouvel élément s'établit dans la structure de Bremond qu'exploite M. Rinn : Les adjuvants ne sont pas

²¹ Rinn applique cette notion à des personnages ayant survécu après avoir connu plusieurs camps de concentration, pendant une durée plus ou moins déterminée; tandis que le récit de *Murekatete* s'étend sur toute son existence, la situation semble se détériorer au fur et à mesure que les jours avancent pour exploser dans le génocide duquel elle sort, sans en sortir totalement.

exactement les opposants du personnage principal comme il l'a montré dans la sémiotique de l'indicible. On constate plutôt que leur dégradation ou leur disparition en tant que victimes entraîne la déchéance du personnage principal.

2.2.1. Les personnages principaux

2.2.1.1. Le personnage-témoin

Parmi les personnages principaux, nous nous attarderons sur celui que nous avons appelé le personnage-témoin à savoir Murekatete. Celle-ci joue en même temps, le rôle de narratrice et de personnage principal. Le roman, qui s'intitule lui-même *Murekatete*, est narré à la première personne. Le nom du personnage principal, qui est la narratrice autodiégétique, coïncide avec le titre du roman. Cela donne au récit, sous certains égards, les traits d'une autobiographie²². Murekatete raconte sa vie ou plutôt ses morts (ratées). Elle cherche à reconstruire la mémoire des événements et remet en question la vie après la survie, en cherchant le sens de ce qui s'est passé. Elle veut savoir comment on a pu en venir au génocide en racontant son témoignage : comment elle, impuissante de sauver (au moins) ses enfants, a pu survivre. A-t-elle réellement survécu? À plusieurs reprises, elle remet en question son existence : «Je ne suis plus occupée qu'à ne pas exister» (44) ou alors : «depuis longtemps, je déambule, comme une ombre de moi-même.» (47)

²² À la seule différence qui concerne l'auteur. D'après l'essai de Philippe Lejeune, une autobiographie se définit en tant que «récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité» (Lejeune, 1996)

Dans tout le roman, le personnage de Murekatete vit dans la lutte entre la mort et la vie. «Je n'étais pas née pour vivre.» (Ilboudo, 2000 : 11) Cette affirmation déstabilise le lecteur dès le début de l'histoire autant que la signification de son nom telle que donnée par la narratrice : «Laisse-la vivre. Laisse-la se sentir à l'aise. » (Ilboudo, 2000 : 12) Les deux phrases se trouvent dans les premières pages du récit, et toutes deux sont contradictoires. C'est en effet dans cet antagonisme que se trouve la source de sa lutte entre la vie et la mort. Celle-ci surgit pour la première fois à la naissance de l'enfant, mais elle est vouée à l'échec grâce à la patience de sa mère qui s'entête et refuse de l'enterrer avant l'arrivée de son père absent. En attendant son retour, l'enfant revient à la vie. A ce niveau, le modèle de Greimas s'applique aisément. On a ainsi :

Le sujet → l'enfant (mort-né) Murekatete
L'objet → la vie de l'enfant (mort-né) (Murekatete)
L'adjuvant → la mère, ainsi que l'absence du père de Murekatete
L'opposant → la famille du père de Murekatete
Le destinataire → le bébé (Murekatete)

Si sa mère s'oppose obstinément à l'enterrement de Murekatete, la famille du père - qui ne l'a jamais accepté - veut en finir une fois pour toutes. Grâce à la mère qui prend la défense du bébé, Murekatete échappe à la mort.

Dès lors, cette mort (ratée) semble annoncer la vie impossible de l'enfant. Elle connaît, suite à cette «résurrection», une enfance heureuse, gorgée de l'amour de son père dont elle est la préférée. Mais sa vie restera toujours marquée par des regrets d'avoir survécu, d'avoir «demeuré» ou par des questions sans réponses. L'impuissance de vivre

pleinement sa vie caractérise le personnage de Murekatete tout le long du roman.

Comme l'exprime le proverbe rwandais : «*So ntakwanga akwita nabi*.²³» Même si Murekatete mène une vie pénible, celle-ci l'emporte toujours sur des morts (presque) certaines. En revanche, le prénom de Primitive que lui avait donné son grand-père reflète la colonisation renforcée par l'Église catholique au Rwanda. Renfermant des préjugés et des stéréotypes du colonisateur envers le colonisé, le prénom de Primitive veut soumettre le personnage à l'aliénation. Cependant, Murekatete refusera ce prénom, car elle le trouvait fantaisiste et que les enfants à l'école se moquaient d'elle : «Il faut venir chez nous pour rencontrer de tels prénoms. Je me demande parfois pourquoi l'état-civil accepte d'inscrire des prénoms aussi fantaisistes. Primitive! Pourquoi pas Cro-magnon?» Ce commentaire n'est pas anodin en soi. La narratrice critique sans nul doute, la colonisation qui voulait que les Africains soient définis comme les primitifs, les non-civilisés. La souffrance que subit l'Afrique, en l'occurrence le Rwanda, à cause de la colonisation va se transposer dans une souffrance personnelle de Murekatete découlant de son prénom : «J'eusse beaucoup souffert de ce choix sans l'heureuse idée de mon père. A l'école, quelques petits malins avaient commencé à se moquer de moi en entendant mon nom. Je m'arrangeai pour que les enseignants oublient ce prénom incommode. Murekatete devint mon nom unique.»

²³ «*So ntakwanga akwita nabi*» : Un proverbe rwandais qui, littéralement, veut dire : «Ton père ne te déteste pas, il te donne juste un mauvais nom.» C'est-à-dire que le nom que les parents donnent à leur enfant détermine la vie ou les conditions de vie, qu'il doit mener. Cela va dans le sens négatif comme dans le sens positif. Un nom dont la signification renvoie à quelque chose de positif sera comme une bénédiction pour l'enfant tandis que l'inverse lui portera malheur, dit-on.

(Ilboudo, 2000 : 12) Ici Murekatete se révèle comme un personnage ayant une maîtrise de pouvoir sur son être depuis son très jeune âge.

Adolescente, elle parvient à convaincre ses parents que sa vocation de religieuse était indiscutable. C'est ainsi qu'elle entre au couvent à quinze ans. Bien qu'elle ait choisi cette institution elle-même, l'impuissance de pouvoir vivre sa vie comme elle l'entend l'y poursuit. C'est dans ce couvent qu'elle sera témoin d'une ségrégation ethnique dont elle avait souffert plus tôt alors qu'elle était à l'école primaire «une fois la maîtresse m'avait traitée de hutsi. 'Ni Tutsi ni Hutu' avait-elle précisé. Puis, se tournant vers le tableau, elle avait ajouté tout bas : 'une bâtarde!' J'avais tout entendu, et m'étais mise à pleurer si fort qu'elle avait eu du mal à me consoler.»²⁴ (Ilboudo, 2000 : 17)

Cette expérience révèle à Murekatete que le système de ségrégation ne s'arrêtait pas dans les murs des écoles, mais qu'il s'étendait également dans toutes les institutions comme au couvent des religieuses :

Ces bénies de Dieu et de sœur Annonciate, présentaient, toutes, la particularité d'appartenir à un groupe protégé. Suivant une règle inscrite nulle part, les pensionnaires étaient réparties en deux catégories bien cloisonnées. Cette division était perceptible dès l'abord, mais je mis quelque temps avant d'en saisir les critères. Je pris conscience pour la première fois des incidences pratiques des termes hutu et tutsi. (Ilboudo, 2000 : 17)

«Les incidences pratiques des termes hutu et tutsi», là repose le dilemme de toute une vie. Une fois surgis, les problèmes de son ethnie ne laisseront que la douleur qui s'aggrave avec le temps. Bien

²⁴ Ce système d'humiliation qui se pratiquait dans des écoles (jusqu'en 1994 avant le génocide) consistait à demander aux enfants de se mettre en groupes selon leur appartenance ethnique et souvent ce sont des enfants tutsi qui en subissaient l'humiliation et l'aliénation car ils étaient toujours minoritaires (quand il y en avait) Pour Murekatete, la frustration de ne pas appartenir, ni à l'une, ni à l'autre ethnie ou alors d'appartenir aux deux à la fois, pèse encore plus.

qu'appartenant aux deux groupes, le personnage de Murekatete ne bénéficie du soutien d'aucun d'entre eux. Elle se positionne toujours plutôt du côté de la victime, car de «la bâtarde» comme la maîtresse de l'école la traite, elle sera traitée de «traïtesse²⁵» par des miliciens qui tuent ses enfants. Tous ces problèmes mis ensemble, permettent de construire un personnage toujours victime, qui se sent toujours coupable (malgré la force) de vivre, un personnage toujours déçu et dont on dirait qu'il est obsédé par le désespoir. Tout au long du récit, le personnage évolue dans cette binarité de forces paradoxales qui rythme son parcours entre la mort et la vie. Cela s'illustre dans quelques passages du roman : «Je sais qu'il m'aime. Mais je suis morte. Depuis bien longtemps» (10); «Je n'étais pas née pour vivre» (11); se contredisant avec les passages tels que : «Laisse-la vivre» (12) «J'étais décidée de rester en vie.» (15) La mort la hante quotidiennement et le résultat qui s'annonce est le délire se

²⁵ Le concept du «traître» est annoncé explicitement lors de la propagande du génocide dans le numéro 6 (décembre 1990) d'un journal extrémiste *Kangura* intitulé «*Les dix commandements des Bahutu*» Dans ce document le traître est défini comme suis :

Commandement #1 :

Tout Muhutu doit savoir que Umututsikazi [une femme tutsi], où qu'elle soit, travaille à la solde de son ethnie tutsi. Par conséquent, est traître tout Muhutu:

- qui épouse une Umututsikazi;
- qui fait d'une Mututsikazi sa concubine;
- qui fait d'une Mututsikazi sa secrétaire ou sa protégée.

Commandement #4

Tout Muhutu doit savoir que tout Mututsi est malhonnête dans les affaires. Il ne vise que la suprématie de son ethnie.

Par conséquent, est traître tout Muhutu :

- qui fait alliance avec Batutsi dans ses affaires
- qui investit son argent ou l'argent de l'État dans une entreprise d'un Mututsi
- qui accorde aux Batutsi des faveurs dans les affaires (l'octroi des licences d'importation, des prêts bancaires, des parcelles de construction, des marchés publics...)

Commandement #10

La Révolution sociale de 1959, le Référendum de 1961, et l'idéologie hutu, doivent être enseignés à tout Muhutu et à tous les niveaux.

Tout Muhutu doit diffuser largement la présente idéologie.

Est traître tout Muhutu qui persécutera son frère Muhutu pour avoir lu, diffusé et enseigné cette idéologie. (Kangura no 6)

Ce concept de traître s'est étendu à toute personne (hutu) qui ne partage pas l'idéologie génocidaire.

manifestant par les cauchemars de toutes les nuits et la peur pendant le jour. C'est à cause de cette mort qui habite son intérieur qu'elle ne pourra pas consommer son union avec son mari Venant, même s'il l'aime et la protège, du moins avant sa propre chute. Murekatete qui exprime bien son état «je suis morte-vivante» demeure une ombre en attente de sa disparition.

2.2.1.2. Rapport entre le personnage-témoin et les autres personnages

Le témoignage de Murekatete est le thème central du roman. Il est évident que ce témoignage, qui couvre pratiquement toute sa vie, met en scène plusieurs personnages. Les deux forces antagonistes ci-haut mentionnées semblent déterminer les relations qui s'établissent entre la protagoniste et les autres personnages du roman. C'est ainsi qu'on entre dans une sorte de relation à la fois simple et complexe, qui se tisse entre le personnage-témoin et les autres personnages du récit. Soulignons cependant qu'avec les personnages, cette relation change au cours de l'évolution du récit; c'est dire que tous les efforts effectués aux prises de Murekatete se soldent toujours par des échecs, et avec parfois l'effet inverse : franchir une étape vers la mort.

Pour étudier cette relation sur le plan chronologique, le roman se subdivise en deux grands moments : l'avant-génocide jusqu'à son exécution et l'après-génocide. La première, que l'on discerne à travers le récit, relève en fait, de l'historique du génocide, tandis que la seconde découle du témoignage du génocide lui-même. Il convient de signaler que

du point de vue de l'histoire, l'intrigue suit une chronologie facile à rétablir. Cependant, du point de vue structural, elle se développe dans une sorte de cadre volute constituée de petites histoires fragmentaires et anachroniques.

Dans la première partie du récit, qui débute avec la «première résurrection» de l'enfant (Murekatete), le témoignage tourne autour de son enfance. Une période de stabilité, de bonheur -quoique éphémère-, mais aussi une période des premiers bouleversements. Au cours de cette phase, la protagoniste met en jeu les personnages dont les rôles se distinguent explicitement. Elle semble opposer deux milieux : l'intérieur, c'est-à-dire la famille, source de stabilité et l'extérieur de la famille ou plus clairement les institutions, source de troubles. Chez Greimas, on pourrait parler d'adjuvants et d'opposants respectivement. Mais, il est très important de constater qu'au cours de l'évolution du roman, le rôle des adjuvants disparaît progressivement, car eux aussi, rentrent dans la sphère des victimes. Quant aux opposants, leur rôle s'intensifie et évolue toujours au détriment du personnage principal.

En effet, Murekatete rencontre une maîtresse à l'école primaire qui, pour la première fois, lui révèle les problèmes ethniques de son peuple, lesquels problèmes seront la source de la tragédie. Bien que la maîtresse lui fasse cette révélation dans le cadre symbolique soit dit en passant, de l'éducation, elle ira jusqu'à marginaliser l'enfant, en la qualifiant de «hutsi». Ce groupe d'enfants métissés (résultant d'une union de parent hutu et de l'autre tutsi), qui pourtant constitue un nombre significatif de la population, n'a jamais été accepté pas les extrémistes. La maîtresse

renchérit avec l'insulte «bâtarde» qui provoque les larmes de l'enfant. Ce mot «bâtarde» vient donc renforcer l'«illégitimité» de ces enfants, car les extrémistes ne reconnaissent pas l'union entre deux personnes de groupes ethniques différents. C'est à ce moment que le personnage commence à (se) poser des questions concernant son identité beaucoup plus problématique qu'il n'y paraît. C'est effectivement à travers les propos de la maîtresse d'école que le personnage saisit subrepticement l'existence des différences ethniques menant au racisme, ce qui la mène à se ranger du côté de la victime : «J'en avais conclu qu'être Tutsi était une tare. Mais comme être hutu semblait une plus grande tare, mon amitié avec Kazungu, l'une des rares petites filles Tutsi de la classe, s'en était renforcé» (Ilboudo: 2000, 18) L'identité de la victime se forge à ce moment précis.

Plus Murekatete grandit, plus son entourage lui rappelle qu'être *hutsi* constitue une tare. La ségrégation atteint des proportions sans précédent, surtout lorsqu'elle entre au couvent des religieuses : un groupe s'occupant des tâches légères domestiques et un autre des travaux pénibles de l'extérieur. Murekatete, du fait de sa double appartenance ethnique, est toujours associée au groupe des non préférées (tutsi). Ironiquement, l'image de la maîtresse et des religieuses s'avère paradoxale: alors que les deux sont censées favoriser la vie intellectuelle et spirituelle du personnage, elles la défavorisent en mettant en jeu son appartenance ethnique. Aussi, cette image dépeint-elle le dysfonctionnement d'un système social basé sur une idéologie ethniste. Murekatete s'intéresse à la problématique ethnique et se confie au jeune prêtre qui confesse des

religieuses et qui, plus tard, lui confie ses problèmes en retour. Petit à petit, les aveux cèdent le pas à la complicité amoureuse qui les conduit à leur mariage.

Nicodème ayant quitté les ordres, et Murekatete le couvent, elle aspire à présent à une vie normale. Mais en vain, puisqu'elle continue d'être témoin d'injustice à base ethnique au quotidien dans sa vie laïque. Ainsi dans ce contexte, les deux personnages qui luttent pour sa défense et sa sécurité, c'est-à-dire son père et son mari, disparaissent tous deux, victimes d'une mort inexplicée. Son père constituait un défi et une menace pour l'État des puristes raciaux. Sa vision vis-à-vis du peuple rwandais, qui par ailleurs n'exclut personne, ne plaisait pas aux dirigeants du régime. Il arrive même à les accuser comme suit : «Le mensonge a trop nui à notre nation. Il est érigé en mode de gouvernement. Ce n'est pourtant pas une tare ancestrale. Souviens-toi ma fille : 'Aho kuryamira ukuri waryamira ubugi bw'intorezo' ('Au lieu de se coucher sur la vérité, il vaut mieux se coucher sur le tranchant d'une hache'). Il nous faut en finir avec les mensonges d'État.» (Ilboudo, 2000 : 25). Le père se révolte contre la gestion du pouvoir fondée sur les mensonges²⁶. Il prend en même temps la défense des ancêtres qui ne seraient pas les auteurs de ces mensonges.

Cependant, la vérité ne peut pas provenir de n'importe qui à cette époque, surtout lorsqu'elle dérange l'ordre établi de l'État. Comme Murekatete le dit, «Au pays des mille collines, ne pas savoir retenir ses pensées profondes est un grave défaut.» (Ilboudo, 2000 : 24) Les

²⁶ Ici le mensonge majeur repose sur la création de groupes «ethniques» entre les Rwandais attribuant aux Tutsi une origine étrangère, ce qui ne leur donnerait selon l'idéologie génocidaire, aucun droit de citoyen, justifiant la haine des extrémistes.

mensonges des dirigeants deviennent la vérité sine qua non de ces régimes sanguinaires. Cela explique la mort énigmatique du père lequel a toujours refusé d'adhérer à cette doctrine du mensonge.

La fonction de ce personnage est imposante au niveau de la morale et des valeurs, non seulement rwandaises, mais surtout humaines. Plein de bonne volonté, il croit pouvoir changer la politique de son pays. En le faisant, il met en danger le personnage principal, son enfant. Malgré la présence flagrante des miliciens et «l'exacerbation de la ségrégation ethnique», le père continue à défendre sa position contestataire qui indispose le gouvernement. Il estime que «c'est une honte et une grande perte pour le Rwanda de laisser tant de fils valides hors de ses frontières [...]. Ce pays n'ira nulle part sans tous ses enfants. Un corps amputé peut-il marcher droit? » (Ilboudo, 2000 : 24) Le problème ethnique du pays trouve la solution dans le retour des réfugiés de 1959 qui doit le résoudre. Dans le cas contraire, le pays n'est qu'un corps amputé ne pouvant marcher. Remarquons qu'ici le débat se centre sur le problème de la (re)construction du pays et le problème économique. Il vise également la notion de l'unité nationale qui s'oppose à la division ethnique comparée à «un corps amputé.»

Ses amis, qui ont peur de son engagement explicite, supplient Murekatete de le convaincre d'être plus modéré dans ses convictions, mais rien ne changera sa vision. Par conséquent, il est taxé de «*traître à la cause hutu*» par les miliciens. Il meurt sans pouvoir réaliser son vœu le plus cher. Cernée par cette spirale autoritariste, sa famille devra en payer le prix au moment des massacres.

Murekatete et son père jouissent d'un lien indéfectible père-fille. Un rapport direct parent-enfant. On remarque, en effet, que le personnage ne nomme jamais son père. En outre, dans un cadre plus large, le père devient la figure anonyme de l'opposition politique du pays qui ne préconise pas l'idéologie raciste et génocidaire. En effet, le sort que subit le personnage du père entre dans le cadre de celui des Hutu dits «modérés» qui ont perdu leur vie avant et/ou lors du génocide. Ce personnage introduit contextuellement le témoignage de Murekatete. C'est par lui que s'explique l'historique de la tragédie et l'ampleur qu'avait pris le problème ethnique dans les années 1990 avant le génocide. Il dépeint le portrait de l'intolérance ethnique et ses conséquences et fait comprendre le concept du traître, établi par les extrémistes. La narratrice introduit donc le personnage du père en tant que figure protectrice de la protagoniste et défenseur des valeurs de la société (unie) rwandaise. Pour renforcer sa position militante, la narratrice rapporte les propos du père en discours direct. Comme on l'a vu avec l'image de la maîtresse et de la religieuse, la figure du père remet aussi en question la mauvaise gestion politique du pays qui détruit la société puisqu'elle est fondée sur des pratiques racistes et discriminatoires. Sur le plan textuel, le père assure le rôle d'un adjuvant protecteur du protagoniste qui, tout en pensant qu'il aide sa famille et le personnage principal, en l'occurrence, est transformé par l'idéologie de ses opposants en une figure dont les actions, selon la volonté de l'opposant, ne jouent pas en faveur du protagoniste, mais aggravent plutôt sa situation.

Quant à Nicodème [le premier mari de Murekatete], il assure la sensibilisation du protagoniste aux problèmes sociaux auxquels elle est confrontée. En dehors de la famille, le texte présente Nicodème comme le premier personnage qui veut aider le protagoniste. Cependant, il endosse le rôle d'adjuvant-victime. Ce qui, dans le cadre du génocide, ne constitue pas une figure rassurante. Grâce aux confidences de Murekatete, le problème commun de la ségrégation ethnique crée une certaine complicité entre les deux personnages qui plus tard tombent amoureux. Ils vont lutter ensemble pour pouvoir fonder une famille. Néanmoins, leur union cause une polémique: Ndimbati, un voisin extrémiste dira par exemple que ce «couple était une insulte à sa foi» (Ilboudo, 2000 : 35), tandis que pour le père de Murekatete : « l'église, c'est comme l'école. C'est un système organisé pour faciliter l'accès aux voies impénétrables du Seigneur. Mais on peut très bien réussir ses examens en candidat libre!» (Ilboudo, 2000 : 23) Bien que plusieurs personnes s'opposent à leur mariage, ils réussissent à s'unir malgré tout, et à constituer leur famille.

Pour Murekatete, on aurait pensé qu'avec Nicodème un bonheur, bien que relatif, se dessinait. Cependant, le sort du récit en décide autrement. Nicodème est Tutsi alors qu'être Tutsi est «un crime impardonnable» selon la narratrice. Par conséquent, ses enfants sont aussi Tutsi d'après la société patriarcale. Ce qui fait que même après la mort de Nicodème en cherchant à élucider la mort de son beau-père, l'avenir de Murekatete et ses enfants reste incertain. Leur voisin Ndimbati qui représente l'image du bourreau, l'accuse désormais d'être la fille d'un

traître du peuple et «je n'ignorais pas le sort réservé aux familles des traîtres» précise-t-elle (Ilboudo, 2000 : 30) en sous-entendant la mort.

A ce niveau du texte, quelques changements s'opèrent dans le schéma actantiel de Greimas.

Le sujet → Murekatete

L'objet → Murekatete

Les adjuvants-victimes → Le père et Nicodème

Les opposants → La maîtresse; les bonnes sœurs et Ndimbati (représentant le futur bourreau)

Il est évident que les actants de ce schéma trouvent leur rôle en fonction du contexte. Il faut noter que cette nouvelle donnée : adjuvant-victime qui disparaît, comme le père de Murekatete et son mari Nicodème, favorise la dégradation de la situation du personnage dans la suite du récit. Précisons aussi que leur présence dans le schéma narratif équivaut à leur disparition dans le parcours narratif du récit, donc de l'abandon du personnage principal. Elle assigne désormais le statut de victime au protagoniste.

Dans la deuxième partie, les brouillages d'ordre sémiotique s'établissent. L'intrigue de cette partie peut être indépendante, car la plupart des personnages sont nouveaux, excepté Murekatete et sa mère qui sont mentionnées au début. L'événement sur lequel porte le témoignage de Murakatete crée le chaos dans l'ordre social et individuel; le texte semble suivre le même fil.

Sont mis en scène dans cette seconde partie (c'est-à-dire du moment de l'exécution à l'après-génocide), les personnages de toutes les catégories que nous avons choisies dans cette analyse structurale. Quelques-uns attireront notre attention pour être analysés de manière

détaillée, tandis que les autres, selon l'objet de ce chapitre, ne seront que furtivement abordés. Cette partie met spécifiquement en évidence les victimes et les bourreaux. Même après le génocide, les bourreaux font partie intégrante de la vie des survivants; cette présence se manifeste à travers le trauma dans le cas de Murekatete. Les bourreaux deviennent les acteurs principaux dont l'objet est d'éradiquer un groupe de personnes ciblées. Murekatete, elle, fait partie du groupe des victimes qui, durant cette partie, disparaissent les unes après les autres en commençant par la mère de Murekatete.

Tout se passe comme si celle-ci [la mère] présentait le sort qui l'attend et préfère aller mourir chez elle. Y a-t-elle réussi? Le texte n'en dit rien. Elle quitte la demeure de sa fille, où elle s'était installée après la mort de son mari et de son beau-fils Nicodème. Le récit ne donne aucun détail concernant sa mort. Contrairement à la scène de la résurrection du bébé, le personnage de la mère s'érige en figure athée, alors que les autres se précipitent pour prier lorsque les massacres commencent, elle se replie sur elle-même. Son regard présage une mort certaine. Son silence crée un abysse qui ne rassure pas. Sa détermination à repartir chez elle ne donne aucun espoir à sa fille, ni à ses petits enfants. Elle qui avait une fois sauvé sa fille de la mort, l'abandonne sur-le-champ. Pressentant que personne n'y échapperait, cette fois-ci, elle refuse de voir ses enfants mourir sous ses yeux. Le geste salvateur de les emmener avec elle ne se présente pas, car la mort rode partout. Sa petite-fille demandera d'ailleurs, à sa mère: «Pourquoi on n'est pas parti avec grand-mère? » (Ilboudo, 2000 : 30) Peut-être pensait-elle que sa grand-mère serait à même de les

arracher à leur sort. Le départ de la mère constitue, ici, la soustraction d'un autre rôle d'adjuvant.

Avec le départ de la mère, Murekatete est abandonnée à elle-même et surtout, au sort que lui réservent les bourreaux. Mais deux autres personnages surgissent pour assurer un même rôle d'adjuvant : tout d'abord, Assiel Ndorimana, le cousin militaire de Murekatete. Il l'aide à sortir de chez elle avec les enfants et les cache pendant un mois. Il cherche ensuite à les faire sortir du pays par le biais d'un diplomate qui rentre chez lui, mais le projet avorte à mi-chemin. Si Ndorimana joue le rôle d'adjuvant envers la protagoniste, quelques informations nous font croire qu'il fait partie des tueurs, qu'il appartient donc à la catégorie des opposants : les bourreaux. «Souvent, la cour prenait des allures de camp militaire, résonnait de cris et les chants guerriers que nous suivions de notre cachette.» (Ilboudo, 2000 : 43) En plaçant par conséquent, selon la logique de Michael Rinn, Murekatete dans la communauté collective des victimes, Assiel Ndorimana devient un personnage qui présente deux facettes d'adjuvant et d'opposant.

Un autre personnage important, Venant, entre en scène dans le rôle d'adjuvant qui sera plus tard modifié. Venant s'annonce aussi comme un personnage-témoin dont la vie ne semble nullement plus facile que celle de Murekatete. «La vie de Venant est le contraire de la vie» affirme la protagoniste (Ilboudo, 2000: 20) C'est aussi un personnage-clé dans le cadre de l'indicible qui nous concerne. Venant, militaire assidu, sauveur, mari aimant et protecteur de Murekatete, est victime de l'idéologie génocidaire depuis 1959 qui lui a pris ses deux parents. Sa mère a été

assassinée et son père condamné à se réfugier. Venant, orphelin, est livré à lui-même, il était dans un orphelinat et rejoint plus tard la guérilla après avoir essuyé un échec dans la recherche de son père. Au cours de la guerre du FPR contre les soldats rwandais du régime génocidaire et les Interahamwe, Venant trouve celle qui devait par la suite devenir sa protégée, presque morte.

Alors que le rôle de Murekatete en tant que victime ne change pas, celui de Venant se transforme radicalement : l'adjuvant-victime se développe plus tard, à son insu, en personnage destructeur, ivrogne, violeur, de telle sorte que Murekatete ne reconnaît plus la personne qui l'a tant aimée et protégée. Une sorte de métamorphose²⁷ morbide s'impose à Venant lors des visites aux sites du génocide qui devaient servir à exorciser les cauchemars de Murekatete tel que souhaité dès la conception du projet de ces voyages. Le personnage de Venant est alors converti en une figure qui, au lieu de continuer le processus de rétablissement de la protagoniste, contribue à sa destruction définitive. Il devient lui-même le cauchemar de Murekatete. A chaque «retour de ses vagabondages nocturnes, Venant me réveillait pour me raconter des histoires macabres» (Ilboudo, 2000: 67) comme celle-ci : «As-tu déjà entendu le bruit que fait un crâne de nourrisson qui éclate sous les coups d'un pilon? » (67) Le besoin et la bonne volonté de protéger Murekatete contre sa peur font place à un cynisme quotidien pour attiser sa douleur davantage et aggraver sa peur et son trauma.

²⁷ Vu l'importance de ce phénomène dans le cadre de l'indicible, nous allons l'analyser dans la partie consacrée à l'étude sémantique du roman.

Ce personnage nous aidera à parler des figures que nous avons définies en tant que symboles. Venant révèle, à forte raison, le pouvoir de l'indicible provenant de ces «sites du génocide» que nous avons définis dans la partie précédente. Dans l'étude de l'indicible, la chute du personnage de Venant joue un rôle très important dans le sens où elle expose clairement la destruction et l'incompréhensibilité du génocide. Si, avant Murambi, Venant représente la force de Murekatete et sa possibilité de survivre, après Murambi, Venant remet en question non seulement le caractère indicible, inaccessible du génocide, mais aussi la survie de la protagoniste-rescapée, car celle-ci dépendait de lui.

Toujours dans le cadre du personnage-témoin et de l'indicible, il est important de dire un mot sur le personnage de Pascasie Karubero. Celle-ci est une femme tutsi mariée à l'époque à un mari hutu. Ne voulant pas tuer sa femme, il raconte à ses collègues de massacres qu'il l'a déjà tuée. Mais «suspçonneux, ceux-ci [ses complices génocidaires] ont fini par le suivre un jour chez lui et l'ont contraint à leur ouvrir la porte.» La narratrice nous présente la scène qui a suivi. La rescapée, Karubero, témoigne en ces termes :

'J'ai tenté de me réfugier sous le lit quand j'ai compris que Firmin n'était pas rentré seul, mais mon énorme ventre m'en a empêché. J'étais à quelques jours de mon accouchement. Aucune autre cache n'existait dans notre deux-pièces peu meublé. Ils étaient déjà là, cinq ou six gars éméchés, riant d'un plaisir malsain à ma vue. *Je n'ai aucun souvenir précis de la suite des événements.* [Nous soulignons cette phrase] Quand j'ai repris connaissance, j'étais couchée sur le dos, à même le sol, écartelée. Tout mon corps n'était que souillure et meurtrissure. Je baignais dans une mare de sang à moitié coagulé, mon sang et celui de Firmin qui gisait à l'autre bout de la pièce. Je compris à la position de son corps qu'il ne vivait plus. Je tentai de me lever, mais un élanement violent transperça mes reins et me ramena dans la position initiale. C'étaient les premières douleurs de l'enfantement. Au bout d'une éternité de souffrances, je mis au

monde un enfant mort-né. Dès que je repris quelque force, j'enfermai les deux cadavres et pris la fuite' (Ilboudo, 2000 : 55)

Dans ce témoignage, le témoin-victime se trouve dans une situation qui conclut sa destruction. L'impossibilité d'y échapper s'impose sous plusieurs formes. Premièrement, la narratrice crée un contexte où, pendant le génocide, le témoin Karubero n'avait aucune possibilité d'échapper à ses bourreaux. Le décor d'un deux-pièces peu meublé et l'état de la victime enceinte livrent facilement la victime à ses bourreaux. La rencontre de ces derniers est exprimée par le rire d'un plaisir malsain des bourreaux pour souligner l'indignation du témoin qui peut maintenant en parler. En revanche, tout ce qui s'est passé après se traduit dans la phrase : *«Je n'ai aucun souvenir précis de la suite des événements.»* Par ces propos de Karubero, on comprend qu'il s'est passé beaucoup de choses. L'horreur de la situation oblige alors la narratrice à passer par l'ellipse, ce silence qui protège la douleur du témoin et épargne le lecteur des détails du crime, mais aussi laisse la place à l'indicible de l'horreur. Bref, c'est ce silence qui transmet l'indicible. Sans dire exactement ce que les bourreaux lui ont fait, on comprend, par les mots «impuissants» qui viennent après, que la femme a été violée et laissée pour morte et que son mari a été assassiné. Son enfant mort-né exprime ici la destruction profonde de la vie par le génocide. Cependant, l'histoire met en valeur l'importance du témoignage en épargnant la jeune femme qui, après avoir tout perdu, devient témoin de la tragédie.

Le personnage de Karubero en tant que témoin-survivant du génocide intervient dans le récit dans le but de multiplier les témoignages, de montrer ce qui s'est passé ailleurs. Car, si le témoignage d'une

personne est fait de plusieurs récits fragmentés, le témoignage du génocide est fait de plusieurs témoignages de la même nature. C'est d'ailleurs dans ce personnage que Murekatete trouve, ironiquement, un peu de réconfort car elle remarque que son émotion crée une certaine confiance qui encourage le personnage à lui raconter son histoire. Cela améliore, bien que de façon passagère, la situation de la protagoniste. Il faut noter que dans tout le récit sur le génocide, le témoignage de Karubero est le seul (à part celui de Murekatete bien entendu) à être rapporté au style direct. Cela contribue à rapprocher la fiction de la réalité du génocide car l'auteur donne la parole au personnage-témoin.

Hormis les victimes et les victimes-rescapés, on compte aussi des bourreaux. Comme nous l'avons déjà dit au début de cette analyse, ces derniers deviennent des acteurs importants dans le récit qui se déroule pendant et après le génocide. Bien qu'ils n'interviennent pas souvent, leur marque sur la protagoniste est indélébile. Mis à part le voisin Alfred Ndimbati, qui constitue la figure incarnée du bourreau, Murekatete décrit les bourreaux avec très peu de détails. Ce phénomène s'explique tout simplement parce que la plupart du temps, elle était cachée avec ses enfants. Le moment de confrontation s'avère celui de la mort : celle de ses enfants et sa propre mort à laquelle elle survivra grâce à Venant. Comment donc décrire le moment de sa propre mort? La seule chose dont on ne peut pas être témoin, c'est sa propre mort, disait J. Semprun : «Car ce n'est pas crédible, ce n'est pas partageable, à peine compréhensible, puisque la mort est, pour la pensée rationnelle, le seul événement dont nous ne pourrions jamais faire l'expérience individuelle...» (cité par Rinn,

1998 : 24) Cette impossibilité explique pourquoi Murekatete ne donne pas beaucoup de détails concernant ses assassins et par conséquent, pourquoi elle ne pourra ni parler de la mort de ses enfants, ni de l'attaque sur sa propre. Dans ses moments de conscience, elle les décrit souvent comme *illettrés, paysans et brutaux*, mais cela ne nous renseigne en rien sur ce qui concerne le génocide. En revanche, la narratrice préfère passer par des rêves pour donner plus de détails. Ce procédé, comme on le verra plus tard, devient le moyen le plus efficace pour représenter l'indicible. Une stratégie propre à l'écriture, mais aussi commune chez les survivants du génocide qui revivent les scènes de tueries, dont ils ont été témoins, soit dans les délires de la folie, soit dans les cauchemars interminables devenus leur réalité quotidienne.

Les bourreaux ont ainsi deux objectifs : tuer et détruire. Le texte nous prouve que par conséquent, ils sont toujours évoqués en association avec ces actes. C'est-à-dire qu'ils ne peuvent pas être dans le même contexte que les autres personnages. Pour ce faire, la narratrice a choisi de les décrire lorsqu'elle est dans un état qui lui permet de revisiter et de revivre la tragédie, comme dans ses sommeils cauchemardesques. Dans ce cadre, le bourreau dispose de la parole. Puisque Murekatete se trouve incapable de dresser le portrait du bourreau, elle lui laisse, dans son cauchemar, la parole pour se définir comme suit :

Oui, je suis le bourreau aux mains pleines de sang. Je suis le bourreau au cœur de roc. Je suis le bourreau et j'en suis fier. J'ai tiré sur les hommes en fuite. J'ai violé de jolies filles en fixant leur regard apeuré, puis, je les ai dépecées. J'ai défoncé les crânes d'enfants en pleurs, les arrachant du dos de leurs mères en larmes. J'ai coupé leurs mères en morceaux. Le tronc d'un côté, les jambes d'un autre. Et je leur ai dit «rampez! » Je suis le bourreau sans regret. (Ilboudo, 2000 : 51)

Par le biais de ce rêve, la narratrice parvient à donner au lecteur l'image du bourreau qui lui échappe en état de veille. Dans sa description, le bourreau tient d'abord à affirmer son identité sans retenue : le bourreau coupable du génocide; le bourreau fier et sans pitié : «Oui, je suis le bourreau aux mains pleines de sang. Je suis le bourreau au cœur de roc. Je suis le bourreau et j'en suis fier. » Il procède ensuite en décrivant comment il a tué ses victimes : hommes, filles, enfants et mères. Alors que Murekatete elle-même ne pouvait pas décrire la mort qu'ont subie les victimes, dans ce passage, nous devons au bourreau la description du sort des victimes, ce qui contribue aussi à la construction du témoignage des victimes. Les informations du bourreau coïncident avec celles que Murekatete donne sans entrer dans les détails. On a par exemple, l'image de l'enfant dont on écrase le crâne sous un pilon.

Si les détails qui sont donnés ici sur la mort des victimes du génocide des Tutsi du Rwanda sont réels, l'auteur met une double distance entre la réalité et la véracité de cette dernière. *Murekatete* étant déjà une fiction, l'auteur crée une autre situation pour se distancier davantage de l'événement : le rêve. Il faut aussi signaler que le rêve permet de mieux aborder le drame.

2.2.2. Les figurants

Parmi les personnages définis comme les figurants, nous avons entre autres, deux groupes d'enfants : les enfants victimes et les enfants qui escortent des bourreaux. Les enfants victimes que nous présente le récit sont ceux de Murekatete, Immaculée (qui gardait les enfants de

Murekatete) ainsi que les trois autres enfants débarqués avec ces premiers alors qu'ils prenaient la fuite dans la même voiture d'un diplomate qui fuyait le carnage. L'image de ces enfants renforce celle de la victime. Laissés à leur sort, conduits comme des agneaux à l'abattoir, les enfants se retrouvent sans défense dans les mains de leurs bourreaux:

Sous la menace de leurs armes, ils [les miliciens] obligèrent le diplomate et son chauffeur à continuer leur voyage sans nous. Ils me jetèrent sur le bas-côté de la route et empoignèrent mes enfants, Immaculée et les trois autres enfants qui avaient également été débarqués. Je me relevai promptement, courus derrière le groupe, tentai vainement d'arracher Déo et Triphine des mains qui les tenaient prisonniers. «Traïtresse! Éructa un des geôliers avec haine. Tu veux sauver des petits Inyenzi? » Je vis s'élever le gourdin, et perçus au même instant le cri perçant de ma fille qui s'insurgeait contre cette brutalité. Pauvre Triphine! Avait-elle seulement conscience du sort qui leur était réservé? (Ilboudo, 2000 : 47)

Essayant de justifier son acte génocidaire, l'assassin accuse les enfants d'être «des petits Inyenzi.» Comme les Juifs accusés d'être les «sales vermines» lors de leur extermination, les Tutsi sont accusés d'être des «Inyenzi» (littéralement cafards) dont il faut se débarrasser pour nettoyer le pays. Sans savoir ce que c'est qu'un Inyenzi, les enfants victimes sont condamnés à mort. Si les enfants de Murekatete sont présentés ici en figurants, ils jouent un grand rôle dans la vie du personnage : «Je ne suis plus occupée qu'à ne pas exister, et la terre, indifférente, continue à tourner, le soleil, de se lever chaque matin. J'aurais pu être morte. Seuls les trois êtres à mes côtés semblaient encore tenir à ma vie» (Ilboudo, 2000 : 44) Moralement, c'est grâce aux enfants qu'elle peut rester en vie. Leur mort met fin, d'une certaine manière, à sa propre vie. Non seulement, les personnages de ces enfants renforcent la cruauté des miliciens, mais

ils dépeignent aussi la solution finale mise en place pour ne laisser échapper personne.

Quant au groupe d'enfants qui accompagne les bourreaux dans le rêve de Murekatete, il est décrit de manière particulière : Ce sont des *enfants hilares à curiosité morbide*. Sur le plan textuel, on pourrait dire que ces enfants ne jouent pas un rôle particulier dans leur statut de figurants. Cependant, comme le témoignage fictionnel de Murekatete ne se dissocie pas pour autant du contexte du génocide, il est très important de voir à quel niveau la violence atteint toutes les couches de la société, car elles devaient plus tard participer à la chasse et à l'extermination des victimes. Les enfants dépourvus de peur qui courent vers la victime dépeignent une image inexplicable du génocide : l'enthousiasme de tuer. Ainsi, ces enfants explorent un autre aspect de la « folie » que l'idéologie du génocide a généré.

Signalons que nous avons mis tous ces personnages dans cette catégorie, car leur rôle apparaît secondaire sur la scène puisqu'ils ne s'expriment pas sur le sujet. Néanmoins, ce rôle reste considérable quant à ce qui concerne l'étude de *Murekatete*. Cela se voit d'ailleurs dans le rêve qui commence le roman. Tous les personnages qui y apparaissent (hommes, femmes et enfants) sauf Murekatete pourraient être qualifiés de figurants. Cependant, ils forment tous un groupe-clé dans le récit.

Il s'avère nécessaire d'inclure cette catégorie dans la typologie, car les figurants, bien que leur rôle soit secondaire, assurent un rôle dans la contextualisation du génocide et de l'ultramondain, c'est-à-dire la mise en situation de la victime et de ses bourreaux. Une autre raison étant que ces

figurants, notamment les hommes, sont armés et courent vers la victime. Ce sont donc des génocidaires. La présence des femmes et des enfants, une catégorie sociale souvent stigmatisée à travers les traits de son indulgence, la pitié et l'innocence, démasque une approbation vis-à-vis de ce que font les hommes. Autrement dit, ils font aussi partie des tueurs. Murekatete essaie par-là de recréer une mise en scène qui puisse exprimer la cruauté du génocide. Une cruauté qui s'est emparée de l'espèce humaine tout entière.

2.2.3. Les figures symboliques

Avant de clore l'analyse des personnages, il faudrait ajouter à ces personnages humains ceux que nous appellerons les *figures symboliques* que nous trouvons fort intéressants et qui retiennent notre attention. Nous parlerons, entre autres, de la mort qui devient ici un personnage symbolique; une mort omniprésente dans tout le pays, la mort en tant que «compagnon» du protagoniste. Le dédoublement du personnage principal consiste en effet, en une cohabitation de la vie et de la mort et la victimisation du protagoniste semble donner plus de force à la mort, sinon la raison de poursuivre la victime partout où elle va chercher la vie. Cette poursuite se manifeste sous différentes formes qui méritent une attention particulière.

Rappelons que le récit s'ouvre sur la mise en scène de la mort et se ferme sur l'attente de la mort du personnage-témoin. Cette mort qui l'habite lui permet d'en parler. Car si elle n'y échappe pas, elle ne peut pas en témoigner. Cette figure de la mort devient une des stratégies que

l'auteur emploie pour exprimer l'indicible. À certains moments, le personnage-témoin se qualifie de mort, sinon de fantôme, «je suis morte depuis bien longtemps» ou alors «je suis morte-vivante.» N'est-ce pas cela qui fait le vrai témoin, d'après Giorgio Agamben ou Primo Levi à propos de la figure du musulman dans les récits de la Shoah²⁸?

Par ailleurs, la mort dont on parle ici, semble également se vêtir d'une autre nature que celle déjà connue. C'est une mort active qui ne fait qu'éradiquer les cibles du bourreau:

La mort était partout. Une mort inhabituelle. Il n'y a rien de plus normal que la mort. Tout ce qui vit meurt un jour. Mourir est donc naturel, et nous l'acceptons en naissant. La mort anormale est celle qui fauche des êtres sains, dans la force de l'âge, des enfants en pleine croissance, des fœtus à l'abri, dans le sein maternel. La mort n'est pas normale lorsqu'elle frappe collectivement des êtres qui n'aspirent qu'à vivre. Des êtres dont le seul crime est d'être né d'un bord et pas de l'autre. (Ilboudo, 2000 : 34)

La narratrice préfère passer par le biais de la mort comme une figure symbolique pour être en mesure d'expliquer ce qui se passe. Le crime de génocide ne se justifie pas, il semble impossible également de le raconter, impossible de justifier la cruauté des «humains» contre leurs semblables. Ici, le symbole de la mort qui frappe tout le monde semble mieux figurer l'histoire que le bourreau qui (dé)coupe tout le monde. Après tout, c'est cela que le personnage-témoin appelle «la mort anormale. »

²⁸ Dans *Écrire les camps* (1995), Alain Parrau précise que Primo Levi parle des musulmans en se référant à l'expérience concentrationnaire et non au génocide (p.90). Il est cependant intéressant de se demander si les camps de concentration n'étaient qu'une étape du génocide, car souvent de telles personnes finissaient leur parcours par la chambre à gaz ou les SS les achevaient puisqu'ils n'étaient plus en état de travailler. Si, au Rwanda il n'y a pas eu de camps de concentration, les conditions de (sur)vie pour un rescapé ont été souvent épuisantes. C'est pourquoi l'image du musulman décrit bien celle d'un survivant du génocide des Tutsi selon son état. Il faut préciser qu'ici la figure du musulman est entendue dans le sens symbolique qui définit le personnage au bout de toute force vitale. Comme ceux que l'on désigne par le terme «morts-vivants», tel que se définit Murekatete.

L'autre figure symbolique serait constituée des sites du génocide. Ces lieux où sont rassemblés les corps des victimes. Les sites sont présentés comme des témoins ayant pour but de convaincre les visiteurs et de leur expliquer (silencieusement) les événements. Ce sont eux qui changent leurs points de vue. Ils sont capables de transformer la vie de ceux qui y entrent. L'exemple concret dans notre roman en est Venant, le mari de Murekatete. Lui qui avait, jusque là, été le protecteur de la protagoniste se métamorphose en ennemi destructeur; un ennemi qui s'achemine vers une autodestruction, tout en passant par l'être qu'il aime le plus, c'est-à-dire Murekatete, sa femme. C'est au site de Murambi que tout commence et que tout bascule. Ce site renferme un pouvoir incontestable sur la mémoire des victimes qu'il faut conserver, mais aussi sur les survivants. Un résultat inattendu se dégage au retour de Murambi. Murekatete qui espérait guérir de son état traumatique et gagner la sérénité, est précipitée dans la descente aux enfers. En effet, son Venant qui, lui, avait réussi à garder les pieds sur terre, en sort fou. Les sites du génocide dans ce texte, représentent le mieux l'indicibilité du génocide, celle qui bloque la compréhension du personnage mais aussi celle qui dépeint l'horreur destructive du génocide au lecteur. Cela veut dire que ce qui reste du génocide, c'est l'image de ses conséquences. Cette figure symbolique vers qui la protagoniste tend la main pour se guérir détériore sa vie davantage. Sur le plan narratif, la figure des sites embrouille les pistes sémiotiques car, elle ne répond pas aux attentes du personnage principal et en plus de cela, elle transforme le personnage adjuvant en opposant.

En conclusion, nous pouvons noter quelques remarques. Que Murekatete résiste à la mort de sa naissance et à celle que lui infligent ses bourreaux, ne semble en aucun cas être un acte d'héroïsme. C'est comme si le hasard en avait décidé ainsi. *Murekatete* est ainsi, un roman sans héros, ni héroïne. Les rôles de certains actants se trouvent changés au cours du récit. Il y a en fait disparition ou absence de deux actants : le héros et les adjuvants. Ces derniers perdent leur fonction et de temps en temps, se transforment en opposants, sans que cela ne participe de leur volonté. On se rend compte que ce sont les actions qu'ils jugent essentielles qui les tournent contre eux-mêmes ou contre la protagoniste. Les exemples sont multiples : le père de Murekatete, pourtant lucide, va mourir et laisser sa famille à la merci des bourreaux. Nicodème qui cherche la cause de la mort de son beau-père disparaît sans avertissement et laisse Murekatete et ses enfants abandonnés à eux-mêmes. Enfin, Venant met fin à ces différents stades évolutifs car, ironiquement, c'est lui-même qui sera la source de la mort qu'attend Murekatete : en lui inoculant le virus du SIDA lors du viol. Quant à l'«héroïne», elle n'est qu'une simple victime tout au long du roman. Si le schéma actantiel de Greimas ne s'applique pas à ce récit, on trouve un certain processus dans le parcours de Murekatete qui présente quelques similarités avec le processus de survie de l'analyse de Michael Rinn sur la sémiotique de l'indicible²⁹ bien qu'il y ait également des différences importantes. En illustrant les modalités narratives du récit de Murekatete, on obtient le schéma suivant :

²⁹ Rinn, Michael. *Les récits du génocide : Sémiotique de l'indicible* (1998 : p 89)

Le parcours narratif du personnage-témoin

| 1 : Modalités narratives avant le génocide

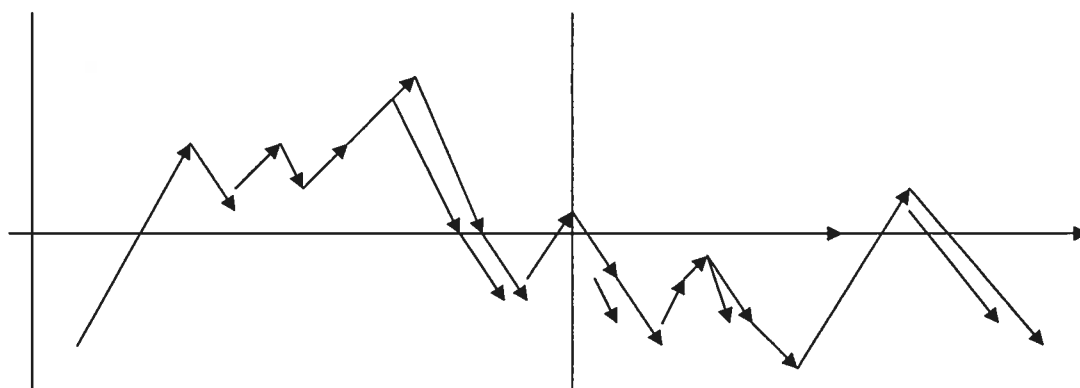
| 2 : Modalités narratives à partir du récit du génocide

→ : objet : la recherche de la vie

↘ : La dégradation du sujet « je » due à l'arrivée de l'opposant

↗ : L'amélioration de l'état du sujet « je »

↙ : La chute ou la disparition des adjuvants-victimes



2.3. Analyse discursive

Dans cette partie, il sera question d'étudier le discours narratif, de faire quelques analyses lexicales et d'analyser le récit du point de vue thématique.

Sur le plan narratif, le récit de *Murekatete* est narré à la première personne par le personnage principal, c'est-à-dire le personnage-témoin, Murekatete. Le fait que nous ayons à faire à une sorte d'autobiographie du personnage-témoin joue un grand rôle dans la crédibilité de l'histoire en tant que témoignage. En outre, le récit suit une narration très fragmentée. Cette fragmentation est l'une des caractéristiques du témoignage. Car le

témoignage dépend de la mémoire, qui est elle-même sélective et dans le cas d'un témoignage comme celui-ci, la mémoire amnésique³⁰ est fréquente. C'est dire que le témoignage dépend également de l'oubli. La narration du souvenir ne peut se passer de ces deux éléments : la mémoire et l'oubli. Dans le récit, ce dernier est à l'origine de certains trous de mémoire et de va-et-vient.

La stratégie de la fragmentation dans le discours permet à l'auteur d'éviter une certaine monotonie. En effet, le témoignage de Murekatete se lit selon différents rythmes tout au long du récit. Dans le rêve qui commence le roman par exemple, le récit semble être plus rythmé que les autres parties. Le vocabulaire est composé le plus souvent de noms toujours accompagnés d'adjectifs, tandis que la structure phrastique, qui est fréquemment entrecoupée de virgules, semble favoriser le rythme rapide du passage. Le choix des mots est particulièrement stimulant dans le récit. La présence des verbes d'action, surtout de mouvement, donne au récit un ton très saccadé. Les mots en rapport avec le rythme, l'énumération de groupes en action et d'activités ainsi que la répétition agitent, tous, le récit.

Cette scène témoigne de la vulnérabilité de la victime, seule devant un tel «*festin insolite*.» Elle révèle aussi l'indicible de la cruauté des hommes à laquelle Murekatete doit faire face. Le choix du lexique animal semble mieux expliquer et décrire la barbarie de la scène. Le «pas cadencé» révèle la peur de la victime, ainsi que l'attente mortelle dont elle fait l'expérience avant d'être rattrapée par ses poursuivants.

³⁰ Voir le livre de Paul Ricœur : *La mémoire, L'histoire, L'oubli*. Paris : Seuil, 2000.

Outre le vocabulaire, les armes qui sont utilisées dans cette scène, à savoir les gourdins cloutés, les pangas, les haches, les serpes, les sagaies, les barres de fer et autres, sont des armes traditionnelles très aiguisées. Le texte de *Murekatete* souligne la cruauté des bourreaux qui ne tuent pas seulement pour tuer, mais aussi pour infliger à leurs victimes une souffrance inimaginable avant de les achever. Il met également en évidence la déshumanisation de la victime, car, ces armes sont normalement utilisées dans la chasse ou dans les abattoirs des animaux. Dans le passage suivant, nous avons relevé le vocabulaire et les armes que nous venons de souligner :

Un pas de plus, et **je tombais** dans le ravin dont le fond se perdait dans l'opacité d'un nuage de fumée. **Je m'arrêtais**, et fis face à mes **poursuivants**. Armée de **gourdins cloutés**, de **pangas**, de **haches**, de **serpes**, de **sagaies**, de **barres de fer** et de bien d'autres instruments de mort, la horde **courait** vers moi. A une dizaine de mètres, elle **ralentit** le pas, sûre d'avoir sa proie. Ce **nouveau rythme** la rendit encore plus **impressionnante**. Une meute d'**hommes enragés**, auxquels **s'étaient mêlées** des **femmes avides** de **sensations fortes**, d'enfants à la **curiosité morbide**, **avançait** sur moi d'un **pas cadencé**. Tout semblait au point pour **une curée mémorable**. A **leur suite**, quelques **chiens faméliques trottaient**, espérant sans doute des miettes de ce **festin insolite**. Les hommes, **léchant** déjà leurs babines, montraient de **longs crocs aux bouts pointus**. Leurs **yeux, rougis** de Primus, de chanvre et de haine, **lançaient** des flammes en forme de flèches qui se **croisaient** au-dessus de ma tête. Les femmes, dont les **museaux retroussés** découvraient des **crocs non moins impressionnants**, **poussaient** devant elles des **enfants hilares**, qui **trottaient** allègrement pour ne pas être en reste.

Au moment où **je** sentis leur ombre sur moi, **je** fermai les yeux. Toute peur m'avait quittée. **J'étais** maintenant **pressée d'en finir**. Recroquevillée au bord du précipice, j'attendais **le coup qui allait me fendre** le crâne, **celui qui allait me percer** le flanc, **celui qui allait détacher** ma tête de mon corps. **Je** voyais déjà ma tête **roulant** vers l'abîme, et le flot de sang **jaillissant** du **moignon sanguinolent** qui m'avait servi de cou. J'entendais l'écho de ma propre voix sortant de ma tête tranchée qui répétait « **je** l'ai échappé belle, **je** l'ai échappé belle! » A ce moment, **je** réalisais l'erreur de ma **tête tranchée** qui n'en finissait pas de crier sa joie

en roulant au fond du ravin, et j'éclatais de rire. Un **rire nerveux, saccadé. Un rire lugubre.** (Ilboudo, 2000: 9-10)

Ce qui frappe dans ce récit, malgré son rythme, c'est le silence du spectacle. Contrairement à ce que l'on aurait pensé, les poursuivants de Murekatete n'expriment rien en parole. Aucun verbe ne sort de leur bouche. Ni les hommes, ni les femmes ne crient leur joie d'avoir atteint la victime, les enfants ne crient pas et plus étonnant encore, les chiens n'aboient pas. Il faut noter que même la victime n'entend pas sa voix, mais son écho. Le rire qu'elle a, n'est qu'un «rire nerveux, saccadé, un rire lugubre.» C'est un rire de deuil, qui ne se fait donc pas entendre. Dans ce monde que Rinn appelle «ultramondain», la communication devient impossible. Il en va de même dans le deuxième rêve. Dans ce dernier, la victime assiste à sa mort qui ne se concrétise pas. Cependant, les deux acteurs, c'est-à-dire la victime et le bourreau, ne s'adressent aucune parole.

Sous le regard approbateur de ses pairs, il [le bourreau] commença par me trancher les membres au niveau des articulations, poignets, coudes, épaules, chevilles, genoux, hanches. Il procédait avec beaucoup de méthode, découpant exactement où il fallait pour déboîter, prenant tout son temps, levant souvent les yeux pour vérifier que je souffrais suffisamment. (Ilboudo, 2000: 52)

Le silence exprime mieux que les paroles la relation qui existe alors entre le bourreau et sa victime. Ne trouvant pas de mots, la narratrice préfère décrire le moment de l'indicible, sans toutefois donner la parole à ses assassins. Le seul sentiment qui en ressort, c'est la hâte qu'a la victime d'en finir, traduisant ainsi l'acceptation de la mort de la part de la victime. Cela rejoint le témoignage de Murakatete, lorsque son cousin frappe au portail, elle pense que son voisin est venu les tuer :

Qu'il enfonce la porte s'il veut nous atteindre. Tremblant, les enfants se pressaient contre moi. Je n'étais guère plus rassurée, mais il ne servait à rien de s'agiter inutilement. Si Ndimbati et sa bande parvenaient jusqu'à nous, ce qui ne saurait tarder, je ne voulais en aucun cas leur présenter un visage apeuré. (Ilboudo, 2000 : 41)

Dans cet univers ultramondain, il semble se développer un discours de résignation car, entre le bourreau et la victime, il n'existe qu'une seule relation : c'est l'anéantissement de la seconde par le premier. Et celui-ci, une fois arrivée à la phase finale, il ne lui reste plus qu'à accepter la mort. Dans le roman *Murambi, le livre des ossements*, des bourreaux sont impressionnés par un vieux qu'ils trouvent préparé à être exécuté³¹.

Par ailleurs, les parties de l'histoire de Murekatete d'avant, pendant et après le génocide, s'alternent de manière plus ou moins désordonnée, comme dans un rêve. La présence de ces deux rêves dans le récit, ne semble pas provenir d'une simple coïncidence. L'auteur établit un parallélisme évident entre la nature du rêve et le témoignage. Le récit d'un rêve n'a ni commencement, ni fin. D'après Guy Lafèche, dans *Grammaire narrative*, le récit d'un rêve est « une histoire structurellement incomplète. » (Lafèche, 1999: 119) L'auteur précise que c'est comme la phrase incomplète en syntaxe, la phrase nominale par exemple.

Si chronologiquement, on peut arranger l'histoire racontée dans ces fragments, au niveau de la structure, il serait impossible de le faire. Car une telle procédure enlèverait au témoignage son essence. Autrement dit, on pourrait affirmer que c'est cette impossibilité de dire le génocide de manière linéaire et logique qui constitue la base du témoignage. Il faut donc noter que ces récits se complètent tous dans leur fragmentation pour

³¹ Boris Boubacar Diop. *Murambi. Le livre des ossements*, Paris : Stock, 2000 (p.151).

enfin établir un témoignage (cohérent). Mais comment expliquer une cohérence résultant de non-cohérences? En fait, les récits du témoignage cherchent à reconstituer le sens; ils aident le témoin à se souvenir de ce qui s'est passé. Cependant, dans le cas du génocide en particulier, dans le témoignage de Murekatete, la narratrice tente de dresser l'historique du génocide pour pouvoir comprendre, sinon expliquer ce dont il est question. Mais comme nous l'avons vu et nous le verrons plus tard, malgré tout ce qu'elle entreprend pour justement retrouver ce sens, elle n'aboutit qu'à l'incompréhension.

Du point de vue thématique, le roman *Murekatete* renferme plusieurs thèmes : les problèmes ethniques; l'intolérance face à la différence; le génocide qui est le thème central; les questions de survivre au génocide et autres. Signalons dès lors que dans le roman, tous ces thèmes sont liés de manière tortueuse mais remarquable. Bien que très fragmenté, le récit de Murekatete fait ressortir une logique des événements qu'on peut analyser chronologiquement. Pour ce faire, on pourrait associer aux personnages certains thèmes selon leur fonction (sémiotique).

En effet, dans la partie qui consiste à établir l'historique du génocide, le personnage du père de Murekatete et de Nicodème son mari, mettent en scène le problème ethnique et son intolérance politiquement institutionnalisée. Le père, qui serait considéré comme «un Hutu modéré³²» ou tout simplement antiraciste, prouve à quel point la considération ethnique est un problème insurmontable dans la politique du

³² Ce terme a souvent été utilisé pour identifier les Hutu qui ont perdu leur vie pendant le génocide (ou avant) parce qu'ils s'opposaient à l'idéologie raciste et génocidaire.

pays, problème qui coûte la vie à toute personne refusant de soutenir le gouvernement dans sa propagande contre les Tutsi. Bien avant, le père de Murekatete s'oppose à la ségrégation en se mariant à la mère du protagoniste qui est Tutsi, bravant ainsi les réticences et désapprobations de sa famille. L'analyse que nous avons faite de ce personnage antérieurement prouve que la bataille qu'il mène contre le racisme se poursuit jusqu'au moment de sa mort.

Par ailleurs, il ne s'occupe pas uniquement de questions politiques, mais il couvre des questions sociales, comme les enfants qui n'ont pas de pères et finissent par devenir les enfants de la rue. Cette activité ne le préserve pas de soucis car il est déterminé à chercher les pères de ces enfants dont quelques-uns sont «d'éminentes personnalités et que c'était une honte de les laisser traîner ainsi.» (Ilboudo, 2000 : 25) Ce personnage est en fait présenté sous le rôle d'un moralisateur dans le récit. C'est lui qui défend les valeurs sociales de la société. Le dilemme du récit, c'est que de tous ces problèmes aucun n'est résolu avant son assassinat. Malgré ses efforts et ses espoirs, la situation va de mal en pis.

Le personnage de Nicodème vient renforcer le constat accablant. Il démontre que les problèmes ethniques ne se limitent pas seulement au politique, mais résident aussi dans les autres domaines; tels que celui de l'éducation : «Il m'avait également avoué n'être entré dans les ordres que pour assouvir sa soif de savoir. Les portes de l'université lui étaient fermées. Seules les portes de l'Église lui permettaient d'échapper au sort qui eut été le sien en tant que jeune tutsi» (Ilboudo, 2000 : 23). Si l'on se fie à ces propos, la question qui se pose est de savoir si l'Église ne diffuse

pas les mêmes dogmes ségrégationnistes que le gouvernement vis-à-vis du problème ethnique.. A ce propos, l'expérience de Murekatete au couvent des religieuses prouve que même à l'intérieur de l'institution, les gens de l'Église pratiquaient le racisme.

Quant au sujet du génocide, ce thème présente de nombreuses difficultés d'analyse; la principale étant la mise en parole par le personnage-témoin de ce vécu. Celui-ci implique nécessairement le thème du génocide et celui de la survie. Il s'avère quasiment impossible de pouvoir analyser les deux thèmes séparément. Et cela, en raison de leur relation de «cause à effet.» Selon le témoignage de Murekatete, le génocide et la survie sont représentés de manière indissociable dans son récit. Dans son indicibilité, le génocide se traduit ou se fait sentir à travers le thème de la survie. En effet, c'est par la figure du personnage-témoin, du survivant, que le lecteur s'imagine tous les événements.

La mise en question de la survie ressort nettement du récit. Non seulement, elle se réfère à la réalité de la tragédie, mais elle devient aussi une stratégie incontournable qui aide la narratrice à esquiver et à exprimer la question du génocide en même temps. L'indicible devient ainsi, l'expression de l'horreur du génocide que décrit l'impossible (sur)vie du personnage principal.

Comment comprendre cette impossibilité de vivre après le génocide pour Murekatete? Tout au long du récit, la vie se présente comme un manque, car elle n'a plus de sens.

Pourquoi avoir survécu à ma naissance pour vivre cette apocalypse? La mort a tenté de me reprendre. En juin 1994. Elle a failli réussir. Mais Venant est arrivé, il m'a sauvée. Pourtant, ce qui devait être une seconde vie n'est qu'une pénible survie! Je suis consciente de la

chance que j'ai eue. Tout le monde autour de moi me le rappelle assez. (Ilboudo : 2000, 22)

La survie : une chance; une peine. Tout le monde s'accorde à dire que ne pas être tué pendant le génocide a été une chance pour les rescapés. Mais rares sont les fois où l'on remet en question cette chance de vivre, qu'on appelle «survie». Murekatete revient sur ce sujet dans son témoignage. Pour elle, avoir survécu à la naissance déjà créée, en elle, un sentiment de culpabilité. Avoir échappé au génocide, n'est qu'une «pénible survie» qui n'a laissé que le néant. Dans le roman *Murekatete*, la question de la survie est mise en évidence à travers différents éléments. Si survivre à un génocide n'est dû qu'à un hasard, (sur)vivre après son passage se révèle être un combat très dur pour Murekatete. A travers le témoignage du personnage, on se rend compte que l'horreur palpable du génocide se dessine, dans l'impossibilité d'y survivre.

En outre, n'étant pas capable de parler du génocide en soi, la narratrice opte pour un détournement explicatif et surtout descriptif. Pour ces motifs, elle raconte sa vie d'avant le génocide afin d'expliquer sommairement pourquoi il a eu lieu, son historique, et sa vie d'après. Cependant, tout ce discours se solde par un échec parce que, malgré tout, le personnage principal ne parvient pas à comprendre comment on a pu en arriver à la solution finale. Elle parle ouvertement du génocide, lorsqu'elle cherche à le comprendre tout en sachant qu'elle n'y arrivera pas. Le génocide reste ainsi un non-dit, un incompréhensible, une destruction de tout le sens. La survie de Murekatete joue alors un grand rôle pour aborder ce thème car elle accepte (si ce n'est pas une condition «fatale» qu'impose l'expérience du génocide à ses survivants) de revisiter

et de revivre le génocide, dans des cauchemars ou dans les réalités de l'incompréhensible qu'abritent les lieux de mémoire. Grâce à ces fragments de description, l'on peut se représenter le génocide. La question du génocide est ainsi, déplacée vers ce qui reste accessible à la narration discursive.

Dans la représentation de l'indicible du génocide par la survie, l'image du corps s'impose comme figure descriptive de l'inexplicable. Cela se voit dans plusieurs passages du témoignage de Murekatete. L'image du corps dans ce contexte englobe tout ce qui est description tant physique que psychologique. A ce sujet, deux passages illustrent bien la configuration de la survie de Murekatete, au moment où le protagoniste est retrouvé par l'armée du FPR : «La nouvelle armée, l'armée de libération. Celle qui devait conduire ses pas jusqu'à moi, jusqu'à ce qui restait de moi; un corps déchiqueté, abandonné sans vie sur le bord du chemin. Mes bourreaux me croyaient morte. Ils ignoraient ma capacité de régénération (p15) [...] «Grâce à Venant, la carcasse a été ranimée. Mais depuis, je déambule, comme une ombre, l'ombre de moi-même.» (47)

Dans ces deux passages, le personnage principal joue paradoxalement, et de manière déstructurée, sur son corps. Premièrement, c'est un corps sans vie. Le «moi», donc la personne, semble déjà mort, car le corps déchiqueté est ce qui restait de ce «moi.» Cependant, dans ce corps, il y a encore des particules régénératrices que les bourreaux ignorent. Si on retourne dans le cadre sémiotique, ce pouvoir est rehaussé par le personnage de Venant qui la transporte jusqu'à l'hôpital où la «carcasse» est «ranimée.» Malgré cette reprise de

la vie, celle-ci n'est que chimérique. Le génocide a tout pris. Le personnage le dit bien : « depuis, je déambule comme une ombre. L'ombre de moi-même. » Elle va jusqu'à se poser des questions métaphysiques : « Pourquoi ai-je demeuré ? » Le corps que nous présente la protagoniste est donc un corps interrogatoire, un corps qui fait réfléchir sur la survie d'un rescapé, en l'occurrence de celle de notre personnage Murekatete. C'est un corps sans lequel on ne peut pas vraiment se représenter l'horreur de l'événement. Car comme on l'a vu dans le chapitre précédent, le témoignage se fait à travers le dit de la victime-rescapé et le non-dit de la victime qui n'est plus là. Le corps de Murekatete représente de cette façon, la destruction, l'anéantissement et l'absurdité du génocide.

2.4. Le témoin face à l'indicible du génocide.

Comment raconter une histoire telle que celle de Murekatete? Comment a-t-elle pu dire l'indicible? Contrairement à ce que l'on a tendance à penser de l'indicible : ce qui ne peut être exprimé, Rinn montre dans son livre³³ que « l'indicible s'articule précisément à *travers* le principe d'exprimabilité... » (Rinn, 1998 : 181) Nous visons ainsi, dans cette partie, l'objectif d'analyser les procédés que Murekatete, en tant que narratrice et personnage principal, utilise pour transmettre son témoignage au lecteur.

D'après le récit, l'identité de Murekatete en tant que témoin pourrait s'appliquer à la définition de G. Agamben aussi bien qu'à celle de T. Todorov. Le premier insiste sur l'impossibilité de témoigner et la puissance de la parole, tandis que le second met l'accent sur le souvenir par lequel

³³ Rinn, Michael. *Les récits du génocide : Sémiotique de l'indicible*. Lausanne : Delachaux et Niestlé, 1998.

le témoin recherche le sens de sa vie. C'est entre ces deux tâches : de témoigner et de se retrouver, que Murekatete erre du jour au lendemain. Du point de vue du témoignage, le passage qui commence le roman paraît incontournable et semble être le nœud du récit. Pour cette raison, nous revenons à ce passage de manière plus détaillée :

Un pas de plus, et je tombais dans le ravin dont le fond se perdait dans l'opacité d'un nuage de fumée. Je m'arrêtais, et fis face à mes poursuivants. Armée de gourdins cloutés, de pangas, de haches, de serpes, de sagaies, de barres de fer et de bien d'autres instruments de mort, la horde courait vers moi. A une dizaine de mètres, elle ralentit le pas, sûre d'avoir sa proie. Ce nouveau rythme la rendit encore plus impressionnante. Une meute d'hommes enragés, auxquels s'étaient mêlées des femmes avides de sensations fortes, d'enfants à la curiosité morbide, avançait sur moi d'un pas cadencé. Tout semblait au point pour une curée mémorable. A leur suite, quelques chiens faméliques trottaient, espérant sans doute des miettes de ce festin insolite. Les hommes, léchant déjà leurs babines, montraient de longs crocs aux bouts pointus. Leurs yeux, rougis de Primus, de chanvre et de haine, lançaient des flammes en forme de flèches qui se croisaient au-dessus de ma tête. Les femmes, dont les museaux retroussés découvraient des crocs non moins impressionnants, poussaient devant elles des enfants hilares, qui trottaient allègrement pour ne pas être en reste.

Au moment où je sentis leur ombre sur moi, je fermai les yeux. Toute peur m'avait quittée. J'étais maintenant pressée d'en finir. Recroquevillée au bord du précipice, j'attendais le coup qui allait me fendre le crâne, celui qui allait me percer le flanc, celui qui allait détacher ma tête de mon corps. Je voyais déjà ma tête roulant vers l'abîme, et le flot de sang jaillissant du moignon sanguinolent qui m'avait servi de cou. J'entendais l'écho de ma propre voix sortant de ma tête tranchée qui répétait « je l'ai échappé belle, je l'ai échappé belle! » A ce moment, je réalisais l'erreur de ma tête tranchée qui n'en finissait pas de crier sa joie en roulant au fond du ravin, et j'éclatais de rire. Un rire nerveux, saccadé, un rire lugubre. (Ilboudo, 2000 : 9-10)

Selon la rhétorique de l'indicible, les stratégies discursives de l'indicible cherchent à dire de façon elliptique ou au contraire excessive, l'impossible vraisemblable de l'extermination. Dans les textes narratifs, dit Michael Rinn, il en résulte la dramatisation d'une lecture immédiate

empruntant souvent les registres du non-vraisemblable, comme le montre le passage suivant d'une mise à mort méthodique de la victime :

[...] Ce ne fut pas ma tête qui fut tranchée la première cette nuit-là. Sous le regard approbateur de ses pairs, il [le bourreau] commença par me trancher les membres au niveau des articulations, poignets, coudes, épaules, chevilles, genoux, hanches. Il procédait avec beaucoup de méthode, découpant exactement où il fallait pour déboîter, prenant tout son temps, levant souvent les yeux pour vérifier que je souffrais suffisamment. Mon cauchemar cette nuit-là dura une éternité. J'assistais à ce lent débitage jusqu'à l'acte final. Quand enfin je fus décapitée, ma tête n'eut plus de force de crier, ni de joie ni de douleur. Elle roula au fond du ravin dans le silence absolu. Je me réveillai néanmoins, complètement trempée, tremblante de peur et de fièvre. (Ilboudo, 2000: 52)

Les deux récits sont caractérisés par le cadre onirique propice aux cauchemars. Il est évident que la narratrice choisit ce moyen pour pouvoir se représenter la réalité, ladite réalité ne peut être saisie, ni être racontée que sous forme de rêve. Autrement dit, sans cette stratégie, le dire du génocide devient quasiment impossible, et cela compte tenu des limites du langage et de ce que l'éthique sociale nous permet, intellectuellement et moralement, d'accepter. Cependant, comme le souligne Freud, certains « procédés tels que la figuration, la dramatisation, la condensation, le déplacement, sont utilisés dans la création littéraire comme dans le rêve. » (cité par Clancier, 1973: 29) En outre, Rinn déclare que les stratégies discursives de l'indicible peuvent emprunter souvent le registre du non-vraisemblable afin de dire le vraisemblable de l'extermination. De même, l'irréalité du rêve peut permettre, par le truchement de la technique artistique, d'exprimer des émotions pénibles, puisqu'on est capable de donner la source de ses émotions.

Dans ces deux passages, le non-vraisemblable qui se réfère au vraisemblable est rendu possible par le procédé de la dramatisation. Une mise en scène hyperbolique des hommes et des femmes accompagnées d'enfants et de chiens représente l'absurdité, dirait-on, qui dépeint la soif de tuer en (dé)coupant la victime; d'où l'emploi des termes appartenant au champ lexical bestial: une proie, une meute, enragés, une curée, des longs crocs, museaux et autres. L'homme est transformé en bête féroce. Cette scène est rendue plus dramatique par le paradoxe entre la mort de la victime et l'hilarité de ses bourreaux. De fait, le deuxième rêve décrit la mise à mort de la victime comme une activité «normale.» Le bourreau a le regard approbateur de ses pairs et il se met à son « travail » en prenant tout son temps. Cette scène inscrit le non-vraisemblable dans le témoignage de Murekatete. En effet, elle ne serait vraisemblable que pour celui ou celle qui l'a vécue, donc la victime qui n'est plus.

La nature fictionnelle de l'histoire de Murekatete ne peut sans doute pas être mise en question. *Murekatete* est un roman. Mais le roman du génocide n'est pas une pure et simple fiction. Il renferme une réalité que l'écrivain nous transmet par la voix d'un témoin fictif. Il a, par exemple, été démontré que les quatre groupes dont parle Murekatete : les hommes, les femmes, les enfants et les chiens ont souvent participé aux scènes de massacres. Aussi, faut-il dire que toutes les armes telles que les mentionne le témoin, ont été utilisées. On peut les retrouver aujourd'hui dans certains lieux de mémoire. Quant à la mort méthodique, dans plusieurs témoignages, la mise à mort des victimes est accentuée par les mots « couper » et « découper », car la majorité des victimes a été

exterminée à la machette. Comme le souligne Murekatete, la mort immédiate a cédé la place à la mort progressive. Innocent Rwiliriza, survivant de Nyamata s'exprime ainsi à ce sujet : « s'il y avait à tuer, il n'y avait qu'à tuer, mais pourquoi couper les bras et les jambes ? » (Hatzfeld, 2000: 109) Murekatete se pose la même question : «comment avait-on pu convaincre que tuer n'était point suffisant qu'il fallait les dépecer à la hache, à la machette? » (p52) Le témoignage de tels actes, se révèle de temps en temps lourd et impossible. C'est pourquoi dans ce roman, la dramatisation semble être le moyen approprié pour Murekatete, de faire transmettre son témoignage de l'indicible. De plus, la limite du langage, qui ne dispose que de mots préexistants, s'appuie sur cette stratégie de dramatisation afin de créer d'autres significations. Le témoignage de l'impossible se matérialise notamment dans le rêve qui permet à Murekatete de parler pour la personne qui est morte à sa place. Il faut cependant reconnaître que ce moyen utilisé dans la fiction éloigne, sinon épargne le lecteur de la réalité atroce du génocide.

Un autre procédé serait l'ellipse. L'ellipse en tant que silence de l'écriture. Dans le cas de l'indicible, le témoin parle par le biais de plusieurs moyens dont le silence qui renferme le dit et le non-dit à la fois. Dans l'exemple suivant, la narratrice qui est le personnage principal évite de nous raconter la mort de ses enfants. C'est ainsi qu'elle préfère être inconsciente, au moment où les miliciens attrapent ses enfants: « avant de sombrer dans le noir, je gravai dans ma mémoire, l'image de ces innocents traînés à travers les ronces, condamnés pour être nés. Longtemps après, je me réveillai de ce coup de gourdin. Je ne retrouvai

aucune trace des enfants. » (Ilboudo, 2000: 46) Ce silence, cette absence de trace témoigne de la mort des enfants, sans toutefois perturber le lecteur par des détails jugés indécents car trop macabres par l'auteur.

Tout au long de ce roman, Murekatete montre que pour pouvoir témoigner, il faut se soustraire du récit. En devenir le spectateur plutôt que l'acteur. Tel que le disaient Agamben et Levi, le vrai témoin, c'est celui qui ne peut parler. Cela se justifie par le passage cité ci-après. Celui-ci met en scène le « viol » de Murakatete par son mari (traumatisé lors de leur visite à Murambi.) La narratrice, qui est le personnage-victime, se sépare de son corps pour échapper au statut de victime. Ce dédoublement du personnage crée ainsi un dédoublement des instances sémiotiques : observateur-témoin et victime silencieuse. Nous avons alors une narratrice différente du personnage. Elle peut ainsi observer les événements pour pouvoir en parler, alors que la victime est condamnée à vivre le drame. La narratrice se situe entre le personnage-victime et le lecteur. Ainsi, peut-elle témoigner:

Je ne criais plus, je ne bougeais plus. Je le vis s'acharner sur mon corps avec la sensation que ce n'était pas le mien. Je ne le reconnaissais pas, lui non plus. Au-dessus des deux personnages, je scrutais cette scène insolite. Les rugissements de bête fauve de l'homme au-dessus du corps qui n'était pas le mien me ramenèrent un instant à la réalité. J'éclatais du même rire saccadé qui me réveillait chaque nuit. Venant bascula vivement sur le côté, si vivement qu'il se retrouva au sol. (Ilboudo, 2000 : 69)

Ce passage souligne l'importance du rêve dans le récit de Murekatete. Sans que la scène soit un rêve, la narratrice ou le personnage principal se réfère à ses paradigmes. Le viol pour elle entre dans la sphère de ses cauchemars, car elle dit elle-même que «Les rugissements de bête fauve de l'homme au-dessus du corps qui n'était

pas le mien me ramenèrent un instant à la réalité.» C'est-à-dire que tout ce qui se passe avant est vécu avec détachement de la réalité, mais ces rugissements lui rappellent que cette réalité qu'elle est en train de vivre est factuelle. Elle ajoute : «J'éclatais du même rire saccadé qui me réveillait chaque nuit.» Le rire sert de lien qui rapproche la réalité des cauchemars de Murekatete à la réalité du viol.

2.5. Le témoin et la recherche du sens

Après avoir vu l'organisation de la narration du témoin, il serait important d'examiner par quel moyen il essaie de (faire) comprendre cette expérience : une expérience de la déconstruction. En fait, la préoccupation de son témoignage est la recherche du sens, car le génocide ne détruit pas seulement les gens, mais également leur sens d'exister. Par conséquent, c'est la recherche de ce sens qui mène à la reconstruction. Chaque victime se forge les moyens de se reconstruire. Murekatete se recherche à travers la compréhension du drame. Vivre les cauchemars de tous les jours devient de plus en plus lourd pour elle. Comme l'exprime la citation ci-après, elle a besoin d'une réponse :

Je voulais comprendre l'incompréhensible [nous soulignons.] Je voulais comprendre par quel mécanisme on avait pu déterminer des hommes, des femmes, des enfants à massacrer d'autres hommes, d'autres femmes, d'autres enfants, voisins, amis d'hier, conjoints, fils, filles, inconnus. Comment avait-on pu les convaincre que tuer n'était point suffisant, qu'il fallait les dépecer à la hache, à la machette? Comment avait-on pu organiser un tel carnage à l'échelle du pays, sans autre raison que l'appartenance des victimes à une prétendue ethnie. Je voulais comprendre le génocide. (Ilboudo, 2000 : 52-53)

Dans le même passage se mêlent la voix de l'auteur, de la narratrice ainsi que celle du personnage principal. C'est aussi dans l'intérêt du

lecteur qui jusque-là ne comprend pas ce qui se passe. L'auteur passe par le biais des questions que tout le monde se pose afin d'attirer l'attention du lecteur car, lui aussi a l'envie de savoir, de comprendre : « Comment avait-on pu les convaincre que tuer n'était point suffisant, qu'il fallait les dépecer à la hache, à la machette? Comment avait-on pu organiser un tel carnage à l'échelle du pays, sans autre raison que l'appartenance des victimes à une prétendue ethnie? »

Si la narratrice cherche à comprendre le génocide, à se guérir aussi de cette expérience pénible, il revient au lecteur de suivre son cheminement pour voir ce qui s'est passé au Rwanda en 1994. Murekatete entreprend ce pèlerinage, comme elle l'appelle, en visitant les sites du génocide.

Par ailleurs, ce passage révèle un aspect important. Des hommes, des femmes, des enfants, des armes, ainsi que la façon de tuer les victimes que nous avons remarqués dans les deux récits de rêve reviennent sous forme de « réalité » à laquelle Murekatete réfléchit. Ici s'établit clairement le mélange et la confusion du récit de témoignage et du récit fictionnel. L'indécision. Où se trouve la fiction, où se trouve la réalité dans le roman? Et la phrase qui précède l'intention de la narratrice explique cette réalité : « je voulais comprendre l'incompréhensible. » Tout en sachant qu'elle ne comprendrait pas, elle effectue tout de même les visites des sites mémoriaux. Ces lieux qui sont géographiquement réels, qui sont associés à des dates de massacres bien connues, possèdent également un sens métaphorique. Ils se présentent comme des lieux de

réflexion pour essayer de comprendre et de garder la mémoire de l'horreur et de l'indicible.

Alors que le lecteur poursuit la recherche du sens du génocide, il se heurte à l'échec de Murekatete et par conséquent, à l'échec de l'auteur de faire comprendre le génocide. La deuxième journée de leur projet, Murekatete et son mari se rendent à Murambi. Là-bas, Murekatete a bien saisi le sens de « toucher le fond.» En effet, « on ne pouvait aller plus loin.» (Ilboudo, 2000 : 53) Cette phrase possède deux sens : d'une part, elle se réfère à la cruauté qui a eu lieu à Murambi et d'autre part, elle renvoie à la limite de l'indicible, de lui trouver un sens. C'est aussi dans la même phrase que se dessine la limite de la création face à l'indicible du génocide. D'ailleurs, après cette visite, Murekatete ne peut plus poursuivre son pèlerinage en vue de sa guérison du trauma que lui a laissé la tragédie. L'insistance de son mari qui s'est perdu devant les « galeries mortuaires », « le tableau hallucinant », ce « spectacle surréel », cette « exposition macabre » de Murambi, devient le moteur des visites ultérieures. C'était grâce à lui que Murekatete comptait se retrouver, mais désormais, le fil du sens est brisé. Ils deviennent « comme deux candidats au suicide.» (Ilboudo, 2000 : 66) Le sens de l'indicible du génocide se conclut dans le non-dit. Dans l'absence du sens. Comme l'a dit Rinn, « nous n'avons pas la possibilité de saisir la réalité du génocide comme un 'objet du monde', car elle est, elle-même une représentation de quelque chose: l'ultramondain. » (Rinn, 1998 : 56-57) Murekatete ne pourra comprendre le génocide, le lecteur non plus. Partant du constat de l'échec, dit Ruszniewski-Dahan, de l'impossibilité majeure, l'auteur

introduit volontairement une part de silence très particulier : c'est le non-dit dont l'impact laisse apercevoir l'étendue de l'atrocité (Ruszniewski-Dahan, 1999 : 50) Cet échec peut aussi s'expliquer comme une prise de conscience de l'incompréhensibilité de ce crime.

2.6. Conclusion

Dans notre analyse sémiotique du récit de *Murekatete*, le parcours figuratif a montré que ce roman ne suit pas le schéma narratif habituel de la sémiotique greimassienne. S'il se rapproche un peu plus de celui de C. Bremond, que Rinn a démontré avec les autres récits du génocide, *Murekatete* s'en démarque sur quelques points. Au cours de la période qui précède le génocide, le personnage actif prend le contrôle de ses actions. Face aux problèmes qui lui arrivent, elle essaie de faire quelque chose. Cependant, lors du génocide, une inaction « fatale » s'accapare d'elle et presque toutes les décisions importantes qui la concernent sont prises par un autre personnage. Non pas parce qu'elle ne peut rien faire, mais parce que la situation l'oblige à se cacher ou parce qu'elle ignore ce qui se trame tout simplement. Lorsqu'elle doit quitter sa maison pour se cacher où son cousin l'emmène avec les enfants, quand elle doit quitter cette cachette pour sortir du pays ou quand elle doit aller à l'hôpital après l'attaque des Interahamwe, sont quelques-uns des exemples de cette inaction.

Un autre point important met en exergue les adjuvants, qui chez Rinn deviennent aussi les opposants. Dans le récit de E. Wiesel par exemple, parfois l'adjuvant aide le personnage principal et d'autres fois, il ne l'aide

pas. Chez *Murekatete*, la transformation est inconsciente. Du moins, nous les jugeons opposants parce que nous voyons les conséquences que leurs actions ont sur la protagoniste. Le rôle de victime qui rejoint celui de l'adjuvant s'ajuste mieux que celui d'opposant. Car comme nous l'avons dit, la dégradation entraîne aussi la dégradation du personnage principal. Celle-ci est abandonnée ou est mise en danger par ceux qui l'aident. C'est le cas de son père qui ne veut pas abandonner ses idées politiques, c'est le cas de son premier mari Nicodème qui meurt en enquêtant sur la mort de son beau-père ou alors de son deuxième mari Venant qui devient fou mettant fin à leur ménage, alors qu'il était en train de l'aider à se rétablir.

En tenant compte de l'analyse du témoin selon Agamben, l'indicible du génocide s'exprime mieux à travers le témoignage (im)possible de ce dernier. En fictionnalisant ce témoignage sur le génocide des Tutsi, Monique Ilboudo emprunte différents procédés afin de pouvoir le transmettre à son lecteur. Ces procédés tournent surtout autour d'une sorte de mise en abîme des scènes les plus sensibles, les plus violentes et les plus marquantes touchant de près le rescapé et le témoin fictionnel. Le rêve prend dans ce récit, une grande importance dans cette représentation. Il crée une distance entre la douleur et le témoin qui l'a subie, mais il épargne aussi le lecteur de détails déstabilisants. Néanmoins, le problème de témoigner de ce qui s'est passé pendant le génocide, de le comprendre, reste très complexe.

Comme nous l'avons montré, la compréhension que vise le personnage principal se révèle de plus en plus difficile, sinon impossible, et cela pourrait s'expliquer par quelques raisons. Premièrement, il s'agit

des raisons esthétiques, D. Sallenave explique, à partir de la Shoah, que « l'impossibilité – si elle existe – est, elle, une question esthétique et philosophique; [...] Le sujet qui le tente (l'artiste, le poète) échoue sans qu'il y soit de sa faute. » (cité par Rinn, 1998 : 23)

Au début du chapitre nous avons démontré que la littérature semble suivre la logique du génocide qui finit dans la destruction, la destruction même du sens de l'être. On pourrait donc ajouter que l'échec de l'artiste ou du poète dont parle Sallenave, relève de ce piège du contrat du génocide. Comment, sinon, donner du sens à un non-sens? C'est de l'absurdité. L'absurdité qui communique l'incompréhensible. Si Murekatete ne parvient pas à comprendre le génocide qu'elle juge, d'ailleurs, la clé de sa guérison, les conséquences résultant de sa recherche aident le lecteur à saisir l'essence du génocide : « Toucher le fond »

Deuxièmement, J. Semprun prend en considération l'aspect philosophique: « Car ce n'est pas crédible, ce n'est pas partageable, à peine compréhensible, puisque la mort est, pour la pensée rationnelle, le seul événement dont nous ne pourrions jamais faire l'expérience individuelle.. » (cité par Rinn, 1998 : 24) Le génocide reste ainsi une expérience limite qui ne peut être rationnellement comprise. D'où l'avantage de la représentation imaginaire qui essaie de nous rapprocher de la réalité surtout par le biais des rêves, des cauchemars de la protagoniste.

CHAPITRE 3

Murambi, le livre des ossements : Une écriture de la mémoire

3.1. Introduction

Tout au plus Siméon lui avait-il fait pressentir ceci : un génocide n'est pas une histoire comme les autres, avec un début et une fin, entre lesquels se déroulent des événements plus au moins ordinaires. Sans avoir jamais écrit une seule ligne de toute sa vie, Siméon Habineza était à sa manière un vrai romancier, c'est-à-dire, en définitive, un raconteur d'éternité.

Cornelius eut un peu honte d'avoir pensé à une pièce de théâtre. Mais il ne reniait pas son élan vers la parole, dicté par le désespoir, l'impuissance devant l'ampleur du mal et sans doute aussi la mauvaise conscience. Il n'entendait pas se résigner par son silence à la victoire définitive des assassins. Ne pouvant pas prétendre rivaliser avec la puissance d'évocation de Siméon Habineza, il se réservait un rôle plus modeste. Il dirait inlassablement l'horreur. Avec des mots-machettes, des mots-gourdins, des mots hérissés de clous, des mots nus et – n'en déplaise à Gérard – des mots couverts de sang et de merde. Cela, il pouvait le faire, car il voyait aussi dans le génocide des Tutsi du Rwanda une grande leçon de simplicité. Tout chroniqueur pouvait au moins y apprendre - chose essentielle à son art - à appeler les monstres par leur nom.

Voilà pourquoi il avait choisi de se trouver aux côtés de ses morts. (Diop, 2000 : 226)

Ce passage-clé fait de *Murambi* un atelier mettant en jeu toute la problématique du génocide et de son écriture, ainsi que celle du romancier face à cet événement. L'écriture a pour objet le besoin et le devoir de mémoire : une parole dictée par le désespoir, l'impuissance devant l'ampleur du mal et sans doute aussi la mauvaise conscience. Une détermination de la part du protagoniste se dessine dans le cadre de cette mémoire : «Il n'entendait pas se résigner par son silence à la victoire définitive des assassins.» Le romancier aborde dans le même passage, le flottement entre l'écriture et la parole, le passage de l'écriture vers la parole, celui du romancier au chroniqueur, ainsi que les rapports entre romancier et témoin. Ceci suscite complexité et confusion quant au rapport de l'écrivain face au génocide. Complexité aussi, face à la problématique d'une telle ambition littéraire.

Si Elie Wiesel disait que « [un] roman sur Auschwitz n'est pas un roman ou n'est pas sur Auschwitz » et de son côté Theodor Adorno affirmait qu'« écrire un poème après Auschwitz est barbare », qu'en est-il de ce roman après *Murambi*? Comment l'écriture de Boubacar Boris Diop écrit-elle *Murambi* et tout ce qu'il renferme comme génocide? Commentant la phrase d'Adorno, Catherine Dana note qu'

inlassablement reprise, modifiée, commentée, discutée, cette phrase a marqué la production littéraire des années d'après-guerre, au point qu'il semble que « le lien de la littérature avec la vérité de l'expérience serait, s'agissant des camps, irrémédiablement rompu; seuls les témoignages des rescapés, faits par des hommes et des femmes d'ailleurs généralement peu aptes à l'écriture, deviennent acceptables. (Dana, 10)

Dans notre étude, le débat semble se déplacer plutôt vers la question d'étudier comment le témoin-rescapé, témoin oculaire ou le romancier (non rescapé comme Diop) parvient à transmettre au lecteur un tel événement, une telle expérience. Par quel moyen peut-il raconter? Nous ne pourrions cependant nous passer de la problématique qui s'impose justement entre le romancier et le témoin. Sans toutefois diriger le débat vers ce qui est acceptable ou non, nous verrons que la parole du témoin et celle du romancier se complètent dans cette transmission écrite du génocide.

Ainsi que le montre le passage précité, *Murambi*, tout en étant un roman, est aussi une réflexion sur l'écriture face au génocide. Diop pose la question ainsi : comment écrire sur/après *Murambi*? *Murambi* devient alors le symbole ou plutôt l'incarnation de l'horreur, mais surtout de la mémoire du génocide des Tutsi. Avec l'auteur, le lecteur est amené à réfléchir et à méditer sur l'art de transmettre cette horreur et cette

mémoire. Pour le personnage comme pour l'auteur, le but devient la parole. Ainsi que le disait Romain Gary, l'insertion répétitive des termes-signes, tels que «gaz», «savon», «cendre» impose la présence du génocide dans l'in vraisemblance (cité par Wardi, 1986 : 154). De même, par le biais du personnage de Cornelius, le narrateur semble nous suggérer ce qui est possible avec cette parole : avec un rôle modeste, dire inlassablement l'horreur en appelant les monstres par leur nom, avec des «mots-machettes», des «mots-gourdins» et autres. Là, réside le rôle de *Murambi, le livre des ossements*; être une écriture de parole, une écriture de mémoire et une écriture par mémoire.

Cela dit, notre sujet, qui se focalise sur la dynamique de l'indicible dans les romans du génocide, n'exclut pas la première problématique. Celle-ci ne doit pas s'entendre en termes de ce qui n'est pas acceptable mais de ce qui est conventionnellement «inaccessible.» Comme l'a démontré Michael Rinn dans son étude, il existe un «conflit entre la forme intentionnelle de ces textes [les textes sur le génocide] (vouloir dire l'extermination) et les standards d'acceptabilité qui les définissent (pouvoir comprendre ça à l'aide de conventions socioculturelles données).» (Rinn, 1998 : 13) Et par conséquent, pouvoir écrire et lire ça par des règles conventionnelles existantes. C'est dire que notre analyse tiendra compte de la difficulté que pose le vouloir dire le génocide qui complique davantage le pouvoir dire cela puisque, comme le souligne Rinn, «si l'anéantissement a détruit la capacité des êtres à communiquer, comment peuvent-ils alors dire leurs souvenirs?» (Rinn, 1998 : 21-22). A ce sujet, Bonnefoy avait déclaré, avec raison, «Mais quels mots, quelles images

pourraient parler pour la personne qui fut privée de mots, précisément, privée des images? » (Cité par Rinn, 1998 : 21)

Ainsi, dans ce chapitre nous étudierons les personnages et les rapports qui s'établissent entre eux; nous consacrerons ensuite, la partie suivante à l'étude de l'indicible dans le texte pour enfin terminer avec l'étude de l'écriture de la mémoire.

Murambi : le livre des ossements

Cornelius Uvimana, le personnage principal, revient au pays après plusieurs années d'exil au Burundi puis à Djibouti. Quatre ans après le génocide, il découvre le Rwanda toujours en deuil qui ne se terminera jamais, car il coule dans les veines de ceux qui l'ont vécu. Le Mataf, un des personnages survivants l'exprime en ces mots qui ne manquent pas de troubler Cornelius : « Mes amis, hurlez votre douleur! Oh! J'aimerais tant entendre votre douleur! Moi, j'ai bu du sang [...] Hé! Est-ce un peuple ou un troupeau? Du vulgaire bétail, dites-moi? Et moi, j'ai le sang plein de sang! » (Diop, 2000 : 70-71)

Dès son arrivée, Cornelius retrouve ses deux amis d'enfance : Jessica et Stanley. Ceux-ci l'aideront à apprivoiser la réalité jusque-là imaginée. Il passera quelques temps avec eux avant de rentrer dans sa région natale, tout comme leur a demandé de le faire le vieux Siméon Habineza, l'oncle du personnage principal. Cornelius essaie de comprendre ce qui s'est passé quatre ans plus tôt. Professeur d'histoire, il revient avec l'idée de monter une pièce de théâtre sur le génocide. Ce projet avorte, lorsqu'il apprend l'histoire à laquelle il ne s'attendait pas et

qui bouleverse, sinon change sa destinée : l'histoire de son père qu'il croyait mort avec toute sa famille. En effet, la veille de son départ pour aller chez lui à Murambi, Cornelius se rend à Ntarama et à Nyamata, deux églises qui lui donnent un aperçu de ce qu'a été le génocide. C'est après ces images de la mort que Jessica lui apprend le carnage de Murambi dont l'opération a été l'œuvre de son propre père, le docteur Joseph Karekezi.

À Murambi, le vieux Siméon Habineza lui raconte le génocide et le rôle joué par le père de Cornelius dans la planification et l'exécution du sinistre travail dans la région. Plus encore, le docteur Karekezi a tué sa propre femme Nathalie et ses deux enfants, Julienne et François. Le legs du vieux Siméon à son neveu, Cornelius, est la mémoire et le respect de l'humain. Cornelius apprendra à Murambi, le symbole de l'horreur, mais aussi celui de la renaissance. Cette dernière se manifeste dans l'idée que «les morts de Murambi faisaient des rêves, eux aussi, et que leur plus ardent désir était la résurrection des vivants. » (Diop, 2000 : 229).

3.2. Analyse sémiotique du récit

Le roman de Boubacar Boris Diop est composé de quatre grandes parties dont deux (la première et la troisième) sont à leur tour faites de différents chapitres. Alors que toutes ces parties tournent autour du sujet central qui est le génocide, chacune pourrait rester indépendante des autres. Malgré cette sorte d'autonomie des textes, le style qu'adopte le romancier dans *Murambi*, parvient à les unir pour en faire un récit. La concordance des descriptions, celle des discours et la répétition de détails et de discours par différents personnages semblent confirmer l'opération

d'extermination, et par conséquent, jouent un grand rôle en particulier à rendre le cadre du récit vraisemblable. Cette référence de certaines parties aux autres ou autoréférence du récit peut-on dire, assure la cohérence et l'unité des quatre parties. L'architecture structurale du texte est faite des parties construites de manière plus ou moins égale. Même si le récit du retour de Cornelius est intercalé dans le roman avant le récit intitulé «Génocide», les quatre parties sont, dans le contexte du témoignage, agencées de manière plus ou moins chronologique.

Dans un style plutôt journalistique et testimonial, chacune porte sur une partie spécifique du génocide, qui décrit non seulement ce qui se passe, mais aussi l'atmosphère qui règne à chaque phase de l'événement. C'est pour cela qu'il nous semble pertinent de faire cette analyse en tenant compte de cette considération.

Du point de vue de l'intrigue, la trame s'organise en fonction des témoignages qui s'alternent entre ceux des victimes (certaines avant leur exécution, les autres après le génocide) et ceux des bourreaux. Tous ces témoignages fragmentaires ont pour objet de construire un témoignage qui servira au personnage principal à reconstituer son passé. Un témoignage qui fait également entrer le lecteur dans les périodes d'avant, pendant et après le génocide. L'objet visé est centré surtout sur le témoignage qui devient le socle de mémoire pour les victimes. La quête du récit ne se fait sentir que vers la fin du roman. Ceci est dû au fait, que le personnage principal entame sa propre quête, car l'histoire le prend au dépourvu et change complètement son parcours. Reconstruction et réconciliation semblent être les grandes lignes du récit. La mémoire sous-

tendant tous les thèmes du récit. Ici, nous avons une mémoire du souvenir interrogée par le roman, et une mémoire plus ou moins légitimée (qu'on retrouve chez le personnage de Siméon à propos des orphelins de Murambi). C'est-à-dire une mémoire qui doit laisser la place à la reconstruction.

3.2.1. Analyse des personnages

Étudier les personnages de *Murambi, le livre des ossements* revient à étudier chaque chapitre du roman car, comme on l'a vu ci-haut, toutes les parties peuvent s'analyser de manière indépendante. Il en va de même pour les chapitres car ils ont chacun leurs propres personnages. Au cours de cette étude, l'analyse se focalisera sur le protagoniste du texte, Cornelius, et sur les rapports qu'il entretient avec les personnages dans l'ensemble du roman. Dans cette partie, nous étudierons les personnages de Cornelius Uvimana qui tient le rôle principal et les personnages suivants : Michel Serumundo, Faustin Gasana, Jessica Kamanzi, Stanley Ntaramira, Aloys Ndasingwa, Marina Nkusi, Rosa Karemera, Docteur Joseph Karekezi, Colonel Étienne Perrin, Siméon Habineza et Gérard Nayinzira. Ceux-ci étant les personnages principaux des chapitres du texte, nous les analyserons avec des personnages secondaires se trouvant dans leur chapitre respectif, le cas échéant. Parmi ces personnages principaux, il faut distinguer deux catégories : les personnages-témoins qui donnent leur nom aux chapitres et les autres personnages qui interviennent dans le récit. Dans ce dernier cas, il s'agit de Stanley Ntaramira, Siméon Habineza et de Gérard Nayinzira, alias Le

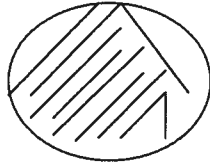
Mataf (ou Mataf tout simplement). Ces deux derniers trouvent leur rôle principal dans le récit de Murambi. Il faut également signaler que dans la première catégorie, quatre personnages sur huit sont des bourreaux.

Bien que tous ces personnages soient considérés comme principaux dans le livre, notre attention sera retenue par des personnages qui encadrent mieux notre problématique. C'est dire que l'analyse pourra être plus poussée pour certains personnages que pour d'autres. Il est important de signaler que l'étude des personnages dans ce roman, ne suivra pas un schéma sémiotique particulier, sauf si cela s'y prête. Il sera plutôt question d'étudier les valeurs de ces personnages dans le contexte de l'événement du génocide. Ceci tient au fait que l'intrigue, lorsqu'elle est présente, ne vise pas une quête déterminée qui met en jeu les différents personnages pour son accomplissement. En effet, les témoignages auxquels nous avons affaire sont individuels et différent selon les expériences. Le sujet du génocide, se trouvant dans chacun des témoignages, devient toutefois le fil conducteur du récit qui résulte de cette fragmentation. Nous le verrons plus en détail avec l'analyse de ces personnages.

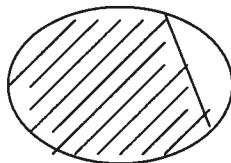
3.2.1.1. Le personnage principal

Cornelius est l'aîné d'une famille mixte d'un père hutu et d'une mère tutsi. L'histoire paternelle contrôle son sort sans qu'il le sache, et ce depuis très longtemps jusqu'à son retour de l'exil. Diop met en scène plusieurs enjeux qui convergent tous, vers (et autour de) ce personnage, cela du point de vue sémiotique, socio-politique, mémoriel et historique.

Au niveau sémiotique, le personnage suit le cours de son évolution. L'histoire de Cornelius remonte au temps où il est renvoyé avec des jeunes tutsi expulsés de l'école primaire. Alors en 1973, la représentation de toute la classe comme un ensemble donne un schéma tel que:



Cet ensemble subdivisé en trois parties contient une majorité d'écopliers hutu, l'enseignant et les deux hommes hutus également qui viennent avec la liste pour chasser les élèves tutsi de l'école. La deuxième tranche est composée d'enfants tutsi qui doivent disparaître de l'école. S'y ajoute une dernière partie dont Cornelius fait partie. Il pense qu'il s'agit d'une erreur puisqu'il ne subit pas le même sort que ses amis Jessica et Stanley qui sont renvoyés. Alors, lui aussi est soustrait du grand groupe. Si les jeunes tutsi constituent à ce moment le groupe des victimes du racisme hutu, Cornelius rejoint ce groupe parce que son père est accusé, par les deux hommes, d'être un mauvais hutu et d'avoir contaminé son fils. Dès lors, Cornelius est classé parmi les victimes. Nous avons alors, un ensemble subdivisé en deux parties seulement.



Cette binarité caractérise les clivages entre bourreaux et victimes dans le récit de *Murambi*. Il est rare de trouver d'autres rôles qu'on attribuerait par

exemple, aux adjuvants ou autres actants comme le préconise le schéma actantiel.

Ainsi, Cornelius qui vit vingt-cinq ans en exil, sera toujours associé à ce rôle de victime. D'ailleurs, lorsqu'il est de retour, il est persuadé d'être le seul survivant de sa famille. Il avait imaginé que «toute sa famille avait péri pendant le génocide, à l'exception de son oncle Siméon Habineza» (Dio, 2000 : 52). Comme le dira plus tard son oncle, il doit être comme un voyageur solitaire pour retrouver le chemin. Le récit de *Murambi* dresse en effet, un portrait solitaire de Cornelius. Alors que ses amis rejoignent la guérilla et sa famille reste au Rwanda, Cornelius s'éloigne des autres, sans trop y penser. «Plus tard, il se demanda s'il n'avait pas eu simplement envie d'aller là où il était presque sûr à l'avance de ne trouver aucun de ses compatriotes» (Diop, 2000 : 60)

La solitude intérieure de Cornelius se renforce lorsqu'il apprend la vérité sur les crimes de son père à Murambi. Brusquement, le personnage qui se croyait victime et innocent, arbore les rôles de victime et coupable. Après avoir appris d'ingénieuses atrocités commises par son père, Cornelius croit que son amie Jessica s'opposerait à son projet de pièce de théâtre. En rentrant en lui-même, il pense sans doute qu'elle trouvait l'idée déplacée. Jessica lui dit «pas nécessairement. J'ai simplement mesuré à quel point tu te croyais innocent» (Diop, 2000 : 102) Cela sous-entend que Cornelius n'est plus angélique dans l'affaire du génocide. C'est à ce moment précis que ce personnage prend un autre tournant. Gérard, le survivant de Murambi lui en voulait à mort :

J'étais venu pour te traiter publiquement de fils d'assassin [...] Tu étais là au café des Grands Lacs, très à l'aise, sûr de toi, et tu ne

savais pas que tout le monde suivait tes moindres gestes et écoutait tes propos. Des gens venaient exprès voir de leurs yeux le fils du Boucher de Murambi, il y avait des types de la sûreté, tu ne te rendais compte de rien. (Diop, 2000 : 191)

A cette révélation de Gérard, Cornelius entre en colère, et il est résolu de ne pas être confondu avec son père pour payer ses crimes. Il le dit clairement : «Si nous devons nous battre, autant le faire à visage découvert, Mataf. Mon père a commis ce crime abominable, d'accord, mais je ne vais pas me laisser écraser à cause de lui» (Diop, 2000 : 192-193). C'est dans l'emprise de ce partage de rôles --pourtant ambigu-- ou de l'entre-deux que notre personnage doit alors amorcer sa propre quête. Rentrer de l'exil le projette dans un autre exil. Le narrateur l'exprime ainsi : «A présent, son retour d'exil ne pourrait plus avoir le même sens.» (Diop, 2000 :102)

Dans ce bouleversement, dans ces contrées d'exil, deux événements s'imposent comme des moments cruciaux : la nuit après le renvoi de l'école en 1973, lorsqu'ils sont (Cornelius, Jessica et Stan) obligés de quitter le pays à l'aide de Siméon, ainsi que la nuit où Jessica lui raconte les méfaits de son père pendant le génocide. Tout ce qui lui arrive trouve sa justification dans les choix politiques de son père. Le destin rapproche les deux personnes bien que la vie les ait séparées depuis bien longtemps. Ce rapprochement est renforcé par l'action du père qui se répercute sur le fils. Selon le patriarcat rwandais, les enfants prennent l'ethnie de leur père. En considérant cet aspect, Cornelius n'avait pas de raison de s'enfuir. Cependant, à l'époque son père s'opposait au gouvernement raciste. En plus, il était marié à une tutsi, ce qui faisait de lui «un mauvais hutu», raison pour laquelle, Siméon décide d'emmener

ces trois jeunes au Burundi, car Cornelius aussi était menacé. Au cours de cette nuit, qui restera gravée dans la mémoire des jeunes amis, Cornelius a été témoin de l'attaque des voisins tutsi menée par leurs voisins hutu. Sa famille et la famille de son oncle étaient également attaquées. Ils avaient brûlé, sous leurs yeux, les maisons et les vaches. Cet exil auquel Cornelius est condamné sans l'avoir choisi, le poursuit désormais. On a l'impression que l'idée de s'enfuir au plus loin le taraude toujours. D'où l'origine de son exil à Djibouti. Si le narrateur dit qu'«à Djibouti il n'avait jamais senti la mort à ses trousses comme pendant son enfance à Murambi» (Diop, 2000 : 53), son amie Zakya «avait toujours eu l'impression que Cornelius serait partout en danger. Ce souci de le protéger contre lui-même en faisait une femme trop mûre pour ses vingt-huit ans» (Diop, 2000 : 87) Ici le problème n'est plus l'exil extérieur, mais l'exil intérieur que vit le protagoniste de *Murambi* et dont il cherche à se détacher.

La deuxième nuit qui le surprend au retour de l'exil, il apprend que non seulement son père a organisé et exécuté le génocide à Murambi, mais qu'il avait aussi tué sa mère, sa petite sœur et son petit frère. Cette nuit transforme de fond en comble le personnage de Cornelius. Savoir comment tout cela a pu se passer devient sa préoccupation car, au fond, il lui semble que le Rwanda qu'il connaissait n'existait que dans son imagination.

Dans cette quête, qui cherche, par ailleurs, à restaurer la mémoire des victimes du génocide de Murambi, Cornelius se révèle être un personnage qui a recours à la mémoire. Son récit fait un récit pour et par

la mémoire. Le passé est pour lui un temps indispensable pour (re)construire l'avenir, pour (re)vivre. «Il était clair que tout ce qu'il avait vécu hors du Rwanda ne trouverait son véritable sens que dans ce qui était arrivé quatre ans plus tôt. D'une certaine façon, sa vie ne faisait que commencer» (Diop, 2000 : 53)

Le passé obsède Cornelius en tant que désaveu du présent. Cornelius devient presque obsédé par le passé comme s'il ne voulait pas affronter le présent. Cette obsession n'est pas anodine. C'est l'une des stratégies de l'auteur, qui vient aussi de l'étranger, pour chercher à répondre à ses interrogations et à ceux des lecteurs sur le génocide. Ainsi, ce personnage qui semble ne rien savoir sur le Rwanda évolue en personnage dont le besoin est d'être informé. Il persiste par conséquent à revenir sur ces scènes du passé pour retrouver des repères. Pour favoriser cette quête du savoir, l'auteur met en scène ce personnage avec ses amis d'enfance et son oncle qu'il n'avait pas revu depuis vingt-cinq ans. Il lui permet ainsi de revisiter le passé afin de recoudre les fils brisés du présent.

Cornelius joue donc un rôle primordial dans le récit. Le choix de ce personnage par l'auteur fait bien ressortir le sujet de la mémoire. Comme le passage cité dans l'introduction le montre, «Cornelius eut un peu honte d'avoir pensé à une pièce de théâtre. Mais il ne reniait pas son élan vers la parole dicté par le désespoir, l'impuissance devant l'ampleur du mal et sans doute aussi la mauvaise conscience. Il n'entendait pas se résigner par son silence à la victoire définitive des assassins.» Tout en cherchant à se (re)construire, il cherche aussi à restaurer la mémoire des victimes du

génocide de Murambi. «C'est pourquoi il avait choisi de rester auprès de ses morts». Désormais, ils feront partie de sa vie. Cette «odeur âcre des corps en décomposition [qui] restait comme une petite boule de puanteur se diluant lentement dans son sang» (Diop, 98) est comme un pacte qui se conclut entre le personnage de Cornelius et les victimes de l'école technique de Murambi.

3.2.1.2. Rapports entre Cornelius et les autres personnages du roman

Pour étudier les rapports entre le protagoniste et les autres personnages, il convient d'étudier brièvement chacun d'entre eux. Même quand il n'y a pas de rapports directs entre les personnages et Cornelius, le génocide sert de sceau indélébile qui marque, en unissant, tout le corps sémiotique du récit.

3.2.1.2.1. Les personnages-victimes

1.1. Michel Serumundo

Le témoignage de Serumundo nous est raconté le 7 avril³⁴. Cette date n'est pas spécifiée dans le récit, mais les références aux événements nous permettent de le situer dans le temps. «Hier je suis resté à la vidéothèque un peu plus tard que d'habitude», le récit commence ainsi, coïncidant avec le crash de l'avion présidentiel, donc le 6 avril. Introduire ces données dans l'étude du personnage de Michel Serumundo, et dans l'ensemble du texte, est très important. Il nous décrit la nervosité et la confusion de la ville régnant dans les débuts du génocide. L'auteur souhaite persuader le lecteur en le familiarisant avec le contexte factuel,

³⁴ Comme le dit Faustin dans *L'ainé des orphelins* de Tierno Monénembo, à cette époque on n'avait pas besoin de dire l'année. Ainsi, dans toute l'analyse, si l'année n'est pas mentionnée, on sait bien qu'il s'agit de 1994. Le 6 avril 1994, le 7 avril 1994 par exemple.

par son rapprochement entre le récit et l'histoire en donnant les dates et les lieux authentiquement connus.

Tutsi, propriétaire d'une vidéothèque (Fontana), marié et père de famille, Serumundo est un personnage qui décrit bien l'atmosphère dans la ville de Kigali, le soir du 6 avril. Apparemment, il est le seul à ne pas savoir que le président a été tué. Cependant, quelques signes l'inquiètent et lui font sentir qu'il se passe quelque chose d'inhabituel, sans toutefois savoir de quoi il s'agit : les soldats de la garde présidentielle en uniforme de combat, positionnés à l'entrée du marché; les hurlements de sirènes et la gare routière quasi déserte peuplée de quelques passagers silencieux. En outre, le contrôle de sa carte d'identité lui renvoie l'étendue dramatique de la situation, le clivage ethnique qui intéresse les soldats en ce moment : la mention ethnique. Ce décor plutôt militaire, attise la population au combat. Toutefois, le contrôle des cartes d'identité semble mieux indiquer la cible des combats, bien que M. Serumundo n'en soit pas encore informé (formellement).

Le personnage est donc plongé dans cette ignorance de l'événement jusqu'au moment où le chauffeur du car se voit interdit le passage devant la Radio-Rwanda par les «soldats, très nerveux» (Diop, 2000 :14). Une barrière a été érigée en hâte dans la rue. Serumundo décrit un climat très tendu : «Aussitôt, des soldats ont surgi de partout, les yeux fous. Ces idiots étaient vraiment prêts à nous tirer dessus. Ils ont réclamé ses papiers au chauffeur et l'un d'eux a braqué sa torche sur nos visages. Il s'est longuement arrêté sur le mien et j'ai cru qu'il allait me faire

descendre. » (Diop, 2000 :14) Cet incident amplifie l'inquiétude que le personnage éprouve depuis la sortie du magasin.

Toujours déconcerté, Serumundo se rend compte que la tension qui règne dans la ville se retrouve également dans l'autobus qui le ramène chez lui. Un gros monsieur lance d'une «voix presque joyeuse : Cette fois-ci, ils ne blaguent pas, hein!» (Diop, 15). De plus, il se montre «très furieux et fâché» vis à vis de Serumundo qui se renseigne sur ce qui se passe. Les passagers du car, ont tous pris le parti du président, tout juste assassiné. Apprenant la nouvelle, Serumundo se terrifie davantage. Il cherche quelqu'un à qui parler et il est surpris par un homme qui, depuis le début, n'avait pas ouvert sa bouche. «Il tient une fillette de cinq ou six ans sur les genoux et pleure discrètement.» Le personnage de Serumundo ne sait cependant que penser.

Ce passager fait ressortir une souffrance certaine et détient, paradoxalement, la joie qui lui vient de son enfant qui déjoue cette peine du père. La fillette joue, en effet, avec lui avec une plume d'oiseau et «son rire clair résonnait dans le car» (Diop, 2000 : 16). Diop semble vouloir atténuer la lourdeur de la situation en introduisant cette enfant qui, malgré le moment morbide que vivent les victimes, agit tout comme à l'ordinaire. Le rôle de l'enfant est ici important dans le cadre d'atténuer la douleur, surtout pour Serumundo. On perçoit en effet, la manière dont cette enfant accapare son attention. Nous remarquons qu'il ne parle pas à l'inconnu (peut-être parce qu'il ne veut interrompre ce moment) mais se met à les observer et à les décrire. D'une certaine manière, la souffrance de

l'inconnu et l'attitude de l'enfant l'ont soulagé, ne fut-ce que par la distraction momentanée.

Le comportement de ce personnage suscite toutefois, l'ambivalence. Serumundo lui-même se pose des questions sur sa douleur. Pleure-t-il parce que le président est mort ou parce qu'il est Tutsi et connaît le sort qui attend ces derniers ? Pleure-t-il discrètement pour ne pas se révéler aux autres passagers dont la douleur ne serait pas due aux mêmes raisons ou parce qu'il ne veut pas inquiéter la fillette? Quoi qu'il en soit, son image reste gravée dans la mémoire de Michel Serumundo qui l'évoquera plus tard lorsque lui-même aura à jouer avec ses propres enfants dans un contexte qui ne se prête pas au jeu. De là découle un dilemme auquel tout parent doit faire face dans les moments difficiles³⁵ pour rassurer ses enfants et pour essayer de continuer à vivre normalement dans la mesure du possible. Plus tard dans le récit, l'auteur recourt à l'image de l'enfant, avec le récit de Cornelius. Dans les deux récits, cette image évoque une figure de la vie en croissance, de la joie de vivre afin de déjouer l'idée de la mort. Serait-ce pour rassurer le personnage ou pour suggérer que, comme chez Monénembo, «Y a toujours de la vie qui reste, même quand le diable est passé!» ? (Monénembo, 2000 : 157)

Par ailleurs, la scène du car préfigure les événements à venir dans le pays : un génocide des Tutsi. La peur se propage partout. Michel Serumundo trouve la même atmosphère dans sa famille. Il dépeint le danger qui se prépare, surtout à l'évocation des miliciens Interahamwe.

³⁵ Le même phénomène se produit dans le film «Life is beautiful» traduit de l'italien «La Vita è bella». Un film de Roberto Benigni, sortie en 1997, portant sur le génocide des Juifs mettant en scène une famille déportée d'Italie.

«Ces types qui n'ont qu'une seule raison de vivre : tuer les Tutsi. » (Diop, 2000 : 15) Ces jeunes entraînés à massacrer vont se livrer au crime du génocide, mais aussi aux autres crimes qui seront commis parallèlement: «Oui, pour eux, le moment est venu pour régler ces petits comptes-là. Chaque Interahamwe a probablement une liste de ses petits copains Tutsi à liquider.» (Diop :2000 :18-19)

Ainsi qu'on le verra dans plusieurs parties du récit, le témoignage de Serumundo ne décrit pas les scènes de la mort. Alors qu'il rentre quand les Interahamwe sont en train de dresser les barrières dans les rues, l'histoire se termine lorsqu'il retourne en ville pour aller chercher son fils Jean-Pierre et pour « mettre à l'abri certains objets précieux» qui lui avaient été confiés au magasin. Tout en se gardant de donner des détails, il fait néanmoins allusion à une tuerie massive en établissant un parallélisme entre ce qui va se passer au Rwanda et ce qu'il a vu à la télévision, sans toutefois se sentir concerné : «J'ai moi-même souvent vu à la télé des scènes difficiles à supporter. Des types en combinaisons et masques, en train d'extraire les corps d'un charnier. Des nouveau-nés qu'on balance en rigolant dans des fours à pain. Des jeunes femmes qui enduisent leur cou d'huile avant d'aller au lit. Elles disent : comme ça, quand les égorgeurs viendront, la lame de leur couteau fera moins mal. » (Diop, 2000 : 19-20)

Ce faisant, l'auteur jette un regard critique sur la façon dont le monde a assisté passif au génocide des Tutsi du Rwanda en 1994 pendant que toute l'attention médiatique était tournée vers la coupe du monde de football et d'autres événements sensiblement moins graves.

Quant aux Africains, ils se sont aussi détournés du Rwanda. Le personnage anticipe leur comportement en ces mots : «Les Africains eux-mêmes diraient, à la mi-temps de chaque match : «Ils nous font honte, ils devraient arrêter de s'entre-tuer comme ça. » Puis on passerait à autre chose. » (Diop, 2000 : 19) En lisant ces passages, on reconnaît les deux événements : le génocide qui se passait au Rwanda et dont les victimes étaient laissées à la merci des bourreaux; et le football se passant aux États-Unis avec beaucoup de supporters à l'échelle mondiale.

Le personnage de Serumundo nous fait donc entrer dans la panique et l'agitation que crée le début du génocide sans devoir décrire davantage la situation. Si on reconnaît ces éléments qui contribuent à la vraisemblance du récit, on remarque également une distanciation de la réalité due à la chronologie des événements et leur témoignage. Cela se confirme avec le plan général du romancier qui vise une description plus ou moins systématique avec une sobriété remarquable.

1.2. Gérard Nayinzira (alias Mataf)

Personnage-victime et survivant du génocide, Gérard Nayinzira raconte sa survie. Son histoire met en scène les victimes et les tueurs. Pour survivre, il passe par différentes étapes qui lui donnent différents rôles d'acteurs sémiotiques, tels que les présente A. Greimas.

En effet, Mataf n'est pas originaire de Murambi. Il est venu de Bisesero (Kibuye). Cette région est connue pour sa résistance dans les premiers temps du génocide, ainsi que dans les massacres des années antérieures. Dans le roman de Diop comme dans l'histoire du génocide des Tutsi de Bisesero, les victimes se sont organisées pour se battre

contre leurs bourreaux. Gérard, qui prend le statut authentique de la victime, est mêlé aux autres victimes pour le combat. Aminadabu Birara, leur chef, leur sert d'adjuvant en les guidant dans leur combat. Cependant, lorsque les soldats arrivent pour aider les tueurs, ce rôle de Birara, dans le cas de Gérard est accompli par les victimes qui tombent à ses côtés, cette fois-ci pour le protéger et non pour le guider. Contrairement à ce que nous avons vu au chapitre précédent, c'est-à-dire la dégradation de la protagoniste qui découle de la dégradation des adjuvants (autres victimes), ici la chute des victimes sur le personnage lui permet d'allonger de peu, la durée de vie qui lui reste. Il l'exprime comme suit : «Même quand les soldats ont commencé à tirer des rafales dans toutes les directions, mon esprit est resté très clair. Je me suis laissé couvrir par les corps des premières victimes. Mais j'étais encore à moitié visible. Alors j'ai prié très fort pour que d'autres tombent à côté de moi et c'est ce qui est arrivé» (Diop, 2000 : 219-220)

Nous pouvons ainsi schématiser l'affrontement de Bisesero en deux étapes :

Première étape :

Sujet → Gérard

Objet → combat

Adjuvant → Aminadabu Birara

Opposants → Interahamwe

Deuxième étape :

Sujet → Gérard

Objet → Gérard ou/et la mort des victimes

Adjuvants passifs → les corps de victimes

Opposants → Interahamwe + soldats

Nous remarquons que dans la deuxième étape, l'action des victimes est remplacée par leur mort. Il s'agit par conséquent d'une action unilatérale des génocidaires.

Lorsque Mataf débarque à Murambi, il retrouve encore deux groupes dont le rôle est distinct de celui de Bisesero. Les victimes rassemblées à l'école sont dupées par le docteur Joseph Karekezi. Alors qu'elles croient en la protection des soldats, ceux-ci ont mission de les abattre le moment arrivé. Comme dans le cas de Habineza, on le verra plus loin, qui se fie à la parole mensongère de son frère, les victimes n'entreprennent aucune action, à cause de la confiance portée à J.Karekezi. Cela facilitera la mise en action du plan génocidaire du docteur et de ses alliés. De par l'expérience, Mataf ressent l'intention de Murambi. En sujet opposant, il confronte le docteur pour ne découvrir que le regard d'un assassin. Il raconte l'histoire à Cornelius : «Alors, quand ton père est apparu, je me suis approché de lui. Je l'ai insulté devant tout le monde, pour voir. Il n'avait pas l'habitude. C'était un dieu, là-bas. Pendant qu'il essayait de me rassurer, nos yeux se sont rencontrés et, à l'instant même, j'ai tout compris. J'ai compris que nous allions tous mourir.» (Diop, 2000 : 204). C'est à ce moment que Habineza se porte à nouveau, en personnage adjuvant. Il aide Mataf en lui désignant le seul endroit salubre: la demeure du docteur, où il va passer le reste du temps dans les branches des arbres. Nous avons ainsi Gérard qui, à ce moment précis, est le sujet-victime. Quant à Karekezi, les miliciens et les soldats, ils sont en position d'opposants. Les victimes sont exclues de l'action par

le mensonge du docteur et par la mort qui est le but de ce mensonge. Le vieux Habineza et l'expérience de Gérard à Bisesero jouent en sa faveur.

Dans la scène au café des Grands Lacs, Mataf se revoit en rôle d'opposant vis-à-vis de Cornelius, le fils du docteur Karekezi. Mataf, qui est toujours furieux, veut rendre Cornelius coupable des crimes de son père. Cependant, ce rôle change subitement de direction quand il pense au vieux Habineza qui l'a aidé. De plus, Mataf se porte volontaire pour guider Cornelius dès son retour à Murambi. Cette instabilité des rôles du même personnage est due à la fragmentation du récit, et surtout, à la situation chaotique du génocide lui-même.

Par ailleurs, le personnage de Mataf joue un rôle important dans la description du génocide et de sa destruction. Si la preuve de cette destruction est la perte humaine que représentent les victimes comme celles de l'école technique de Murambi, Mataf dépeint les traces de la même destruction chez les survivants. Comme le vieux Habineza le dit, certains se sentent coupables d'avoir survécu. Alors que les autres ne comprennent pas comment le génocide a pu se passer ainsi, Mataf lui, ne comprend pas comment il a pu y échapper : «Moi, je retourne parfois à Murambi. Je regarde l'endroit où mes ossements auraient dû se trouver et je me dis que quelque chose ne tourne pas rond, je fais bouger mes mains et mes pieds parce que cela me paraît bizarre qu'ils soient encore à leur place et tout mon corps me semble une hallucination» (Diop, 2000 : 222) Une vie hallucinée pour les survivants. Voilà ce qui reste du génocide pour Mataf, et ce qui reste de Mataf : l'ordre anormal des choses. Pour lui,

sa survie n'est pas normale. Comment donc expliquer cela? Comme l'a bien souligné Alain Goldschläger (1998) :

Nul survivant n'affirme que sa survie fut l'œuvre de qualités particulières, mais bien qu'elle fut un effet du hasard et qu'à plusieurs moments, sa vie aurait pu basculer du côté de la mort sans qu'il n'y eut pu rien changer. Dans cette mesure, le texte place l'auteur au niveau humain de son lecteur. Son invitation à partager ses souvenirs cruels devient aussi une invitation à questionner la nature humaine du lecteur : le texte questionne le vécu du lecteur et la force de son imaginaire humain. (28)

Dans le cas de Mataf, son témoignage questionne aussi bien le personnage principal, à qui il raconte son expérience, que le lecteur du récit.

1.3. Rosa Karemera

Le personnage de Rosa Karemera ne détient pas un rôle particulier dans le récit, mais prend une place particulière de témoin. En effet, chaque témoin est irremplaçable. Elle nous donne certains détails du génocide qu'on ne rencontre pas ailleurs dans le récit. Rosa nomme une certaine Valérie Rumiya qui est complètement obsédée de la retrouver et de la voir mourir. Comme l'a souligné le personnage de Serumundo, chaque interahamwe a sa liste de petits copains tutsi qu'il va liquider. Valérie aussi a choisi sa priorité. De là, le personnage articule la participation des femmes³⁶ dans le génocide qui n'a pas été traitée dans le reste du roman.

En outre, le personnage fait allusion à l'image qu'on s'est faite des Tutsi et comment dans son cas, le soldat chargé de la trouver est déçu à

³⁶ Pour plus d'information sur la participation des femmes dans le génocide, voir le livre *Moins innocentes qu'il n'y paraît : Quand les femmes deviennent des meurtrières*. De Rakiya Omaar pour African Rights. London : African Rights, 1995.

son arrivée et finit par demander de l'argent en échange pour l'épargner. Elle souligne ainsi que la beauté ou l'apparence a beaucoup joué dans la conception de la mort des Tutsi. Elle l'exprime ainsi : «Il m'imaginait arrogante, très grande, belle et pour tout dire d'une affolante sensualité, et j'étais juste un pauvre bout de femme, infirme en plus.» (Diop, 2000 : 127) L'attitude du soldat montre qu'un choix arbitraire à ce sujet était susceptible de se manifester dans certains cas comme celui-ci. Rosa Karemera nous décrit ainsi la folie des tueurs qui se livrent à la chasse des Tutsi, leur ironie et leur cynisme.

Comme nous l'avons dit au début du chapitre, il importe de toujours analyser le récit en tenant compte du contexte de l'événement. Nous avons ici un autre personnage qui nous fait entrer dans l'atmosphère de la tuerie. Dans le cadre du témoignage, le petit récit de Rosa Karemera vient s'ajouter aux autres témoignages et donne un autre point de vue sur la situation.

Le récit touche également un des préjugés qui s'étaient développés au sujet des habitants de Butare, dans le Sud du pays : «Ici, à Butare, vous nous créez trop de problèmes. Vous vous croyez plus intelligents que les autres parce que vous avez l'université. Vous cachez des Inyenzi. Si vous ne dénoncez pas la femme qui est dans la maison, je vous arrose tous.» (Diop, 2000 : 126) L'important ici ne réside pas dans la nature des préjugés, mais dans les prétextes qui pouvaient causer la mort de ceux qui ne collaborent pas avec les miliciens pour exterminer les Tutsi. Cela montre l'ampleur de la préméditation du génocide du Tutsi.

1.4. Jessica Kamanzi

Le récit de Jessica décrit, lors du génocide, une victime masquée qui succomberait à n'importe quel moment, une fois découverte.

Avant le génocide, Jessica est une victime à visage découvert puisque tutsi. Exilée au Burundi après être renvoyée de l'école en 1973, elle mène cette vie de réfugiée et plus tard décide de rejoindre la guérilla. Pendant le génocide, la carte d'identité, qui lui donne le statut hutu, couvre la personne-victime qu'elle est. Elle devient ainsi, comme le prévoit son rôle d'espionne, un personnage-observateur et informateur pour le FPR et pour le protagoniste et pour le lecteur. Au cours de cette période, Jessica se déplace partout dans la ville de Kigali pour se rendre compte de ce qui se passe. Elle n'est ni du côté des Interahamwe, ni de celui des victimes. Toutefois, elle sympathise avec ces dernières discrètement. Elle sait que son nom est sur la liste des disparus si jamais les miliciens découvrent sa vraie identité. Elle mène ainsi une double vie, et elle fait très attention à ce qu'on ne la remarque pas. «Au moindre geste de panique, je suis perdue.» (Diop, 2000 : 47)

Jessica fait des reportages en direct. A juste titre, c'est comme une journaliste dans un pays en situation de crise. L'auteur accentue ce rôle en lui assignant plusieurs chapitres dans le roman. Jessica est sujet de quatre chapitres. Il faut souligner qu'elle intervient également dans le chapitre intitulé «le retour de Cornelius» et dans la partie «Murambi.» Les deux parties du roman dans lesquelles apparaît le personnage principal. Le rôle de Jessica, dans le récit de Cornelius et de Murambi, renforce la

vraisemblance de l'événement qu'elle raconte puisqu'elle l'a suivi du début à la fin.

Dans son rôle d'informatrice, Jessica essaie de présenter la situation de manière neutre. Elle rapporte les événements tels qu'elle les voit ou tel qu'on les lui raconte. Les passages ci-après illustrent clairement ce rôle :

Il y a dans la ville une excitation à la fois joyeuse et grave. Des groupes d'Interahamwe aux tenues blanches couvertes de feuilles de bananiers circulent en chantant. Debout dans leurs chars, les militaires et les gendarmes ont l'œil sur tout. Chacun a un transistor collé à l'oreille. La radio dit : «Mes amis, ils ont osé tuer notre bon président Habyarimana, l'heure de vérité est arrivée.» (Diop, 41)

L'autre passage vient de la lettre de son collègue Stéphane abattu dans la région de Bisesero après avoir été découvert par les miliciens.

La lettre de Stéphane laisse cependant filtrer ses craintes : D'après ses informations, le gouvernement a l'intention d'en finir avec le mythe d'invincibilité des Abasero, ainsi qu'on appelle les Tutsi de cette région. L'armée fera le gros du travail et des renforts de miliciens Interahamwe seront acheminés de Gisenyi et d'autres localités où, en raison du nombre peu élevé de Tutsi dans la population, les massacres se termineront plus tôt qu'ailleurs. (Diop, 39)

Les deux passages soulignent la description du groupe des bourreaux et l'implication de plusieurs agents-acteurs de ce génocide. Il s'agit de la milice des Interahamwe, des médias et du gouvernement. Grâce à Jessica comme les autres personnages-témoins, le lecteur entre dans les moments les plus offensifs du génocide : son organisation et son exécution.

En plus de ce rôle de reporter, Jessica mène quelques réflexions sur la situation et fait des commentaires. C'est dire qu'elle remplit également le rôle de critique ou d'évaluateur. Dans ses commentaires et

éclaircissements sur les événements, on voit que ce personnage est guidé par des idées révolutionnaires. Le narrateur laisse entendre qu'elle regrette même l'époque de son père. Il le dit en ces termes : «Jessica regrettait sans doute le temps de son père. Malgré des résultats peu brillants, ces révolutionnaires avaient au moins essayé de faire bouger les choses» (Diop, 2000 : 85) Si elle fait appel à la figure de Che Guevara (Diop, 2000 : 44), ce n'est pas par hasard. D'ailleurs, elle croit que pour rejoindre la guérilla, elle a été inspirée par son père qui avait vu Che Guevara³⁷, quand il est allé au Congo pour y organiser le maquis. «Nous nous sommes battus pour rendre le Rwanda normal. Juste cela. C'était un bon combat. » (Diop, 2000 : 84-85) dira-t-elle à Cornelius. C'est cette intention de changer les choses qui a conduit Jessica au cœur du génocide.

Dans ses notes sur les informations qui lui arrivent, Jessica ne manque pas de soulever le problème de l'éthique. Cela se fait entendre dans les commentaires qu'elle fait, suite à la nouvelle de la mort d'une religieuse, Félicité Niyitegeka, qui a choisi de mourir avec les Tutsi qu'elle essayait de faire passer de la frontière vers le Congo. Jessica nous donne le contenu de la lettre que la religieuse a laissé à son frère tel qu'elle lui a été présentée :

Félicité a laissé la lettre que voici : «Frère chéri, merci de vouloir m'aider. Mais au lieu de me sauver la vie et d'abandonner ceux dont j'ai la charge, les quarante-trois personnes, je choisis de mourir avec elles. Prie pour nous, que nous arrivions chez Dieu et dis au revoir à la vieille maman et au frère. Je prierai pour toi,

³⁷ En effet, «In 1965 Che left Cuba to set up guerrilla forces first in the Congo and then later in Bolivia, where he was ultimately captured and killed in October 1967.» Tiré du site <http://www.marxists.org/glossary/people/g/u.htm#guevara-che> dans la rubrique «Encyclopedia of Marxism: Glossary of People»

arrivée chez Dieu. Porte-toi bien et merci d'avoir pensé à moi» (Diop, 2000 : 142)

Ce témoignage des dernières heures de la religieuse la laisse «songeuse.» Dans ses commentaires, elle éprouve beaucoup de sentiments.

J'ai d'abord éprouvé un sentiment d'espoir. Je me suis dit : «Tout n'est pas perdu, au fond, nous pouvons devenir un pays comme les autres. Heureux ou accablé par la misère, je ne sais trop. Un pays comme les autres, c'est tout.» Mais j'ai ensuite pensé aux milliers de Rwandais, y compris parfois des hommes d'Église, qui ont trempé leurs mains dans le sang des innocents. Le geste de Félicité pourra-t-il faire oublier demain le comportement ignoble de tant d'autres personnes? Après la victoire, la question sera inévitablement posée : que vaut le pardon sans justice? (Diop, 143)

Par ailleurs, Jessica est préoccupée par ce qui peut aider les Rwandais. Depuis la fin du génocide, elle ne travaille plus que comme bénévole. Elle est en effet impliquée dans plusieurs associations pour aider les rescapés et les orphelins.

Dans la nouvelle aventure de Cornelius, elle se présente comme son guide. A la demande de Habineza, c'est elle qui le met en contact avec la réalité du génocide. Dans ce cadre, elle le prévient quant à ce qui l'attend à Murambi. A ce sujet, ses propos concordent parfaitement avec ceux de S. Habineza³⁸. Lorsque Cornelius s'aperçoit que «...les gens pensent que quarante-cinq mille morts c'est peu pour les Africains» Jessica réplique en lui faisant remarquer que c'est vrai « [...] mais nous n'avons jamais rien fait pour leur montrer notre respect de la vie humaine» (Diop, 2000 : 103). Le vieux lui dira plus tard : «Ce que tu apprendras là-bas, c'est que tout est bien fini pour les morts de Murambi. Et peut-être

³⁸ Il semble que Habineza et Jessica aient les mêmes objectifs. Raison pour laquelle ils s'entendent bien : «Ils se vouaient une profonde admiration mutuelle.» (Diop, 217)

alors respecteras-tu encore mieux la vie humaine» (Diop, 2000 : 212). Toujours en lui racontant l'histoire de son père, elle termine sur le problème des assassins :

J : [...] Beaucoup étaient des pères de famille. Et toi, tu es juste le fils de l'un d'entre eux.

C : Penses-tu que cela va me consoler?

J : J'espère que non. Tu as un long chemin à faire dans ton cœur et dans ton esprit. Tu vas souffrir et ce sera peut-être bien pour toi.

C : je serai seul, [...]

J : Oui, tu seras seul [...] (Diop, 2000 : 104)

Ce passage rappelle celui du voyage solitaire dont parle Siméon. Cornelius doit trouver seul la vérité. Quant à la souffrance qu'il endure, Mataf y revient dans son témoignage. Comme les autres rescapés, il éprouve le besoin d'être cru et il dit à Cornelius : «J'ai vu cela de mes propres yeux. Est-ce que tu me crois, Cornelius? Il est important que tu me croies. Je n'invente rien, ce n'est pas nécessaire, pour une fois. Si tu préfères penser que j'ai imaginé ces horreurs, tu te sentiras l'esprit en repos et ce ne sera pas bien. Ces souffrances se perdront dans des paroles opaques et tout sera oublié jusqu'aux prochains massacres.» (Diop, 222) Ici, Mataf précise qu'il doit croire pour ne pas oublier. La souffrance est un vecteur essentiel pour la mémoire.

1.5. Stanley Ntaramira

Ce personnage n'intervient pas souvent dans le récit. Stanley est l'un des trois amis dont parle le roman réfugiés au Burundi en 1973. Dans la guérilla qu'il rejoint avec Jessica, il joue le rôle d'informateur à l'étranger

dans le but de la sensibilisation et de la récolte des fonds pour le FPR. Il voyage pour expliquer aux gens ce qui se passe au moment du génocide. Il remet alors en question la logique de ses auditeurs plus préoccupés à chercher en lui les explications du génocide, que de chercher à l'arrêter. Son idéal, remarque le narrateur, se résume ainsi : «sauvons les vies humaines et discutons après si vous le voulez» (Diop, 2000 : 66)

Dans le récit, Stanley est de nature taciturne. En revanche, il observe le personnage principal dès leur rencontre à l'aéroport. Il semble être gêné pour raconter le génocide. Cependant, le lecteur peut être partagé quant à la raison de cette gêne. Est-ce à cause du génocide en général ou du docteur Karekezi, le père de Cornelius ? Alors que le vieux Habineza leur a demandé de parler à Cornelius, seule Jessica s'occupera de cette mission. Stanley avoue, peut-être par prétexte, à son ami qu'il veut oublier. Mais ce dernier pense que «Stan était, d'eux tous, celui qui souffrait le plus.» (Diop, 2000 : 218)

Quoi qu'il en soit, le narrateur nous fait part d'une sorte de dégradation des relations de Cornelius et de ses amis qui est due à ce qui s'est passé à Murambi. Ses amis «devaient arriver à Murambi dans la matinée. Rien que d'y penser le mettait mal à l'aise. Il avait presque honte de les revoir. C'était la faute de son père. Il avait trahi leur enfance» (Diop, 2000; 209-210)

1.6. Siméon Habineza

Le personnage de Siméon est simple et complexe à la fois. Ce vieil oncle du personnage principal semble être ce qui reste de Murambi et par

conséquent, du récit. Siméon sert de lien entre les trois amis dispersés par l'exil et le combat et plus tard, réunis après le génocide. C'est aussi la toile qui relie le passé et le présent pour préparer l'avenir. Siméon est un personnage fascinant dans le récit. Alors que les autres, au moins à un certain moment, sont obligés de s'expliquer et de dire à quel groupe ethnique ils appartiennent, on ne trouve nulle part l'ethnie de Siméon Habineza. Bien sûr, on sait qu'il est Hutu puisqu'il dit qu'il est le frère du docteur Joseph Karekezi. On sait également que sa femme a été violée et tuée en 1973 et que tous ses enfants sont morts. De là, on déduit que lui aussi était marié à une femme tutsi. C'est grâce à ces indices que l'on peut identifier Habineza. D'ailleurs, quand il pensait à tout ce qui est arrivé, «il éprouvait de la honte à être Rwandais» (Diop, 213), sans parler d'être Hutu, Twa ou Tutsi. Habineza est lui aussi victime³⁹, mais n'en parle pas. Avec son neveu, il avoue que «certains se sentent coupables de ne pas avoir été tués. Ils se demandent quelle faute ils ont commise pour être encore en vie» (Diop, 2000 : 182). Il le dit à la troisième personne du pluriel et non à la première personne du pluriel. Il s'exclut donc du groupe. Il se reconnaît comme victime ou du moins comme cible du génocide en parlant de leur préfet qui a été tué pour avoir refusé les actes barbares dans sa préfecture. «Nous savions alors que notre tour viendrait» (Diop, 2000 : 186) confie Habineza à son neveu. Bien que «Siméon ne parlait jamais des épreuves de sa vie», en parlant de Jessica, il a révélé à Cornelius : « La fille de Jonas Sibomana me fait oublier tous mes enfants

³⁹ Victime dans le sens où les massacres lui ont enlevé sa femme et ses enfants. Le récit nous explique la mort de son épouse et de ses vaches, mais pas celle de ses enfants, sur qui les conditions de décès ne sont dévoilées. On ne sait pas non plus quand ils sont morts.

disparus» (Diop, 2000 : 217). Siméon passe donc par le personnage de Jessica pour admettre qu'il avait perdu tous ses enfants. Ce faisant, il met aussi en évidence la singularité de Jessica face au problème qu'encourt le pays. «Il voyait en elle le genre de personne dont le Rwanda avait besoin pour se réconcilier avec lui-même» (217).

Le personnage de Habineza dans tout le récit de Murambi, cherche toujours ce qui peut contribuer à la (re)construction. De ce fait, n'ayant pas la volonté de se poser en victime⁴⁰, Siméon a un autre objectif : insister sur ce qui «est à naître». L'auteur favorise cette dimension du récit en mettant en scène ce vieillard de soixante-dix ans (donc qui n'est plus à même de (se re)produire et qui a tout perdu) avec les trois jeunes capables de (se re)produire pour bâtir le pays. Il choisit aussi ce personnage pour situer clairement l'histoire du génocide et pour pouvoir léguer sa mémoire à la nouvelle génération. On remarque que les jeunes ont confiance en lui. Cette figure est vivifiante, pleine d'espoir et peut éventuellement les sortir du deuil.

En effet, le personnage de Siméon ne se détourne pas du sujet du génocide, il en parle sans tabous, et il en est de même pour ses antécédents. Comme il le dit à son neveu, «c'est bien de se rappeler certaines choses. Cela aide à trouver son chemin dans la vie». Cependant, c'est aussi un personnage qui ne veut pas se laisser gouverner par ce qui est perdu. Il insiste là-dessus : «[...] toi, tâche de

⁴⁰ Pourrait-on d'ailleurs dire que Siméon est un témoin-victime donc rescapé ou tout simplement témoin oculaire? Même s'il a perdu sa femme et ses enfants, il est difficile de le définir comme victime. La preuve, c'est qu'à Murambi, tous les Tutsi ou toute personne ayant du sang tutsi comme les enfants du docteur, donc les cibles du génocide, sont tous rassemblés à l'école. Siméon n'y est pas et pourtant, il était présent, puisqu'il a convoqué son frère pour lui demander s'il était mêlé à cette histoire. Le témoin oculaire alors semble répondre mieux à l'identité du personnage.

penser à ce qui peut encore naître et non à ce qui est déjà mort» (Diop, 2000 : 182). Siméon Habineza incarne l'humanité qui reste là où la bestialité s'est démarquée. En introduisant ce personnage, l'auteur cherche à montrer que tout n'est pas perdu à Murambi, et au Rwanda par extension. Alors que Cornelius ressent la mort de Siméon approcher, il insiste plutôt sur la force de cet homme «irradiant la rue déserte.» Siméon est dans ce contexte le symbole de la vie au milieu du décor funèbre de Murambi. Le narrateur ne manque pas d'en dire un mot : «Ainsi, dans le pays même ou [sic] la mort s'était acharnée à vaincre toute énergie, la force de vie restait intacte» (Diop, 2000 : 210).

De plus, ce même personnage se présente comme le noyau de la mémoire. Pour cette raison, l'auteur tâche à ce qu'il revoie son neveu, la seule famille qui lui reste, avant sa mort; ceci pour assurer la transmission de la mémoire. Siméon doit dire à Cornelius ce qui s'est passé afin qu'il le raconte, à son tour, à ses enfants. En Siméon on lit toutes les valeurs humaines, discernement, sagesse et bonté, entre autres. D'ailleurs son nom est un miroir des vertus qu'il reste. Habineza vient de deux mots rwandais : «Kuba» qui veut dire être et «ineza» qui signifie la bonté ou la bienveillance. Habineza signifierait donc «que soit la bonté» ou tout simplement «vive la bonté».

En retour, les habitants de Murambi lui témoignent leur gratitude. Si le vieux a perdu toute sa famille, il a en contre-partie, le respect de ses voisins, toujours dans le projet de reconstruction, mis en évidence. Au moment où ses voisins en question, voulaient démolir la villa de son frère,

qui a massacré près de cinquante mille personnes à Murambi, Siméon intervient et leur dit :

Je veux vous dire ceci : vous avez souffert mais cela ne vous rend pas meilleurs que ceux qui vous ont fait souffrir. Ce sont des gens comme vous et moi. Le mal est en chacun de nous. Moi, Siméon Habineza, je le répète que vous n'êtes pas meilleurs qu'eux. Maintenant, rentrez chez vous et réfléchissez : il y a un moment où il faut arrêter de verser le sang dans un pays. Chacun de vous doit avoir la force de penser que ce moment est arrivé. Si quelqu'un parmi vous n'a pas cette force, c'est qu'il est comme un animal. La maison de mon frère ne sera pas détruite. Elle va accueillir tous les orphelins qui traînent dans les rues de Murambi. Et je vais vous dire une dernière chose : que pas un de vous n'essaie, le moment venu, de savoir si ces enfants sont twa, hutu ou tutsi.» Personne n'a osé insister. À Murambi, tout le monde sait qui est Siméon Habineza. (Diop, 2000 : 207-208)

La dernière phrase du passage donne à réfléchir au sujet de Siméon. C'est une phrase qui est normalement utilisée pour dire quelqu'un d'exceptionnel et qui peut avoir plusieurs interprétations. Dans notre cas, elle n'est pas ambiguë. Tout en les omettant textuellement, elle met en évidence les qualités du personnage. Plusieurs l'expriment : «Ah! Siméon Habineza! Ce vieillard-là, il a une telle classe! Voilà ce que j'appelle un homme!» (Diop, 2000; 56) dit Stanley à ses deux amis Jessica et Cornelius. Ou encore «J'étais venu pour te traiter publiquement de fils d'assassin. Au dernier moment, je me suis souvenu de Siméon Habineza, C'est un homme si bien. Je ne pouvais pas lui faire cela» confie Gérard à Cornelius (Diop, 2000 : 191).

Dans le même passage, Siméon pousse sa réflexion jusqu'aux valeurs ontologiques et métaphysiques. Il sous-entend que chaque personne est potentiellement capable de faire du mal. Le danger qui justement mène à son actualisation, c'est de le nourrir. Il met en garde ses voisins en leur disant que s'ils se mettent à tuer un hutu et ses enfants

pour se venger, ils ne s'arrêteront pas et le sang continuera à couler. Il fait bien allusion à cette citation adressée à son neveu : «Depuis l'époque de Kayibanda⁴¹, les gens tuaient les Tutsi, puis rentraient chez eux jouer avec leurs enfants. Des dizaines de morts. Des centaines de morts. Des milliers de morts. On ne se donnait même plus la peine de compter. Petit à petit, c'est devenu une chose normale» (Diop, 2000 : 196). Voilà, banaliser et normaliser la mort des Tutsi. Le génocide devient ainsi le résultat d'une normalisation de mort d'un groupe de personnes qui n'a jamais connu de justice. Un génocide susceptible de recommencer si on ne fait pas attention.

D'un autre côté, Siméon soulève un autre problème qui est à la base du génocide : l'ethnicité. Si le génocide a été exécuté avec une telle précision, c'est grâce à l'étiquette ethnique qu'on a collée à chaque individu, ciblant ainsi tous les Tutsi à exterminer. Siméon veut changer les choses : «que pas un de vous n'essaie, le moment venu, de savoir si ces enfants sont twa, hutu ou tutsi» C'est en effet en sachant l'identité de chaque voisin que le processus de déshumanisation a pu être entretenu, pour enfin exterminer une partie de la population. Il entre ainsi dans la politique de l'unité nationale par laquelle cette mention a été supprimée (de la carte d'identité).

Par ailleurs, c'est par l'intermédiaire de Siméon que le lecteur ressent la vulnérabilité de Cornelius. Étant le seul parent qui lui reste, Cornelius peut montrer sa fragilité à Siméon. Cela se fait entendre dans leur conversation. Il admet par exemple à son oncle qu'il ne pourra pas

⁴¹ Le père de la Révolution de 1959 ainsi que le premier président de la première République (1962 – 1973)

aider les autres à prendre soin des orphelins qui emménagent dans la maison de son père. La seule chose qui le préoccupe est exprimée dans la conversation suivante, laquelle conversation laisse filtrer également la trahison de son père et le besoin de renouer avec les morts de Murambi envers qui il se sent coupable:

C : «Pour le moment, je veux demander pardon pour ce que mon père a fait»

S : «Tu veux retourner à l'école technique? »

C : «Peut-être, je ne sais pas»

S : «Chacun doit chercher seul sa vérité. Personne ne pourra t'aider»

C : «Pas même toi?» (Diop, 2000 : 211)

Cette conversation, qui est reprise partiellement, souligne la prise de conscience de Cornelius face au génocide mené par son père. Il se sent coupable et ressent le besoin de se réconcilier avec les victimes. Mais comment parler aux morts? Pour Siméon, «il n'existe pas de mots pour parler aux morts. [...] Ils ne se lèveront pas pour répondre à tes paroles. Ce que tu apprendras là-bas, c'est que tout est fini pour les morts de Murambi. Et peut-être alors respecteras-tu encore mieux la vie humaine.» (Diop, 2000 : 212) Sans toutefois résoudre son dilemme, Siméon donne à Cornelius une ligne de conduite «respecter la vie humaine.» Encore une fois, la vie constitue le centre d'intérêt pour le vieillard. C'est dans ce même intérêt que s'inscrit le sujet de la mémoire qui traverse le roman.

Au niveau sémiotique, le personnage se comporterait comme un adjuvant dans le récit. Cependant, Cornelius se présente comme un personnage passif, qui doit se laisser guider. En plus, le génocide étant le sujet central, il est situé dans le passé et se fait raconter au personnage

principal. A cette phase du récit, la présence des victimes de Murambi annule toute action qui mettrait en scène les différents actants.

Enfin, Habineza dessine plus ou moins le rapport entre le témoin et le romancier. Cela se voit dans le passage que nous avons cité pour introduire le chapitre. C'est à lui qu'est donné le rôle principal, voire même du romancier, car il est le «raconteur d'éternité». Le même passage met en lumière, le parallélisme entre l'histoire de Siméon et la pièce de théâtre que devait monter le protagoniste. L'auteur établit une certaine hiérarchie entre le témoin et l'artiste qui renonce à son projet d'œuvre d'art et se réserve un rôle modeste pour ne pas rivaliser avec le témoin. Cela ne veut pas dire néanmoins que le romancier ne peut pas créer à partir d'un événement comme le génocide, mais plutôt que ce dernier lui impose des limites.

Avant de clore l'analyse des personnages-victimes, il convient de dire un mot sur les autres personnages qui n'ont pas été traités dans cette partie. Si Cornelius insiste sur la parole, c'est une mission pour la mémoire des victimes, tout comme pour l'auteur qui écrit ce roman «par devoir de mémoire.» Le récit met en valeur le souvenir de tous ces inconnus qui sont tombés les uns après les autres sans parole. Lisant *Murambi*, le lecteur se rend compte de l'absence verbale de la part des victimes. Dans la totalité du roman, quatre personnages-victimes (mortes) ont exprimé quelque chose : une mère qui demande au milicien de prier avant sa mort dans l'église de Nyamata (108); la dame qui vient voir Jessica et lui raconte son histoire (117-124); celle-ci n'a pas de nom; une autre dame qui prie Jessica à une barrière de dire au milicien qu'elle n'est pas tutsi

(47) et le vieillard qui demande aux Interahamwe de le tuer pour «rejoindre son fils dans la mort» explicite cyniquement le docteur Karekezi (130).

Les autres sont sans parole. La femme du docteur reste silencieuse au moment des adieux avec Siméon (198), il en est de même pour le vieillard dont l'histoire est racontée par le docteur Karekezi au colonel français. Ce vieux s'est vêtu de ses habits du dimanche et a attendu ses assassins (151). Il est mort sans un cri. Il faut signaler que ceux-là qui parlent sont toutefois dépourvus de noms. Ce sont des victimes anonymes qui disparaissent parmi les autres victimes. Ce qui fait de Murambi un vrai livre des ossements, œuvre des bourreaux. A Murambi, ce sont les ossements qui parlent. Que dire en effet de la jeune femme en noir (228-229) qui bien que survivante déambule comme un fantôme? Elle arrive chaque fois au petit matin, donc avant la lumière, elle est habillée en noir, elle n'a pas de nom ni de voix, puisqu'elle ne parle pas (du moins le roman ne lui donne pas la parole). C'est dans ces personnages que se dessine l'image de l'horreur.

3.2.1.2. 2. Les personnages-bourreaux

2.1. Faustin Gasana

Le premier personnage sur lequel notre analyse focalise se nomme Faustin Gasana. Il commence son témoignage comme suit :

Je me suis assis à côté du chauffeur. Il a mis le moteur en marche et a demandé laconiquement, comme à son habitude :

-Direction, chef?

-On fait un saut à la maison, Danny. Le vieux tient à me parler.

Il démarre dans un nuage de poussière. En temps normal, le trafic est très dense dans cette partie de Kibungo. Cet après-midi, les rues

sont désertes. Les habitants sont cloîtrés chez eux depuis deux jours. Seuls circulent les éléments des forces de sécurité et les miliciens Interahamwe comme moi. Je sens une discrète excitation chez Danny. Je ne lui ai rien dit, mais il sait que des événements très importants vont avoir lieu. Cela fait quarante-huit heures qu'il me conduit d'une réunion à l'autre. La nuit dernière, j'ai d'ailleurs dû lui dire de rentrer sans moi, car il était clair que notre rencontre avec les préfets et les bourgmestres n'allait pas prendre fin avant l'aube. (Diop, 2000 : 23)

D'après ce passage, Faustin Gasana se décrit comme un personnage très important : «Direction, chef? » Ainsi que s'adresse à lui son chauffeur. Avant de décrire son travail, il endosse le statut de cadre. Brièvement, il nous dévoile la situation du moment. Un temps qui est anormal. Un temps qui crée deux mondes opposés; le monde du dehors où peuvent se déplacer seuls les miliciens et les autorités et un monde «cloîtré» du dedans pour les victimes et ceux dont le rôle n'est pas encore déterminé. Faustin affirme que «les événements importants vont avoir lieu. » Ce sont des événements organisés scrupuleusement; il court d'une réunion à une autre. Ils en ont même tenu avec les préfets et les bourgmestres. Cela explique l'importance des événements en question. En lisant ce passage, le lecteur saisit exactement la personnalité de Faustin Gasana. Quelques éléments se rapportant à ce temps anormal interpellent le lecteur: «Cet après-midi, les rues sont désertes. Les habitants sont cloîtrés chez eux depuis deux jours. Seuls circulent les éléments des forces de sécurité et *les miliciens Interahamwe comme moi* [nous soulignons]. » Par-là, Faustin s'identifie comme «un milicien Interahamwe», le seul mot fait glacer le sang des Tutsi tel que l'a déclaré Michel Serumundo plus haut. Et plus tard, il définit son rôle.

Si nous nous permettons de reprendre les mots de Serumundo, analysé ci-haut, qui affirme que ces «miliciens Interahamwe n'ont qu'une seule raison de vivre : tuer les Tutsi», Faustin Gasana nous confirme cette allégation dans un passage-clé :

Moi, j'ai toujours su en devenant Interahamwe que j'aurais peut-être à tuer des gens ou à périr sous leurs coups. Cela ne m'a jamais posé de problème. J'ai étudié l'histoire de mon pays et je sais que les Tutsi et nous, nous ne pourrions jamais vivre ensemble. Jamais. Des tas de fumiers prétendent le contraire, mais moi je ne le crois pas. Je vais faire correctement mon travail. (Diop, 2000 : 31)

Faustin est l'un des personnages-bourreaux que Diop introduit dans son roman. Jeune, fils d'un ancien meneur de massacres des Tutsi (en 1959), promu chef des miliciens Interahamwe dans la province de Kibungo à l'Est du pays, le personnage nous livre plusieurs aspects d'un prototype d'Interahamwe. Comme décrit dans le passage précité, il doit avoir reçu l'enseignement et avoir assimilé l'idéologie du génocide. La conviction de Faustin est sans équivoque. Déjà, il avoue que tuer ou être tué ne constitue pas un problème pour lui. Mais le problème réside dans l'idée que les Tutsi et eux (les Hutu) ne peuvent jamais vivre ensemble. Faustin est obsédé par un racisme radical. Un tueur appliqué des Tutsi qui s'exprime, avec un calme insolite: «je vais faire correctement mon travail», cela signifie : je vais tuer les Tutsi comme il faut. Plus loin, il parle de «*TUBATSEMBATSEMBE*» C'est-à-dire «Éradiquons-les.» Le slogan le plus populaire des Interahamwe pendant le génocide, la seule vérité du moment.

Le personnage de Faustin a donc une seule mission dans le roman : exterminer les Tutsi. Son rôle nous aide à comprendre la

préparation des massacres dans sa région et sa détermination à finaliser le plan du génocide. Son père utilise le terme « éliminer » qui à ce moment, est chargé du sens d'extraire, d'effacer ce groupe du peuple rwandais. En effet, dans ce chapitre le père de Faustin joue un grand rôle idéologique depuis 1959 lorsque commence l'extermination des Tutsi. Dans son jeu de détours pour examiner les connaissances de son fils sur le sujet, on remarque à quel point il maîtrise les discours et les actions des grands idéologues des différents génocides. Même sur son lit de mort, il plaide pour la mort de tous les Tutsi.

Ce qui est fascinant chez le personnage de Faustin en tant que bourreau et qui entre parfaitement dans la réalité du génocide, c'est la description du contexte dans lequel il se trouve la veille des massacres. Il a été souvent suggéré que les tueurs nazis ou Hutu (extrémistes) et Interahamwe étaient hors contrôle ou dans un état second pour pouvoir faire ce qu'ils ont fait. Comme Hannah Arendt l'a souligné concernant le procès d'Eichmann à Jérusalem, «They were terribly and terrifyingly normal» (Arendt, 1977 : 276). Dans son article «Rwanda. Génocide et trouble des discours» (2001) Jean-Pierre Karegeye reprend la même pensée. Il ajoute que pour eux le problème c'est qu'ils n'ont pas fini leur travail, s'ils en avaient la possibilité, ils le referaient. Le chapitre de Faustin Gasana nous livre le portrait d'un exécutant. Ce jeune homme tout à fait normal, organisateur des massacres, qui, auprès des siens, est capable de bien mener une conversation, sans toutefois se laisser manipuler par les émotions, ni se montrer nerveux. Bref, une personne qui n'a pas changé ses habitudes. Alors que sa fiancée Marie-Hélène lui

demande de ne pas prendre part aux viols dont il est partout question et dont Faustin est par ailleurs planificateur, il le lui promet «non sans penser : 'À chacun ses problèmes'» (Diop, 2000 : 36).

Faustin est plutôt fier de ce qu'il fait et surtout du rang social qu'il a atteint après être devenu Interahamwe :

En ouvrant la portière de la voiture, je vois des têtes par-dessus les clôtures des maisons voisines. Ma Pajero de fonction, flambant neuve, doit impressionner pas mal de monde dans ce quartier pauvre où je suis né. Il est facile de deviner à leurs regards avides que les gens sont en train de se dire : «Il a réussi, le fils du vieux Casimir Gatabazi! Ah! Il est devenu quelqu'un, le petit Faustin!» Je ne serai pas hypocrite : cela me fait plaisir. C'est toujours enivrant de lire dans les yeux des autres la preuve de sa propre réussite. (Diop, 2000 : 34)

Lorsque Faustin dit, dans l'autre passage : «je vais faire correctement mon travail», ceci relève du jargon des tueurs, qui dissimule la préparation du génocide contre les Tutsi. Cependant, dans ce passage-ci apparaît le mot «fonction» dont l'utilisation outrepassse ce jargon des massacres. Autrement dit, tuer les Tutsi constitue un travail au vrai sens du terme. Une fonction qui procure au personnage succès et satisfaction. Être chef des miliciens, pour Faustin, est réellement un travail avantageux qui lui vaut l'admiration des voisins. D'un côté, on pourrait voir en lui un personnage cynique. Mais d'un autre, on trouve un personnage convaincu de ses actions et qui éprouve du plaisir à être milicien. Faustin est donc un personnage dont les «valeurs» restent celles de l'idéologie de l'extermination des Tutsi. Comme dans l'idéologie du génocide les Tutsi et les Hutu ne pourront jamais vivre ensemble, il n'existe qu'une seule solution pour Faustin : la disparition de chaque Tutsi. Et il est déterminé à faire le «travail.»

Bien que dans leur conversation Faustin et son père fassent allusion au combat avec le FPR, Faustin admet la préparation des massacres unilatéraux. Il reconnaît également que cela peut être difficile. «Tuer autant de gens sans défense nous posera sûrement des problèmes.» (Diop, 2000 : 33) Cette affirmation atteste le statut de victimes des Tutsi, ce qui montre que Faustin est complètement conscient du génocide qu'il va orchestrer.

2.2. Aloys Ndasingwa

Alors que Faustin nous explique ce qui se prépare, Aloys Ndasingwa nous met dans la situation où le plan passe à son exécution. Le lieu ciblé : l'église de Nyamata. Une église dans laquelle des dizaines de milliers de victimes ont perdu leur vie. Ndasingwa est un milicien Interahamwe. Contrairement à Faustin Gasana qui utilise le «je» (du chef), il recourt souvent au pronom «nous» pour prendre place et se dissoudre dans le groupe d'Interahamwe.

Son témoignage consiste à dire comment se passent les tueries de Nyamata. Il décrit donc en détail le processus qui a mené à l'extermination des Tutsi réfugiés dans l'église. «À l'aube, nous avons commencé à installer le premier cordon autour de l'église de Nyamata. Les milliers d'Inyenzi qui se sont réfugiés dans cette maison de Dieu pensaient que nous n'oserions jamais les attaquer. Ces cancrelats ne vont pas tarder à savoir qu'il ne faut jamais prêter de bonnes intentions à son ennemi» (Diop, 2000 :109) Apparemment, les Tutsi sont allés dans les églises comme ils avaient fait dans les années précédentes lorsqu'il y avait des

massacres. Selon le plan de la solution finale, les autorités ont profité de cette confiance que les ciblés avaient pour la maison de Dieu. Ils les y ont rassemblés leur promettant de les protéger. Ndasingwa, lui, les prend pour naïfs : il ne faut jamais prêter de bonnes intentions à son ennemi. Effectivement, les réfugiés de l'église de Nyamata n'ont même pas eu le temps de se rendre compte qu'ils se sont trompés. Ils ont tous été massacrés à coup de grenades jetées par la garde présidentielle, puis ont été achevés à la machette des miliciens Interahamwe.

Bien que le chapitre sur le témoignage de Ndasingwa soit très bref, il donne énormément d'informations concernant les trois groupes mis en scène. C'est-à-dire les victimes réfugiées dans l'église, les miliciens qui vont les massacrer au signal de leur chef et aussi les autorités ici représentées par le préfet. En effet, le préfet devient dans ce chapitre, un personnage important, grotesque et ridicule. Par le biais de ce personnage, le romancier nous fait voir le niveau de planification du génocide des Tutsi par l'État rwandais :

Le lendemain, vers midi, tout était terminé.

Le préfet est arrivé avec une petite suite. Un type à lunettes. Il portait un complet beige très propre et s'était mis du parfum. Les mains dans les poches, il a regardé d'un air soupçonneux les corps éparpillés dans la paroisse. C'était clair qu'il cherchait quelque chose à nous reprocher. Je n'aime pas ce bonhomme et moi, au moindre signal de notre boss, je lui fais sa fête. Tu vois seulement ses mains et tu sais qu'elles n'ont jamais tenu une machette. Ils arrivent de l'université et ils commandent à tout le monde, ces salauds. Pourquoi? Ce n'est pas juste. Si le chef me dit : «Aloys, vas-y», ce type est mort. «Est-ce qu'ils sont tous bien morts?» a-t-il demandé en faisant la moue. Notre chef, très fâché, a répondu qu'il pouvait vérifier. Le préfet n'attendait que ça. Il a eu un petit sourire en coin et a fait : «D'accord, on va voir ça.» D'un geste, il a ordonné à deux de ses hommes de procéder à la vérification. Ceux-ci nous ont fait signe de nous éloigner puis ont jeté des grenades lacrymogènes sur les cadavres entassés sous nos yeux. Les Inyenzi qui s'étaient dissimulés sous les corps avaient déjà bien du mal à respirer. Avec

les lacrymos, ils éternuaient très fort et on n'avait plus qu'à leur mettre la main dessus. Ils ouvraient de grands yeux ahuris en nous voyant. C'était très drôle. Pas bête, quand même, le préfet. On a découvert quatre Inyenzi qui faisaient semblant d'être morts. Les petits malins. Le préfet a dit sèchement : «Quatre. C'est trop. » Notre chef a protesté : «Et après? » Il n'a pas froid aux yeux, notre chef. Un vrai guerrier. Ce n'est pas quelqu'un qui se laisse marcher sur les pieds. Le préfet a dit : «Tu ne peux même pas comprendre que ces quatre-là vont raconter demain des mensonges dans les journaux? Tu ne peux pas le comprendre, hein? Je me demande comment on a pu faire confiance à un imbécile comme toi. » Alors là, ça a chauffé. «Les journaux, je m'en fous, a hurlé notre chef, et toi, si tu es un homme, viens faire comme nous! » Il s'est rapproché du préfet et a essuyé la machette couverte de sang sur son beau complet beige. Ah! Ah! Le préfet a été scandalisé par tant d'audace. (Diop, 2000 : 109-110)

Dans une description qui engage plusieurs aspects, Ndasingwa décrit quatre scénarios dans le passage : Il s'agit de l'arrogance autoritaire du préfet; son humiliation scandaleuse; le mécontentement des miliciens Interahamwe face aux ordres des autorités et la mort des quatre survivants cachés sous les corps des victimes.

Pour les miliciens de Nyamata, tout était terminé jusqu'au moment où le préfet arrive. Le portrait que Ndasingwa dépeint de cet homme révèle que malgré son implication la plus évidente dans les massacres, il ne manipule pas la machette comme les miliciens. C'est « un type à lunettes. Il portait un complet beige très propre et s'était mis du parfum. Les mains dans les poches» Ces petits détails : la couleur beige du complet très propre, le parfum et les mains dans les poches le distinguent du reste du groupe présent sur le lieu des massacres de l'église de Nyamata. Cela ne fait qu'irriter le milicien.

De plus, son comportement suggère l'accusation. Le milicien sent par conséquent, que le préfet cherche à leur reprocher quelque chose. Effectivement, la question se pose à savoir s'«ils sont tous bien morts»,

c'est-à-dire, les corps tombés partout à la paroisse. Cette question, nettement cynique, déprécie d'une certaine manière le «travail» des miliciens. Le préfet présuppose avec assurance que la réponse sera négative. D'où l'hypothèse qu'avant Nyamata, il avait connu le même incident : quelques survivants parmi les morts. La question suscite la colère chez le chef des Interahamwe qui, selon Ndasingwa, ne se laisse pas marcher sur les pieds. Toutefois, le préfet ne se laisse pas intimider et procède à la vérification, toujours par l'intermédiaire d'un tiers. La situation se complique lorsqu'ils trouvent les quatre survivants, ce qui suscite des échanges querelleurs entre le préfet et le chef des miliciens qui devient plutôt plus agressif envers son autorité : «Toi, si tu es un homme, viens faire comme nous!» Il va encore plus loin : «Il s'est rapproché du préfet et a essuyé la machette couverte de sang sur son beau complet beige.» Ce geste scandaleux confirme ironiquement l'orchestration gouvernementale du génocide. Il symbolise métaphoriquement le sang de ces innocents sur le responsable de l'Etat. Cette accusation est renforcée par le fait que le milicien se montre plus fort que le préfet en retenant la gifle qu'il allait lui donner. Bien qu'autorité, le préfet se trouve dans l'incapacité de punir son inférieur qui lui manque de respect de manière méprisante.

Le personnage de Ndasingwa nous replonge dans le vécu du génocide tout en nous donnant quelques détails sur son déroulement et certains incidents vraisemblablement imprévus. Ndasingwa semble être un milicien bien appliqué, obéissant aux ordres de son chef et déterminé à éliminer tous les Tutsi. A ce sujet, il complimente même le préfet qui découvre d'autres à tuer : «Pas bête, quand même, le préfet. »

Quant au préfet, le geste de vérification et les mots qu'il lance, après avoir découvert quatre personnes encore vivantes, montre qu'il ne s'agit pas de cas d'imprévu. «Quatre. C'est trop. [...] Tu ne peux même comprendre que ces quatre-là vont raconter demain des mensonges dans les journaux? Tu ne peux pas le comprendre, hein? Je me demande comment on a pu faire confiance à un imbécile comme toi. » Ici nous avons à faire à une des conditions, que nous avons vues dans le chapitre premier, que Yves Ternon pose pour définir le génocide comme étant un crime d'État : «le génocide apparaît comme un crime renversant les rôles respectifs du criminel et de la victime. Celle-ci devient coupable et doit se justifier devant le criminel qui est à la fois son bourreau et son juge. » Alors que les Tutsi sont en train de mourir, le préfet dit que ces quatre pourront raconter des mensonges dans les journaux. Il fait sans doute, allusion aux témoignages de ces survivants. Ce sont eux qui deviennent les menteurs et les bourreaux deviennent les victimes à cause de leurs mensonges. Autrement dit, ce qu'ils sont en train de faire n'existe pas, aussi longtemps que cela vient d'un témoignage d'un survivant. On se rend compte également de toutes les mesures que l'État avait mises à sa disposition pour que tous les Tutsi soient exterminés. En plus des grenades explosives, ils ont aussi prévu des grenades lacrymogènes, en guise de certification de la mort des milliers de Tutsi massacrés dans des lieux publics, tels que les églises, les bureaux communaux ou les écoles.

2.3. Le docteur Joseph Karekezi

Le personnage du docteur Joseph Karekezi fait aussi partie des personnages-bourreaux. Cependant, il a pour particularité d'être le chef organisateur de l'horreur de Murambi, qui donne son nom au roman ici. On pourrait même dire qu'il est le personnage principal des bourreaux.

En fait, le docteur Karekezi présente de multiples facettes de sa personnalité, qui se démasquent avec le temps. La trame du roman nous apprend que Joseph Karekezi fut à un certain moment un opposant rigoureux de l'idéologie génocidaire, raison pour laquelle son fils Cornelius a quitté l'école :

Seul dans sa chambre à coucher, Cornelius se souvint de ce lundi de février 1973 où, encore enfants, ils avaient dû s'enfuir tous les trois [Cornelius, Jessica et Stanley] au Burundi. Vingt cinq années déjà... C'était peu de temps avant la chute du président Grégoire Kayibanda. Le matin, deux hommes étaient venus dans la classe, des listes à la main. Le maître avait lu des noms à haute voix et renvoyé quelques élèves chez eux. Aucun de ces jeunes Tutsi ne savait encore qu'il n'aurait plus le droit de revenir à l'école. En voyant Jessica et Stan partir avec le groupe des exclus, Cornelius avait cru à une erreur. Pourquoi ses amis et pas lui? Malgré sa timidité, il s'était levé : «Monsieur, vous m'avez oublié. » Les deux hommes avaient interrogé le maître du regard, l'air sévère. Le maître leur avait alors expliqué en riant : «Cornelius est le fils du docteur Joseph Karekezi. Son père est hutu...» L'un des hommes le coupa : «...Ah! Ce trublion de Joseph Karekezi! Un très mauvais Hutu! Ah! Celui-là... Il a déjà contaminé son fils. » (Diop, 2000 : 56-57)

D'emblée, on apprend que le Dr Karekezi est un Hutu, mais qui n'est pas accepté par ses pairs, sans doute à cause de sa prise de position. On le voit aussi dans la conversation qu'il tient avec son fils au téléphone lorsque le génocide commence : «Surmontant une certaine pudeur, il avait interrogé son père : 'Est-ce qu'ils ne vont pas t'attaquer à cause de tes

prises de positions passées⁴²?' Le docteur Karekezi lui avait dit de ne pas s'inquiéter, Cornelius avait cependant aperçu un léger agacement dans sa voix.» (Diop, 2000 : 90) La question de Cornelius confirme que le docteur Karekezi avait une position autre que celle qui nous est présentée dans *Murambi*.

Discrètement, le docteur évolue en personnage politique, raciste et génocidaire. Tout en faisant le «travail» à Murambi, il espère devenir le président. Il s'est même créé une place remarquable chez certains hommes politiques à l'Élysée. Le personnage de Perrin l'exprime clairement. De tous les personnages-bourreaux, Karekezi est un personnage cynique à juste titre : un être inhumain. Pourtant, diablement intelligent⁴³. Il réussit à rassembler près de cinquante mille personnes à l'école sous prétexte de les protéger. Parallèlement, il gagne le respect de tous les miliciens de la région. Ce qui facilite l'exécution de son plan.

Karekezi exprime une telle haine contre les Tutsi qu'il ne parvient pas à se pardonner lui-même d'«avoir commis une erreur de jeunesse» en se mariant avec une Tutsi, Nathalie la mère de Cornelius. Dans un cynisme délirant, il amène sa femme et ses enfants «sapés comme des princes» à l'école technique où il va leur donner une chambre à eux seuls, pour venir dix jours après les décimer parmi les autres victimes.

Dans son article «*Rwanda. le corps témoin et ses signes*», Jean-Pierre Karegeye réfléchit sur la mise à mort des métis en parlant du livre

⁴² A ce stade, le fils ignore toujours la personnalité extrémiste de son père.

⁴³ Son frère Habineza affirme que «même dans ses meilleures années, Joseph ne supportait pas de voir ses ennemis beaucoup plus riches que lui. Il les méprisait tout en sachant qu'à leurs yeux, il était un moins que rien, juste un pauvre diable avec de beaux diplômes» (Diop, 2000 : 196)

de *Murekatete*⁴⁴. A ce sujet, il montre comment dans le génocide, les miliciens étaient déterminés à exterminer les Tutsi jusqu'à tuer la partie tutsi se trouvant dans les personnes issues de deux parents de groupes ethniques différents. Ici, nous avons un exemple irréfutable. Pour Karekezi, tuer sa femme ne suffisait pas. Il fallait aussi tuer ses propres enfants, car il avait déjà contaminé leur sang en y mêlant celui de leur mère tutsi. Il s'exprime ainsi à leur sujet :

Sur le chemin de l'école technique, j'ai pensé à Julienne et François, et à leur mère. Ce n'est la faute de personne. Au dernier moment, elle me maudira en pensant que je ne l'ai jamais aimée. Ce n'est pas vrai. C'est juste l'histoire qui veut du sang. Et pourquoi verserais-je seulement celui des autres? Le leur est aussi pourri. [...] Et parce qu'on y mangeait [à Murambi] à sa faim, beaucoup de Hutu se sont fait passer pour des Tutsi auprès des éléments de la garde présidentielle postés à l'entrée. J'ai ordonné qu'on les laisse entrer. Ces fumiers aussi doivent crever. Ce sera leur châtiment pour avoir laissé les autres faire le travail. Et moi, pour avoir commis une erreur de jeunesse qui a gâché toute ma vie, je ne pardonnerai plus à personne de gâcher notre sang. (Diop, 2000 : 138)

On ressent non seulement la haine dans les propos du docteur, mais il utilise aussi un vocabulaire qui laisse émaner des sentiments de colère extrême et de détermination d'en finir avec Murambi. Le cynisme de ce personnage s'accroît dans la scène qui suit :

Parmi les nombreuses scènes auxquelles j'ai assisté au hasard de mes visites sur les barrières, l'une me paraît particulièrement édifiante. J'ai vu de mes yeux un monsieur entre deux âges supplier des Interahamwe d'en finir avec lui. Rien de bien compliqué : il voulait rejoindre son fils dans la mort. [...] Hé! Ne nous fatigue pas toi, là, le chauve, tu parles trop, les bureaux de la mort sont fermés, il faut revenir tôt cet après-midi. (Diop, 2000 : 129-130)

L'histoire brille par son absurdité. La mort est banalisée de manière aberrante mais pour le docteur, la scène est édifiante. Il aurait voulu que les Tutsi se rendent à la mort sans résister. D'ailleurs ce qui l'inquiète ce

⁴⁴ *Murekatete*. Monique Ilboudo, 2000. Voir notre deuxième chapitre.

n'est pas la mort des Tutsi, mais la fatigue qu'ils causent à ses miliciens. Quant aux Interahamwe, tuer ne suffit pas. Il faut d'abord torturer la victime, mentalement et/ou physiquement, puis lui infliger une douleur innommable avant de l'achever. Ils prennent plaisir à observer l'homme mendier sa propre mort. C'est précisément le terrain de l'ultramondain où se négocie cette dernière.

Détenant au même titre que Dieu le pouvoir de vie ou de mort sur les victimes de Murambi, le docteur parvient à s'imposer comme le bourreau par excellence. Gérard évoque le Boucher de Murambi. Quant à son fils Cornelius, le seul souvenir qu'il ait de son père est rempli de néant. Alors qu'il regarde les affaires abandonnées dans les appartements de son père, il se souvient lui avoir demandé une fois : «Qu'y a-t-il derrière les collines, papa? La réponse avait claqué de la bouche de son père : Rien.» (Diop, 2000 : 206). En effet, Cornelius compose avec ce «rien», seul sans famille à cause de son père. L'amitié fragile de ses amis est le lien qui lui reste au prix de la trahison. Non seulement, le docteur Karekezi est la machine destructrice de Murambi, mais également celle de la mémoire de son fils. C'est à ce vide du génocide que Karekezi abandonne son fils.

Au niveau sémiotique, le récit de Karekezi se subdivise en deux parties, à savoir le génocide et la défaite du gouvernement dans la guerre. Dans le génocide, les deux groupes de victimes et leurs bourreaux occupent toute la scène. Cependant, après Murambi, deux nouveaux éléments s'introduisent : le FPR qui combat contre le gouvernement génocidaire et l'opération Turquoise qui vient en aide aux criminels, non

pour combattre à leur côté, mais pour les évacuer, les aider à traverser la frontière congolaise. C'est ainsi que le puissant Karekezi de Murambi doit lui aussi accepter la défaite et l'aide qui lui vient de ses amis Français, ici représenté par le personnage du colonel Perrin. Ce dernier remplit le rôle d'adjuvant au génocidaire qu'est devenu le docteur Karekezi. Malgré les deux événements qui s'entremêlent, le génocide et la guerre, et dont le dernier force Karekezi à quitter le pays, le personnage ne change pas de statut. Cela est dû à sa position politique de génocidaire. Son rôle ne change pas non plus, même s'il ne dispose de plus rien comme moyens matériels pour perpétrer les crimes.

2.4. Le père de Marina Nkusi

Ce personnage dispose d'un rôle double dans l'histoire que raconte Marina Nkusi. Il joue efficacement les deux rôles de bourreau et de sauveur. Marina tient à préciser qu'il cache des enfants tutsi qu'il nourrit bien et joue avec eux, après avoir manié «la machette comme un forcené» à la barrière. Ce personnage, pour qui, il n'existe pas d'ambiguïté de facto, rejoint Assiel Ndorimana dans le chapitre précédent, celui qui cachait Murekatete et faisait «le travail» en même temps.

Comment définir ce personnage qui tue et qui sauve à la fois? C'est comme si après le passage de tonton Antoine, il y a eu la création d'un nouveau personnage-bourreau. Lui qui s'opposait humainement aux massacres, est converti par son meilleur ami en tueur incontesté au point même de créer une terreur silencieuse dans la famille. «Quand il repart très tôt le lendemain matin, nous faisons semblant d'être encore

endormies» (Diop, 115) explique Marina. Pour se justifier, le père dit que c'est pour protéger sa famille. Un seul personnage est investi des deux rôles aux valeurs radicalement contradictoires.

2.5. Le personnage du colonel Etienne Perrin, le Français.

Le personnage du colonel Perrin n'est pas un personnage-bourreau, mais se présente comme complice des bourreaux. Par le biais de son opération Turquoise, le colonel débarque à Murambi et avec l'aide du docteur Karekezi, les troupes françaises s'installent au-dessus du charnier des victimes pour y fonder un terrain de football. Cette action affirme l'approbation de l'opération face à ce qui se fait au Rwanda, en particulier à Murambi. En quoi donc consiste le rôle du colonel Perrin? Celui-ci est chargé de la mission d'évacuer le docteur Karekezi au Congo comme les autres dignitaires du génocide.

Cependant, la scène entre le colonel et Karekezi est, en fait, une caricature des relations franco-rwandaïses dans l'affaire politique du Rwanda en général, et du génocide en particulier. Si les deux se vouent un certain respect au début de la scène, ils finissent par se détester et se mépriser l'un et l'autre. Le détournement découle du fait que le colonel admet n'avoir aucune idée sur ce qu'ils doivent faire pour aider le gouvernement génocidaire. Alors le docteur s'emporte : «Parfait. Vous nous lâchez parce que nous y sommes allés un peu fort? Eh bien, nous poursuivrons le combat. Sans vous» (Diop, 2000 : 154) Le récit du colonel Perrin, plutôt que de nous renseigner sur ce personnage met en évidence le rôle du docteur et de la France dans le génocide. Il décrit largement le

personnage de Karekezi : un individu bassement haineux, un cynique, un minable nouveau riche d'Afrique qui tue sa femme et ses deux enfants, bref, un criminel. A son tour, le docteur met à nu l'implication de la France et l'audace du colonel Perrin qui permet à ses hommes de construire le terrain de volley sur les charniers des victimes à Murambi, ainsi que leur vanité d'empêcher le FPR d'entrer dans Butare qui échoue scandaleusement. Les deux personnages, même s'ils doivent rester en contact tel que la mission du colonel l'exige, se démarquent et jouent en vrais antagonistes. La situation sémiotique s'en trouve renversée. Malgré tout, l'humiliation du colonel atteint un pic, forcé d'évacuer le criminel Karekezi, tout en approuvant paradoxalement leur complicité. Ici, il faut garder à l'esprit que même si les deux individus ont des différends, le colonel exécute les ordres de ses supérieurs puisque c'est à eux qu'il devra rendre compte de ses actes.

Le colonel Perrin n'est pas sans rappeler le général Perrichon⁴⁵, autre personnage Français, de la pièce de théâtre que Cornelius devait monter. On aurait tendance à penser que la scène de cette pièce anticipe la scène du colonel avec le docteur Karekezi. Les rôles sont toutefois inversés. Si Karekezi et les Interahamwe attendent l'assistance des Français, dans la pièce, le général confie le dossier de trouver son chat-espion au capitaine Régnier dont les deux assistants sont Rwandais. Les deux personnages s'appellent Pierre Intera et Jacques Hamwe. Une appellation qui évoque le groupe des miliciens «Interahamwe», puisque si l'on met leurs noms ensemble, Intera + Hamwe, il en résulte ce nom

⁴⁵ Probablement un diminutif de Perrin.

«Interahamwe» que le MRND avec choisi pour ses miliciens. Le général lance les ordres de trouver son chat en donnant comme indice son jardinier qui a disparu trois jours avant. «Ce jeune homme qui vient d'Éthiopie, je crois» (Diop, 77). Il fait allusion à ces théories qui tracent les origines des Tutsi en Éthiopie. Cette pièce décrit la position de la France dans la tragédie en évoquant, entre autres, la théorie des «génocides croisés.» L'ambiance décrite est bel et bien celle qui règne lorsque les troupes françaises arrivent au Rwanda en juin 1994 pour porter secours aux génocidaires. La RTLM disait «A quoi reconnaît-on un véritable ami? Il est là dans les moments difficiles» Mais ici, c'est le capitaine qui le dit. (Diop, 2000 : 77) Une façon de se distancier de la réalité.

A l'issu de cette étude des personnages, il paraît clair que le rôle des personnages dans *Murambi* change en fonction de l'évolution de la situation. Le roman met en évidence les deux groupes de personnages-bourreaux et de personnages-victimes. Parmi ces derniers, nous avons distingué des personnages-victimes vivants et des personnages-victimes morts, sans pouvoir accorder plus d'analyse à ceux qui sont déjà morts. Les seules victimes qui ont fait l'objet de l'étude sont celles dont nous disposons encore les témoignages sans savoir ce qu'elles sont devenues (M. Serumundo et R. Karemera) et les victimes-rescapés. À part ce dernier groupe, la plupart du temps, le lecteur est confronté à des personnages-bourreaux. Les victimes s'imposent plutôt dans la présence des ossements à Ntarama, à Nyamata et spécialement à Murambi. Ce phénomène explique bien le génocide de 1994, c'est-à-dire en définitive, l'extermination des Tutsi.

Le parcours sémiotique du récit est déstabilisé par la fragmentation du récit. La mise en scène de plusieurs personnages dans des situations différentes tient beaucoup plus sur les valeurs et les principes de ces personnages d'après le contexte que sur les valeurs textuelles du récit. Il nous a semblé adéquat d'étudier tous les personnages (du moins principaux) dans ce roman car l'auteur a eu recours à plusieurs d'entre eux pour une raison précise : plus de personnages, plus de points de vue. Dans différents témoignages, Diop nous livre plusieurs positions et différentes opinions sur le génocide. Mais comme on l'a vu, loin de diverger, ces personnages se complètent dans la confirmation de l'événement.

Dans le récit de *Murambi, le livre des ossements*, Diop met en scène les grands acteurs qui ont eu un rôle à jouer de près ou de loin au cours du génocide des Tutsi. C'est-à-dire : les victimes, les témoins oculaires, les bourreaux, la France par l'intermédiaire de l'opération Turquoise, le FPR et les survivants.

3.3. Analyse textuelle de l'indicible⁴⁶

Dire le génocide dans le roman aussi bien que dans l'histoire équivaut à dire la mort, dire l'anéantissement. Dans le roman de *Murambi, le livre des ossements*, le génocide se manifeste ou se dit sous plusieurs aspects et par différents moyens. En effet, *Murambi* s'ouvre à une mosaïque de lectures. Pour un lecteur averti, le titre lui seul dit le

⁴⁶ Rappelons ici que, comme l'a dit M. Rinn, l'indicible du génocide passe par le principe d'exprimabilité. C'est en fait ce caractère d'indicibilité qui contribue à l'expression du génocide. Il parvient à le situer par rapport au langage dont nous disposons pour la représentation de la réalité.

génocide. Pour un lecteur non averti, la lecture du livre amène à découvrir *Murambi* comme un tombeau; un tombeau ouvert qui accuse, qui témoigne et qui réclame une vive mémoire pour ceux qui s'y trouvent.

La question de l'indicible y est incontournable puisque le génocide et son indicible s'imposent comme deux sujets consubstantiels. Dans le texte, on pourrait dire que l'indicible du génocide devient un outil inévitable pour suggérer ce dernier. Suggérer car dire le génocide revient à dire l'absence, le néant, l'odeur, les cris, la souffrance, le regard de la mort et la haine. Tout cela reste inaccessible au langage d'un dicible. Mais nous remarquerons qu'en raison de l'insuffisance du langage, le verbe «dire» omniprésent, est souvent utilisé à tort et à travers. Il faudra donc le comprendre dans ses limites d'expression face à un tel événement.

3.3.1. L'analyse narrative et discursive (de l'indicible)

Deux types de narrateurs sont à l'œuvre dans le roman de Diop. Un narrateur à la première personne auquel recourent les personnages-témoins, ainsi qu'un narrateur à la troisième personne qui narre le récit de Cornelius. C'est-à-dire les parties du « retour de Cornelius» et de «Murambi». Ce dernier narrateur est intéressant dans le sens où il est le narrateur omniscient. Il nous rapporte même les pensées du personnage et cela le rapproche du narrateur autodiégétique. Les «je» narrateurs nous construisent des mini-récits autobiographiques ou des témoignages personnels. Ceci étant une stratégie de l'auteur d'essayer d'entrer dans le vif du récit principal. Chaque personnage-témoin dispose de sa propre manière de dire l'indicible dans son récit. Cornelius lui, en déduit une :

«appeler les monstres par leurs noms.» Mais au fond, quels sont leurs noms? A ce niveau de l'analyse, nous allons étudier les moyens que l'auteur utilise à travers les discours de ses personnages pour dire l'indicible et/ou comment celui-ci devient l'outil du dire dans le récit du génocide.

Le discours romanesque se partage entre le discours des narrateurs-témoins et du narrateur romanesque. Le discours narratif du roman est composé de plusieurs fragments comme nous l'avons vu plus haut. Il est donc lui aussi fragmenté. Ceci est dû à la pluralité des récits qui composent le livre et au fait que les personnages ne partagent pas les mêmes expériences. Pour ceux qui n'étaient pas sur place, l'auteur emprunte le chemin de la polyphonie. Ici, la polyphonie est comprise comme étant la multiplicité de l'expression de l'indicible, qui est rendu possible par le biais de plusieurs personnages, à qui l'auteur donne la parole afin de s'ouvrir à l'événement.

Le roman de Boubacar Boris Diop s'étend sur deux périodes. La première étant le moment du génocide divisée en deux parties du roman : «La peur et la colère» (9-48) et «Génocide» (49-169), et la deuxième qui parle de l'après-génocide qu'on lit dans les chapitres : «Le retour de Cornelius» (49-104) et dans «Murambi» (171-229). Le discours suit donc l'actualité du moment. C'est dire que d'une part nous avons un discours caractérisé de désespoir du côté des victimes, de joie perverse des tueurs avec pour vecteur commun la mort qui s'empare de tous les propos. D'autre part, nous avons un discours parfois tendu entre les rescapés et les autres, parfois un discours qui tend vers la réconciliation, mais le plus

souvent, il s'agit d'un discours de culpabilité vis-à-vis de ceux qui sont partis. Un discours qui cherche à renouer avec ces derniers pour leur bâtir une mémoire. Dans cette partie, il faut remarquer l'absence du discours des bourreaux. Il n'y a donc pas de point de vue de la part de ces derniers.

Dans la première partie, le discours privilégié est celui des bourreaux car ils détiennent la parole. Il en découle que les victimes sont déshumanisées et par conséquent, privées de parole. Cela se voit même dans la répartition des rôles entre personnages. Sur onze chapitres constituant les parties du génocide, seuls deux victimes témoignent. On ne sait pas ce qui leur arrive car le roman n'en parle pas davantage. Il s'agit de Michel Serumundo et de Rosa Karemera. Cinq autres chapitres donnent la parole aux bourreaux et à leurs alliés. Dans les quatre chapitres restant, le personnage de Jessica fait des reportages pour informer le lecteur de la situation. Rappelons que ce personnage est une victime couverte par une carte d'identité de Hutu dont elle bénéficie pour accomplir le rôle d'observateur-informateur. Comment alors l'indicible est-il traité dans tous ces discours?

Par discours, on entend «parole» ou «propos.» Quand on lit le livre de la «genèse» dans la Bible, il est clair que la parole ou le «verbe» est créatrice. C'est par la parole que fut créé le monde. En contraste, nous avons ici une parole destructrice qui se pose en opposition à la parole créatrice. Une parole destructrice. L'indicible du génocide, c'est ce caractère destructeur, anéantissant que notre langage ne parvient pas à exprimer. Cependant, le romancier exprime cette particularité du génocide

par des mots et des gestes a priori banals, mais chargés, par la situation événementielle, du message génocidaire. C'est dire que ce message détruit d'abord le sens habituel du mot pour enfin se doter du message destructeur de l'homme. Dans le génocide des Tutsi du Rwanda en 1994, ce n'est pas au sein de qualificatifs pompeux que l'on exprime le génocide, mais dans les mots usuels comme «machette», «gourdin», «pilon» «travail» et autres. Les meneurs du génocide ont transformé le sens de ces mots en en faisant les outils d'une mort anormale. On dirait même «une mort nouvelle»: les machettes n'on pas coupé, mais découpé, les pilons ont été utilisés pour piler les bébés dans les mortiers. Cette façon d'infliger la mort par des douleurs inexplicables et par des rituels atroces dépassant les limites de la haine et de la violence renforce la présence et le statut du génocide dans ces mots. N'ayant donc pas de mots pour expliciter la nature du génocide en terme de violence humaine, ne disposant pas de langage approprié pour justifier ces sortes d'atrocités inhumaines, la question est de savoir comment alors les mots utilisés dans leur simplicité, se transforment en nouvelles expressions de l'indicible du génocide.

Dans le passage précité dans l'introduction de ce chapitre, le vieux Habineza révèle à son neveu que le génocide n'est pas une histoire comme les autres, avec un début et une fin entre lesquels se déroulent des événements plus ou moins ordinaires. En effet, les événements du génocide ne sont pas ordinaires. La preuve en est que l'on ne peut pas les exprimer, puisque les mots se perdent devant le phénomène. L'un des exemples les plus frappants ressort de la visite de la femme inconnue

chez Jessica. A la fin de son entretien avec cette inconnue, qui pourtant lui raconte --dans les détails les plus intimes-- son viol (121), Jessica trouve que «tout cela était incroyable. Même les mots n'en peuvent plus. Même les mots ne savent plus quoi dire» (124) Le génocide devient donc une histoire sans mots ou alors une histoire aux mots vidés de leur sens.

Insuffisance de mots pour le dire, manque de logique pour le raconter. Le récit du génocide, nous l'avons vu, se présente toujours dans une forme fragmentée et souvent chaotique. L'anachronisme y est souvent fréquent. Cela est dû à la question de la mémoire de celui qui raconte, mais aussi à la douleur qui l'oblige à chevaucher les épisodes du récit. Ou encore à omettre un détail qui dans le cas contraire, nuirait au témoignage ou à l'auditeur. Si le romancier de *Murambi* a essayé de contourner ce problème en nous présentant, pour la plupart, les récits plus ou moins synchroniques à l'événement, la structure du roman n'y échappe pas.

En outre, l'indicible est également dépeint par les rapports que la parole établit entre les deux actants principaux du génocide. C'est-à-dire le bourreau et sa victime. Plusieurs exemples peuvent illustrer le phénomène dans le roman.

1. En ce moment-là, sur les barrières, seuls les plus chanceux pouvaient négocier leur mort avec un Interahamwe. Ils leur disaient : je te donne tant d'argent et en échange tu vas me tuer avec une arme à feu et non avec une machette. Ce souci de dignité était alors payé au prix fort. (145)
2. Une vieille nous a dit : «Mes enfants, laissez-moi prier une dernière fois.» Une petite vieille toute ratatinée. C'est fou le nombre de personnes qui demandent depuis hier à prier avant de mourir. Notre chef a répondu à la vieille, d'un air faussement étonné : «Ah! Maman, ne le savais-tu

donc pas? Nous avons passé la nuit au ciel et là-bas nous nous sommes battus jusqu'à l'aube contre le Dieu des Tutsi! Nous l'avons tué et maintenant c'est votre tour.» D'un seul coup de machette, il lui a envoyé la tête au diable. (108)

3. J'ai vu de mes yeux un monsieur entre deux âges supplier des Interahamwe d'en finir avec lui. Rien de compliqué : il voulait rejoindre son fils dans la mort. [...] Je n'ai pas pu m'empêcher de sourire quand l'un d'eux lui a dit sur un ton narquois : «Hé! Ne nous fatigue pas, toi, là, le chauve, tu parles trop, les bureaux de la mort sont fermés, il faut revenir tôt cet après-midi.» (130)

Ces exemples relèvent de ce que M. Rinn appelle dans son étude (1998), «la négociation de la mort» qui a lieu à partir de la communication entre les victimes et les bourreaux. Il montre qu'en effet, « [...] les interactions verbales qui ont lieu dans l'ultramondain SS. ont pour effet ultime la mort de l'un des interactants et ce, par le biais de l'interaction même.» (181) Dire la mort, c'est donner la mort. «Comment alors comprendre la communication de la mort?» Se demande le critique. «[...] Certes, il paraît inacceptable de parler d'une mort négociable entre les interlocuteurs. Pourtant le niveau élémentaire de la signification conduit à une telle considération.»

En revenant à nos illustrations, nous allons dans le sens de M. Rinn. La communication à laquelle nous avons affaire ou cette négociation de la mort, contient des informations de deux aspects : l'un qu'on appellerait consentement à la mort, et l'autre qu'on dirait banalisation de la mort. Négocier, c'est marchander ou échanger. Cela suppose deux interactants qui visent tous deux leur intérêt propre. Cependant, dans le cas présent, nous avons un échange qui bénéficie à une partie. L'objectif du meurtrier est d'achever la victime, peu importe comment et quand il va

le faire. Nous avons aussi la victime qui négocie la mort plutôt que la vie. Le vocabulaire employé dans ces passages, laisse deviner un certain consentement de la part des victimes. Un consentement qui n'est pas volontaire, mais qu'impose la situation de l'absurde. «Mes enfants, laissez-moi prier une dernière fois» demande la vieille dame à l'église. Le fait de commencer la phrase par «mes enfants» donne à la victime un rang normalement respecté dans la société rwandaise. Tous les vieux interpellent les plus jeunes par ce lexème. Dans une ironie sadique, le bourreau aussi répond en appelant la vieille «maman», un terme qui confère à la vieille dame du respect, mais immédiatement nié par le discours qui suit : «Nous avons passé la nuit au ciel et là-bas nous nous sommes battus jusqu'à l'aube contre le Dieu des Tutsi! Nous l'avons tué et maintenant c'est votre tour. D'un seul coup de machette, il lui a envoyé la tête au diable.» Ici le bourreau s'élève à la puissance d'un dieu détenant le pouvoir de la vie et de la mort car le Dieu des Tutsi n'existe plus. On constate également la mort de Dieu. Même si le bourreau l'approprie aux Tutsi, ironiquement bien sûr, le contexte renvoie à Dieu (avec un D majuscule). C'est le Dieu qui se trouve au ciel et que la suppliciée veut prier avant sa mort.

Dans le troisième passage, un autre sentiment de consentement vient du verbe «supplier.» La situation est telle que la victime se rend chez son bourreau et lui demande d'en finir une fois pour toutes. En réponse à cette supplication, ironiquement le milicien se moque de la victime. La scène devient de plus en plus pathétique lorsqu'un chien se met à jouer avec le pied d'un enfant dans sa gueule, tandis que le père court après le

chien pour le récupérer. Le chien qui tournoie autour de la victime banalise tout en dramatisant la situation du moment.

Quand au premier passage, la victime demande la mort comme les deux autres, mais ajoute une dimension monnayable : pour choisir sa mort, avec une arme à feu. La négociation est conclue. Seulement, si la narratrice nous dit que «ce souci de dignité était alors payé au prix fort⁴⁷», rien ne nous dit que la victime reste capable de s'en procurer. Si la mort avec une arme à feu est aussi chère, le lecteur se rend compte de la valeur indicible du génocide et le sens que prend le mot «machette» dans les témoignages. Si pour négocier sa mort, la victime n'a plus peur de la mort, elle a toutefois peur de la machette, car celle-ci représente toute l'horreur d'une mort inhabituelle.

Dans ce concept de négociation de la mort, l'indicible se décrit et fait passer le message incompréhensible du génocide. Car, dans aucun cas, le lecteur comprendra pourquoi et comment cela se produit. Nous sommes dans un univers d'une complète absurdité.

Par ailleurs, il faut signaler aussi que ce n'est pas seulement dans un discours articulé que s'exprime le génocide. Mais aussi et surtout dans l'absence du discours. Murambi nous en dépeint l'image. Cornelius en est témoin. C'est l'absence, le néant. Cornelius arrive chez lui et entre en contact avec le vide, ce silence qui pourtant est rempli de discours de ce qu'aurait été son accueil. L'absence de voix parentale, l'absence de voix enfantines, tout converge vers l'annonce de l'horreur. Mais c'est à l'école

⁴⁷ Quelques témoins-rescapés disent qu'à la demande d'une telle mort, une victime pouvait donner 10000 FRW, mais avant de l'achever avec une arme à feu, le bourreau pouvait lui couper la cheville et lui demander 10000 autres ou 20000 FRW et ainsi de suite. La mort avec une arme à feu n'était pas garantie.

technique que l'indicible est beaucoup plus expressif. Les victimes privées de mots explicitent parfaitement ce qu'a été le génocide des Tutsi de Murambi.

3.3.2. De l'indicible à l'incompréhensible

Innommable, inimaginable, indescriptible, indicible, incompréhensible, incommunicable, irreprésentable, et d'autres qualificatifs négatifs sont toujours employés pour dire justement le génocide. Nous insisterons sur les deux adjectifs : insupportable et inaccessible, car il s'agit d'une question de compréhension et de capacité de pouvoir porter la souffrance inouïe (de l'autre). Au fond, l'essence du génocide réside dans son inaccessibilité langagière et philosophique. Ces différentes appellations viennent d'un besoin d'en parler, de pouvoir le nommer et de comprendre. Par conséquent de le justifier, besoin toujours insatisfait. C'est dire que le crime du génocide n'est pas justifiable car il dépasse l'entendement humain.

Bien qu'indicible, on en parle, on le dit, on imagine ce qu'a pu être l'horreur, on nomme les événements, c'est-à-dire les atrocités séquentielles en tentant de constituer l'événement dans sa totalité. Cependant, le dire devient du coup insuffisant, sinon inapproprié, et le dit incomplet, parfois insensé et incompréhensible. Nous voulons ainsi étudier comment le romancier réfléchit à ces problèmes, comment il les affronte ou les contourne pour s'en approcher.

3.3.2.1. L'indicible comme brouillage de la compréhension

L'auteur de *Murambi, le livre des ossements* mène sa réflexion à travers quelques personnages. Il met le lecteur dans des situations où lui-même doit questionner sa compréhension, sans toutefois lui donner de réponses. Alors que Stanley Ntaramira fait ses tournées aux États-Unis pour expliquer les raisons du combat du FPR, il se voit en train d'expliquer le génocide qui fait couler le sang dans son pays. Puisque les gens ne trouvent aucune raison de ce qui se passe, ils lui posent la question : « 'Alors pourquoi tant de cruauté?' Je disais : 'je ne sais pas' [...] je ne voulais pas mentir. Je ne comprends d'ailleurs toujours pas cette débauche de sang, Cornelius.» (Diop, 2000 : 64-65) Plus on en cherche des explications, plus on s'embrouille et on finit par l'incompréhension. Pour sa part, questionné sur le sens de «Shoah» le titre de son film, Claude Lanzmann dit : «je ne sais pas, cela veut dire Shoah». Son interlocuteur lui dit; «Mais il faut traduire, personne ne comprendra.» Il conclut ainsi : «C'est précisément ce que je veux, que personne ne comprenne» (Nouvel Observateur, 2004, 57). Ici la franchise de Stanley dévoile une incompréhension infranchissable. Lanzmann, lui, réclame le droit à l'incompréhension. Il veut que personne ne comprenne. C'est comme si la compréhension dérobaît au génocide, que raconte le film, sa «légitimité» en terme du mal absolu. On ressent chez le survivant de la Shoah, le besoin de protection de cet univers inaccessible du génocide qui, lui seul, peut expliquer la souffrance de ses victimes.

Pour Cornelius «la vraie victoire des tueurs, c'est d'avoir réussi à tout embrouiller» (Diop,65). Le brouillage remonte à la conception du

génocide par les tueurs-planificateurs. Ces derniers créent une réalité du monde génocidaire dont seuls les meneurs des massacres possèdent le code. A part les SS et ceux qui avaient préparé théoriquement et pratiquement les chambres à gaz, personne d'autre ne peut en détenir le code. Arnaud Desplénchin l'exprime ainsi : « On filme là où il y a témoin. On ne peut pas filmer l'intérieur d'une chambre à gaz parce que le propre d'une chambre à gaz est de ne pas laisser de témoin. » (cité par Lanzmann, 56) Que faire alors quand on arrive à Murambi, où l'on a des témoins de la tragédie, mais des témoins qui ne disent aucun mot? Que comprendre lorsque ce que l'on voit, --à l'image des victimes de l'école technique--, n'a pas de nom, ni de référence dans l'histoire de l'humanité? Car même si le génocide des Tutsi a suivi d'autres génocides du siècle, chacun présente ses particularités qui le rendent unique.

Si on pousse l'analyse un peu plus loin, on pourrait se demander si le génocide est plus compréhensible chez les bourreaux que chez les victimes (du moins chez la victime-rescapée). Dans le livre de Jean Hatzfeld, *Une saison de machettes* (2003) un des bourreaux explique comment ils étaient convoqués pour avoir des directives des tueries : « Là, le conseiller communal nous a annoncé que le motif du meeting était *la tuerie de tous les Tutsis sans exception* [nous soulignons car c'est dans ces mots que s'exprime le génocide des Tutsi]. C'était simplement dit, c'était simple à comprendre (15) [...] La règle numéro un, c'était de tuer. La règle numéro deux, il n'y en avait pas. C'était une organisation sans complication. » (14) Ici on voit que le bourreau ne mène pas sa réflexion

plus loin que les tueries. Il faut tuer et il s'y donne avec joie, mais pourquoi? Et après?

Dans le roman de Diop, on voit à quel niveau les planificateurs avaient monté le projet génocidaire tout en considérant ses conséquences afin de les maîtriser aussi. Dans le récit de Ndasingwa qui, par ailleurs, a lieu à Nyamata, le même endroit que le récit (réel) de Pancrace chez Hatzfeld, le romancier met en scène le personnage du préfet. Celui-ci vient vérifier si tous les Tutsi sont morts, dans le cadre de se rassurer que l'exécution du génocide suit le plan de départ, c'est-à-dire qu'aucun témoin ne doit survivre. La confrontation qui s'engage entre le préfet et le chef des miliciens sous-entend que le préfet comprend, plus que le milicien, la mise en place du génocide et des conséquences qui peuvent en découler. Mais, quoi qu'il en soit, on a l'impression qu'eux aussi doivent avoir une certaine compréhension qui se limite à des crimes d'extermination qu'ils doivent effectuer chacun à son niveau : l'autorité à la planification et les miliciens à l'exécution. A ce sujet, Claude Lanzmann note que «le crime excède toutes les raisons qu'on peut en donner.» (Lanzmann, 8) Alors, ils préfèrent se passer des justifications pour faire «le travail.» En effet, il est facile pour un milicien de comprendre que son travail est de tuer un Tutsi, mais est-il capable de justifier pourquoi il doit le découper en morceaux? Est-il capable de dire pourquoi «on balance les nouveau-nés en rigolant dans des fours à pain»? (Diop, 2000 : 20) Comment le lecteur peut-il comprendre de tels actes? Comment le romancier lui-même peut-il les lui présenter de manière compréhensible?

3.3.2.2. Un discours répétitif, un souci de (faire) comprendre

Parmi les stratégies narratives que Diop utilise pour tenter de (faire) comprendre le récit du génocide, nous décelons sans difficulté la répétition. Une quantité considérable d'intrigues qui se répètent ou qui se réfèrent les unes aux autres parsèment le récit. L'importance de ce procédé est de montrer une certaine concordance des événements et des faits qui se produisent à l'échelle nationale. Besoin aussi de confirmer quelques informations. Par exemple, Jessica évoque l'opération du docteur Karekezi à Murambi et la mise à mort de sa propre famille. Elle signale cependant, que cette nouvelle n'est pas encore assurée. Le chapitre du docteur vient donc confirmer les informations qui ont été transmises au personnage-informateur. Il en est de même pour l'opération Turquoise.

Ce recours à la répétition de mêmes éléments, souvent authentiques, rapproche l'écriture de B.B. Diop de l'écriture réaliste. Ici, l'objectif visé est la recherche de la crédibilité et de la compréhension.

Prenons quelques exemples en guise d'illustration :

1) A Kibungo comme dans le reste du Rwanda, nous allons aligner les Tutsi aux barrières et les tuer. Ce sera chacun son tour. Beaucoup d'entre eux sont en train de se réfugier dans les lieux de culte et les édifices publics. Ils croient ainsi se tirer d'affaire comme les autres fois, à l'époque de mon père. C'est leur plus grave erreur depuis longtemps. Ils nous facilitent la tâche, au contraire (33)

- Les milliers d'Inyenzi qui se sont réfugiés dans cette maison de Dieu pensaient que nous n'oserions jamais les attaquer. Ces cancrelats ne vont pas tarder à savoir qu'il ne faut jamais prêter de bonnes intentions à son ennemi (107)

2) J'ai vu cela de mes propres yeux. Est-ce que tu me crois, Cornelius? Il est important que tu me croies (222)

- Au-dessus de chaque charnier, nous avons vu se former de petites mares de sang, Cornelius. Le soir, les chiens venaient s'y désaltérer. [...] Ce n'est pas un symbole, fit doucement Siméon. Nos yeux ont vu cela. [...] Nos yeux ont vu cela, répéta Siméon (193)

3) J'ai bu du sang, moi, dit-il sur un ton dur et en détournant la tête (193)

- Hé! Est-ce un peuple ou un troupeau? Du vulgaire bétail, dites-moi? Et moi, j'ai le sang plein de sang! (71)

Dans le premier exemple, les deux passages reprennent un élément historique qui concerne le refuge des victimes dans les églises (ou dans les lieux publics). Cet élément donné par deux bourreaux (Gasana et Ndasingwa) vient expliquer pourquoi on trouve tant de victimes dans ces lieux dans le récit comme dans le pays. Une raison historique accompagne aussi l'information : «depuis le temps de mon père», dit Gasana, les Tutsi se réfugient dans les mêmes lieux. Seulement, en 1994, cela a facilité le meurtre de milliers de gens, en même temps. Cela explique également comment le docteur a réussi à décimer approximativement cinquante mille personnes à l'école. Les deux exemples dévoilent aussi la désacralisation de ces lieux par l'intention génocidaire et la contre-réalité qui renverse le monde réel pour en faire un monde chaotique dépourvu de sens.

Pour l'exemple numéro deux, il s'agit d'une insistance du témoin dû au souci de ne pas être compris et cru, car il raconte des choses difficiles à appréhender. Par cette insistance, le témoin veut se rassurer de l'adhésion de son interlocuteur qui lui témoignerait une certaine compassion et une éventuelle compréhension.

Quant aux exemples de la troisième série, ils rentrent dans le cœur de l'indicible. L'expression du génocide passe dans ce sang qui coule

dans les veines du survivant, Mataf. Le génocide passé, le génocide présent. Pour le personnage, il vit avec la mort des autres victimes, car il a avalé leur sang lorsqu'elles lui tombaient dessus. La répétition n'est probablement pas volontaire chez ce personnage. Cependant, elle laisse le lecteur saisir un détail, vraisemblablement le plus dur à imaginer et à assimiler, des atrocités indicibles.

3.4. L'écriture de la mémoire

Le roman de *Murambi*, comme le reste du corpus, est né d'un projet dont l'objectif vise un besoin : le devoir de mémoire. Dans *Le nouvel Observateur*, un numéro spécial consacré à «La mémoire de la Shoah», Eliette Abécassis s'exprime sur le sujet : «On parle d'un devoir de mémoire, ce qui montre bien que la mémoire est forcée, qu'elle ne vient pas naturellement, et qu'il faut faire un effort pour la préserver. Ceux qui ont été confrontés au mal absolu pensent avoir le devoir de moral de raconter, de dire ce qui s'est passé.» (10) Pour les auteurs dudit projet sur le génocide des Tutsi, pour ses initiateurs, il s'agit d'un devoir de mémoire envers un groupe de la population abandonné par tout le monde, par le continent concerné : l'Afrique et, par le monde entier. Cela ressort du roman de B.B. Diop. Comme l'explique Doris Cohen dans un article «sur le devoir de mémoire» dans *Carnet / Psy*⁴⁸, le mot devoir «vient du latin *debeo, debere*. Dans devoir il y a la dette. Ce peut être la bonne dette [...] Mais ce peut être aussi la mauvaise dette, celle de la Gorgone de la culpabilité, celle de la répétition, de la quête du même. Plus intéressant

⁴⁸ Article tiré du site <http://www.carnetpsy.com/Archives/Recherches/Items/p34.htm>

me semblerait donc la notion dans le devoir, du devoir de l'écolier, c'est-à-dire d'un travail à rendre, d'un travail à faire.» (Cohen, 3) Et cela cerne bien le devoir de mémoire dont il est question dans le cas du projet *Rwanda. Écrire par devoir mémoire*. Il s'agit d'un besoin de savoir, de comprendre, mais aussi d'un devoir de renouer avec ce peuple abandonné à lui-même au moment de la tragédie et d'une interpellation du monde à travers la sensibilisation et l'éducation. Un devoir de mémoire envers les victimes, envers ceux qui ont été témoins de cet abandon, c'est-à-dire les rescapés de ce génocide. Un devoir qui oblige le romancier à travailler les témoignages avec les victimes (même avec les bourreaux), de travailler la conscience individuelle aussi bien que collective, de travailler son talent artistique pour rendre ce travail de mémoire au public, c'est-à-dire au lecteur. Cela suppose un travail de l'écriture du romancier pour voir comment livrer ce message dont il est chargé.

Témoigner, se souvenir, commémorer et remémorer. A quel procédé littéraire l'auteur recourt-il pour travailler le témoignage, pour accomplir cette mission d'un travailleur de mémoire? Dans l'écriture de la mémoire, plusieurs procédés peuvent être employés. Dans le cadre de *Murambi*, nous aurons à étudier cette écriture à travers le procédé de l'adaptation qui sera accompagné vers la fin de quelques éléments d'intertextualité.

En premier lieu, nous verrons par quelles stratégies le témoignage a été adapté pour donner naissance au roman, c'est-à-dire le travail de la transformation ou si l'on veut, de traduction du témoignage au roman. Il

sera question également de voir comment l'auteur a pu garder le caractère et la valeur du témoignage dans son texte afin que ces derniers ne se perdent pas au profit de la fiction. Pour ce faire, nous aurons à reprendre l'étude de certains personnages, mais en association avec le rôle qui leur est assigné selon le contexte dans lequel ils sont placés.

En deuxième lieu, notre tâche consistera à faire le travail d'adaptation à rebours, c'est-à-dire aller aux sources du texte. Il s'agira de repérer les éléments intertextuels surtout les lieux, les dates, les événements, les discours : médiatique, socio-historique et politique qui sont connus de l'histoire du génocide au Rwanda et qui sont incorporés dans le récit.

3.4.1. Témoignage et adaptation pour une écriture de mémoire

Cette partie se propose d'étudier les mécanismes de l'adaptation du témoignage au genre romanesque dans le récit en nous appuyant sur les travaux d'Andrée Mercier et Esther Pelletier dans *L'adaptation dans tous ses états : Passage d'un mode à un autre*. Ces auteures considèrent que «...les jugements critiques effectuent tout autant, en effet, le trajet de l'adaptation à rebours, partant bel et bien de l'objet d'arrivée pour retourner à l'objet de départ et évaluer ainsi, la transformation opérée. C'est dire que le travail du critique suit en quelque sorte le parcours inverse de l'adaptation.» (12)

D'après Andrée Mercier, «l'adaptation au sens le plus large du terme désigne la transposition d'une œuvre, c'est-à-dire son passage à un autre mode d'expression. Ce processus implique plus exactement

l'existence de deux œuvres ou objets, une œuvre de départ et une œuvre d'arrivée qui se présente comme l'adaptation de la première.» (11) Dans le cas de notre étude, le témoignage dont est issu le roman ne vient pas d'une œuvre écrite ou cinématographique. Il est fait, en grande partie, de différents témoignages oraux et fragmentaires de rescapés, parfois de bourreaux et d'autres gens que l'auteur a rencontrés. Il est fait également de matériel d'archives: journaux, discours enregistrés, photographies etc. Ceci pour lui permettre de rester plus près de la réalité de l'histoire.

Si la notion d'adaptation recouvre une relation entre deux objets et une relation, note la même critique (11), «[...] orientée de l'objet initial vers l'objet final -- puisque c'est en ce sens que s'opère le passage, que le processus de génération se développe--, elle s'avère rapidement un processus plus dynamique qui se réalise dans les deux directions». Ce processus dynamique entre dans le cadre de la création et de la recreation comme le précisent Mercier et Pelletier. L'adaptation serait donc associée «au processus même de création, puisque celui-ci s'opère toujours à partir de quelque chose, mais aussi de recreation, parce que la création, semblable en cela à l'adaptation, s'opère en fonction des exigences de modes d'expression nouveaux» (7)

En revanche, Danièle Sallenave note que «l'apparition d'un nouveau mode d'expression suscite toujours des interrogations quant à ses potentialités et, au-delà, quant à sa légitimité⁴⁹. » À ce sujet, l'adaptation du témoignage du génocide ne laisse pas moins d'interrogations, de doutes, voire même d'inquiétudes. A l'idée de faire un

⁴⁹ Cité par Thierry Groensteen, p. 21.

roman, Corinne Moncel rapporte, dans le *Journal de l'Humanité*⁵⁰, que «certains Rwandais me disaient : 'Attention, nous ne sommes pas des personnages, n'écrivez pas avec nos souffrances !', raconte Boubacar Boris Diop, qui se demande toujours si l'on peut faire de la fiction avec un génocide.» (Moncel, Humanité, 2000) À la fin de *Murambi : le livre des ossements*, Diop revient sur la même question dans sa note de remerciements et tient à dire : «J'espère n'avoir pas trahi leur souffrance.» Dans sa préface à la *Moisson de crânes* (2000) Waberi commence par une excuse : «Cet ouvrage s'excuse presque d'exister» (Waberi, 2000 : 11) C'est-à-dire que ce mode d'expression fictif semble causer des problèmes aux témoins, mais surtout à l'auteur, les deux pensant que la réalité ne se fera pas entendre ou alors que la souffrance du témoin sera trahie. L'idée de fiction se distancie de la réalité. Toutefois, la réalité du génocide semble revendiquer son authenticité peu importe le mode d'expression de son dire. Et Diop passe par ce procédé d'adaptation pour tenter de dire le génocide par son écriture dans les contiguïtés de la réalité.

Comment donc parvenir à adapter le témoignage à la fiction lorsqu'il s'agit d'un témoignage portant sur un événement comme le génocide? Et plus encore, pourquoi ce besoin de vouloir recourir à l'adaptation? D'après la critique, l'avantage de ce procédé serait surtout pédagogique. L'adaptation pourrait se justifier ainsi par le fait qu' «en vulgarisant les chefs-d'œuvre, elle les fait circuler, les garde vivants,

⁵⁰ Moncel, Corinne. *Journal de l'Humanité*. Rubrique Internationale. Édition du 3 juin 2000. <http://www.humanite.fr>

permettant au plus grand nombre d'y être, fut-ce indirectement, exposé» (Groensteen, 1998 : 21) De même, en adaptant le témoignage principalement oral dans le cas de Boubacar B. Diop, on entre exactement dans l'objectif de départ du projet qui est : *Écrire par devoir de mémoire*. Le livre atteint un public plus large que les témoins retrouvés sur place ne pourraient le faire, ce qui fait entrer le génocide dans la mémoire collective en Afrique et en dehors⁵¹ de celle-ci.

Une telle adaptation se fait à travers différents procédés dont l'univers contextuel, ainsi que l'univers des personnages et les rôles qu'ils endossent, semblent être les plus stratégiques, pour rendre la vraisemblance de l'événement. En effet, pour bien encadrer le témoignage du génocide dans son historique, l'auteur, qui emprunte un style journalistique⁵², met en scène les personnages qui, selon leurs rôles respectifs, se portent témoins oculaires de la tragédie en vue de pouvoir expliquer au personnage principal Cornélius qui vient de l'étranger, et au lecteur ce qui s'est passé au Rwanda. Comment l'auteur pourrait témoigner et continuer la mémoire pour les victimes si ce n'est que par l'intermédiaire de la parole de ces personnages qui étaient présents ou qui ont participé à l'extermination de ces victimes du génocide? C'est pour

⁵¹ Certes, pour un lecteur non averti, *Murambi* pourrait être lu comme un roman qui met tout simplement en évidence une violence extrême. Cependant, les éléments paratextuels semblent bien encadrer le roman pour expliquer, bien que brièvement, au lecteur son contexte. Les notes de l'auteur et de l'éditeur sont ici de grande importance. C'est dire que ce roman qui s'inspire du génocide doit toujours être considéré dans son contexte afin de répondre à son objectif de mémoire. Certains affirment qu'on peut partir d'un événement pour arriver au roman, mais pas l'inverse. La question n'est pas de traduire le roman en son événement de départ car le roman ne traduit pas non plus exactement l'événement. C'est là l'avantage de ce procédé d'adaptation car à partir de là, on a quelques éléments qui peuvent nous renseigner là-dessus.

⁵² À la manière d'un journaliste tel que Laure Adler le définit. C'est-à-dire qui «intervient sur des faits quand il se passe quelque chose. Il décrit une situation et donne la parole aux acteurs, aux témoins protagonistes.»

cela que ces personnages témoins se dotent d'une importance capitale dans ce procédé de témoignage. Le texte de Diop dépasse donc les règles de la sémantique pour suivre celles de la métasémantique, terme que Giorgio Agamben (1999)⁵³ reprend, de Benveniste et de Michel Foucault, dans *Ce qui reste d'Auschwitz*. De ce fait, l'auteur place la parole du personnage dans son «avoir-lieu. »; autrement dit, le personnage et son discours ne peuvent pas être analysés en dehors du contexte de l'événement, car l'auteur lui-même ne pouvait pas lui donner la parole en dehors de ce contexte. Il n'est donc témoin que dans cet «avoir-lieu.» Cependant, comme nous l'avons vu, l'adaptation est une création en soi. Et le témoignage qui se fait par impossibilité et possibilité permet à l'écrivain de composer une œuvre nouvelle tout en tenant compte de ces éléments constitutifs du contexte du génocide.

Ainsi, Jessica, membre des «éléments du FPR» opérant dans le pays, suit et reçoit les informations sur la progression du génocide dans différentes régions. C'est grâce à la nouvelle identité que lui confère la fausse carte d'identité qu'elle parvient à mener à bien ce projet. Capable de se déplacer dans les différents quartiers de la ville de Kigali, elle se présente comme un reporter de l'événement sur les lieux, et transmet en direct des massacres sur les barrières et dans d'autres localités grâce à son collègue envoyé dans la partie ouest du pays.

Il y a dans la ville une excitation à la fois joyeuse et grave. Des groupes d'Interahamwe aux tenues blanches couvertes de feuilles de bananier circulent en chantant. Debout dans leurs chars, les militaires et les gendarmes ont l'œil sur tout. Chacun a un transistor collé à l'oreille. La radio dit : «Mes amis, ils ont osé tuer notre bon

⁵³ Repris de Benveniste dans son article «*Sémiologie de la langue* » (1969) et de Michel Foucault dans son œuvre *Archéologie du savoir* (1969).

président Habyarimana, l'heure de vérité est arrivée! » [...] L'animateur de l'émission, très en verve, interroge ses auditeurs : à quoi reconnaît-on un Inyenzi? Les auditeurs téléphonent. Certaines réponses sont marrantes; alors on se marre. Chacun y va de sa description. L'animateur redevient sérieux, presque sévère : «Amusez-vous bien, mes amis, mais n'oubliez pas le travail qui vous attend! » (41)

Dans ce passage, l'auteur emploie le personnage de Jessica en la plaçant dans le contexte du plein génocide, pour dépeindre l'atmosphère des tueries et les appels radiophoniques qui incitaient au crime dans une ambiance diaboliquement conviviale. Par ailleurs, si le personnage de Jessica se trouve dans la situation comme un agent secret du FPR, elle se présente également comme témoin des massacres et du chaos qui en résulte. En plus, elle se projette dans l'avenir en parlant de la reconstruction du pays. C'est pour cela qu'elle intervient plusieurs fois dans le roman. De plus, le fait que Jessica soit l'amie d'enfance de Cornélius ajoute une dimension de crédibilité à l'histoire qu'elle lui raconte à son retour au pays.

De l'autre côté, nous avons vu que Faustin Gasana est un milicien déterminé, voire obsédé par son travail⁵⁴ : «après le premier coup de machette, il faudra absolument aller jusqu'au bout. » (27) Il dresse, quant à lui, le déroulement de l'organisation pour l'extermination des Tutsi de sa région à l'Est du pays. Il intervient dans le même chapitre que son père qui est un des meneurs des massacres des années 1959 et 1960 et qui incarne l'idéologie génocidaire. Les deux personnages, père et fils, se livrent à une conversation qui établit un rapport entre le génocide des Juifs et celui des Tutsi. Ce parallélisme intervient dans le cadre de la

⁵⁴ Faire le travail, c'est l'expression utilisée par le gouvernement et les miliciens pour dire «tuer les Tutsi. »

propagande et de la prise des mesures possibles pour le succès de l'extermination des Tutsi : En se référant à Hitler le vieux lance sévèrement : «Ce Blanc était beaucoup mieux organisé que vous et pourtant il a échoué. Vous n'êtes que des petits prétentieux» (30) et pour conclure, il dit à son fils : «Va-t-en. Vous êtes une génération d'incapables» (31). Évidemment, le père sait que son fils est déterminé, mais par son défi et son dénigrement, il espère susciter sa colère pour faire le travail jusqu'au bout. D'ailleurs, ils sont d'accord sur la quasi-totalité des points tel que l'affirme Faustin: «chaque fois que vous hurlez des grossièretés à quelqu'un qui va mourir, vous laissez à un autre le temps de s'enfuir. Je ne suis pas stupide au point de l'ignorer. Mais comment le faire entrer dans la tête de mes hommes? » (31) Les deux personnages, chacun dans son contexte historique, donnent au lecteur en peu de mots ce que signifie «tuer un Tutsi»: c'est «l'éliminer. » (29)

Siméon Habineza est témoin non seulement du génocide de 1994, mais aussi des génocides précédents qui ont commencé à partir de 1959. Contrairement au père de Gasana qui incarne l'idéologie du génocide, le vieux Habineza représente l'espoir. Il colle, à travers son histoire, les fragments des génocides successifs qu'ont vécus les Tutsi depuis 1959, pour reconstituer la mémoire de leurs victimes. Il en a été témoin jusqu'à la solution finale. Pourtant, il ne perd pas son humanité. Les bons souvenirs qu'ont gardés Cornélius, Jessica et Stanley de ce vieux en témoignent. A cette fin, l'auteur choisit de lui donner le rôle d'un vieux qui doit raconter et rappeler cette histoire à son neveu avant de mourir et de lui donner les outils pour l'avenir. Diop met en scène ce personnage pour

rétablir l'équilibre tant moral qu'éthique dans un monde absolument chaotique et dépourvu de sens. Ainsi que le dit Ruth Bindefeld Neray dans «Ma mémoire», « la mémoire puise dans le passé pour en dégager un sens, apaiser le présent et avancer l'avenir» (*La Pensée et les Hommes* : 1998, 18) C'est exactement dans ce cadre qu'intervient le vieux Habineza.

Comme les autres écrivains qui ont tenté de dire le génocide à travers leur talent créatif, le souci de Diop est de comprendre ce phénomène d'anéantissement de l'humain. Il donne donc la parole à différents acteurs et témoins de cette horreur. Dans cette même optique, Gérard, alias Mataf, prend le rôle de renforcer le témoignage en tant que survivant. Nous l'avons vu dans différents passages.

Cette multiplicité de voix assure la vraisemblance à l'univers contextuel du roman. Ce qui rapproche davantage ce dernier avec la réalité du sujet, en gardant le caractère du témoignage. Il faut ajouter que les éléments comme le vocabulaire utilisé pendant le génocide, les outils, les lieux de refuge et autres, repris dans le roman, dépeignent et rappellent tout le décor du contexte historique de l'événement. C'est dire que si les personnages sont fictifs, l'auteur garde une certaine fidélité du contexte et se rapproche souvent des faits réels de l'histoire.

En outre, l'auteur ne se contente pas seulement de faire dire à ses personnages leurs expériences. Il touche le vif du témoignage et son facteur indicible. À ce sujet, un des personnages illustre le portrait qui répond à la définition du «vrai témoin» dont parle Agamben, c'est-à-dire celui qui ne peut pas témoigner. C'est le visiteur inconnu, «la jeune femme en noir», qui vient chaque matin à Murambi pour voir son mari et son

enfant qui reposent parmi les autres corps dans une des classes de l'école technique de Murambi. Voilà ce que dit le narrateur à propos de ce personnage:

En la regardant se diriger vers le bâtiment principal, il [Cornelius] songea que le chemin qui la menait à ses morts ne se perdait pas dans les labyrinthes de l'histoire. Elle-même, était-elle morte ou vivante? Cornelius aurait voulu pouvoir poser cette question à ceux qui, sous prétexte de dresser le compte exact des victimes du génocide, se jetaient furieusement des chiffres à la tête. Un million de victimes. N'exagérons pas monsieur, il n'y a eu, après tout, que huit cent mille morts au Rwanda. Non, un million deux cent mille. Beaucoup plus. Un peu moins. Il avait envie de leur demander quelle était la place de la jeune femme en noir dans leur graphique. (228)

Le propos ici est de montrer qu'en fait la jeune femme en noir est un mort-vivant. Le narrateur qui rapporte les pensées de Cornelius l'exprime comme suit : «Il voulait dire à la jeune femme en noir – comme plus tard aux enfants de Zakya – que les morts de Murambi faisaient des rêves, eux aussi, et que leur plus ardent désir était la résurrection des vivants.» (229)

La fin du roman laisse une ouverture sur le désir de l'espoir. La visite répétitive de la jeune femme en noir à ses morts réclame en d'autres mots la reconnaissance de leur présence parmi les autres victimes. C'est aussi la culpabilité et l'envie d'être avec eux. Sa visite leur attribue une vie mémoriale, la seule qu'elle est capable de leur donner. C'est grâce à cette visite qu'elle entre en contact avec Cornelius. Il compte lui dire un jour qu'elle aussi a besoin d'être ressuscitée. On voit donc ce cheminement, ce travail de la mémoire qui prépare un avenir possible.

3.4.2. Témoignage et intertextualité pour une écriture de la mémoire

Comme nous venons de le voir, Diop a utilisé le procédé de l'intermédiaire de l'adaptation du témoignage afin de tisser les bases de

son roman *Murambi, le livre des ossements*. Reste donc à voir concrètement par quoi on reconnaît quelques sources de ce témoignage adapté. On se rend compte à quel niveau ici l'intertextualité et l'interdiscursivité ont joué un rôle important dans la création du roman. L'auteur s'est servi de bribes de textes, de discours et autres médiums notamment médiatiques en vue d'essayer de se rapprocher de l'événement. A propos de ce qui s'est passé pendant le génocide, quelques indices nous renseignent sur le témoignage oral des différents acteurs qui étaient impliqués. On aura donc à lire par exemple les autres témoignages comme les rapports des Droits de l'Homme publiés à ce sujet pour rendre compte des similarités entre les récits, surtout sur le plan descriptif⁵⁵.

Si Diop met l'accent sur les récits des témoins, il ne laisse pas échapper le discours propagandiste du génocide ou le discours politique au même sujet. Le père de Faustin évoque, par exemple, «ce Français qui a voulu tuer tous les Inyenzi blancs» (p 30) et qui a échoué pourtant mieux organisé que les miliciens Interahamwe. Clairement, il voulait, en comparant les Tutsi aux Juifs, voir si l'enseignement de l'idéologie du génocide a été bien assimilé. Son fils le corrige et lui dit que Hitler était allemand. La référence à l'histoire est ici flagrante. Dans ce même cadre,

⁵⁵ Voir les deux livres de Hatzfeld *Dans le nu de la vie* (2000) et *Une saison de machette* (2003). Les *Survivantes* de Esther Mujawayo (2004); le livre de Philip Gourevitch, *Nous avons le plaisir de vous informer que, demain, nous serons tués avec nos familles* (1998) contiennent également les informations qui se trouvent dans le récit de *Murambi*. Le livre d'Alison Desforges travaillant pour la ligue des Droits de l'Homme, *Aucun témoin de doit survivre* (1999) donne bien de détails sur le sujet, entre autres, le vocabulaire utilisé, l'organisation des miliciens comme le raconte Faustin Gasana, etc. Cela se voit également dans l'œuvre, *Rwanda : Les Médias du génocide* (1995) de Jean-Pierre Chrétien et ses collaborateurs Marcel Kabanda, Jean-François Dupaquier et Joseph Ngarambe.

le père de Faustin évoque le discours de Léon Mugesera, un des idéologues du génocide des Tutsi, déclarant le 22 novembre 1992 à Kabaya : «l'erreur fatale que nous avons commise en 1959, c'était de les (les Tutsi) laisser partir»⁵⁶. Le vieux paraphrase le même discours pour dire à son fils : «Faites ce que vous voulez, mais depuis 1959, nous commettons les mêmes erreurs.» Autrement dit, chaque fois qu'ils ont décidé de tuer les Tutsi, ils ne les ont jamais exterminés et c'est cette mission que visait la solution finale de 1994. Dans le cadre médiatique qui a servi d'outil puissant à la propagande contre les Tutsi, Diop a repris quelques discours de la Radio-Télévision Libre des Mille Collines (RTLM). Il veille aussi à rapporter ces propos en style direct comme si c'était pour se rassurer de la crédibilité de ce discours : «Mes sœurs hutu, faites-vous belles, les soldats français sont là, vous avez votre chance, car toutes les jeunes filles tutsi sont mortes. » (170) Ce discours a été prononcé à la RTLM au mois de juin 1994, lorsque les soldats français de l'opération Turquoise sont arrivés. Sa reprise dans le roman répond au besoin de (faire) comprendre l'ampleur de la propagande du génocide jusqu'aux ondes de la radio avec une incontestable banalisation de l'incitation au meurtre qui l'accompagnait.

Il est très important de voir aussi que l'auteur tient à intégrer quelques commentaires faits à l'endroit du génocide des Tutsi que nous reconnaissons à la fin de ce passage qui décrit le contexte historique de Murambi : «L'École technique était un carrefour, l'un des rares endroits du Rwanda où s'étaient rencontrés tous les acteurs de la tragédie : les

⁵⁶ Voir le livre de Alison Des Forges, version anglaise: *Leave None to Tell the Story*. New York – Washington – London – Brussels: Human Rights Watch, 1999. Pp 83-86.

victimes, les bourreaux et les troupes étrangères de l'opération Turquoise. Celles-ci avaient campé, en toute connaissance de cause, au-dessus des charniers [...]. » Après avoir parlé des troupes françaises dont l'Opération Turquoise s'était donnée comme prétexte une mission humanitaire pour sauver les génocidaires, le narrateur poursuit :

«Cornelius pensa au Vieillard. 'Dans ces pays-là, un génocide ce n'est pas trop important'» (223) rappelant ainsi le discours de François Mitterrand, alors président de la France. Un discours qui a suscité plusieurs débats sur l'implication de la France dans le génocide des Tutsi. Encore une fois, le discours est-il repris tel quel⁵⁷. Beaucoup d'autres exemples illustrent les traces intertextuelles du génocide dans le roman de Boubacar Boris Diop dans le contexte du génocide de 1994. Cette approche sert non seulement à se rapprocher de l'événement, mais surtout à donner divers points de vue pour le comprendre dans son ensemble. Si l'intertextualité est une mémoire de la littérature tel que l'affirme Tiphaine Samoyault (2001), on voit comment elle contribue à la mémoire du monde, ici à la mémoire des victimes du génocide des Tutsi du Rwanda.

Qu'en est-il du titre de ce roman? Le titre *Murambi : le livre des ossements* se réfère au livre du prophète Ezechiel (Chapitre 37, 1-14). L'auteur recourt à l'intertextualité biblique pour suggérer un parallélisme entre les deux livres. Alors qu'Ezechiel est introduit dans une vallée qu'il trouve tapissée d'ossements du peuple de Dieu, Cornélius fait face aux

⁵⁷ « Dans ces pays-là, un génocide, c'est pas trop important », confidence de François Mitterrand à des proches au cours de l'été 1994, rapportée dans *Le Figaro* du 12 janvier 1998. Tiré de l'article de JCR-RED : «Un génocide au service de la France» du 20 juin 2003.

ossements non seulement de Murambi, mais de tout le pays, les ossements de son peuple. La destruction est donc au cœur des deux livres. Néanmoins, les deux dessinent un espoir «inattendu.» Puisque «tout est bien fini pour les morts de Murambi» comme le dit Habineza, Cornélius sent que le peuple «vivant» de Murambi, et de là le peuple rwandais, éprouve le besoin de revenir à la vie. C'est, en tout cas, ce que lui souhaitent ses morts.

Murambi, un lieu historiquement et géographiquement connu au Rwanda, dépasse sa dimension géo-historique. Dans *le livre des ossements* de B.B. Diop, Murambi devient un lieu symbolique, connus comme d'autres lieux de mémoire aujourd'hui, sous l'appellation de «sites du génocide», lieux qui incarnent la mémoire des victimes et l'espoir car, à Murambi, le lecteur avec Cornélius pourra peut-être respecter plus la vie humaine. Si le Murambi historique d'avril 1994, c'est-à-dire l'École technique, est devenu un monument de mémoire pour les victimes du génocide, *Murambi : le livre des ossements* en devient l'élément constitutif dans son statut d'archive.

Un autre point intéressant touche l'intertextualité culturelle ou nominale si l'on veut. Cette dernière encadre bien le génocide dans son «avoir-lieu» historique. Les noms des personnages, les noms des lieux sont rwandais, à quelques fautes près d'orthographe, résultat d'une volonté romanesque ou alors d'une mauvaise prononciation de la part d'un auteur étranger ne connaissant pas la langue nationale du pays.

Nous tenons aussi à souligner que même si Boubacar Boris Diop, comme les autres écrivains ayant participé au projet *Rwanda. Écrire par devoir de mémoire*, nous donne à réfléchir en matière de fiction dans ces récits, le réel du génocide est souvent rendu vraisemblable par l'évocation des faits et des discours qui les évoquent aussi bien dans les médias que dans les différents rapports. C'est-à-dire que si le génocide impose des limites à l'écrivain, il en va de même pour le critique. D'ailleurs Wardi dit à ce sujet que «les romans qui évoquent l'extermination nécessitent du lecteur une certaine connaissance des événements sans laquelle les symboles deviennent non-déchiffrés. L'imagination du lecteur laissée plus libre risque de l'entraîner loin de la réalité que le roman tente de lui faire vivre.» (Wardi, 1986 : 165) Il est donc prudent de bien analyser ces récits en essayant de savoir ce que l'auteur a emprunté à la réalité du génocide. Cela fait appel à l'article de Daniel Delas qui a parlé des chiens qu'on rencontre dans ces récits et le critique a conclu que ces chiens «ce sont des chiens de rhétorique, des chiens qui font écho intertextuel aux chiens d'Athalie qui voit dans son cauchemar sa mère Jezabel dévorée par les chiens [...] ces chiens n'ont ni vérité ni réalité [...]» (Delas, 48)

On se pose la question cependant : l'intertextualité, s'il y en a, enlève-t-elle la réalité à ces récits? Dans le cas de ces chiens, plusieurs témoignages prouvent le contraire. Dans son *article* «Images rwandaises d'après le génocide» publié en 2004, Laure Adler souligne que «pour éviter de perdre le temps (il fallait faire vite), les tueurs laissaient les suppliciés agoniser pendant des jours. Les cadavres étaient dévorés par les chiens. » Cela fut et reste une des réalités de ce génocide. Que

l'écrivain l'insère dans son œuvre par intertextualité ou par tel autre procédé, il reste que derrière ces chiens devenus «fictifs», il y a eu des chiens qui ont pris l'indécente habitude, pendant les trois mois de 1994, de courir après les tueurs pour dévorer les victimes laissées un peu partout. Il est donc important d'étudier le récit de Diop comme les autres portant sur le même sujet, sans ignorer le contexte du génocide car, dans le cas contraire, il est facile de tirer des conclusions gratuites (comme celle de Delas⁵⁸) par lesquelles on risque de tomber dans de pures banalités de l'histoire.

3.5. Conclusion

Il est évident qu'un texte littéraire comme celui-ci peut s'ouvrir à plusieurs analyses et ce, par plusieurs approches. Dans cette partie, nous avons étudié *Murambi : le livre des ossements* en nous appuyant sur le principe d'adaptation et d'intertextualité parce que ces deux procédés se complètent et permettent à l'auteur de passer par plusieurs médiums tel que l'exige une écriture de mémoire.

Dans le numéro spécial du *Nouvel Observateur*, dont nous avons déjà parlé au cours du chapitre, la question de la littérature et de la mémoire telle que la mémoire du génocide est largement traitée. Pour conclure, nous allons nous servir de quelques idées de certains articles qui recourent notre travail sur *Murambi, le livre des ossements*. À propos, Lanzmann souligne le rapport entre les images réelles et les images fictives. De là, il répond d'une certaine manière à la question «comment

⁵⁸ Voir son article «Entre fiction et témoignage. Les chiens du génocide rwandais» *Notre librairie*. No.146. p 48.

représenter l'irreprésentable?» Le titre de son article est d'ailleurs assez ambitieux à ce sujet. Il dit ceci : «Quel est ce culte de l'image d'archives, dont, étrangement, les auteurs de fiction se font les servants? Le paradoxe n'est qu'apparent : dans les deux cas, images «réelles» ou fictives, elles ont la vertu de rendre comestible ou «présentable», en le conjuguant au passé, cet irreprésentable que nous imposèrent les nazis. Représenter, alors, c'est rendre (re)présentable» (Lanzmann, 7-8).

De son côté, Jorge Semprun aborde la question de la mémoire et de la fiction. Il insiste sur le rôle de cette dernière dans la transmission de la mémoire, car il s'inquiète de la disparition des derniers témoins de la Shoah:

Certes il est probable, il est même certain que la littérature secondaire, de commentaire, poursuivra son travail. Mais il n'y aura plus de mémoire vraie, vivante, si la fiction romanesque ne s'empare pas de cette matière. [...] Mais il n'y a pas d'autre issue, pas d'autre possibilité de mémoire vivante, capable de s'enrichir sans cesse. En fin de compte, et sans remonter trop loin dans le temps historique, où en serait la mémoire de la guerre de 14-18, dont les conséquences matérielles et morales sont déterminantes pour le siècle passé, en Europe, si les romanciers ne s'en étaient pas emparés, si elle avait l'apanage exclusif des historiens? (37)

D'après les commentaires de Semprun et l'étude que nous venons de faire sur l'écriture de la mémoire chez Boubacar Boris Diop, on se rend compte qu'en choisissant cette écriture, le romancier accomplit un rôle crucial qui ne sert pas seulement dans le passé, c'est-à-dire aux victimes, mais surtout aux générations futures.

En outre, il est pertinent de souligner que même si *Murambi* dit le génocide dans sur toutes les pages, il dit aussi la vie. Comme certains personnages donnent à voir cette autre face de Murambi, Diop cherche à

rebâtir la société dans son roman. Ce faisant, il a recours aux personnages plus ou moins neutres, introduit les personnages d'enfants pour montrer de la vie là où elle a basculé : la fillette dans le car qui joue avec son père et fait résonner son rire là où règne une atmosphère de tension causée par la mort du président (Diop, 2000 : 16). L'évocation de l'enfant qui joue de la flûte alors que Cornelius et son oncle Habineza sont en train de parler des morts de Murambi. Tous ces personnages sont vecteurs d'espoir. Son choix de personnages construit moralement la vision d'un avenir possible.

Après plusieurs documents publiés sur le génocide des Tutsi du Rwanda, tout le monde sait ce que représente Ntarama, Nyamata ou Nyarubuye pour ne se limiter qu'à la liste de Diop. Ce ne sont pas des lieux célèbres de tourisme. Mais, ils ont désormais inscrit leur histoire dans l'Histoire. Dans le roman de B.B.Diop, nous avons limité notre analyse sur le lieu de Murambi. Ce mémorial est, pour Diop, devenu le symbole de l'indicible du génocide de 1994, mais aussi le symbole d'une vie possible. Diop tient à transmettre le message à ceux qui ont abandonné les victimes de Murambi, que tout n'y est pas perdu. Il y a encore à faire. Différents personnages mettent en lumière cette idée de renaissance.

CHAPITRE 4

***L'aîné des orphelins* : De l'indicible à la folie ou l'esthétique de l'absurde**

4.1. Introduction

D'après Faustin, «tous les hommes proches de la mort revisitent en pensée les grands moments de leur existence.» (Monénembo, 2000 : 141) Pour revisiter les grands moments de son existence, le narrateur de *L'aîné des orphelins* nous livre un récit autobiographique d'un adolescent de quinze ans. Emprisonné et attendant son exécution pour avoir tué un de ses amis, Musinkôro, qu'il a trouvé en train de violer sa petite sœur Esther, Faustin Nsenhimana, le personnage principal, raconte son séjour en prison, le génocide et la vie des enfants de rue de Kigali en juillet 1994.

Retrouvé par une vieille dame parmi les cadavres dans l'église de Nyamata, sept jours après le massacre des Tutsi de la région, Faustin s'enfuit de son village sans savoir que ses parents sont morts dans la même église. Dans sa fuite, il espère que ses parents se trouvent dans la région de Byumba. Il veut donc y aller pour les y rejoindre. Sans force, sans provisions, il va survivre grâce à la nourriture que le sorcier Funga lui donne. Il refuse de suivre Funga pour qui «ici, les dieux n'ont plus de cœur [et qui pourtant le supplie de le suivre car], de l'autre côté du lac Kivu, il doit en rester, de la chance» (17). Faustin déambule tout seul et retombe dans ses sommeils involontaires.

Un jour qu'il se réveillait, il se retrouve en face d'un enfant soldat du FPR qui le prend pour un «génocideur». Même s'il a à peu près le même âge que Faustin, le petit militaire paraît plus mûr dans ses actions et plus expérimenté que ce dernier. C'est pour cette raison

que malgré sa taille, Faustin lui obéit comme à «un *grand frère*.» Il le conduit chez son supérieur à la gendarmerie de Rutongo assiégée par les militaires du FPR. Après son interrogatoire, Faustin reste avec les militaires qui lui confient de garder les vaches. L'enfant quittera la gendarmerie lors de la chute de Kigali et rentre dans la capitale devenue chaotique. C'est ainsi qu'il retrouvera Musinkôro, son ami qu'il a connu dans la même situation à Rutongo. C'est ce même ami qui l'introduit dans l'univers du QG avec ses habitants : les orphelins (garçons et filles) comme Faustin.

L'incident de l'autoradio volée de la voiture par un autre jeune, alors que Faustin garde le véhicule, provoque la rencontre avec Claudine Karemera, une assistante sociale, grâce à qui il sera admis au centre d'orphelinat d'une Irlandaise surnommée Miss Human Rights ou tout simplement la Hirlandaise. C'est dans cet orphelinat, la Cité des Anges bleus, que Faustin retrouve, dans un état d'hystérie, son petit frère et ses deux petites sœurs, dont l'une devient plus tard l'origine de son emprisonnement.

Le génocide, la prison et le QG génèrent dans la mémoire de Faustin une histoire chaotique. Le drame d'un enfant que le lecteur trouve quasiment incompréhensible, voire impossible. Si les trois récits se mêlent et se perdent dans la même intrigue, le récit du génocide reste principalement le thème central et, par ailleurs, l'origine des deux autres. Le génocide étant un événement indicible, pourquoi Monénembo a-t-il choisi de donner ce rôle si lourd à un enfant?

Tout est stratégique dans *L'aîné des orphelins*, le choix du

personnage inclus. Un des personnages dira d'ailleurs pour persuader les journalistes de la crédibilité de l'enfant : «Je suis sûr que son témoignage sera meilleur que celui de tous ces adultes qui ne manqueront pas de nous bassiner avec le pourquoi et le comment de tout ce qui est arrivé. Il a vécu les choses, lui, et avec des yeux d'enfant. La vérité sort de la bouche d'un enfant.» (Monénembo, 2000 : 104) En effet, tout tourne autour d'un événement indicible. Et, contrairement aux autres romans de notre corpus, le romancier choisit d'aborder le sujet et de le raconter à travers cette voix enfantine qui parle d'«avènements.»

Vu le caractère indicible du génocide, l'auteur de *L'ainé des orphelins* emprunte le chemin de l'absurde et de la folie pour rendre compte au lecteur de l'ampleur des conséquences du génocide des Tutsi et par-là, de l'ampleur du génocide lui-même. Tantôt ce sont les délires incessants ou tout simplement la logique absurde des personnages, tantôt ce sont les personnages caricaturés en raison du fait qu'ils ont abandonné des victimes pendant que le génocide se produisait. S'agit-il de l'absurdité ou de la folie du texte ou de l'événement en question? Les deux semblent indissociables.

Notre objet dans ce chapitre sera ainsi d'analyser les modalités discursives et narratives, ainsi que les stratégies littéraires qui sont utilisées par Monénembo pour dire l'indicible. À lire *L'ainé des orphelins*, on penserait que le romancier a réfléchi aux questions d'ordre esthétique, éthique, langagier et scripturaire que pose la représentation du génocide à la fois pour les contourner et pour en

faire les moyens de sa représentation.

Notre étude consistera principalement à analyser le comportement et les actions de l'aîné des orphelins qu'est Faustin, et les autres personnages du roman. Nous ferons ensuite une étude du discours narratif du récit, tout en restant dans le contexte du roman. Nous approfondirons le thème de la folie et le principe de l'ambiguïté puisque les deux nous paraissent relever de stratégies principales, mises en œuvre par l'auteur pour représenter l'absurdité du génocide. Nous étudierons la dramatisation ironique de l'indicible du génocide, car elle détient une place importante dans le roman. Nous terminerons par une analyse du témoignage, de la mémoire et de l'indicible dans le roman de Tierno Monénembo.

4.2. Analyse sémiotique du roman

Le récit de Tierno Monénembo est construit par plusieurs petites parties qui ne sont pas des chapitres proprement dits. Elles se répartissent de manière inégale et surgissent à l'insu du lecteur. Parfois quelques parties d'une même histoire se suivent pour surprendre l'attention du lecteur, qui croit pouvoir enfin retrouver le fil du récit, par l'irruption d'une autre histoire. Le récit alterne les trois histoires du roman qui constituent en tout, un seul témoignage. Sans suivre un ordre quelconque, le narrateur, qui est aussi le personnage principal, raconte les cinq dernières années de sa vie où tout a basculé, jusqu'à la veille de son exécution, correspondant au moment du récit.

Cet enchâssement des récits de la trame constitue une histoire chaotique du point de vue narratif. Comme dans les autres romans du même auteur, *L'aîné des orphelins* est peuplé de plusieurs personnages. À ce propos, les personnages de *L'aîné*, la plupart du temps, sinon toujours, finissent par un échec vital. L'étude du personnage principal et des autres actants nous en révélera les détails. Par ailleurs, ce récit se refuse à suivre le modèle sémiotique greimassien par les stratégies de l'indicible que l'auteur met au service de ce dernier. Vu le contexte de l'histoire de Faustin, une histoire de l'après-génocide, l'intrigue met en jeu des personnages enfants de rue, des prisonniers, des travailleurs sociaux, des juges et des avocats ainsi que des occidentaux venus prêter main forte au pays ou informer le monde par les médias. Monénembo se garde de mettre directement en scène les personnages de bourreaux ou de victimes.

Comme nous allons le voir plus loin, les personnages du roman se caractérisent et se démarquent les uns des autres (jusqu'ici analysés), par leur dédoublement actantiel. Et le récit de Faustin se transforme en un absurde chaos par les rôles de ces personnages. Faustin lui-même, qui joue un rôle d'enfant et d'adulte, endosse tour à tour le statut de victime et de coupable. Son entourage amical tenant lieu d'adjuvant bouleverse les catégories préalables, évoluant ainsi en ses destructeurs par excellence. Ou alors, Faustin contribue à leur échec et à sa propre chute. D'où le paradoxe actantiel que nous allons examiner.

Du point de vue de l'intrigue, *L'aîné des orphelins* se tisse en trois

récits : le témoignage du génocide, la vie de ces enfants de la rue de Kigali et enfin, le séjour de Faustin à la prison centrale de Kigali. Les petites parties par lesquelles s'alterne la trame semblent surgir d'elles-mêmes dans la mémoire de Faustin. Fragmentée, l'histoire de Faustin devient une allégorie de la folie qui se fait sentir dans tout le roman, donnant naissance à une histoire chaotique, et pour le personnage et pour le lecteur. Si le témoignage du génocide s'éclipse sous les deux autres histoires pour apparaître dans les dernières pages du roman, le génocide se dénonce tout au long du récit par le jeu de détours du romancier. Alors que Faustin semble commencer son témoignage chez l'officier du FPR, l'auteur choisit de dévoiler le véritable récit à la fin, à la fin du roman. Cette stratégie cause une certaine confusion et maintient le personnage et son histoire dans l'obscurité. Mais de cette façon, l'auteur parvient à ne pas donner plus de détails sur la tragédie, pouvant déstabiliser le lecteur.

En tant que personnage témoin-rescapé, Faustin se dérobe à toutes les qualités canoniques du héros traditionnel du roman. Tout se passe comme s'il se conduisait en enfer lui-même. C'est le cas par exemple de la scène du tribunal. Alors que la situation se détériore pour lui, Faustin ne fait que l'aggraver : «Je me rendais bien compte que les choses devenaient graves mais j'étais loin dans l'euphorie, je ne pouvais pas reculer.» (Monénembo, 2000 : 137) A travers ce que Lilyan Kesteloot appelle «les récits-catastrophes» dans le roman africain, elle souligne que :

tous ces récits dévoilent une même réalité, souvent sordide, qui va de l'effritement de la personne à la décomposition de l'univers

qui l'entoure. Un univers halluciné remplace cette Afrique bon enfant où le rire et la ruse permettaient au héros de se tirer d'affaire. Ici le héros est supprimé ou alors devient falot, dérisoire, personnage errant, humilié, vulnérable, dans des décors et des situations qui vont du rouge sang au bourreau quand ce n'est pas au noir absolu. (Kesteloot, 2001 : 272)

Cependant, le récit de Faustin sort de cette catégorie par son contexte. Nous avons un enfant sur qui le monde s'est effondré le 15 avril et qui essaie justement par différentes ruses de s'en sortir; mais l'anéantissement génocidaire reste comme un orage qui régurgite et submerge l'enfant en même temps, même après son passage.

4.2.1. Étude du personnage de Faustin

Je m'appelle Faustin, Faustin Nsenghimana. J'ai quinze ans. Je suis dans une cellule de la prison centrale de Kigali. J'attends d'être exécuté. Je vivais avec mes parents au village de Nyamata quand les *avènements* ont commencé. Quand je pense à cette époque-là, c'est toujours malgré moi. Mais chaque fois que cela m'arrive, je me dis que je venais d'avoir dix ans pour rien. (Monénembo, 2000 : 14-15)

Par ce passage, Faustin guide notre analyse en nous signalant les moments cruciaux de son récit. En effet, il insiste sur deux temps : aujourd'hui il a quinze ans et attend son exécution en prison; il rappelle en même temps que les *avènements* ont commencé lorsqu'il avait dix ans. La dernière phrase nous fait une révélation tragique autour de laquelle tourne toute l'histoire. «Chaque fois que cela m'arrive, je me dis que je venais d'avoir dix ans pour rien.» Par-là, Faustin efface son existence d'avant le génocide et en même temps, il nie son existence d'après le génocide. Sa vie n'a plus de sens. C'est pour cela que l'histoire de Faustin insiste sur ces moments du génocide et de l'après catastrophe. La période pré-génocide est

évoquée pour clarifier ou contextualiser les événements. Cette existence sans sens constitue dans le récit de Faustin le nœud de l'intrigue.

Rappelons que le roman *L'aîné des orphelins*, est inspiré d'«une image d'un enfant qui a bu le sang de ses parents», confie l'auteur dans son entrevue avec *l'Interdit*. Le choix du personnage principal semble être la stratégie par excellence et le moteur des autres stratégies que l'auteur a exploitées afin de dire ce que nous qualifions d'indicible. Il joue aussi sur le rapprochement du roman avec la réalité de sa source.

En effet, le personnage principal de *L'aîné des orphelins* est cet enfant qui, à dix ans, a connu le génocide et attend son exécution à quinze ans pour un crime qu'il a commis «pour l'honneur de la famille» dit-il. L'histoire de Faustin est un récit rétrospectif qui tourne autour de son être. Se cherchant sans se (re)trouver. Il raconte son histoire avec des sauts en avant et en arrière, avec des trous de mémoire et même parfois avec des bricolages théâtraux auxquels il se livre avec plaisir.

Faustin se porte témoin des trois récits, par le biais d'une narration à la première personne «je». Ce témoignage du jeune adolescent rend complexe son portrait, combinant son rôle et son identité ainsi que ceux des autres personnages. Cette complexité réside dans la création d'un dédoublement de rôles de (presque) tous les actants. Ainsi par exemple, Faustin qui raconte sa vie d'avant et durant le génocide, est un petit enfant tandis que le Faustin d'après les «*avènements*» comme il le nomme, se présente dans des statuts

différents et parfois difficiles à identifier : Enfant? Enfant-adulte? Adulte? Ou alors tout à la fois, jouant simultanément la victime et le coupable à travers différents récits.

Avec l'expérience du génocide, tout l'être de Faustin est mis en question. Son identité devient ambiguë. Pourtant, tout commence dans son village d'origine Nyamata, où Faustin est un enfant normal qui vivait avec ses parents et qui «servait la messe» du dimanche (p15). Il jouait au football comme les autres gamins de son âge : «Au village, c'est moi qui occupais le poste d'avant-centre. C'est moi qui avais trouvé le nom de notre équipe. L'entraîneur voulait l'appeler le Tonnerre. Cela ne me plaisait pas [...]. Surmontant pour une fois mon horrible timidité, je bondis des rangs et dis de ma voix frêle mais ce jour-là étonnamment persuasive : «Appelons-la le Minime Système de Nyamata, oh, s'il vous plaît, monsieur!» (Monénombo, 2000 : 21)

Ici le personnage se présente sous les traits d'un enfant «timide» avec une voix «frêle» et candide qui supplie son entraîneur de retenir le nom de son choix pour leur équipe de football. Faustin va mener sa vie d'enfant jusqu'à l'arrivée des miliciens le 13 avril 1994. De la maison à l'église, le lieu de la mort de ses parents et de milliers d'autres personnes le 15 avril, il joue au cerf-volant : «Mon cerf-volant, je l'avais fabriqué tout seul, avec le papier cadeau de l'Italienne. [...] Il était multicolore et brillant, suffisamment souple pour résister au vent. Il était tout indiqué pour devenir un cerf-volant.» (117-118) Mais il ne savait pas que la vie d'enfant ludique et insouciant devait se terminer par-là.

Le cerf-volant dépeint, dans ce contexte, l'innocence de l'enfant qui joue, même quand la mort dépasse le seuil de la porte. L'auteur veille à ce que Faustin se souvienne de ce cerf-volant, non parce qu'il l'aime, mais parce que le personnage principal est aussi le portrait de tant d'enfants dont ce statut a été confisqué. Cela se voit dans la scène où le brigadier Nyumurowo retire le cerf-volant de l'enfant avant d'éclabousser à la grenade toutes les personnes se trouvant dans la même église : «On se tait! me dit Nyumurowo en m'arrachant le cerf-volant des mains. Regardez-le, ce petit, il a apporté son cerf-volant! [...]Tu crois qu'on est venu ici pour jouer ?» (155)

La scène de l'église révèle effectivement l'horreur et non le jeu. Pourquoi donc le cerf-volant de Faustin? Le cerf-volant symbolise le monde de l'enfant à l'abri de toute perturbation. Mais cet objet anodin nous dévoile un autre personnage qui révèle la chute de ce monde idyllique, lorsque l'enfant accède, lui aussi, au monde aléatoire des adultes. Il s'agit de Lizende : une autre victime, enfant comme Faustin, qui attend lui-même la mort comme toute sa famille : «Nous allons tous mourir, Faustin, et toi tu joues au cerf-volant! A quoi bon narguer la mort Faustin?» La voix de Lizende fait entendre l'angoisse et la certitude de la mort qui les attend, car il est plus informé que son camarade. Il va jusqu'à accuser Faustin d'être inconscient face à la situation. Le cerf-volant établit une certaine différence entre les deux enfants visés par le génocide. Excepté l'innocence, le cerf-volant symbolise aussi l'ignorance et l'ingénuité face à l'événement, ce qui donne à Faustin la force de continuer. On le remarque par les propos

des deux enfants qui sont préparés différemment, Faustin se basant sur l'avis de son père (l'idiote du village) et de la mère supérieure seule à le défendre. Pour eux, les massacres resteraient de l'autre côté du pont. Tandis que Lizende, lui, est prêt à mourir, puisque les miliciens sont déjà dans le village attendant le signal. «Pauvre Faustin, au moment où je te parle, ils sont en train de massacrer le village de Ntarama, ce qui veut dire que le pont, il l'ont bel et bien passé.» Il ajoute pour convaincre Faustin «Regarde : c'est mon linceul! Mon père Gicari en a donné à chaque membre de la famille. On est tous tutsi chez nous, tutsi à cent pour cent. Ces gens sont de vraies bêtes : ils savent tuer mais ils ne savent pas enterrer. En mourant le linceul à la main, c'est comme si on t'avait enterré. C'est ce que nous a dit mon père.» (Monénembo, 2000 : 151) Nous avons ainsi deux enfants qui malgré leur proximité d'âge et d'identité politique, semblent provenir de deux sphères différentes. Le cerf-volant devient ainsi, une des stratégies de l'auteur qui veut passer à côté de l'horreur chaque fois que celle-ci surgit. Après le cerf-volant et le massacre de Nyamata, l'auteur privilégie d'autres moyens pour éloigner et rapprocher son personnage de l'événement.

Après avoir survécu au génocide, Faustin essaie d'échapper, coûte que coûte, au souvenir du drame. Néanmoins, la stratégie ne fonctionne pas; les souvenirs lui reviennent tout seuls. «Quand je pense à cette époque-là, c'est toujours malgré moi.» Vouloir masquer cette expérience indicible crée chez le personnage d'autres histoires qui, avec le jaillissement spontanée de ce vécu, donnent à penser au

fou. Ce dernier entendu dans le sens où le manque de cohérence de ses propos est fréquent, où la logique ne fait plus objet de son discours. C'est cependant dans ce chaos discursif de l'enfant que le sens de l'indicible se dessine dans le roman de Monénembo.

Par ailleurs, Faustin est un personnage obscur. Lui-même le certifie. Alors qu'il témoigne à la gendarmerie de Rutongo, il n'insiste pas sur l'importance de son témoignage, mais il révèle ce qui suit : «Ma confession dura toute une semaine. Les chefs se prirent d'intérêt pour ma personne obscure. Le camp entier parla de moi. Dans le remue-ménage incessant des soldats et des gradés, il y avait toujours une voix amicale pour me sortir de mes rêveries.» (Monénembo, 2000 :46) Le passage dévoile une double ambivalence. D'une part, il joue un grand rôle justement dans cette opacité du personnage, mais aussi dans celle de l'intrigue romanesque. Le passage surgit au moment où le lecteur s'attend au témoignage du jeune Faustin. Cependant, l'auteur choisit de ne pas révéler l'histoire à ce moment précis. Ce qui laisse plusieurs questions chez le lecteur : Faustin est présumé «génocideur» comme les autres détenus qu'il trouve là-bas. Pourtant, cette confession est délibérément masquée. En plus, le début du passage «ma confession dura toute une semaine» entre en conflit avec la fin : «Dans le remue-ménage incessant des soldats et des gradés, il y avait toujours une voix amicale pour me sortir de mes rêveries.» On a l'impression que ce qui était confession devient rêverie. «Génocideur» ou victime, rien n'est clarifié. Ce qui intéresse ses interlocuteurs, c'est la personnalité de Faustin et non ce qui lui est

arrivé. D'après le travail qui lui est confié par la suite, le lecteur devine lui-même que Faustin n'est pas «génocideur.» Faustin alors continue l'histoire dans son statut de victime.

Qu'entend-t-on par victime ici? C'est cet enfant-rescapé et orphelin qui vient d'échapper à la mort qui emporte ses parents et d'autres victimes de Nyamata. Victime puisqu'il est tutsi par sa mère Axelle. Faustin s'était assuré de savoir ce qu'il est, dès le début des événements. Il demande ainsi à son père :

- Père Théoneste, dis-moi, est-ce que je suis un Hutu?
 - Un vrai puisque moi-même j'en suis un!
- C'était soulageant d'entendre ça. Je voulus m'en persuader une fois pour toutes.
- Donc je ne suis pas tutsi!
 - Mais si, tu en es un puisque ta mère Axelle est tutsi...
- (Monénembo, 2000 : 139)

Nous tenons à souligner que les réponses du père à son enfant concernant son identité contredisent la culture patriarcale du Rwanda qui ne donne à l'enfant que l'ethnie de son père. Mais ce dernier nous donne une autre vision. Pour lui, Faustin est à la fois hutu et tutsi. A-t-il compris, malgré son jeune âge, cette double identité qui est la sienne? Il n'en dit rien. Mais pour les génocidaires, qu'il soit aussi hutu leur importe peu, puisqu'il reste la cible des miliciens Interahamwe. Pour le brigadier Nyumurowo, il est tout simplement tutsi. Il ne pose même pas la question, car il semble bien connaître l'identité de chaque parent. Il le dit en ces mots : «Ce sont [Faustin et sa mère] des Tutsi et les Tutsi n'ont pas de droit.» (154) Il tente par-là d'épargner le père qui, ne voulant pas quitter sa famille, choisira de périr avec les autres. En effet, ayant refusé de partir en laissant son épouse et son enfant à

l'église parmi d'autres victimes, Théoneste, le père de Faustin, préfère mourir avec eux.

Toutefois, le processus de dédoublement que nous avons évoqué va lui donner une autre identité en passant par le mensonge qui, d'ailleurs, caractérise le personnage tout au long du roman pour différentes raisons. Au moment de sa rencontre avec Claudine l'assistante sociale, celle-ci veut savoir d'où il vient :

-Dis-moi, d'où viens-tu, mon petit : de Cyangungu, de Ruhengeri?
 -Non, de Kigali!
 -Et où sont tes parents?
 -Ici à Kigali! Notre maison se trouve à Gikondo!
 -Ce sont tes parents qui t'ont dit de venir garder des voitures?
 -Non, je le fais tout seul. Ils ne sont au courant de rien.
 [...] Dis-moi, mon petit, comment t'appelles-tu?
 -Cyrille! Cyrille Elyangashu! A Gikondo, tout le monde connaît la famille Elyangashu! (Monénembo, 2000 : 57-58)

Ainsi, Faustin adopte une autre identité : Faustin Nsenghimana devient Cyrille Elyangashu pour peu de temps. Même si ce mensonge est par la suite démenti par l'assistante sociale qui s'intéresse à cet enfant, il a son importance dans le récit. Pourquoi Faustin choisit-il de mentir sur son identité? C'est toujours dans le but d'échapper à son expérience indicible en créant plus de confusion autour de sa personne. Il s'invente en effet une famille, dont il ne donne pas plus de détails. On dirait aussi qu'il veut échapper à son statut d'enfant-victime et d'orphelin. Cela se remarque surtout lorsque Claudine le conduit au QG, après avoir découvert le secret de ses habitants. «Nous n'avons besoin de personne. Moi en tout cas!» (Monénembo, 2000 : 60) Nous remarquons que tous les propos de Faustin (ici Cyrille) se terminent par un point d'exclamation. On aperçoit une certaine exacerbation ou

pure invention mensongère, justement. Malgré l'effort de l'assistante pour connaître le petit Faustin, elle n'embrouille pas moins les pistes pour le lecteur. Elle affirme entre autres, en s'adressant aux enfants du QG, parlant de Faustin : «Toi, je sais que tes parents sont à Kibuyé. Mais les autres? Avez-vous encore vos parents?» (Monénembo, 2000 : 61) Le lecteur se voit donc confronté à des histoires qui sont contradictoires au sujet de l'enfant et de ses parents. Il faut signaler que le début du roman en donne une autre version avec Funga qui tente de persuader Faustin de le suivre: «Je dirai que tu es des nôtres! Ton père et ta mère... ne me dis pas que tu ne sais pas! » Mais la réplique de Faustin éloigne le lecteur de l'histoire en question : «A quoi bon partir? Y a pas plus de lait ailleurs» (Monénembo, 2000 : 17) A la même page, il affirme «Je sais où se trouvent mes parents. Ils se cachent dans une grotte du côté de Byumba, près de l'Ouganda [...] Que je retrouve seulement mes parents et tout ira bien!» C'est comme s'il n'avait pas entendu ce que le sorcier lui disait, l'idée que le lecteur comprend à travers les points de suspension. Les propos de l'enfant sous-entendent également une perte de la raison, car il confirme le lieu de cachette de ses parents sans en avoir l'information. Il se refuse à accepter la réalité qui serait autrement lourde à porter. Ici, la mort des parents semble être responsable de toute l'obscurité de sa personne. «Que je retrouve seulement mes parents et tout ira bien!» Se dévoile ainsi, un enfant dépendant toujours de ses parents sans qui, la vie semble perdue.

En revanche, Faustin semble s'ériger en un être adulte pour

assurer sa survie. Quand on devient orphelin, on n'est plus enfant. Faustin puise dans son corps, à la manière des adultes, les moyens de survie. Nous avons ainsi un Faustin qui prend l'initiative de surveiller les voitures pour subvenir à ses besoins. Dans une scène, il chante une berceuse à son petit frère, se souvenant des attentions de sa mère. Ce faisant, il se démarque par son sens des responsabilités. Prodiguant des soins à son petit frère et à ses sœurs, il endosse le statut de l'aîné, ainsi que s'intitule le roman. Nous pourrions aussi dire que le titre «L'aîné des orphelins» lui confère les qualités implicites d'un aîné responsable et bienveillant (malgré son jeune âge).

De plus, lorsqu'il s'en va avec Rodney, il confie sa petite famille à son ami : «Musinkôro, dis-je à mon vieil ami, veille sur Esther, Donatienne et Ambroise. Il se peut que je m'absente de Kigali une semaine ou deux, je ne sais pas encore [...]. Je lui remets une partie de l'argent que j'avais eu le temps d'échanger chez les trafiquants du marché qu'on appelle pompeusement *busenessmen...*» (Monénembo, 2000 : 101) On voit ici Faustin qui agit en toute responsabilité comme un père de famille. Sachant qu'il ne pourrait pas s'occuper des enfants en son absence, il les confie à son ami en lui laissant même de l'argent pour leurs besoins. En travaillant pour les journalistes dans les sites du génocide, Faustin ne manque pas de planifier comment il va dépenser son argent. Il se transpose dans les préoccupations d'adultes, tout en y mêlant la candeur enfantine : «Combien de dollars avais-je ainsi accumulés : trois cents, quatre cents? J'allais pouvoir ouvrir ce salon de coiffure que, depuis mon arrivée à Kigali, j'avais

toujours secrètement désiré. J'allais devenir riche» (Monénembo, 2000 : 109-110)

À force de s'y mettre précocement, le personnage devient plutôt marginal, agressif lorsqu'il ne reste que la survie du plus fort ou tout simplement fou, parce qu'éreinté dans l'effort de survivre ou dans la peur omniprésente de mourir qui fait délirer le protagoniste. En effet, ses délires se font sentir de manière évidente dans le texte. Faustin tient à en dire quelque chose : «Ce n'est pas parce que ce phacochère de brigadier m'a ôté mon cerf-volant à l'église ni à cause de ce qui est arrivé à mes frères que je délire la nuit. C'est la peur du couteau. Au point où j'en suis, ça m'est égal de crever. Mais, grands dieux, pas par la lame du couteau!» (Monénembo, 2000 : 92) Indirectement, Faustin est conscient de ce qui est à la source de ses délires, l'expérience du génocide, qu'il cherche à éviter.

L'évocation du cerf-volant fait appel nécessairement à la mort des parents. C'est-à-dire que le mot «cerf-volant» ne contient plus un seul sens, mais un double sens : le cerf-volant n'est plus le jouet de l'enfant qui, avant le génocide, signifiait l'innocence et/ou l'ignorance du personnage, mais aussi l'objet par lequel Faustin se souviendra toujours de la mort de ses parents. Charlotte Delbo dit à ce sujet :

Ce ne sont pas les mots qui sont gonflés de mémoire émotionnelle. Sinon quelqu'un qui a été torturé par la soif pendant des semaines ne pourra plus jamais dire : j'ai soif...Le mot aussi s'est dédoublé. Soif est redevenu un mot d'usage courant. Par contre, si je rêve de la soif dont j'ai souffert à Birkenau, je revois celle que j'étais, hagarde, perdant la raison, titubante; je ressens physiquement cette vraie soif et c'est un cauchemar atroce. (cité par Bede, 2003 : 7)

Un autre événement qui convoque le souvenir de la mort des

parents, est bien la rencontre de Faustin avec les enfants qu'il trouve dans un état méconnaissable à la Cité des Anges bleus. Pour esquiver cette mémoire, le protagoniste est, lui aussi, soumis à une crise traumatique qui lui permet de contourner toute l'expérience du génocide. Cependant, il finit toujours par revenir à ce sujet principal. Josias Semujanga a parlé, dans son article «*Les méandres du récit du génocide dans L'aîné des orphelins*», de l'écriture de Monénembo comme étant une écriture oblique. (Semujanga, 2003 :105) C'est-à-dire que l'auteur aborde le sujet du génocide de manière déviée.

Par ailleurs, Faustin se présente à la fois comme un personnage particulier et «universel.» De ce fait, on peut dire qu'il est représentatif de ces enfants rescapés devenus *mahibobo*⁵⁹ ou enfants de rue comme on les appelle à Kigali. Il est de Nyamata tout comme il peut être de Mwirire ou de Bisesero. En somme, un rescapé du génocide. Cette identité à plusieurs facettes produit à son tour un «je» pluriel qui se présente sous le nom de Faustin Nsenghimana.

Ce sont ces exploits d'enfant de rue qui font de lui «un homme», mais aussi le condamnent à mort. Il le dit en ces termes : «Aujourd'hui, c'est différent : condamné à mort, je suis devenu un homme, j'ai volé la vedette à Ayirwanda. Comme on dit à l'école, j'ai sauté plusieurs classes. D'abord, les petites frappes du marché central, ensuite directement les caïds du club des Minimes et, ma foi, bientôt le peloton d'exécution.» (Monénembo, 2000 : 27) Sadique qu'il est, Faustin exalte sa condamnation par laquelle il est «devenu un

⁵⁹ Ces enfants rescapés sont avec d'autres enfants ayant perdu leurs parents soit, parce qu'ils sont morts ou se sont enfuis du pays, soit parce qu'ils sont emprisonnés pour crimes de génocide, soit à cause de la simple dispersion par la guerre.

homme.»

Pour en arriver là, Faustin a bien sûr connu la compagnie et l'intervention de plusieurs autres personnages. Qu'en est-il de leurs relations sémiotiques?

4.2.2. Les rapports entre Faustin et les autres personnages et le paradoxe actantiel

«Une fois l'innocence perdue, ne reste plus rien», ainsi déclare Tierno Monénembo dans son entrevue avec *Boutures* à propos de son personnage Faustin. (*Boutures*, 2000 : 5) Cette perte d'innocence de l'enfant nous guide dans le parcours de Faustin avec les autres personnages du roman. Nous évoquerons quelques personnages qui détiennent des rôles significatifs dans le parcours figuratif de Faustin et nous en mentionnerons d'autres selon les besoins de l'analyse. Celle-ci tournera ainsi autour de l'entourage familial, de Claudine, l'assistante sociale, de ses amis Musinkôro et Tacien, de Rodney et les journalistes occidentaux, de Miss Human Rights (la Irlandaise), de Me Bukuru, l'avocat, et des juges sans oublier l'enfant soldat du FPR qu'il croise pour la première fois sortant de ses jours amnésiques.

Dans *L'aîné des orphelins*, les rapports entre le personnage principal et les autres personnages sont caractérisés par un réseau de rôles actantiels que le contexte et le style romanesque de l'auteur face à l'indicible du génocide rendent beaucoup plus complexes. Monénembo met en scène les personnages qui, du point de vue sémiotique, sont difficiles à définir. Comme dans les autres récits du

génocide qui opposent les bourreaux et les victimes, le récit de Faustin met en scène les deux groupes, rassemblés à l'église, qui sont constitués de victimes (les Tutsi de Nyamata et le père de Faustin), ainsi que les miliciens Interahamwe. Ces derniers sont représentés par le brigadier qui enlève le cerf-volant de Faustin au moment de la sélection des Hutu et des Tutsi pour pouvoir décimer ces derniers dans la même église. Pour ces deux groupes, le romancier ne donne pas plus de détails. De cette façon, Monénembo s'éloigne du style descriptif, qui est souvent employé dans des récits de témoignage.

Du point de vue sémiotique, le héros, les adjuvants et opposants interviennent dans un récit où l'objet de la quête du héros est bien défini. Dans un récit du génocide mettant en scène un survivant, on supposerait que la quête est la recherche de la survie. Selon la tradition romanesque, le héros doit tout faire, user de tous les moyens pour arriver à son objet. Pour le roman de *L'ainé des orphelins*, nous sommes en face d'un protagoniste qui ne fait absolument rien pour survivre au génocide. Cela est illustré dans le premier, chronologiquement, des trois récits enchâssés du roman. Avec ses parents, le protagoniste se rend à l'église, où ils sont convoqués par leur sous-préfet sous le prétexte de les protéger avec les autres victimes. Alors que le brigadier Nyumurowo lui confisque son cerf-volant devant tout le monde, l'enfant se retrouve dans une situation où personne ne peut lui porter secours, pas même ses propres parents. Ils se retrouvent, comme les autres, à l'église pour

être triés parmi ceux qui ne sont pas victimes. La phase finale se précise sans échappatoire avec l'appel des Hutu sommés de quitter les lieux. C'est par un simple hasard que le petit Faustin survit à ce massacre. Il s'en sort sept jours plus tard, grâce à une vieille dame. Après cette survie fortuite, il ne reste à Faustin qu'à (re)chercher, tant bien que mal, le sens de la vie dans ce monde absurde que le malheur place devant lui. Cette quête métaphysique placera le personnage principal au centre de tout, surtout de la destruction, en empruntant constamment les chemins de la folie, de l'ambiguïté et du chaos total de ce monde absurde.

Dans tout son parcours, Faustin se verra ainsi dans des situations très ambiguës. Il en va de même pour les autres personnages. On ne peut pas vraiment les identifier à tel groupe d'actants. Il n'y a pas d'opposants proprement dits dans *L'aîné des orphelins*. Même ceux qui peuvent jouer le rôle d'adjuvants n'y parviennent pas. Tout dépend de la stratégie romanesque de l'auteur. Vu que le récit de Monénembo ne répond pas au schéma narratif sémiotique, nous parlerons plutôt d'*améliorateurs* et de *dégradeurs* ou *détériorateurs* dans le cas de Faustin. Il ne sera pas surprenant de voir que plusieurs des personnages s'accommodent aux deux *conditions actantielles*. Selon la typologie de M. Rinn des récits du génocide, *L'aîné des orphelins* se classerait dans l'intrigue spirale. C'est-à-dire le modèle qui «fait apparaître un mouvement oscillatoire d'amélioration et de détérioration de l'état du héros, en fonction d'une finalité euphorique ou dysphorique» (Rinn, 1998 : 165)

Appliqué à notre contexte, souligne Michael Rinn, l'intrigue en spirale, dans sa version *descendante*, tient compte à la fois du mouvement linéaire dysphorique du parcours du héros suivant le modèle prototypique [...] et de la progression par alternance des processus transformationnels. Ce type d'intrigue repose en fait sur des séquences figuratives enchâssées qui «freinent» le mouvement linéaire de l'extermination du héros mais qui, une fois rompues, accélère d'autant sa mise à mort. (Rinn, 1998 : 165)

Bien que le récit de Faustin ne se conforme pas à ce modèle dans toute sa finalité, il s'en rapproche plus, comparativement aux autres types de récits du génocide. Ainsi, ces séquences figuratives enchâssées conduisent à la mort du personnage principal avec ou sans accélération. C'est-à-dire que, en fait, aucune séquence ne semble promettre un avenir sûr pour Faustin, et souvent il en est la cause. Par conséquent, sa situation entraîne les autres personnages, inconsciemment à détériorer la situation. C'est comme si à chaque séquence de l'intrigue, l'amélioration et la détérioration de la situation se faisaient simultanément ou alternativement.

Dans ces rôles d'améliorateur et de détériorateur, nous y trouvons les personnages de Claudine Karemera, Musinkôro, Tatien, les frère et sœurs de Faustin, Rodney, et de Me Bukuru.

«Le malheur fait penser à la pluie : contrairement aux apparences, il n'est jamais subit, me disait le vieux Funga. Cela vient toujours d'une succession de petites choses qui s'accumulent, et, un beau jour, ça déborde et voici que l'eau gicle de partout ou bien alors le sang.» (Monénembo, 2000 : 110) Pour Faustin aussi, la raison de son exécution, en attente, n'est pas survenue subitement. Il a fallu plusieurs épisodes pour qu'il soit condamné. D'abord sa survie au génocide, la gendarmerie de Rutongo où il rencontre Musinkôro, la

chute de Kigali qui permet aux enfants laissés pour compte, d'entrer dans la capitale. Les retrouvailles avec Musinkôro qui l'introduit dans le QG, l'arrivée de Claudine qui lui trouve une place à la Cité des Anges bleus --l'orphelinat de la Hirlandaise--, les retrouvailles difficiles avec son frère et ses sœurs et le retour au QG, la possession du revolver pour les protéger. L'entrée en scène de Rodney qui insiste sur le retour pour aller chercher le revolver oublié, la durée imprévue des visites des journalistes dans les sites du génocide et par conséquent, le retour imprévu au QG suivi de l'incident de la mort de Musinkôro; Tatien avec sa gentillesse et sa dénonciation de Faustin à la police : arrestation immédiate; Claudine de retour en scène pour le sortir de prison. Me Bukuru et l'accélération du procès avec la condamnation. Ainsi peut-on retracer la tragédie de Faustin de manière plus ou moins, chronologique et qui s'oppose complètement à la manière dont Faustin raconte ses histoires. Comme le remarque Georges Charbonneau concernant le récit post-traumatique, «c'est l'auditeur qui met de la suite dans les idées» (cité par Régine Waintrater, 2005 : 44) Cette sorte de récapitulation séquentielle n'est pas fortuite. Elle montre que le jour où Faustin a survécu au génocide, toute sa vie est devenue problématique. Chaque séquence de son parcours conduit à un problème plus dramatique. Les personnages sont-ils conscients des conséquences que vont entraîner leurs actions vis-à-vis du personnage principal?

En étudiant ce roman, on se rend compte que les opposants sortent de la scène sémiotique avec la fin du massacre des Tutsi de

Nyamata parmi lesquels meurent aussi les parents de Faustin. Pour le reste, tout dépend de la situation. Pour illustrer notre hypothèse nous allons recourir à l'étude de certains personnages et aux rapports qui existent entre eux et le protagoniste.

L'enfant-soldat est le premier personnage à entrer en contact avec Faustin au réveil de ses comas momentanés. Il entre dans l'intrigue romanesque sous le masque d'un opposant et traite Faustin de «génocideur». Dès lors, un clivage s'installe entre les deux personnages. Néanmoins, grâce au respect qu'impose l'enfant-soldat à Faustin et qu'effectivement il suit à la lettre, il évolue en personnage protecteur de Faustin. Raison pour laquelle Faustin aussi se montre obéissant même dans les moments où il pense le contraire : «Mais à quoi bon? Pour une fois j'avais de la compagnie! Vigilante et fidèle en plus!» (Monénembo, 2000 : 39). Tout au long de leur voyage vers la gendarmerie, l'enfant soldat prend le rôle d'améliorateur pour Faustin. Il le nourrit, lui permet de boire et partage ses cigarettes avec lui. Mais bien sûr, ce rôle s'arrête lorsqu'il doit rendre «le colis» à son capitaine.

Avec ce personnage, Faustin semble être encore dans son statut d'enfant. Aucun mystère ne se lit à son sujet. Cela découlerait toujours de la stratégie discursive du romancier. Nous remarquons en effet, que la règle du jeu dans leur voyage est donnée par l'enfant-soldat : «Toi tu dois te taire génocideur! C'est à moi de parler! Tu réponds seulement quand je te pose une question.» (37) Un phénomène intéressant se révèle suite à cette règle : l'enfant soldat ne parle pas et s'abstient de poser les questions. Cette situation met Faustin mal à

l'aise et il sollicite la parole de son compagnon. Toujours fidèle à son silence, l'enfant-soldat lui répète la leçon apprise : «Essaie de parler dans ta tête. Tu verras, ça fait du bien. C'est ce que le capitaine nous a appris quand on s'entraînait dans les montagnes» (39).

Cette stratégie du silence esquivait toute tentative de parler du génocide et permet à Faustin de rester dans son état «normal» d'enfant. Le génocide s'impose ainsi, comme le sujet qui tourmente Faustin. C'est en effet lorsqu'il doit témoigner et dire aux militaires, à la gendarmerie de Rutongo, ce qui s'est passé du 7 au 15 avril que ce personnage devient obscur et ambigu, puisque justement il est obligé d'en parler.

Quant à Claudine, l'un des personnages qui tient un rôle important dans le récit, elle est évoquée pour la première fois dans le passage suivant :

[Claudine], c'est le genre de personne qu'il vaut mieux oublier. Elle vous aborde en souriant et avec un tel naturel que, au début, vous croyez qu'elle se moque de vous. Puis vous vous rendez compte que non, des gens comme elle, cela existe bel et bien. Vous lui en voulez presque d'être si bonne, si différente des autres. Vous vous gavez de ses boulettes de viande et de ses raves de manioc, vous remplissez vos poches de ses stylos-billes et de ses pièces de monnaie, résultat : vous lui gardez plus de ressentiment que de reconnaissance. Vous en arrivez à souhaiter qu'elle crève, elle aussi, une bonne fois pour toutes (Monénembo, 2000 : 27-28).

Dans son article «Peut-on parler d'une rhétorique du traumatisme? », qui s'ajuste bien au récit de Faustin, Régine Waintrater parle du traumatisme infantile qu'elle explique dans le cadre de la Shoah de la manière suivante : «La Shoah a recréé des conditions analogues à celles de l'abandon de l'enfant par sa mère et provoqué une perte de

confiance dans l'environnement comparable à la perte de la confiance qui résulte du traumatisme infantile.» (Waintrater, 2005 : 45) Ainsi, dans la description que Faustin fait au sujet de Claudine, on ressent de manière évidente une certaine perte de confiance dans son entourage, due sans doute, à son passé, plus concrètement à la perte de sa famille. Faustin est loin d'apprécier ce que Claudine fait pour lui, car il se demande sans cesse pourquoi elle le fait, comme s'il ne le méritait pas. Il dit justement à ce sujet, «Pourquoi diable s'est-elle intéressée à moi? Je ne suis après tout ni son mari, ni son amant, ni son mac! Pour me faire du bien, disait-elle. Justement, j'ai toujours trouvé suspects les gens qui me veulent du bien. Alors plusieurs fois, j'ai fugué» (Monénembo, 2000 : 28) C'est pour cette même raison, que Faustin quittera plus tard l'orphelinat de la Irlandaise.

Concernant toujours cette question de perte de confiance, Faustin en fait l'expérience dès son entrée dans la capitale : «Je voyais passer de nombreux enfants de mon âge mais je refusais de leur adresser la parole. A quoi bon? Je suppose que, comme moi, ils ne ressentaient pas le besoin de se confier ou de jouer.» (Monénembo, 2000 : 48) Le problème ici n'est vraisemblablement pas, que les enfants n'avaient pas envie de se confier, mais celui de savoir plutôt à qui se confier. Lorsque Claudine fait irruption dans la scène, cette perte de confiance dans l'environnement chez Faustin ne fait que se dévoiler, car elle semble être la première personne, en dehors du QG, qui s'intéresse à lui. Bien que Claudine se montre amicale et même maternelle --les enfants du QG s'étant même permis de l'appeler «grande sœur»--,

Faustin éprouve le besoin de garder ses distances vis-à-vis de ce personnage. D'où le besoin de mentir au sujet de son identité, de lui dire qu'il n'a besoin de personne, etc.

Claudine est le seul personnage-améliorateur qui garde son rôle tout au long du récit. En effet, elle essaie de tirer Faustin de toutes les conditions impossibles. « Elle me cherchait sous les étagères du marché central? J'allais me cacher derrière le monument de la place de la République, dans les entrepôts du Grec ou dans les vestiaires du stade de Nyamirambo. La garce, elle finissait toujours par me retrouver.» (28) Si donc ce personnage fait tout pour améliorer la situation du protagoniste, lui ne fait rien pour lui faciliter la tâche. Ces fugues autant mentales que physiques semblent bloquer ou neutraliser l'action amélioratrice du personnage de Claudine. Ainsi, mentir sur son identité n'est pas un problème pour Faustin : «Peu m'importait qu'elle ait du mal à me croire. Moi, cela me faisait du bien de parler ainsi. Aussi, je continuai sur ma lancée sans la moindre vergogne» (Monénembo, 2000 : 58) On a l'impression que Faustin est tout à fait conscient de ce qu'il dit et fait. Il devient par conséquent, un personnage sadique et cynique.

La mission de Claudine dans le roman se révèle salvatrice, mais elle ne cesse d'échouer à cause du personnage de Faustin qui se détruit lui-même. Si le vrai opposant dans l'histoire de Faustin est l'anéantisseur, donc génocidaire, Faustin agit comme si ce premier était toujours présent en lui, comme s'il le poussait à en finir, une fois pour toutes. Il constitue un auto-opposant; ce qui le mène à une

autodestruction certaine. Malgré cela, Claudine ne se lasse pas. Ainsi, ses efforts réussissent-ils à le tirer du QG pour être admis à l'orphelinat où il bénéficie de soins médicaux, mange bien et dort «dans une vraie maison.» C'est là-bas qu'il va découvrir son petit frère et ses deux petites sœurs. Una, surnommée la Hirlandaise par les enfants du QG, faisait un effort de le maintenir en bonne santé, tant physique que psychologique. Cependant, il n'y restera pas longtemps après la convalescence des petits. Miss Human Rights essuie son échec. Elle quittera le Rwanda après. Pour Claudine, Faustin avait trahi son amitié avec Una. «Elle revint souvent sur ma querelle avec la Hirlandaise. Je la soupçonnais de m'en vouloir encore d'avoir quitté la Cité des Anges bleus et, partant, d'avoir offusqué sa grande amie» (Monénembo, 2000 : 94). N'oublions pas que Claudine avait présenté Mademoiselle Una Flannery O'Flaherty, la Irlandaise comme une personne venant d'un pays inconnu de ces enfants et par conséquent, d'un pays qui ne s'est pas mêlé aux problèmes des Rwandais, en faisant allusion à la réputation des Belges et des Français au Rwanda : «Elle n'est ni belge ni française. Elle est irlandaise. Avez-vous entendu parler des Irlandais? Non, répondent les enfants. C'est bien la preuve qu'ils ne nous ont rien fait de mal, eux» (Monénembo, 2000 : 63)

La dernière tentative que Claudine entreprend pour aider Faustin sera de le faire sortir de la prison, mais cela encore vire à la catastrophe finale, et cela à cause de Faustin. Aurait-il été condamné aussi «vite» si Claudine n'avait pas essayé de dépêcher son procès?

A chaque tentative d'aide, correspond une rechute de la situation. L'action de Claudine est donc vouée à un échec sans que ce ne soit par manque de moyens de la part du personnage.

En outre, Claudine se comporte comme une mère pour Faustin, par ce qu'elle fait pour lui, par les gestes qu'elle pose, par les paroles...«Elle me palpait, elle me grondait devant les sourires narquois des potes, comme si elle était ma mère. Je baissais la tête, submergé de honte. Elle baissait la sienne aussi pour me caresser les cheveux et le front» (Monénembo, 2000 : 28) Dans ce témoignage de Faustin, il révèle une relation mère-fils. Au Rwanda, un adulte peut punir un enfant devant les autres sans être réprimandé et l'enfant fait preuve de respect en acceptant la correction. Par la honte qu'il éprouve, Faustin montre qu'il reconnaît son erreur. Cependant, tel que nous l'avons vu, Faustin est loin de considérer qui que ce soit comme son parent. Claudine perd en quelque sorte l'image de mère que Faustin convertit, secrètement, en objet de convoitise. A plusieurs reprises, Faustin lance des propos qui transfigurent Claudine en un objet de désir : «J'aimerais tant te monter dans un vrai lit de fer avec une moustiquaire de gaze et des oreillers fleuris, vu ton rang social, mais ça, je n'ose pas te le dire» (28) ou encore lorsqu'elle repart de sa visite à la prison centrale : «Devrais-je pour autant lui dire merci? Certainement pas! Si elle le fait, c'est qu'elle a ses raisons. Moi, je ne lui ai rien demandé...et si, madame, j'avais une doléance à faire, elle serait, je vous assure, d'une toute autre nature!...» (Monénembo, 2000 :35) Faustin ne se montre nulle part dans le texte, reconnaissant

envers l'assistante, il tient cependant à ne pas dévoiler les sentiments qui fulminent en lui chaque fois qu'il la voit. Il arrive même à mentir aux autres prisonniers qui lui demandent celle qui lui a rendu visite : «Ma fiancée, pardi! Vous verrez comme tout vous semblera facile le jour où vous en aurez une, vous aussi!» (90)

Revenant au paradoxe actantiel, deux personnages dans le QG répondent aux critères de ce premier. C'est-à-dire qu'ils jouent deux rôles alternatifs au sein du même personnage passant d'un rôle améliorateur en rôle opposé. Cela fait penser indirectement à l'esthétique dialectique au sens hegelien : une esthétique de la pensée reconnaissant le caractère des propositions contradictoires. Il s'agit de Musinkôro et de Tatien. Faustin rencontre Musinkôro à la gendarmerie de Rutongo. Le jeu de l'igisoro les oppose, mais aussi les rend amis après la bagarre qui leur vaut deux jours de prison avec les «génocideurs», tassé l'un sur l'autre dans la petite cellule. Avec la tombée de la capitale, ils se perdent dans le chaos. Ils se reverront plus tard et grâce à Musinkôro, Faustin gagne le QG. Musinkôro est le chef de cette maison abandonnée inachevée, devenue la demeure de plusieurs orphelins. Là-bas, leur vie tourne autour d'activités auxquelles ils consacrent toutes leurs journées pour revenir au QG la nuit, de peur d'être découverts. Ils s'organisent de sorte qu'ils couvrent pratiquement toute la ville. «Notre rôle, nous dit Faustin : veiller sur les voitures des patrons et des belles dames.» Les filles sont chargées des hôtels. Elles «devaient afficher un air assez malheureux pour émouvoir les riches passants mais dans des tenues suffisamment

propres pour, le cas échéant, pouvoir se glisser dans le lit des vicelards qui ont du pognon» (Monénembo, 2000 : 55). Le QG est ainsi organisé. Musinkôro en est le chef et tout le monde lui doit obéissance au même titre qu'un chef de famille. Avec lui, la vie de Faustin retrouve un peu de sens et il s'intègre dans le groupe sans difficulté. Mais tout bascule le jour où Faustin doit s'absenter en lui demandant de veiller sur son frère et ses sœurs. A son retour, il vérifie la pièce où se couchaient son frère et ses sœurs, mais ne trouve pas Esther, il s'attaque à Tatien qui va lui révéler où elle est:

Dis-moi où est Esther! –Lâche-moi, petite brute! Ce n'est pas à moi que tu dois t'en prendre... Dans la pièce d'à côté! Mais je t'en prie, n'y vas pas! [Le supplie Tatien.] C'est drôle, je n'y avais jamais pensé mais, dès qu'il me dit ça, j'eus le pressentiment de l'image que j'allais découvrir quelques secondes plus tard : Esther nue sur une paillasse et Musinkôro affalé là-dessus. Je visais la tête du voyou et tirai jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de balles. (Monénembo, 2000 : 114)

Si Musinkôro avait été son ami de longue date, il a profité de son absence pour abuser de sa sœur. Pour le protagoniste, cela est inacceptable. Faustin s'était donné comme objectif de veiller sur ses sœurs, le jour où il a vu les hommes les regarder en ville, raison pour laquelle il s'était d'ailleurs procuré un revolver. Il s'explique dans le passage suivant :

[...] (à chacun ses coutumes et ses mœurs, monsieur Van der Poot). Cela, je m'en suis rendu compte la première fois que j'ai emmené mes frangines devant la librairie Caritas. Des visages lubriques se profilaient derrière les baies vitrées, des motos klaxonnaient, des voitures freinaient brusquement à notre hauteur. Je devais sûrement m'être transformé en farfadet ou en clown! Dans ce genre de situation, on ne comprend pas tout de suite. Ma première réaction fut d'inspecter mes haillons, au cas où quelque chose d'insolite s'y serait niché. Mais non, les regards et les chahuts n'étaient pas pour moi. Sans que je m'en rende compte, Esther et Donatienne étaient devenues des

femmes. Une sourde colère mêlée à un incompréhensible sentiment de honte s'empara de moi. Ces regards fiévreux convergeant sur leurs corps me faisaient penser à un grouillement de chenilles sur le dos d'un nouveau-né. C'est ce jour-là que je décidais d'avoir un revolver moi aussi.

L'incident de Musinkôro résulte de plusieurs séquences précédentes où les actions d'autres personnages n'avaient en rien laissé présager un malheur. Dans un flash-back, on se rend compte que les séquences énumérées ci-haut, ont toutes contribué à l'annonce de la mort de Musinkôro. Loin d'améliorer sa situation, tous les personnages se transforment en dégradeurs et destructeurs du personnage principal.

Par contre, Tatien est un personnage qui ne tient pas beaucoup d'espace en tant qu'actant. Mais son intervention joue un grand rôle dans le parcours de Faustin Nsenghimana. Claudine le trouve gentil, il lui a même révélé la vraie identité de Faustin qu'elle connaissait sous le nom de Cyrille Elyangashu. En plus, c'est grâce à Tatien que Claudine aura accès au QG et ses locataires. Pour en finir, Tatien semble être très attentionné. Il découvre la cachette de Faustin après le meurtre de son ami. Tatien se montre serviable pour Faustin et, grâce à l'argent qu'il lui donne, il accepte secrètement de lui apporter des provisions. Il devient même son complice, après avoir empoché cent dollars pour son silence. Selon le même paradoxe actantiel, la chose surprenante de l'histoire survient trois mois plus tard :

Ce matin-là, je fus réveillé par des bruits de chiens et des pas sur les cailloutis et le chiendent. [...] Ils étaient une vingtaine à courir dans tous les sens à travers les galeries. La lumière d'une torche gicla sur mon visage. On me souleva par les pieds et par les mains. Dehors, cinquante autres attendaient, les fusils-mitrailleurs braqués vers la mine. Tatien se tenait au milieu d'eux.

Il laissa tomber ses bras en signe de désolation pendant qu'on attachait les miens.

–Tu comprends, je n'en pouvais plus de garder le secret!
(Monénembo, 2000 : 127-128)

Dans ce passage, on comprend que l'arrestation de Faustin n'est pas le résultat d'une enquête de police qui découvre enfin où se trouve le criminel. C'est bien Tatien qui le dénonce, incapable de garder le secret plus longtemps. Celui qui avait facilité la vie de Faustin pendant un certain temps, celui sur qui Faustin comptait devient son dénonciateur.

Qui donc gâche la vie de Faustin, Rodney qui insiste en faisant demi-tour pour aller chercher le revolver oublié? Claudine par qui Faustin découvrira ses sœurs à la Cité des Anges bleus ou Musinkôro qui profite de son absence pour coucher avec la sœur de son ami? Le lecteur pourrait se demander aussi, si ce n'est pas le protagoniste qui en fin de compte s'enfonce dans l'abîme. En fait, tout évolue autour du non-sens. Dans ce chaos absurde, tous les rôles se complètent pour aboutir au néant. Ce vide qui guide le récit car, tout ce qui peut être une bonne action est ébranlée par une mauvaise.

Enfin, qu'en est-il du personnage de Théoneste, le père de Faustin. Père de quatre enfants, Hutu, époux d'une femme tutsi. Théoneste Nsenhimana est un personnage plus posé, qui ne se trouble pas selon les nouvelles (rumeurs pour lui) concernant les massacres des Tutsi. Théoneste, comme son enfant, se rend compte de la gravité de l'événement lorsque le brigadier lui demande de quitter l'église afin de décimer les Tutsi rassemblés là-bas.

Le père de Faustin est dépeint sous les traits d'un ivrogne

renommé de Nyamata. C'est l'idiot du village mais d'après Faustin,

le village était injuste à l'égard de Théoneste. Il était ivrogne, d'accord -- comme la plupart des voisins, du reste --, mais c'était un homme honnête qui savait tout faire. [...] Son âme ne connaissait ni colère ni rancune. Quand vous vous moquiez de lui, il rigolait avec vous de bon cœur. Certains se croyaient obligés de le défendre : «Tu es un brave type, Théoneste, mais un peu simple d'esprit. Ah, si tu étais un peu plus malin, ta vie serait bien meilleure! – C'est que je n'ai pas bien envie d'être malin, répondait-il en recrachant sa chique. On a aussi besoin des gens comme moi. Un village sans idiot est un village sans avenir' (Monénembo, 2000 :119-120)

Théoneste est un homme travailleur. Tout le village apprécie au moins ses qualités de travailleur infatigable, la mère supérieure et l'Italienne aussi. Celle-ci, affirme Faustin, «trouve que somme toute, de tous les habitants de Nyamata, mon père était celui qui avait plus de bon sens. Elle le prenait au sérieux, elle, même s'il lui arrivait comme tout le monde de le brocarder pour ses terribles ivresses» (Monénembo, 2000 : 120). Le vieux est connu pour son excès sinon son alcoolisme. Cependant, derrière cet ivrogne, se trouve un homme doté de bon sens. L'auteur a mis ce personnage en évidence tout au long du roman. Alors que Faustin délire dans ses discours, le romancier y parsème parfois le souvenir du père qui redonne du sens au texte en reprenant ses propos. Les exemples sont nombreux. Alors que l'enfant-soldat lui donne des ordres, Faustin s'exécute sans discussion même si «rien ne disait qu'il me battrait à la lutte.» Faustin éprouve de la honte en pensant à son père : «Ah si mon père m'avait vu, lui qui me rappelait sans cesse les deux situations les plus honteuses qui puissent arriver à un jeune homme de mon âge : faire pipi au lit et se laisser dicter sa conduite par son égal! «Ne fais pas dire aux langues

d'aspic que le lait de ta mère vaut moins que celui des autres! Houn?» grondait-il quand ma bravoure commençait à pâlir dans mes matches de lutte.» (Monénembo, 2000 : 38) Face aux actions de l'enfant-soldat, Faustin remarque qu'il le surpassait en tous points. «Il était imberbe comme moi, souligne Faustin, mais son âme avait plus de poils. Me revint à l'esprit le fameux mot de mon père «La barbe n'est pas tout, non! S'il en était le bouc serait le plus sage du village! » (39) Ces quelques exemples montrent que le vieux ne se limite pas à la gourde du vin. Monénembo recourt à ce personnage pour critiquer également les autres personnages. Faustin ne cesse alors d'évoquer la sagesse de son père lorsqu'il est avec son avocat, au tribunal ou lorsqu'il parle du brigadier. Il en arrive à conclure sur une image positive de son père :

Il n'était pas si con que ça, mon vieux Théoneste de père, il devait être simplement lucide. Je me rappelle ce qu'il avait dit au brigadier Nyumurowo quand celui-ci m'avait arraché mon cerf-volant : «Et tu crois, toi, que c'est l'ennemi qu'il faut abattre? Ça se voit que tu n'as rien compris à la parole des anciens. 'Si tu hais un homme, laisse-le vivre!', voilà ce que disaient les anciens!» (Monénembo, 2000 : 141-142)

De surcroît, Monénembo fait recours à ce personnage du père pour ramener le protagoniste à la raison. Le personnage du père semble être évoqué, là où Faustin doit dire quelque chose de sensé. Situation paradoxale puisque à Nyamata, il était considéré comme l'idiot du village. Toutefois, le romancier en fait la figure emblématique du bon sens. Ainsi, chaque fois que Faustin cite son père ou un autre personnage l'évoque, comme le fait Claudine, c'est pour rectifier ou critiquer l'attitude du protagoniste. C'est aussi pour expliquer pourquoi

il agit de la sorte dans une situation donnée.

En conclusion, nous remarquons que la répartition des rôles actantiels est dans ce roman une activité dépendant directement du contexte du récit. Sans que cela ne soit sa volonté ou celle des autres actants, on a l'impression que les rôles des autres personnages sont motivés, sinon déterminés par le cheminement du protagoniste. Cela dit, l'ambiguïté qui règne dans la définition de ces rôles n'est pas sans motif de la part de l'auteur. Monénembo nous présente un roman dans lequel tout s'embrouille en grande partie à cause du personnage principal. Lui-même entraîne dans cette complexité actantielle tout le parcours figuratif des personnages. Améliorateur et destructeur, chaque personnage contribue, avec le renfort de Faustin, à la destruction complète du protagoniste. Survivant de la catastrophe génocidaire, Faustin ne connaît aucun répit pour le reste de sa vie, sauf comme il le fait remarquer aux juges, quand il vivait dans une mine d'étain désaffectée en vrai sauvage. Ceci nous montre une incontestable dégradation de l'humain qui va jusqu'à son dénigrement. Le parcours figuratif de Faustin en tant que protagoniste de *L'aîné des orphelins* se schématiserait selon un axe descendant qui montre des séquences de chute, survenant les unes après les autres, de la vie de Faustin jusqu'à sa condamnation à mort. Le comportement de Faustin vis-à-vis des autres personnages révèle en lui un personnage insupportable, intolérant et par conséquent, rejeté par la société. Pourtant, il semble être tout à fait conscient de ses actes au point d'en tirer une certaine fierté. En d'autres mots, Faustin se comporte de

manière inacceptable sans s'en rendre compte. Serait-il fou?

4.3. La folie et l'ambiguïté dans *L'ainé des orphelins*

La folie et l'ambiguïté œuvrent ensemble dans le roman de Monénembo, pour en tout faire un roman de l'absurde. Le romancier a mis en œuvre la stratégie langagière qui, jouant sur les deux problématiques, a bien pu, dirait-on, relever le défi de la représentation de l'indicible du génocide. Pourquoi avons-nous choisi la folie et l'ambiguïté? Dans son dictionnaire, Larousse philosophique, Julia Didier (1991 : 96) relève que le terme «folie» n'est plus utilisé en psychiatrie. Cela parce qu'on s'est rendu compte que «chaque individu comporte une part d'ombre, de pulsions, de désirs qui sont refoulés, maîtrisés ou canalisés par la vie sociale. Un homme en colère, poursuit-elle, est fou pendant quelques instants. Selon Didier, la folie résulte plutôt d'un déséquilibre entre les différentes composantes d'une personnalité, entre les différents aspects de la vie. Elle a, plus généralement, une signification sociale et désigne un comportement socialement inadapté. Cette définition que nous retenons pour ce travail, nous semble adéquate car l'auteur de *L'ainé des orphelins* a abordé le génocide par un angle social. C'est-à-dire qu'il a visé les conséquences de la tragédie au niveau social qui, dans le roman, se révèle très puissante car, le but du génocide est la destruction de la société en passant par la destruction de l'être humain. Le portrait social que donne Faustin et les autres personnages du roman, le décor et les sujets traités dévoilent en effet,

une société complètement renversée : une société qui n'a plus de fondement moral ou législatif. Chacun y va à sa manière et tout devient chaotiquement fou. Pour la question de la personnalité, il est évident qu'avec le génocide, le petit Faustin éprouve un grand problème, dû au traumatisme. Comme on l'a vu, il essaie de se doter d'autres identités pour assumer sa survie. Étant donné la situation contextuelle dans laquelle il se trouve, un déséquilibre s'installe dans sa personnalité. Ce qui vraisemblablement le rend fou car son comportement devient socialement inapproprié.

Cette folie, qui, dans le présent ouvrage, est incarnée par le personnage principal, embrouille les pistes et produit de la confusion dans le récit. L'ambiguïté gagne ainsi le terrain. Le terme «ambiguïté» est ici préféré à celui de «confusion» car le premier se prête mieux comme stratégie du romancier. Nous pouvons aussi ajouter que l'ambiguïté est du côté du texte, tandis que ce qui reste chez le lecteur est confusion. Avec le personnage principal, l'auteur crée une certaine indécision qui laisse le lecteur perplexe vis-à-vis du texte. Le paradoxe actantiel que nous avons analysé précédemment illustre bien ce phénomène.

Définissant le cadre dans lequel la folie sera étudiée, nous nous appuyons non seulement sur la définition donnée ci-haut, mais aussi sur le travail de Monique Plaza dans son ouvrage *Écriture et folie* (1986). Voilà en effet ce qu'elle en dit :

Je la pose comme un rapport de tension irréductible entre les productions (paroles, actes, textes, modes d'être au monde) d'un individu et les critères d'intelligibilité d'un groupe (familial, professionnel, social, culturel) : rapport de tension dont les

protagonistes, de quelque côté qu'ils se situent, sont parties prenantes et responsables. L'irréductibilité se marque d'abord sous la forme d'un écart radical, d'un fossé incombable, qui se crée entre les individus impliqués : le processus d'opposition se personnalise donc à l'extrême. Cet antagonisme se concrétise ensuite en dissymétrie absolue : l'un des protagonistes est perçu par l'autre comme porteur d'une étrangeté intolérable, il devient objet du jugement et du rejet. Le rapport de tension atteint alors son intensité maximale; aucun partage n'est possible, le diagnostic de folie se constitue. (Plaza, 1986 : 9)

Dans notre cas, nous focaliserons notre attention sur les tensions au niveau social et culturel. Ceux-ci étant les niveaux les plus représentés dans le roman, tout en donnant l'image de tous les niveaux de la vie en général au Rwanda après le génocide. Pour ce faire, nous allons chercher la folie de *l'aîné* dans le langage, c'est-à-dire dans son discours. Nous appuierons notre analyse sur le travail de Ruth Menahem dans son travail *Langage et Folie* (1986). Elle dit entre autres :

S'il y a une folie qui parle, une folie qui se joue à travers le langage, c'est entre les mots qu'il faudra la chercher, dans cette partie de l'énonciation qu'il vaudrait peut-être mieux appeler rhétorique [...] C'est ce mouvement de jeu de langage qui échappe au sujet parlant, qui échappe au code de la langue, qu'il est urgent d'apprendre à écouter. [Elle ajoute que] la folie dans le discours est ce que le sujet parlant ne peut ni dénier, ni affirmer (Menahem, 1986 : 8)

Les idées se complètent ici car, si Monique Plaza prend la folie comme ces tensions créant un déséquilibre au niveau de la parole et des actes dans différents cadres, Ruth Menahem indique comment chercher la folie dans le langage et comme la citation suivante le souligne, l'auteur indique le moyen par lequel il faut connaître le fonctionnement de la folie dans ce cadre.

Découvrir les maux sous les mots ou plutôt entre les mots, ne pas chercher ce que ça veut dire, mais ce que ça veut, est peut-

être un moyen pour mieux connaître et le fonctionnement du langage et le fonctionnement de la folie. Langage et folie se caractérisent tous deux par le manque, le nommé ne peut jamais être identique à l'éprouvé, l'objet du désir toujours échappe, et ce manque fournit l'énergie nécessaire aux constructions délirantes et aux constructions scientifiques. (8-9).

Chez Monénembo, le jeu du langage (ou sur le langage) constitue un élément fondamental dans la construction du récit. C'est, en effet, à partir de ce jeu que la stratégie de la folie est rendue possible dans le roman et devient efficace dans le processus de raconter l'irracontable. Elle devient d'autant plus intéressante puisque le personnage ne s'en rend pas compte. Cela fait que tout semble «naturel», tout en amplifiant l'importance de la stratégie de l'ambiguïté. Ce qui marie bien les deux stratégies. C'est donc à partir de ce manque qui caractérise le langage et la folie : le nommé ne peut jamais être identique à l'éprouvé, que nous allons étudier ce que dit le texte. Ce langage de l'auteur qui pourtant échappe à son personnage, créant ainsi les tensions entre lui et les autres personnages. D'où le déséquilibre actantiel qui mène à l'autodestruction.

En outre, il faudra distinguer, comme le fait Michèle Nevert, le geste fou d'un geste d'un fou. Dans son livre *Des mots pour décomprendre* (1993), elle différencie les deux en montrant que le premier («fool» en anglais) «désigne des gestes en apparence absurdes, des gestes extravagants», tandis que le second («madman» en anglais) «signale les actes causés par des individus souffrant de psychopathologie.» (Nevert, 1993 : 13) Il est évident que dans le cas de Faustin, il n'est pas certain de distinguer les deux, vu son parcours contextuel et traumatique.

Ces travaux nous aideront donc à analyser le discours de Faustin pour établir toutes ces nuances, afin d'étudier comment Monénembo utilise la folie au service de l'indicible du génocide. La combinaison de l'étude discursive et de celle de la folie nous permettra de comprendre la démarche de l'ambiguïté.

La folie dans *L'aîné des orphelins* se lit à travers tout le roman. Non seulement la folie se fait repérer dans le discours narratif des personnages, mais aussi dans la structure narrative du roman. On a ainsi des histoires qui se suivent de manière désordonnée, que ce soit dans la même partie ou dans les parties qui se suivent les unes aux autres. Dans cette partie, nous prendrons quelques passages que nous analyserons de manière approfondie pour mieux déceler les mécanismes de cette stratégie. Il sera question notamment des passages concernant le procès de Faustin.

En effet, on voit que sa situation s'aggrave au fur et à mesure que le temps avance. Le langage de Faustin, ainsi que son comportement deviennent de plus en plus insupportables pendant qu'il séjourne au Club des Minimes, en prison. Deux situations nous serviront d'illustrations de ce phénomène. Il s'agit des rencontres avec maître Bukuru, son avocat, et l'épisode du tribunal. Me Bukuru doit représenter la défense du petit Faustin au tribunal. Selon Claudine, il est partout sollicité : partout au Rwanda et même dans les autres pays, raison pour laquelle Faustin est prié de le respecter. Le protagoniste le surprend cependant par son comportement insupportable. Par conséquent, il essaie de mettre de l'ordre dans les

manières de Faustin. Alors que ce qui intéresse le détenu, faute de connaître les procédures, c'est de savoir s'il a été condamné ou non, l'avocat essaie de corriger son attitude : «Tu te conduis comme un enfant! Gronda l'avocat sans prendre la peine de desserrer les dents de sa pipe. La prison ne t'a rien appris! On ne pose pas de question, on n'élève pas la voix en présence de ses aînés. Ne le savais-tu pas? Tu dois garder ton sang-froid même au bord de la tombe si tu es vraiment un homme.» (Monénembo, 2000 : 115). Les propos de maître Bukuru s'inscrivent dans un contexte «normal» qui exigerait ici un double respect, c'est-à-dire respect de Faustin à Me Bukuru comme son aîné et comme son avocat. Mais pour Faustin tout a changé. En plus, en prison il ne semble pas avoir appris ce à quoi Me Bukuru s'attend. Il ne tarde pas à se démasquer : «Ça se voit que ce n'est pas vous que l'on cherche à anéantir! J'en ai appris suffisamment ici pour me présenter seul devant les juges de Dieu. L'œil d'un être humain ne me fera plus peur. Et, crois-moi grosse pipe, je n'ai fait aucun effort pour cela : c'est venu tout seul.» (115-116) Faustin déplace la discussion en évoquant le procès devant les juges de Dieu. Autrement dit, le procès qui l'attend n'est pas si important. Pourtant, dans son propos à Claudine, il laissait entendre un intérêt vis-à-vis du procès et même de son résultat : «Ne me cache pas la vérité grande sœur! Dis-moi tout : oui ou non, m'ont-ils condamné? (115). Voilà donc qu'en réponse à son avocat, il parle de procès devant Dieu, où il est prêt à se présenter tout seul. Ces propos affichent un manque de respect envers maître Bukuru et envers

Claudine aussi. Cela s'aggrave avec les insultes du jeune adolescent qui ne terrorisent pas seulement Claudine, qui le trouve par ailleurs ingrat, mais aussi l'avocat. Après avoir été assommé par les injures, maître Bukuru est obligé d'arrêter l'entretien. Dans ce chambardement entre Faustin et son avocat, Claudine joue le rôle de modératrice ou de «peacemaker». A Faustin elle essaie de réduire la tension et la colère, tandis qu'à maître Bukuru, elle essaie d'excuser le jeune adolescent. «Ce n'est pas qu'il soit bien méchant mais comprenez qu'avec tout ce qu'il a subi...» (Monénembo, 2000 : 133) Le traumatisme du génocide, de la vie du QG et de la prison est sous-entendu ici par le biais des points de suspension. L'étrangeté des mots de Faustin est donc replacée dans son contexte énonciatif. Le vécu du génocide qui, autrement, est indicible s'exprime ainsi en passant par cette sorte de folie. C'est dire que derrière ce que veulent dire les mots de Faustin, le lecteur doit considérer plutôt le message transmis. Ce n'est pas tant le discours qui intéresse ici mais son arrière plan, c'est-à-dire son contexte, son ton et son but.

Nous avons dit plus haut que notre attention sera dirigée surtout sur les tensions d'ordre social et culturel. Selon les valeurs de la culture, les plus jeunes respectent leurs aînés. C'est ce que maître Bukuru essaie en vain de dire au jeune tourmenté. Entendre Faustin parler de cette façon à une personne qui veut en plus le sortir de la prison dévoile une certaine désintégration morale sinon un démantèlement mental. L'auteur utilise aussi des mots sensés, mais qui sortent, bien entendu, du contexte du moment pour faire ressortir

davantage la rage de Faustin. Comme Lisa McNee le dit dans son article *Monénembo's L'aîné des orphelins and the rwandan genocide* «Two voices weave the story then, for we hear «Faustin» on the surface, «Tierno» in the words.» Ainsi, maître Bukuru, qui reconforte Claudine abattue par l'attitude de son ami, lance sans doute sans s'attendre à ce qui allait suivre : «[...] ce n'est rien! L'essentiel, c'est de sortir cette petite ordure d'ici.» (116) Dans ces moments, Faustin ne manque jamais de répartie. Il s'excuse ironiquement de la manière suivante : «excusez-moi, mon aîné, [...] Pour l'ordure, mieux vaut une petite que la grande. C'est pour l'or que c'est l'inverse.» (117) La petite ordure étant Faustin et la grande maître Bukuru. D'après Claudine, il s'agit d'une dépression provenant de la prison. Les insultes qui s'accompagnent de rage presque physique et les désirs sexuels de Faustin, qu'il se garde d'avouer à Claudine, font de lui un personnage complètement insensé. Ainsi, les séances avec l'avocat se passent de mal en pis. Faustin devient de plus en plus «cinglé» pour reprendre son vocable.

De plus, Monénembo introduit un désordre de la logique événementielle dans le discours de son personnage. Cela se lit à la surface même du texte. De ce fait, deux parties se contredisent par leur ordre successif, ce qui nous prouve qu'il y a une perte de contrôle de la part du personnage. Toutefois, selon cette stratégie d'ambiguïté, le lecteur se pose des questions : Est-ce l'oubli, la confusion dans sa mémoire pour raconter les événements, un glissement gratuitement voulu de la part de l'auteur, un glissement erroné de la part de ce

dernier? Le lecteur ne peut pas trancher. En étudiant le texte de près, il nous semble plus convaincant que le désordre vient de Faustin. Il s'agit des deux visites racontées et identifiées comme étant la troisième visite. La première se trouve à la page 114 et la deuxième se trouve à la page 128 (d'après l'édition utilisée dans cette thèse). La première commence comme suit : «*La troisième fois que Claudine vint me voir* [nous soulignons], elle n'était pas seule. Un homme d'une soixantaine d'années environ avec une pipe au bec était assis à côté d'elle dans le bureau du directeur.» (114) C'est la première visite de l'avocat. Le passage se termine avec Claudine qui dit à Faustin : «Ton procès, c'est la semaine prochaine. Hein tu n'es pas content?» (117)

Le deuxième extrait débute comme le premier : «*La troisième fois que Claudine vint me voir* [nous soulignons], maître Bukuru était là avant elle, enfermé avec le directeur dans son bureau.» (128) Concernant son procès, voilà ce qu'en dit Claudine : «Ton procès, c'est demain à quatorze heures.» Ces deux passages créent des confusions chez le lecteur qui se pose des questions sur la logique de Faustin. En fait, de logique, il n'en a pas. Toutefois, si les deux visites, quoique différentes, s'affichent comme la même visite de Claudine, elles donnent deux éléments communs. Il s'agit de la présence de maître Bukuru et l'annonce du procès toujours faite par Claudine. Les deux éléments sont toutefois, présentés de manière erronée pour accentuer la présence de la folie et de l'ambiguïté auxquelles le romancier a recours. Ici, la folie se manifeste par un déséquilibre dans le processus d'informations que nous livre Faustin. Est-ce si

important? Le récit se trouve à une phase où Faustin devrait se préoccuper de deux grandes étapes de sa vie : le passé chaotique et l'avenir incertain. Il peut être condamné ou non. La mise en œuvre de la folie crée ainsi l'impression que Faustin se désintéresse du problème. Il s'en éloigne même.

Faustin déteste maître Bukuru, sous prétexte qu'il mérite mieux comme avocat. Le phénomène d'autodestruction dont nous avons parlé plus tôt dans l'analyse et qui caractérise le personnage de Faustin, est à l'origine des efforts qu'il déploie pour se défendre. Raison pour laquelle il s'y prend maladroitement. Ce qui contribue au renforcement de sa stratégie d'évitement et qui s'érige dans le texte par le biais de la folie. A ce sujet, nous avons par exemple, Faustin qui se montre soucieux de son avenir, mais affirme : «Mon avenir – si, tant soit peu, il m'en restait encore – je m'en foutais. C'était son corps qui me rendait dingue. Je me suis mis sur la pointe des pieds, l'embrassai sur les deux joues et m'enfuis comme un voleur.» (Monénembo, 2000 : 130). La stratégie de la folie et de l'ambiguïté aident le romancier à trouver un objet ou un sujet de substitution au véritable problème pour laisser son personnage se perdre dans les choses absolument insanes.

En revanche, une partie se révèle différente des autres. Alors que Faustin a embrouillé les séances précédentes avec son avocat, une dernière rencontre avant le procès au cours de laquelle maître Bukuru discute de Faustin avec Claudine qui lui demande comment il compte contre-attaquer, puisque «pour le procureur Kirikumaso un

enfant génocideur est un génocideur comme un autre.» (134) Pendant que Me Bukuru expose sa stratégie de défense à Claudine, Faustin n'intervient à aucun moment de la conversation. Bien qu'ils parlent en chuchotant pour qu'il n'entende pas, Faustin les écoute plutôt attentivement sans s'y mêler. «'Les oreilles du lapin sont très longues, elles s'allongent davantage quand même à l'approche des grands fauves' disait Théoneste, mon père. » (133) Ainsi, Faustin porte beaucoup d'intérêt à la conversation de Claudine et de maître Bukuru, comme s'il savait qu'elle allait lui servir au cours du procès. Il empruntera quelques propos de l'avocat, tout en les faisant les siens. La question qui s'en découle réside dans la manière dont il se sert de ces propos au cours du procès. Lui servent-ils à s'en sortir ou à s'enfoncer une fois pour toutes? C'est ce que nous allons étudier dans la partie suivante.

Pour répondre à la question de Claudine, le premier argument qu'avance maître Bukuru est l'âge de son client. En voulant s'appuyer sur la loi à ce sujet, l'avocat se rend compte de quelque chose de très important dans le roman et dans la société rwandaise d'après le génocide : «En fait, il n'y a plus de véritable loi. Il n'y a plus rien de véritable ici. Nous sommes au seuil d'une nouvelle vie, il faudrait tout recommencer : l'histoire, la géographie, l'État, les mœurs, pourquoi pas la manière de concevoir nos enfants?» (Monénembo, 2000 : 134) Cela explique en peu de mots la substance de *L'aîné des orphelins* : l'absence de tout; dans une société dépourvue de sens dans laquelle un enfant ayant survécu au génocide est incapable de résoudre le

grand problème qui est de vivre la survie. Dans ce néant où l'on vit sans repère social, rien ne se manifeste plus que la folie et l'absurde. La scène engageant Faustin et les juges du tribunal en est une bonne illustration. Dans cet extrait, trois parties se distinguent à partir des questions des juges. La première catégorie est formée de questions concernant directement le crime de Faustin : tuer Musinkôro; la deuxième est basée sur les causes du crime et enfin, la dernière catégorie concerne la conscience du personnage face au crime. Voici l'analyse selon l'ordre respectif de ces questions:

La moitié de la salle s'était endormie quand maître Bukuru finit de répondre. C'est alors que l'un d'eux [juges] se tourna vers moi :

- Dis-nous, Faustin Nsenghimana, pourquoi avoir acheté ce revolver?
- Vous le savez bien : tout le monde en a un en ville.
- On ne parle pas de toute la ville, on parle de toi, Faustin Nsenghimana!
- Envisageais-tu déjà de tuer Musinkôro? Reprit un deuxième. Vous avez bien eu un différend dans ce camp de Rutongo?
- Oui...
- Bon! Donc, tu voulais déjà le tuer?
- Non!
- Mon client est trop jeune! Fit Bukuru. Il ne peut saisir toutes ces nuances de vos questions. Alors, de grâce...
- Trop jeune pour comprendre nos questions mais assez vieux pour se procurer une arme! Rugit un troisième. Rendez-vous compte, maître, cet individu a tué un homme! (Monénembo, 2000 : 134-135)

Comme le lecteur s'en rend compte, la première catégorie suscite de très courtes réponses. Bien que la première réponse concernant le revolver semble un peu arrogante : «vous savez bien, tout le monde en a un en ville», les autres répondent convenablement aux questions des juges. L'atmosphère reflète encore celle d'un procès. A ce moment précis, Faustin dit la vérité sans d'autres informations superflues. D'après le texte, ce différend a

eu lieu, mais à l'époque, Faustin n'avait aucune intention de tuer son ami. Même après leurs retrouvailles, on ne rencontre jamais de conflits déclarés entre les deux adolescents. La preuve en est que Faustin avait eu confiance en Musinkôro au point de lui confier ses petites sœurs et son petit frère pour qu'il s'en occupe. Mais, cette vérité que livrent les réponses de Faustin ne comptera pas dans le reste du procès car comme on va le voir, le sujet est dérouté. Au fur et à mesure que les questions se rapprochent du personnage, le chaos s'installe dans le tribunal.

Ainsi, le cyclone discursif et subversif s'abat lorsque le juge évoque la raison de la mort de Musinkôro : avoir couché avec la sœur de Faustin. Le jeune adolescent qui s'adresse aux juges, s'empporte dans une euphorie incontrôlée :

- Faustin, insistant le tout premier, si j'ai bien compris, tu as tué cet homme parce que tu l'as trouvé, disons, avec ta sœur?...

- Vous, si je couchais avec votre sœur, vous me feriez bien ce que j'ai fait à cette pourriture, non? L'honneur de la famille, ça ne se discute nulle part au monde, en tout cas pas chez les Nsenghimana!

[...]

- C'est toi qu'on juge, Faustin, certainement pas le monde entier! Dit le troisième juge en s'étranglant de rage.

- Dis-moi, Faustin, continua le deuxième juge, dans ce fameux QG, vous n'étiez pas que des petits saints si l'on croit Tatién. Tu as bien couché avec des filles là-bas, je veux dire les sœurs des autres et personne, que je sache, ne t'a logé une balle dans le ventre!...

- Justement, c'étaient les sœurs des autres!

[...]

- Faustin Nsenghimana, menaça le premier juge, tu es ici dans un tribunal! Nous sommes tes aînés et tes juges! Sois poli sinon nous allons te condamner pour outrage à magistrat.

- Il y a deux ans que je croupis dans un trou à rats. Si vous pensez qu'il y a pire condamnation que cela, alors condamnez-moi! Comme disait Théoneste, mon père, «le borgne est plus proche de l'aveugle que des gens bien portants.» (Monénembo, 2000 : 135-136)

C'est dans ce passage que le lecteur remarque à quel niveau la folie s'empare de Faustin et par conséquent, du texte. Fidèle à ses stratégies de détournement, Monénembo utilise cette folie pour ne pas permettre aux juges d'entrer dans le vif du problème, pour ne pas toucher le point sensible de l'accusé. Faustin alors commence à parler aux juges comme à un autre camarade de rue. «Vous, si je couchais avec votre sœur, vous me feriez bien ce que j'ai fait à cette pourriture, non? L'honneur de la famille, ça ne se discute nulle part au monde, en tout cas pas chez les Nsenghimana!» Le problème n'est plus la mort de Musinkôro, mais l'honneur de la famille. Rappelons que Faustin avait entendu maître Bukuru dire cela à Claudine. Il l'avait formulé ainsi : «[...] Cet enfant n'est pas génocideur : il a simplement vengé sa sœur. Le crime passionnel, l'honneur de la famille!... C'est drôle les familles il n'en reste plus beaucoup, on s'attache à défendre leur honneur quand même. Ce n'est pas parce qu'il y a eu le génocide que les Rwandais ont perdu toute morale.» (Monénembo, 2000 : 134) La raison principale de la réponse de Faustin est de déplacer l'objet de la douleur. Le viol de sa sœur Esther évoque nécessairement la mort de leurs parents, sans laquelle ils ne se trouveraient pas dans la même situation.

Suite à ladite réponse, Faustin nous décrit les différentes réactions qu'il suscite dans la salle. La foule approuve sa perversion, les juges sont enragés, maître Bukuru le tire par la chemise avec des gestes affolés, tandis que Claudine est sur le point de s'évanouir. Faustin quant à lui, est fier de son intervention. La folie est nichée

chez les autres, pas chez lui. Ici, on peut dire qu'il est certainement fou, car aucun fou n'est conscient de sa folie. Son discours immoral porte atteinte au magistrat qui s'indigne et lui fait remarquer qu'il a intérêt à être poli sinon, il sera condamné pour outrage à magistrat. Toutefois, pour le jeune garçon, il n'y a pas pire condamnation que de croupir dans cette prison pendant deux ans, un trou à rats, selon ses propos.

Le procès en question s'éloigne davantage du débat pour laisser place à un discours de plus en plus absurde suscitant le brouhaha de la foule. Le tribunal devient une simple salle chaotique. C'est au moment où Faustin affirme n'avoir qu'un seul regret si on lui coupe la tête : «n'avoir pas profité du bon temps», que les juges lui tendent un piège qui finit par les rendre tous fous. Le procès se poursuit dans cette atmosphère :

- Regrettes-tu ton acte? Me demanda le troisième juge.

- Je m'excuse, monsieur le juge, mais je n'ai aucun sens du regret.

Dans la clameur grandissante de la foule, j'entendis une voix qui disait :

- En voilà un qui ne se laisse pas faire! Il a la langue bien pendue, le petit!

Le premier juge donna des coups de marteau, ce qui fit voler la poussière de son bureau.

- Silence ou je fais évacuer la salle!

- Qu'il fasse attention quand même s'il veut sauver sa tête!

[...]

- Oh! Ma bonne vieille mère, répondis-je, je n'ai fait que ça, ces derniers temps : sauver ma tête. Si on me la coupe, je n'aurai qu'un regret : n'avoir pas suffisamment profité du bon temps.

- Ah! dit le premier juge, il t'arrive tout de même de regretter!... Ta propre vie, bien entendu, sûrement pas celle de ta victime! Tu es un monstre, Faustin! Tu ne mérites pas d'appartenir au genre humain!

- Je n'ai jamais pris ça pour une gloire, appartenir au genre humain! Jamais je n'ai vécu aussi heureux que quand j'étais dans la mine d'étain!

- Tu nous dis que tu regrettes de ne pas avoir vécu davantage. Vivre, ça veut dire quoi pour toi?

[...]

A présent, personne ne riait. La voix terrifiante du premier juge fit vibrer les vitres. A côté, le bruit du tonnerre aurait eu l'air d'un clapotement :

- Évacuez-moi cette vermine avant que je perde mon contrôle!

Ma tête heurta les bancs et les parois du mur. Je cherchais vainement le visage de Claudine avant de me retrouver dehors, la tête en bas et les genoux en compote. Elle avait dû partir pour ne pas mourir de honte.

Ce fut seulement le lendemain quand je vis ce dur d'Ayirwanda en larmes que je compris.

Je venais d'être condamné à mort. (Monénembo, 2000 : 136-138)

Contrairement aux autres passages, celui-ci introduit un élément nouveau et qui semble être finalement toléré, à leur gré, par les magistrats. C'est l'intervention du public qui se fait à deux reprises, sans que les juges puissent contrôler le procès. Si la première intervention irrite le magistrat qui impose le silence ou menace de faire évacuer la salle dans le cas contraire, la deuxième intervention s'insère bien dans l'entretien. La vieille femme parle en réplique au magistrat qui demande le calme de la salle. Faustin répond à la vieille femme et non au magistrat. L'objet du procès est déplacé pour placer Faustin au centre du débat.

En effet, le procès pivote autour de Faustin et non autour de la victime Musinkôro. Son avocat disparaît de la scène. Et d'ailleurs, ce dernier est volontairement effacé du tribunal par le romancier qui lui donne la parole avant le procès. Le début du passage du procès ci-haut cité en témoigne. «La moitié de la salle s'était endormie quand maître Bukuru finit de répondre.» Personne ne sait ce qu'a dit l'avocat. En d'autres mots, son discours est vidé de sa valeur par l'inattention

de l'audience. Par conséquent, sa figure d'avocat se soustrait de la scène du procès au profit de l'accusé, alors que c'est lui qui devait le défendre. La raison de ce désordre est due au manque de la loi, tel que le déclare maître Bukuru : «il n'y a pas de véritable loi.» L'intervention de Faustin tout au long du procès confirme les propos de son avocat. Faustin est donc le sujet intrigant du moment. C'est ainsi que l'un des juges lui demande ce que vivre veut dire pour lui. Faustin avance sans vergogne : «Manger un bon plat d'*umushagoro*, se soûler à sa guise et culbuter une femme que l'on aime sans que la justice s'en mêle.» Cette réponse fait alors taire tout le monde et fait exploser le premier juge qui demande qu'on «enlève cette vermine avant que je perde mon contrôle» Ce qui est intéressant ici, c'est qu'il n'y a pas eu de procès pour Musinkôro. Il y a eu un procès pour défendre les mœurs et les valeurs sociales. La question qui se pose est bien de savoir si Faustin a été condamné parce qu'il a tué son ami Musinkôro ou parce qu'il a outragé la cour. La réponse est évidente. Pour le premier juge, Faustin n'est pas criminel, c'est une vermine. Celle-ci entendue dans son sens devenu social, c'est-à-dire un individu méprisable. Il devient méprisable à cause de son langage et non à cause de son crime. C'est un monstre qui ne regrette que sa propre vie et non celle de sa victime, et qui par conséquent, ne mérite pas d'appartenir au genre humain. Encore une fois, le premier juge condamne Faustin, non pas parce qu'il a tué, mais parce qu'il ne regrette que sa vie.

Faustin acquiert ainsi sa renommée pour sa perversion, son

manque de respect aux magistrats. Lorsqu'il se rend compte de la gravité de la situation, il avoue qu'il ne pouvait plus revenir sur ses pas. Il décide alors de violenter tout le monde dans la salle. Comme si la parole lui revenait de droit ! Ironiquement, Faustin se montre beaucoup plus fort que les juges. Car, il parvient à éviter la raison du rassemblement. Selon les démarches de Claudine et de l'avocat, on aurait pensé que Faustin allait s'en sortir; mais la force de la destruction veut que tout soit dans l'absurde total. Tout sombre dans le chaos de l'anéantissement. Les juges censés être des personnages neutres se transforment en dégradeurs; la foule qui le soutenait se tait; l'avocat et Claudine en statut d'améliorateurs disparaissent de la scène, tandis que Faustin devient son propre destructeur. Éviter l'indicible l'exprime sans précédent.

Quel est le message de ce passage (du tribunal) tant ambigu qu'insensé? Bien que cette scène soit fictive, elle est aussi réaliste. On pousserait même l'affirmation plus loin pour dire qu'elle est réelle. C'est-à-dire que si les personnages sont fictifs et les discours aussi, l'ensemble de la scène est réel dans le sens où le génocide laisse place à une société chaotique, dépourvue de tout sens du (savoir) vivre. Surtout pour un rescapé, comme le jeune Faustin, pour qui il ne reste rien et pour qui la vie n'a plus de direction, n'a plus de repère ni d'objectif. Cette réalité se manifeste où les gens ne s'occupent pas de vrais problèmes puisqu'ils dépassent leur capacité, mais s'occupent de petits problèmes de mœurs et de valeurs sociales, car c'est à partir de là qu'ils recommencent une nouvelle vie. Ce passage ne nous

montre pas seulement les conséquences du génocide sur la société, mais surtout la gravité du génocide lui-même en tant qu'anéantissement de l'être humain. Tout passe par cette rhétorique que nous appellerons *rhétorique anéantie*, c'est-à-dire une rhétorique vide, chargée du néant caractéristique du génocide. Le discours de Faustin est vide de sens, puisque tout en essayant de l'énoncer, il ne dit pas ce qu'il est censé dire : l'horreur.

Les stratégies littéraires qu'emploie Monénembo dans ce passage, aident le lecteur à appréhender l'indicible du génocide par ces scènes et par son imaginaire aussi. Le détour pratiqué par le romancier à travers la folie et l'ambiguïté se révèlent assez efficaces car comme on l'a vu, le personnage parvient à déplacer l'attention des autres personnages et par conséquent, celle du lecteur (qu'il laisse en quelque sorte confus) pour la diriger vers autre chose au moment même où l'horreur se rapproche de la scène. Ainsi par exemple, lorsque le juge crie d'enlever «cette vermine», Faustin ne décrit pas tout de suite, sa spoliation par les jabirus. Claudine, nouvel objet de son discours, atténue sa propre douleur. «Ma tête heurta les bancs et les parois du mur. Je cherchais vainement le visage de Claudine avant de me retrouver dehors, la tête en bas et les genoux en compote. Elle avait dû partir pour ne pas mourir de honte.»

Dans cette réalité chaotiquement narrée à travers une scène fictive, «ce même «réel» devient la référence essentielle dans le récit historique, qui est censé rapporter «ce qui s'est réellement passé» : qu'importe alors l'infonctionnalité d'un détail, du moment qu'il dénote

«ce qui a eu lieu» : le «réel concret» devient la justification suffisante du dire» selon Barthes. (Barthes, 1982 : 87. Cité par Bazié, 2005 : 41)

4.4. La théâtralisation de l'indicible

La folie que nous venons d'analyser se poursuit au cours de cette partie, avec toute l'ambiguïté qui l'entoure, mais sous une forme dramatique. «Une fois au bord de la tombe, la pièce est finie. La seule chose qui vous reste à faire, c'est de tirer le rideau. Il suffit d'un petit peu de lucidité pour apprécier toute la farce; or rien de plus lucide que celui qui s'apprête à crever. » (Monénembo, 2000 : 141) Pour Faustin, tout devient une farce comme pour Cornelius qui, après avoir vu tout ce que son propre père a fait à Murambi, trouve que tout «était complètement comique.» Cette sorte de théâtralisation de l'indicible vient du fait que l'événement en question, le génocide, dépasse l'entendement du personnage et devient pour lui un théâtre. Laisant libre cours à l'imaginaire. Le génocide sort de la réalité qui autrement, serait appréhensible pour le personnage. Dans cet événement, qui lui-même semble fictif, plusieurs scènes sont construites par le romancier en forme de mise en abîme théâtrale.

Dans ce roman de Monénembo, la théâtralisation qui est faite, n'est pas complètement innocente. C'est en fait une théâtralisation ironique du génocide. Ironique parce qu'elle implique les acteurs occidentaux, les journalistes, qui viennent longtemps après le génocide pour filmer le petit enfant orphelin parmi les ossements. Pour les caricaturer, cet enfant passe par le biais d'un mensonge en

ironisant sur les événements et en tire la célébrité, ce qui fait qu'en fin de compte les journalistes ne trouvent pas les vraies images, mais ne s'en rendent pas compte non plus, sauf bien sûr Rodney qui se fait complice du petit Faustin puisque lui aussi veut en profiter pour vivre.

L'analyse tournera autour de la scène mettant en jeu les personnages de Faustin et Rodney, ainsi que les personnages des journalistes. Dans ce scénario, Faustin ne joue pas seulement sur son identité, mais il va être guidé par un mensonge soutenu. Un mensonge qui entraîne en lui le cynisme et l'ironie extrêmes. Ayant appris à mentir pour survivre, Faustin bénéficie cette fois-ci d'un personnage pour qui, le mensonge est l'essence de son travail.

Rodney est cameraman. Un Anglais, né en Ouganda, grandi à Bombay et qui vit non pas à Londres, mais à Nairobi! Rodney est un personnage cynique. Son cynisme s'exprime le mieux par son proverbe : «Larmes de Pierre? Miel pour Rodney!» (98) Il fait connaissance du petit Faustin alors qu'il est à la recherche des bordels de Kigali. Chemin faisant, il explique à l'enfant curieux son métier de cameraman : produire des films, mais pour la télévision. «Rodney est partout où ça va mal. Rodney est un médecin qui arrive en souhaitant que ça aille plus mal encore.» (Monénembo, 2000 : 98) Mais cela intrigue Faustin qui sait de toute façon qu'au Rwanda ça va mal depuis longtemps. Il n'hésite pas à lui poser la question : «pourquoi viens-tu seulement maintenant au Rwanda?» La question n'est pas sans accusation, comme s'il lui disait : où étais-tu pendant que le génocide se produisait? Rodney éprouve de la honte face à la

question de l'enfant. Il lui donne des réponses très banales.

Dans cette partie, la question de Faustin est essentielle. Bien qu'elle soit posée à Rodney, elle se pose aussi aux autres journalistes. Si Faustin lui dit qu'«il ne reste plus grand-chose à voir», c'est qu'il est trop tard. Pour lui, le génocide, c'est cela qu'il fallait voir, qu'il fallait filmer pour la télévision. Mais pourquoi maintenant? Rodney alors dit quelque chose à Faustin, sans même savoir que cela allait les rendre de nouveaux complices et collègues de travail pour quelques semaines. «Détrompe-toi, petit frère, il y a toujours quelque chose à voir! Au besoin, on invente. C'est ça le génie d'un cameraman : toujours donner à voir, même quand il n'y a rien à montrer». C'est ainsi que dans son rôle de guide dans les sites du génocide, Faustin se fera aussi témoin-rescapé du génocide, de Nyarubuye, de Musha, de Mwurire et d'ailleurs. Pour que Rodney, cameraman trouve quelque chose à montrer.

Dans la scène que nous avons choisie (105-108), nous examinerons la performance de Faustin. La scène se passe au site du génocide de Nyarubuye, à l'Est du Rwanda dans la province de Kibungo. Dans son entretien avec *Boutures*, Monénembo avait dit, pour répondre à la question sur le génocide qui a été vécu par l'Occident comme un spectacle, «Dans mon roman, il y a deux personnages : le journaliste Rodney, le cynique total, mais honnête. Le gosse...tout aussi cynique. Une fois l'innocence perdue, ne reste plus rien. Les deux montent des coups et profitent à leur manière du génocide. Le personnage journaliste est tellement salope que cela

devient humain.» (*Bouture*, 2000 : 5) Nous trouverons dans cette scène les acteurs suivants : Faustin qui répond aux questions et qui joue sans le savoir le rôle du témoin-rescapé; des journalistes de la BBC, parmi lesquels Jenny pose la majorité des questions et Rodney joue le rôle de cameraman.

Cinq points principaux se distinguent dans la scène. Il s'agit de l'annonce de la mort des parents de Faustin (1) ; les questions concernant l'endroit où ils peuvent être (2) ; la mise en doute de la réponse de Faustin (3) ; l'intervention de Rodney pour sauver Faustin (4) et enfin la mise au point finale du mensonge par Rodney et Faustin (5).

L'objet de ce scénario est le témoignage de Faustin qui doit être filmé en tant que guide des journalistes. Comme nous l'avons vu plus haut, Faustin se présente aussi comme un personnage universel. Au cours de son travail de guide, il se fera passer pour un rescapé de chacune des régions visitées par différents journalistes. Cela colle bien avec le plan Rodney.

Dans le roman de Monénembo, le drame de l'histoire tourne autour de la mort des parents de Faustin. A plusieurs reprises, Faustin fuit sa propre histoire, il veut éviter l'évocation de ce drame. Chaque fois qu'il y a un mensonge, celui-ci s'érige autour de la mort des parents. Celle-ci va passionner les médias occidentaux, la preuve étant la diffusion du témoignage. Ainsi à Nyarubuye, la mort des parents que la journaliste, Jenny, aborde maladroitement devient tout de suite le centre d'intérêt.

-J : Dis-moi, tu es né ici, Faustin?

-F : Euh...Oui, madame!

-J : [...]Ils sont d'ici tes parents?

-F :Oui!

-J : Où sont-ils?

-F : Ils sont avec les autres!

-J : A la coopérative?

-F : Non, avec les autres crânes!

Elle frémit et baissa la tête. Le sang reflua sous la peau de son visage. Lui donnant une teinte de piment rouge. J'étais heureux de la désarçonner ainsi. Elle n'était pas la plus forte, tout de même!

En effet, le génocide a emporté tellement de victimes que la prudence s'impose dans les questions. Avant de demander où se trouve telle personne, il faut s'assurer qu'elle est encore vivante. Or, la journaliste demande à l'enfant, dans cette première section, où se trouvent ses parents alors qu'elle ne connaît rien de son histoire personnelle. La réponse de l'enfant, aussi vague et ambiguë, la met dans l'embarras: «Ils sont avec les autres!» Jusque là, Jenny ne peut s'imaginer le pire. Ce langage ne peut effectivement être décodé que par celui qui sait à quoi réfère «les autres.» Pour la journaliste, son intuition est du côté des vivants. Il en résulte la honte et l'embarras lorsque l'enfant lui dit : «non à la coopérative mais avec les autres crânes.» Une réponse inattendue de la part de Jenny.

Faustin profite de la narration à la première personne pour renforcer son cynisme. En effet, la narration qui suit la réponse crée une sorte de tensions antagonistes qui semblent opposer la journaliste au personnage principal. Selon Faustin, il en sort victorieux car, il conclut ce qui suit : «j'étais heureux de la désarçonner ainsi. Elle n'était pas la plus forte tout de même.» Tout au long du roman, même si Faustin contribue à son autodestruction, il montre toujours le souci

de s'affirmer comme le plus fort. Mais justement, lorsqu'il avait dit à Claudine qu'ils (enfants du QG) n'avaient besoin de personne surtout pas lui, Claudine lui avait rappelé ce proverbe rwandais « Celui-là va mourir, qui croit se passer des autres! » (60) Par contre ici, la journaliste est prise au dépourvu et par conséquent, ne sait quoi dire. Toutefois, cela attire son attention pour examiner tout ce que dit le petit dans les parties suivantes.

Dans la section (2), avec le passage aux questions sans transition les journalistes deviennent comme des automates :

- Dans le hangar ou sous le préau de l'église? Demanda celui qui avait des écouteurs pour pouvoir suivre la radio.
 - Sous les bananeraies peut-être? Ajouta celui qui avait des airs de JR et qui notait des choses dans un calepin à ressort.
 - Il paraît qu'il y en a aussi dans la cour de l'école et sous le grand kapokier.
 - C'est ça! Sous le grand kapokier!
- Je devenais intéressant. Ils abandonnèrent tous leurs grandes bouteilles de Primus et leurs sandwiches pour se précipiter sur leurs caméras et sur leurs appareils photos. On me fit asseoir au milieu sur une chaise en fer. J'étais devenu aussi célèbre que Roger Milla.

Avec la succession des questions, la situation évolue en un jeu ironique, comme si l'on ne parlait pas des victimes du génocide. L'enfant aussi se livre au libre jeu avec un cynisme insolite. Faustin, grâce à ses mensonges, parvient à capter l'attention de tous les journalistes. Plus il ment, plus l'intérêt des journalistes s'accroît.

Par contre, au niveau de la section (3), tout risque de basculer.

- Qu'est-ce qui te fait dire ça, que c'est sous le grand kapokier? Insista Jenny avec un intérêt manifeste qui sentait quand même le soupçon.
 - C'est par là qu'ils les ont entraînés.
 - Qui?
 - Les Interahamwe!
- C'est à ce moment-là que les choses se gâtèrent. De vedette, ma

position se transforme en celle d'accusé. Les caméras se rapprochèrent de mon visage et les questions se firent plus précises, plus insidieuses. L'un n'avait pas fini de me demander quelque chose que l'autre ébauchait déjà une nouvelle question :

«Où étais-tu, ce fameux jour du 12?... Étais-tu seul?... Qu'as-tu remarqué?... à quelle heure sont arrivés les premiers miliciens?... Pourquoi l'armée n'a-t-elle rien fait?...»

Jenny qui, depuis son embarras n'a rien dit, revient sur la réponse de Faustin déclarant que ses parents se trouvent parmi les ossements sous le grand Kapokier. Elle revient sur cette information avec intérêt, mais aussi avec soupçon. Bien que Faustin s'en rende compte, cela ne l'empêche pas de persister dans son récit inventé. À la mention des Interahamwe qui enlèvent ses parents, les questions se font plus «précises» et «insidieuses.» Leur énumération machinale accompagnée de points de suspension banalise la situation de plus en plus, puisqu'il ne donne aucune réponse. C'est dans la partie qui suit que la situation semble se remettre en place.

Cela finit par excéder Rodney qui s'interposa au bon moment :

-Je l'ai trouvé tout seul, cet enfant, alors ménagez-le un peu sinon je le sors du groupe!... Dis-moi, Faustin, comment se fait-il qu'ils ne t'ont pas tué, toi?

-Je me suis enfui.

-Par où?

-Par là-bas. Dans les collines!

-Des collines, tu aurais vu tes parents se faire enlever sous le grand kapokier? S'indigna Jenny. Ça ne colle pas. Le grand kapokier se trouve au sud, tout à fait du côté opposé. Des collines, personne ne peut le voir même quand on est sur les sommets. Hormis les toits des maisons et les bananiers, il y a ces grands greniers au centre du village qui bouchent toute la vue. Nous avons procédé au repérage avant que vous n'arriviez ici.

- Demandez-lui de nous montrer la maison de ses parents! Éructa le gros joufflu en enlevant ses écouteurs. Au fait : Manchester 4, Newcastle 2!

- C'est ça! Acquiesça JR. Qu'il nous montre donc sa maison!

- **En vérité, je ne me souviens plus!**

- Vous pensez peut-être que tous les rescapés d'Auschwitz se souviennent de la vie qu'ils ont menée avant de goûter à l'enfer?

Demanda Rodney. Faustin, C'est bien la première fois que tu reviens dans ton village depuis, non?

- La toute première fois!

- Je comprends! Je propose que l'on monte les bâches pour dormir un peu et permettre à ce pauvre enfant de reprendre ses esprits. Je suis sûr que son témoignage sera meilleur que celui de tous les adultes qui ne manqueront pas de nous bassiner avec le pourquoi et le comment de tout ce qui est arrivé. Il a vécu les choses, lui, et avec des yeux d'enfant. La vérité sort de la bouche de l'enfant!

Dans cette section, Rodney se montre plus humain malgré sa collaboration avec Faustin. Cependant avec ses questions, il ne manque pas de démasquer le petit, qui dit s'être enfui dans les collines pour échapper aux tueurs. Cela suscite, sinon confirme les soupçons de Jenny, qui fait remarquer que des collines, le kapokier est invisible. C'est à ce moment que Faustin est obligé de changer la version, lorsqu'on insiste à lui demande où se trouve la maison de ses parents, faisant l'objet d'un interrogatoire plus précis. La réponse de Faustin semble être salvatrice : «En vérité, je ne m'en souviens plus!» Mais que renferme cette «vérité?» Dans le roman, elle joue un double rôle. Dans le cas de Faustin, c'est une façon de se tirer d'affaire. Une façon bien réfléchie et s'ajustant parfaitement avec le mensonge. Il reste ainsi, dans la logique du témoignage. Cet abandon à la vérité de l'oubli ou du silence, joue un grand rôle dans le récit de l'indicible. D'une part, le rescapé raconte par des bribes de souvenirs, ainsi que par oubli, ce qui fait que certains éléments peuvent, temporairement ou définitivement, s'effacer de sa mémoire. D'autre part, il peut, tout comme l'auteur qui lui fait dire cela, omettre les détails troublants pour laisser le silence raconter l'indicible et pour laisser au lecteur lire par les ombres du texte ce qui s'est passé. Ici Faustin essaie de ne pas se

faire piéger, mais comme on le verra plus tard, il ne se souvient pas non plus de sa propre histoire. C'est la «vérité» qui sort de ce mensonge.

Rodney profite de la réponse «sincère» de l'enfant pour évoquer le génocide des Juifs et de rescapés qui ne se souviennent pas de leur vie d'avant la tragédie. Il dramatise la situation de Faustin en lui demandant si c'est la première fois qu'il revient dans son village. Ce parallélisme semble convaincre les journalistes, puisqu'ils acceptent de suspendre la séance des questions. Mais pour tirer profit de leur jeune guide, Rodney les persuade que le témoignage de Faustin «sera meilleur que celui de tous les adultes qui ne manqueront pas de nous bassiner avec le pourquoi et le comment de tout ce qui est arrivé. Il a vu les choses, lui, poursuit Rodney, et avec les yeux d'enfant. La vérité sort de la bouche d'un enfant!» Encore des propos à double tranchant : d'un côté, Rodney est en train de vendre son produit, de l'autre côté Monénembo passe par ce personnage cynique pour justifier le choix de son personnage principal. Un personnage-enfant qui raconte une histoire sans trop essayer d'expliquer l'événement, sans hypothèse, ni justification. Bref, un témoignage du génocide à travers les yeux innocents d'un enfant.

Rodney me déploya un lit picot sous sa propre tente mais se crut obligé de me passer un savon avant d'éteindre la lampe tempête.

-Tu mens comme tu respirez, Faustin! Ce n'est pas forcément un défaut, sauf si tu me mens à moi. Pour le moment, tout va bien. Cependant, essaie de ne pas trop en faire. Le coup du kapokier a bien failli nous perdre. Réfléchis plusieurs fois avant d'en sortir un.

[...] quand on quitta les gens de la BBC, j'étais devenu un aussi bon acteur que ceux que je voyais à la télé du bar de la

Fraternité se tordre et tomber de cheval comme s'ils avaient reçu une vraie balle. (105-108)

Avant de terminer, Rodney fait une sorte d'évaluation de la performance de Faustin. Dans la dernière section, il commence par l'accuser : «Tu mens comme tu respirez Faustin! Ce n'est pas nécessairement un défaut, sauf si tu me mens à moi.» Il lui donne des conseils quant à la procédure du mensonge (pour les prochaines séances), ce qui établit une complicité entre les deux : «Le coup du grand kapokier a failli nous perdre.» L'utilisation de la première personne du pluriel crée deux complices qui, désormais, travaillent «as a team.» La visite au site de Nyarubuyé devient ainsi, un entraînement théâtral pour Faustin. Il dit lui-même que «quand on quitta les gens de la BBC, j'étais devenu un aussi bon acteur que ceux que je voyais à la télé du bar de la Fraternité se tordre et tomber de cheval comme s'ils avaient reçu une vraie balle.» Plus tard dans les autres sites du génocide avec les autres journalistes, Faustin ne nécessite même pas l'aide de Rodney.

L'ironie, le cynisme surtout, marquent cette scène que nous venons d'étudier. Le romancier affectionne ces stratégies pour dénoncer le reste du monde qui a observé les Tutsi mourir en 1994, mais viennent après pour contempler les ruines d'un pays. Le portrait de Rodney dépeint l'image de ceux qui tirent profit du drame. Mais Faustin ne manque pas de se distancier de son statut de victime : refus de remuer la douleur qui est en lui, refus du retour à l'horreur. Ceci pour profiter à son tour de la présence de ces étrangers en leur racontant n'importe quoi. Puisqu'ils ne méritent pas de savoir ou

d'entendre sa souffrance, autant leur dire ce qu'il peut dire pour «donner à voir.» Dans la folie que nous avons étudiée ci-haut, Faustin se présente en personnage adéquat pour le rôle de ce guide des journalistes dans les sites du génocide. Même si, parmi les faits qu'il raconte, certains sont réels, sa façon de les raconter le prive de tout sentiment. Il expose alors les atrocités qui lui seraient autrement difficiles à dire, en particulier s'agissant de la supposée mort de ses parents. Nous verrons dans la partie suivante que la partie sur l'horreur de son propre vécu est racontée, non par lui, mais par un autre personnage.

Contrairement au hasard qui l'a sauvé à Nyamata dans l'église où tous les autres ont péri, comme d'ailleurs dans les autres récits que nous avons analysés, Faustin s'invente des hauts faits dans quelques sites, afin d'impressionner certains réalisateurs qui versaient des larmes : «Je décrivais comment j'avais réussi à repousser mes agresseurs, sauté sur une bicyclette qui traînait par là et pédalé à travers la cambrousse jusqu'à la forêt la plus proche.» (Monénembo, 2000 : 109) Et pour renchérir sur son cynisme, «Rodney, le sourire satisfait, levait gaillardement son pouce pour m'indiquer que c'était très bien mais que c'était fini, et l'on allait recommencer ailleurs.» (109)

Enfin, la dramatisation qui est utilisée dans le roman peut être aussi considérée dans le sens que lui donne Régine Waintrater (53). La dramatisation entre ainsi dans le style d'un récit post-traumatique. L'événement ici mis en valeur, est la mort de ses parents. A

Nyarubuyé, comme dans tous les endroits où il n'avait même pas mis le pied, il raconte la mort de ses parents.

4.5. Témoignage, mémoire et indicible

«Si le génocide rwandais est irréfutable, les situations et les personnages de ce roman sont, eux, fictifs pour la plupart.» (Monénembo, 2000 : 7) Pourquoi l'auteur tient-il à donner cette précision à caractère d'avertissement à son lecteur? Le roman de Monénembo comme les autres, conçus au sein du même projet *Rwanda. Écrire par devoir de mémoire*, porte une double étiquette : roman et témoignage. Dans son article «*Au seuil du chaos : devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire*», Isaac Bazié se pose une question pertinente :

A la lecture des œuvres écrites à la suite de ce voyage au Rwanda, il est permis de se demander si le noble et combien ambitieux devoir de mémoire qui a guidé toute l'entreprise, entendu comme une obligation de nommer l'innommable, ne devient pas, à un certain moment, un piège : piège du devoir dire en réponse au devoir de mémoire, face à un objet voué à l'indicible. (Bazié, 2005 : 29-30)

Serait-ce un piège ou non? Une chose est évidente : qui dit devoir de mémoire, dit devoir dire. Autrement dit, il faut devoir dire pour/par devoir de mémoire. Ce «devoir dire» équivaut ainsi au témoignage. Lorsque les vagues négationnistes ont surgi, les survivants de la Shoah ont senti un besoin, voire une obligation de témoigner, de dire que les chambres à gaz ont existé. Même ceux qui ne voulaient pas revisiter ce lieu de l'anéantissement des leurs -- soit pour protéger leurs enfants, soit parce qu'ils n'en avaient pas le courage -- avaient

ce devoir de témoigner. Et ils l'ont fait.

Dans un autre contexte, le projet pour le Rwanda a été conçu suite à un manquement : les victimes ont été abandonnées à leur sort par la communauté internationale en 1994. De ce fait, *Rwanda. Écrire par devoir de mémoire* cherche à sauvegarder (au moins) leur mémoire. Grâce à ce but défini, le génocide des Tutsi est irréfutable dans le roman de Monénembo, par le biais du témoignage. Ce que Bazié appelle «piège» de devoir nommer l'innommable est plutôt un défi. Puisqu'on **doit** dire l'indicible, comment le dire? Puisqu'on **doit** représenter l'irreprésentable, comment le représenter?

Guidé par le romancier, Faustin témoigne de ce qui lui est arrivé. Il se heurte justement au problème que cause l'indicibilité du génocide, mais le contourne par les stratégies que nous avons déjà vues. Même si le génocide se dénonce tout au long du texte, cette partie se consacrera à la dernière partie du roman, où l'auteur semble laisser la parole au témoin-rescapé.

Contrairement au reste du roman, cette partie constitue une histoire à part entière, une histoire qui se raconte de manière continue, avec les dates précises (du 12 au 15 avril) et dans leur ordre respectif : un témoignage du génocide des Tutsi de Nyamata. Dans cette partie, le ton du narrateur qui est le personnage principal est plutôt serein. Le témoignage se fait sans y mêler autre chose. En effet, le protagoniste revient à son statut d'enfant qui raconte le génocide, avec la possibilité de nommer ce qui a anéanti sa vie d'enfant et d'être humain. Dans *Murambi. le livre des ossements*, la visiteuse inconnue

de Jessica lui raconte son viol et ses perspectives sur sa mort inévitable. Pourquoi avait-elle besoin de le lui raconter? «Je ne veux pas mourir avec cela» a-t-elle confié à Jessica (Diop, 2000 : 122) Faustin aussi semble ne pas vouloir mourir avec cela. Alors, la création du romancier cède la place au témoin qu'est Faustin pour raconter ce qui lui est arrivé pendant le génocide, ce mot qu'il avait tant évité de dire tout au long du roman, l'évoquant sous l'appellation d'*avènements*.

Le témoignage de Faustin, alors âgé de dix ans à l'époque, est très poignant et dramatique. Le cerf-volant revient souvent dans son récit, non seulement pour marquer l'innocence de l'enfant ou l'idiotie des Nsenghimana diraient les villageois de Nyamata, mais aussi pour maintenir le drame du moment. Cela se voit surtout dans la scène ci-après entre Faustin et son camarade Lizende, lorsque les miliciens commencent à tuer les Tutsi après avoir reçu le signal :

- Tu vois que je ne t'ai pas menti! Cria Lizende presque heureux d'avoir eu raison.

Il se tenait toujours au milieu de la route, la ficelle de mon cerf-volant nouée autour de la main. Je dus moi-même déplier ses doigts pour le lui arracher. Son corps était inerte et froid. Je crus qu'il était mort bien qu'il fût toujours debout. Je touchai sa poitrine et l'appelai plusieurs fois :

- Lizende! Lizende!

Il ne me répondit pas. Son regard était tourné vers l'échoppe de son père dont la croix rouge était parfaitement visible des deux cent mètres où l'on se trouvait. Des hommes armés de machettes s'y rendaient en poussant leurs cris de guerre. Il se mit à parler tout seul et marcha droit vers l'échoppe. Il devait être fou. Je voulus crier, m'avancer pour le rattraper. Je n'en fis rien. (Monénembo, 2000 : 152)

Un témoignage troublant. Plusieurs choses se passent dans ce passage. En premier lieu, le passage évolue brusquement de la vie à

la mort du petit Lizende. Sa confirmation de la présence des miliciens, dans le village, prêts à tuer les Tutsi semble constituer ses derniers mots. Par la suite, le personnage de Lizende passe à l'état de mort-vivant. Ses doigts que Faustin doit déplier pour lui arracher le cerf-volant, son corps inerte et froid sa perte de parole alors que son ami l'appelle plusieurs fois, tout témoigne d'une non-vie chez cet enfant. En deuxième lieu, son regard fixé sur l'échoppe de son père déjà identifié par une croix rouge désigne la conscience de son identité et par conséquent, de la mort qui va s'abattre sur sa famille. Troisièmement, l'absurdité du génocide veut que toutes les victimes semblent consentir à la mort ou du moins l'accepter. Elles arrivent même à la négocier comme dans le passage que nous verrons ultérieurement. Ainsi, Lizende, qui voit les miliciens se diriger vers l'échoppe de son père, s'y dirige lui aussi. Pour Faustin «il devait être fou.» Ce geste échappe effectivement à la compréhension de son ami. L'ultime absurdité du passage, c'est que Faustin qui veut crier au secours ou l'attraper pour l'empêcher de continuer ne fait rien. Au contraire, il se dirige vers sa maison, voir ce qui s'est passé. Son sort l'attend, tout comme Lizende.

Enfin, nous entrons dans un autre ordre sémiotique, avec l'entrée en scène des miliciens et les victimes. Dans ce passage, comme dans les autres de la même partie, l'auteur met en scène les deux groupes opposés des bourreaux et de leurs victimes. Cette partie met en évidence le statut de victime de Faustin, car il s'identifie et appartient à un groupe victime. Après avoir décrit la mise en scène

et le décor, Faustin révèle les détails de l'histoire. C'est ce que nous apprennent les extraits suivants :

La voix d'une femme se fit entendre du côté de l'autel :

- Chef, mon argent et mes bijoux sont cachés dans mon matelas. J'ai une maison en brique et dix vaches laitières. Je t'offre le tout si tu me tues tout de suite. Et avec des balles de fusil, s'il te plaît, pas avec une machette!

- Pour nous, vous êtes tous tutsis, ici. Et les Tutsis, on les tue comme on veut!

- Ça se voit que tu n'as rien compris à la parole des anciens, toi! S'exclama mon père avec le même sourire de nigaud heureux que quand il se promenait au marché ou qu'il buvait son vin de palme. «Si tu hais un homme, laisse-le vivre», voilà ce que disaient les anciens!

Nyamurowo ressortit sans répondre et, cette fois-ci, il cadenassa la porte. (156)

Le choix du passage tient à un élément très important que nous n'avons pas encore rencontré, dans les autres récits, de manière aussi explicite qu'ici. C'est l'interaction communicative entre le bourreau et les victimes. Cet échange de paroles donne aux victimes le statut d'êtres humains, ce qui contraint le projet génocidaire de leurs bourreaux qui les déshumanisent ainsi : «-Qu'allons-nous faire aujourd'hui? Cria leur grand chef. – Nous allons tuer les Tutsi et leurs amis! – Pourquoi le ferons-nous? – Parce que ce sont des cancrelats!» (Monénembo, 2000 : 144) Ce phénomène de déshumanisation est une des étapes du génocide. Cela justifie sans autre raison la mise à mort du groupe ciblé. Une fois déshumanisé, la victime ne fait plus partie de la communauté des humains (Arendt, 1990). Elle n'appartient plus à la société.

Les victimes n'ayant pas d'autres moyens pour se défendre, la parole semble être une arme bien fragile mais digne, pour leur permettre de mourir en tant que humains, car c'est dans le langage

que se définit l'identité humaine. La dame qui négocie pour donner ce qu'elle possède contre une mort rapide par des balles de fusil, réclame dans d'autres mots la dignité. La machette la réduirait à un vulgaire objet. Cependant, le brigadier Nyumurowo, qui a le pouvoir de la vie ou de la mort, la rabaisse en montrant le choix de sa fin. «Pour nous, vous êtes tous tutsis, ici. Et les Tutsis, on les tue comme on veut!» Ces propos déshonorants sont immédiatement attaqués par ceux de Théoneste : «Ça se voit que tu n'as rien compris à la parole des anciens, toi! S'exclama mon père avec le même sourire de nigaud heureux que quand il se promenait au marché ou qu'il buvait son vin de palme. «Si tu hais un homme, laisse-le vivre», voilà ce que disaient les anciens!» Ce moment est très important dans le passage parce que ce vieux --l'idiot du village et devenu victime parce qu'il n'a pas voulu se conformer à l'idéologie génocidaire-- désarme le bourreau. Il lui montre en effet, qu'il n'a rien compris à la sagesse des anciens. Autrement dit, il lui donne tort dans ce qu'il fait alors que pour le génocidaire, les victimes doivent attendre la mort sans s'y opposer. Ils doivent les tuer d'abord psychologiquement en leur enlevant le langage, donc la parole. Or, ces victimes réclament encore le droit à l'humanité et à la vie par leur parole. Le vieux Théoneste sous-estime le bourreau qui, par son idéologie génocidaire, se procure le statut de «surhomme» puisque les victimes sont censées être les «sous-hommes», les non sujets. Ici, la parole des victimes constitue une insulte pour le bourreau. Cette scène rappelle celle du Juif qui s'était défendu à la dernière seconde de sa vie, avec un geste obscène:

[...]Je me suis servi d'abord d'un vieux geste insultant et connu du monde entier. [...] Il s'effectue avec le bras droit : la main gauche vient frapper la partie supérieure du bras droit, en même temps que l'avant bras est replié violemment...c'était très expressif.

– il s'était avancé, se plaçant devant les autres, et il a fait ce geste obscène, alors que mes hommes le visaient déjà. Aucune dignité. (S.C.) J'ai été tellement outré par une telle attitude de chien sans honneur face à la mort, que j'ai perdu une seconde ou deux avant de crier *Feuer!* (Cité par Rinn, 1998 : 191)

Comme le SS qui témoigne son humiliation par une victime qui n'avait plus que quelques secondes à vivre, les propos de Théoneste suscitent beaucoup d'exaspération chez le brigadier. Il «*ressortit sans répondre et, cette fois-ci, il cadenna la porte.*» Nous soulignons cette phrase car elle montre l'impact de la parole de Théoneste sur le bourreau qui en perd toute contenance. Le fait de cadenasser la porte désigne la mort de ceux qu'il enferme dans l'église. Dans une colère extrême, il veut en finir une fois pour toutes. C'est exactement ce qui se passe dans le passage suivant :

On entendit hurler des ordres. Les vitraux volèrent en éclats, les icônes tombèrent en poussière, des dizaines de cervelles déchiquetées éclaboussèrent le plafond et les murs. Ils jetaient des grenades. Mes souvenirs du génocide s'arrêtent là. Le reste, on me l'a raconté par la suite ou alors cela a rejilli tout seul dans ma mémoire en lambeaux, par à-coups, comme des jets d'eau boueuse jaillissent d'une pompe obstruée. [...] Quand je repris mes esprits, je constatai que leur (parents) corps étaient en morceaux sauf la poitrine de ma mère dont les seins en parfait état dégoulaient encore du sang. Une vieille femme se tenait au-dessus de moi. Elle eut la force de me sourire au milieu des nuées de mouches et des morceaux de cadavres en putréfaction.[...] Tu étais accroché à ta mère comme un nouveau-né et tu tétais les seins. Tu n'es pas un homme comme les autres. Tu es né deux fois pour ainsi dire : la première fois tu as tété son lait et la seconde fois son sang...(156-157)

Voici le génocide de Faustin. C'est dans ce passage que se conclut le massacre des Tutsi de Nyamata à l'église où Faustin perd

ses deux parents. A l'intérieur du lieu des massacres, le «je» se transforme en «on», puisque le témoin fait partie de tout le groupe des victimes. Ils partagent le même sort. Faustin donne une brève description de la destruction dont il a été témoin. Ce passage est un passage-clé, car il constitue l'origine de tout le roman. Force est de constater que l'auteur ne donne pas beaucoup de détails, mais en même temps, il fournit l'essentiel à son lecteur. «On entendit hurler des ordres. Les vitraux volèrent en éclats, les icônes tombèrent en poussière, des dizaines de cervelles déchiquetées éclaboussèrent le plafond et les murs. Ils jetaient des grenades.» En trois phrases, Faustin dit tout ce qui s'est passé, dans la décimation des milliers de Tutsi entassés dans la même église.

Pour échapper aux descriptions trop dures, le romancier joue sur la mémoire de Faustin qui perd conscience à cet instant. Un phénomène courant et normal dans une telle situation. Faustin avoue : «Mes souvenirs du génocide s'arrêtent là. Le reste, on me l'a raconté par la suite ou alors cela a rejilli tout seul dans ma mémoire en lambeaux, par à-coups, comme des jets d'eau boueuse jaillissent d'une pompe obstruée.» Ainsi s'exprime l'indicible au cours du roman. Le romancier utilise une bonne image de cette suite des souvenirs qui «jaillit toute seule dans sa mémoire en lambeaux, de ces jets d'eau boueuse qui jaillissent d'une pompe obstruée». Cela explique l'ordre chaotique de l'histoire de Faustin que nous avons analysé dans ce chapitre. «L'eau boueuse jaillissant d'une pompe obstruée» serait aussi l'image de ce langage de folie et d'ambiguïté, découlant de cette

expérience du génocide, que nous avons essayé d'explorer chez le personnage principal de *L'aîné des orphelins*.

Dans le même passage, Monénembo continue à faire face à la problématique de l'indicible. Comment Faustin peut-il raconter qu'il s'est retrouvé en train de téter le sang de sa mère? L'auteur introduit à ce moment un autre personnage pour dire ce que le témoin en question n'a pas pu observer. C'est la vieille femme qui retrouve Faustin parmi les cadavres sept jours après le massacre. Elle, peut donc dire : «Tu étais accroché à ta mère comme un nouveau-né et tu tétais les seins. Tu n'es pas un homme comme les autres. Tu es né deux fois pour ainsi dire : la première fois tu as tété son lait et la seconde fois son sang.» Cette stratégie, comme nous l'avons vue avec l'analyse de *Murekatete*, permet à l'auteur de soustraire le témoin de cet acte du témoignage pour donner la parole à un autre personnage qui prend la relève afin de décrire le spectacle de l'horreur qu'a vécu le témoin.

Tout au long du roman, Monénembo a pu se servir des stratégies langagières pour que l'indicible s'exprime. Un autre passage décrit bien ce processus. Il s'agit du passage où les enfants, le frère et les sœurs de Faustin se trouvent en état d'hystérie à la Cité des Anges bleus. En effet, les trois enfants profondément perturbés par l'expérience du génocide avaient perdu le langage usuel qui les remettrait en contact avec leur entourage. Ils ne criaient que des mots : «*chalchiche, kessa, con comme lèche, espera, certo,...*» (Monénembo, 2000 : 68) Ces mots italiens prononcés par les enfants

constituent un obstacle à Miss Human Rights qui tient l'orphelinat, ainsi qu'aux autres travailleurs de l'institut. Sachant que Faustin est de Nyamata, ils établissent un rapport avec l'Italienne Tonia Locatelli qui vivait dans la région et qui a été tuée pour avoir diffusé sur les ondes internationales le plan des génocidaires. Ainsi, ils veulent que Faustin voie les enfants pour les identifier, le cas échéant.

[...] Ça te ferait peur qu'on aille les voir? [...] La lumière de la cour n'éclairait qu'un pan du mur sur lequel ils étaient adossés mais je les reconnus sans avoir besoin d'écarquiller les yeux.

Ils ne jugèrent pas nécessaire de me mettre aux fers ou de m'attifer d'une camisole de force. [...] Bien plus tard, Hitimana, celui qui avait son lit au-dessus du mien, m'expliqua comment j'étais tombé en syncope. [...] Je délirais plusieurs jours, répétant inlassablement : *chalchiche, kessa, certo*, etc Miss Human Rights et l'intendant me tâtaient le pouls, surveillaient mes lèvres. «Quoi?...Fais un effort!...Tu les as reconnus, n'est-ce pas? Dis-nous tout!» Doucement les brumes s'éloignèrent de mon esprit : les mots se firent plus précis, les images plus claires, plus évocatrices...*Salsiche, queija, rizotto, cafe com lette, ciao, certo, arrivedecci, muito obrigado, grazie...*» (Monénembo, 2000 :69-71)

Dans ce passage fragmenté, nous avons encore une fois un autre intervenant, Hitimana, qui s'interpose entre le témoin Faustin et le lecteur pour raconter l'évanouissement de Faustin lorsqu'il a reconnu les enfants. L'auteur recourt à cet état de Faustin pour esquiver les questions de Miss Human Rights qui mèneraient sans doute à l'histoire douloureuse de la mort des parents de ces enfants et de Faustin.

Une autre stratégie intéressante ici adoptée est l'usage de l'italien. Celui-ci devient un code commun entre Faustin «le détenteur du secret, le seul à pouvoir dénouer le mystère des trois petits diables, comme ils disaient» (70) et les enfants. Lorsque tout devient clair dans

son esprit, le lecteur s'attend à ce que Faustin explique aux autres qui sont ces enfants et ce que signifient ces mots. Mais la seule chose qu'il fait est de corriger les mots italiens et d'en ajouter d'autres. Au lieu de résoudre le problème, il le complique davantage, seulement parce qu'il considère que le message est transmis. Avant de dire que c'est son petit frère et ses petites sœurs, ils les place dans le contexte spatio-temporel, cet «avoir-lieu» (Agamben, 1999)) dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. L'indicible s'exprime ainsi par une langue inconnue des personnages qui n'ont pas vécu l'expérience du génocide. Expriment ainsi cette partie «intouchable», puisque douloureuse, de l'horreur qu'ont vécue les enfants.

4.6. Conclusion

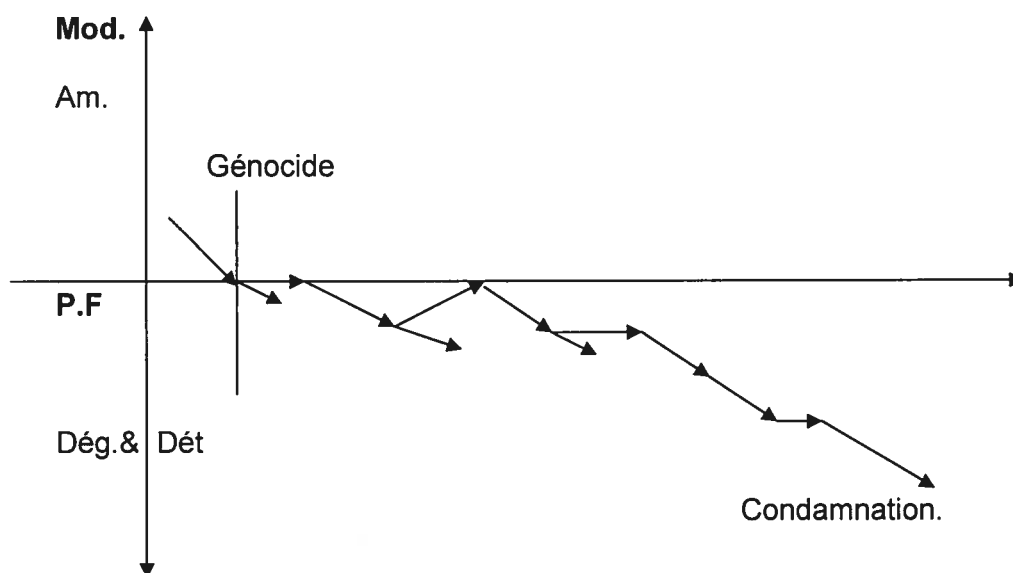
Le roman de Tierno Monénembo nous plonge dans l'absurdité totale, née du génocide des Tutsi du Rwanda en 1994. Grâce à son protagoniste, il met en relief la problématique de (sur)vivre dans un monde aussi chaotique découlant de la destruction humaine. Monénembo place ainsi son personnage principal dans une société dépourvue de tout sens d'être et de vivre afin de faire part des conséquences du drame qui articulent, à leur tour, l'ampleur du génocide et son essence destructive.

L'étude sémiotique de *L'aîné des orphelins* révèle une structure actantielle qui va toujours dans le sens de la destruction. En effet, le parcours du personnage principal est tel que tout se détruit au fur et à mesure que le temps défile. Bien qu'il y ait des personnages qui veulent l'aider à revenir à la vie, Faustin agit comme s'il voulait les

ridiculiser dans leurs actions. Le lecteur se rend compte en revanche, que le personnage principal et les autres personnages ne sont pas conscients des conséquences qui vont suivre le geste posé. Comme nous l'avons vu, l'histoire de Faustin s'étend, pour la plupart du temps, sur la période de l'après-génocide. Nous avons également montré qu'au cours de cette période, les opposants n'existent pas dans le parcours figuratif du protagoniste. De ce fait, nous avons adopté les termes d'améliorateurs, dégradeurs et destructeurs pour analyser le roman.

Contrairement au récit de Murekatete que nous avons étudié au deuxième chapitre, où la dégradation de la protagoniste dépend de la dégradation d'un améliorateur, *L'aîné des orphelins* présente une autre situation : chaque séance qui serait dite amélioratrice devient catastrophique. Et ce, assez souvent à cause du personnage principal. Ainsi, sans le vouloir, les améliorateurs de Faustin se transforment en dégradeurs et destructeurs de sa situation. Une sorte d'autodestruction prend place dans le roman. À cause de cette destruction, on voit dans le schéma ci-dessous, que dans les modalités (**Mod.**) l'action amélioratrice (**Am.**) est dominée par la force destructrice (**Dég. & Dét.**). Ce qui fait que, dans le parcours figuratif (**P.F.**), chaque fois qu'il y a un améliorateur de la situation, il y a aussi un élément qui doit, tôt ou tard, servir en tant que dégradant. C'est le cas par exemple de la gendarmerie où Faustin est accueilli par les militaires, mais où il rencontre Musinkôro. On pourrait aussi mentionner la Cité des Anges bleus où l'on prend bien soin de

Faustin. Il y retrouve cependant, ses sœurs dont l'une sera la raison de sa condamnation à mort.



Rodney l'aide également à gagner de l'argent mais, une fois qu'il apprend que Faustin a oublié son revolver, il insiste pour aller le chercher. Nous constatons, dans le même cadre, que la seule action positive que Claudine ait réalisée se matérialise dans le placement de Faustin à l'orphelinat. Il s'agit, sur la graphique, la de flèche qui monte un peu. Les flèches horizontales représentent les tentatives d'amélioration de la situation. Pour celles qui se dirigent vers le bas, il s'agit de la dégradation : avec le génocide, la vie dans le QG, l'assassinat de Musinkôro, la prison et la condamnation.

Ce parcours figuratif très complexe est rendu possible par les stratégies narratives et discursives auxquelles Monénembo recourt pour exprimer l'indicible. Étant donné le contexte dans lequel se tisse l'intrigue, celui d'une société où règne le chaos à la sortie du génocide, le romancier choisit des procédés stratégiques qui semblent

s'adapter le mieux à la situation. En étudiant la folie et l'ambiguïté, nous en arrivons à conclure que ces procédés privilégient la vraisemblance de la situation car, elles mettent en évidence l'absurdité du génocide et remettent en question le vécu de l'après-génocide qui ne semble aucunement facile pour la société, mais surtout pour l'individu qui a vécu une expérience limite du génocide.

Le roman de Monénembo emboîte enfin le pas des autres romans de la série qui se heurtent à une certaine limite de la création littéraire face au génocide, une limite qui est plus éthique qu'esthétique, nous semble-t-il. Car, si le romancier tente de surmonter les problèmes de la représentation du génocide, la morale lui impose à un certain moment de donner place à la voix du témoin pour dire ce qu'il a vécu. Par ce biais, le roman contribue à la construction de la mémoire pour les victimes du génocide en question. Cela ne veut pas pour autant dire que le témoignage s'oppose à la création littéraire. Toutefois, cette dernière semble dépendre du témoignage dans le cadre du génocide. Il s'avère être un élément incontournable dans la création d'une œuvre. Au lieu d'entraver la création, il y contribue pour faire une œuvre nouvelle car, le thème du génocide l'impose.

CHAPITRE V

La Phalène des collines et l'écriture subversive

5.1.Introduction

«L'hécatombe s'élèverait à vingt mille morts dans cette minuscule église. Notez, mademoiselle... à peu près cinq mille... pour être plus proche de la vérité!»

L'affreux *musungu* avec son arithmétique et son doute! J'entrais en ébullition quand les visiteurs s'attardaient sur le bilan numérique et s'amusaient à compter du regard les ... une tête, deux têtes; trois crânes; cent péronés, mille fémurs, dix-neuf mille neuf cent quatre-vingt-neuf omoplates, des sacs poubelles à remplir... comme si nos tibias étaient des bâtonnets d'écoliers de la maternelle! Pire encore, les remises en cause me démangeaient atrocement.

[...]J'ai décidé d'arracher le verbe et de l'imprimer directement à la conscience de ces deux visiteurs hors du commun : version originale et intégrale dans une édition non expurgée. Je ne pouvais plus tolérer un speech adapté, trafiqué, mièvre solo auquel je trouvais un air de contre-bande et de requiem. De toute façon, depuis les temps immémoriaux du règne de Lyangombe⁶⁰, l'adage l'avait déjà édicté : l'on est seul vrai témoin de son histoire et seul véritable miroir de son visage, puisqu'on sait de quelle fatigue est née la cerne sous l'œil. Mon histoire est bel et bien mienne, une histoire de reine, et, surtout celle de mon sexe : un vagin rempli d'arbre. (Lamko, 2002 : 27; 31)

La Phalène des collines est le premier roman de Koulsy Lamko. Un roman bouleversant mais aussi édifiant. Dans ce récit, une phalène rousse est née non d'un homme ni d'une femme mais d'une colère. En effet, comme il ressort du passage en exergue, le roman de Lamko est caractérisé par une colère, émanant de chaque page du récit. La phalène en personnage romanesque, qui est aussi la narratrice du récit, a surgi «d'une dépouille sèche de femme anonyme au milieu d'autres cadavres amoncelés dans une église-musée-site⁶¹ du génocide» (Lamko, 2002 : 13-14). Le récit précise qu'il s'agit d'une reine violée et tuée par un prêtre

⁶⁰ Le représentant d'Imana des Banyarwanda que l'on priait avant les missionnaires blancs.

⁶¹ Cette nomination ironique que donne Lamko à cette église entre dans son thème critique de l'implication de l'Église dans le génocide. Elle nuance l'appellation «site du génocide» qui ne donne pas d'autres informations, mais souligne surtout le choc de l'auteur visiteur. Tout le long du roman, on trouve des appellations bien précises qui identifient le lieu dans lequel se trouvent les victimes. Église-musée-site du génocide ou alors classes-musées-cimetières du génocide (Lamko, 2002 : 141)

dans la sacristie alors qu'elle allait demander à l'évêque de mettre fin aux massacres. La phalène, cette victime-revenante, raconte son histoire et critique, de manière virulente, tous les responsables du génocide qu'il s'agisse des autorités ecclésiales, des intellectuels ou encore des occidentaux, notamment les militaires français.

Alors que la carcasse de la reine se trouve encore dans «l'église-musée-site-répertorié-classé numéro 12», une délégation d'enquêteurs étrangers visite ce site, ayant pour guide, une jeune femme, Pelouse, dans son rôle de «script-photographe-guide-traductrice.» Pelouse est la nièce de la reine massacrée. Elle est née en exil et découvre pour la première fois son pays natal. Ce voyage présuppose une double mission, à savoir guider la délégation et enregistrer toutes les informations sur le génocide, mais aussi chercher la sépulture de sa tante dont elle ne possède qu'une photo jaunie. A l'église-musée-site du génocide, la délégation de Pelouse excite la colère de la phalène à cause des doutes et des estimations arithmétiques du *musungu* aux bajoues d'opulence. Conséquemment, le papillon s'attaque au gardien du site, et lui cause une crise épileptique, pour refuser à ce visiteur le récit essentiel de leur enquête : l'histoire de la reine. Dès lors, elle entreprend le projet de revendiquer son repos, son entrée dans la Cité du Temps. Ce faisant, elle essaie d'établir une communication entre elle et sa nièce, mais cela ressemble plutôt au harcèlement de la jeune femme qui a, par ailleurs, horreur des papillons. La phalène fait en sorte que Pelouse perde tout ce qu'elle a collectionné comme information sur le génocide car, elle ne veut pas que son histoire soit travestie. De toutes les photos qu'elle a prises, il

n'en ressort aucune; les appareils disparaissent tandis que toutes les notes s'envolent par le vent à travers la fenêtre entrouverte et finissent dans les flaques d'eau de la pluie. En même temps, la phalène s'attaque à tout le monde (23).

Parallèlement à l'histoire du génocide que raconte la phalène à travers son errance sur les collines en recherche de repos, se déroule aussi l'histoire de Fred R. qui est à la recherche de la liberté, laquelle est synonyme de sa mère patrie. Fred R. mène une dure vie d'exilé dans le pays de l'Autre qui ne le reconnaît pas comme un compatriote, malgré la fausse identité que lui ont confectionnée ses parents pour qu'il puisse prendre racine dans ce pays. Là-bas, il est traité de «sale Rwandais» sans toutefois comprendre le sens de ce propos. La signification de cette mère patrie est révélée à travers une mélodie que sa mère avait l'habitude de lui chanter (Lamko, 2000 : 52), il comprend que la mère dont on parle dans la chanson est la patrie qu'il n'a jamais connue. Il se livre alors à sa recherche.

A travers les voix de Muyango-le-crâne-félé et d'Épiphanie, le papillon raconte la mort d'autres victimes, l'impossibilité de faire le deuil et la difficile survie après le génocide. Leur témoignage dévoile l'obstacle de vivre avec les fantômes qui cherchent toujours leur repos. Pour cela, Pelouse devient un personnage important en ce qu'elle nourrit un espoir nouveau. Aidée de ses nouveaux amis Épiphanie et Muyango, elle procède au rituel de la levée du deuil afin de permettre aux morts de se reposer, d'entrer dans «la Cité du Temps, la Colline des Morts», ainsi qu'aux (sur)vivants à retrouver la vie.

Contrairement aux autres romans que nous avons étudiés dans cette thèse, *La Phalène des collines* impose son originalité à travers le personnage principal qui est une phalène. Ce papillon nocturne surgi d'un cadavre, raconte sa propre vie de reine et la mort que lui a infligée un prêtre. Par-là, Lamko parvient à faire un témoignage «du dedans», pour reprendre l'expression d'Agamben, puisque c'est la victime elle-même qui témoigne. Le romancier donne la parole ou plutôt la voix à une victime du génocide afin de nous rapprocher davantage des atrocités du crime. Toutefois, en les racontant, Lamko s'en éloigne en même temps par cette stratégie du personnage-fantôme.

D'après certaines études, entre autres celle de Wardi, le dire du génocide se base sur la réalité de l'événement. Or «la réalité constatée, c'est simplement l'amoncellement des cadavres» nous dit Josias Semujanga⁶² (1998 : 26). Au fond, cette actualisation du génocide par ses crimes s'accompagne d'un autre élément qui nous échappe : la douleur. Koulsy Lamko semble être allé plus loin que les autres romanciers du génocide en tentant de percer à vif cette douleur. Le passage que nous venons de citer, en exergue, partant de la réalité constatée des atrocités, révèle certains éléments qui, finalement, semblent être les leitmotifs de l'histoire : le site (du génocide) et le visiteur (touriste de l'horreur). D'emblée, le récit de Lamko refuse la transformation de ces lieux de mémoires en lieux touristiques.

Tout se passe dans une église devenue site du génocide. Le visiteur *musungu*, comme d'ailleurs d'autres visiteurs, donne plus d'importance à

⁶² Semujanga, Josias. *Récits fondateurs du drame rwandais : Discours social, idéologies et stéréotypes* (1998)

l'exactitude des chiffres des victimes tombées au même lieu, devant, pour lui, être proportionnels aux dimensions de l'église. Il refuse ainsi le chiffre qui lui est avancé et donne sa propre proposition pour, dit-il, se rapprocher de la vérité. La phalène qui se fait porte-parole des victimes s'insurge à la fois contre la répugnance des visiteurs et contre le gardien qui doit constamment raconter leur histoire, sans omettre le récit spectaculaire de la reine devenue phalène. Afin d'appréhender, dans la mesure du possible, la douleur du génocide, Lamko fait usage d'une brutalité extrême et historiquement réelle. Le roman cristallise ainsi la cruauté de l'événement. Toute la figuration de cette dernière est matérialisée à travers l'image d'un sexe «rempli d'arbres.»

En outre, le même passage contient des éléments thématiques qui semblent guider l'écriture de *La Phalène*. Premièrement, il s'agit de la problématique du «bilan numérique» qui, en fait, rejoint le propos du romancier dans son exorde. Lamko affiche sa position au sujet de cette question mathématique qui abrège la mort des victimes en «Mort d'Hommes» qu'il trouve inacceptable. Pis encore, dans le passage, les victimes sont réduites au nombre d'ossements que les visiteurs se mettent à compter du regard. Cette suite d'actes irrévérencieux provoque la révolte de la reine-victime.

Deuxièmement, le personnage se refuse à la norme qui transgresse la douleur des victimes en racontant leur histoire. L'intolérance au «speech adapté» du gardien du site préfigure une écriture qui ne se conforme pas aux conventions habituelles. En effet, tout le long du roman, nous assistons à un bouleversement des normes canoniques. Si le

génocide a lui-même brisé les conventions, les normes et les valeurs humaines, Koulsy Lamko l'appréhende en tant qu'actes subversifs réalisés à travers des suites de transgressions : aller à l'encontre (ou même au-delà) de la force du mal. Nous verrons dans l'analyse suivante que Lamko inverse, du moins moralement et symboliquement, les rôles des actants du génocide.

Alors que ce dernier semble avoir imposé l'ordre de l'interdit au deuil au Rwanda, Lamko crée une situation dans laquelle il cherche à rétablir le respect de la victime grâce au retour à ce rituel. Pour ce faire, c'est le troisième élément, l'auteur renforce son écriture de l'a-normal en réincarnant une victime, témoin de sa propre histoire qui aspire au repos jour après jour.

Ainsi, submergé par la douleur et la colère émanant des sites du génocide, répugné, dirait-on, par le rôle que les religieux et les élites politiques et économiques ont tenu dans ce drame, Lamko fait éclater les limites qui lui sont imposées par cette réalité indicible. Comment créer une œuvre romanesque à partir de ces images? Comme le dit Charles Mauron, «l'art doit donner à l'homme ce que la réalité lui refuse» (Mauron, 1964 : 101). Cependant, d'après l'ouvrage de Charlotte Wardi (1986), la représentation du génocide se heurte à des frontières infranchissables. Comment donc obtenir de l'art ce que la réalité refuse à l'homme (créateur) dans le cadre du génocide?

Cette question soulève, comme l'a remarqué Wardi, une problématique d'ordre éthique et esthétique. Celle-ci est au cœur du roman de Lamko. Plaçant au centre de son récit un personnage-victime,

qui a pour vocation de représenter toutes les victimes, Lamko explore le sujet en ayant recours aux procédés symboliques du point de vue philosophique et culturel. Le romancier nous livre un récit bouleversant dans un langage souvent cru. A l'instar de Claude Lanzmann, qui affichait une ambiguïté suffisamment incisive avec le titre *Shoah*, pour décontenancer son public, Lamko recherche par son langage à susciter la même colère et une aversion toute aussi grande chez le lecteur. A ce titre, il déclare dans son entretien avec *L'Interdit* avoir utilisé des mots qui «pourraient permettre de suggérer; non pas d'atteindre à la perfection descriptive; mais juste permettre que se crée le dégoût même chez le lecteur. Pour moi, ajoute l'auteur, les mots peuvent posséder la magie de hérissier la peau du lecteur ou de le couvrir de sueur⁶³.» Et ceci dans l'objectif de cerner textuellement la cruauté des tueurs, abject de l'humain. Toutefois, ce langage évolue au fil des pages laissant percer des bribes d'espoir vers la fin du texte.

En outre, le roman de K. Lamko est fondé sur le principe de l'errance. Une errance qui se déploie de l'auteur vers ses personnages. En effet, il est question de la phalène qui erre entre les collines et des hommes en quête de son repos (éternel); Fred R. qui «court toujours» à la recherche de sa patrie. Pelouse n'est pas en reste puisqu'elle doit trouver la tombe de sa tante. L'auteur lui-même, dans un désir d'affleurer la parole juste, a recours à plusieurs genres pour exprimer le génocide. Son écriture oscille entre le récit (principal) romanesque, la poésie, le théâtre, le cinéma, l'épopée, la chanson, le témoignage et autres, lesquels forment un roman

⁶³ «La parole des fantômes» : Entretien de Koulsy Lamko avec *L'Interdit*. Novembre. 2000. p1.

théâtral. Cette errance ou cette théâtralité de la parole littéraire mue par une inspiration fécondante, exploite plusieurs langues qui secondent le français dans *La Phalène des collines*. On note la présence de l'anglais⁶⁴, de l'espagnol («Madre de dios! [...] (Lamko, 2002 : 24), du swahili et du kinyarwanda. Ce glissement s'insère aisément dans le roman. Les desseins de l'errance sont contenus à travers la réalisation de la liberté. En effet, Lamko comme son personnage, s'octroie une certaine liberté de franchir les limites imposées par les normes conventionnelles face à l'indicible. Nous verrons dans l'analyse que toute une philosophie des limites se dégrade tandis que le concept de l'illimité se développe autour de l'intrigue et s'exploite sous plusieurs aspects, cherchant toujours les possibilités de représenter l'irreprésentable.

Selon Wardi, «la représentation du génocide dans une fiction romanesque doit répondre au critère de l'authenticité qui se mesure au pouvoir de la création imaginaire à ressusciter les événements passés et à les communiquer sans les dénaturer. Authentique, elle permettra à l'imagination et à la sensibilité du lecteur d'appréhender la tragédie vécue et d'en saisir le sens.» (136) L'étude du roman dans ce chapitre nous révélera que grâce à ces procédés de l'errance et du symbolisme, Lamko parvient à recréer certains événements qui répondent à ce critère d'authenticité du génocide. Le personnage témoin-victime, qui raconte sa propre histoire, replonge le lecteur dans le moment même de la tragédie.

⁶⁴ Pour l'anglais et le swahili, voir, entre autres, la chanson (16) et aussi la page 30 pour l'anglais. L'espagnol dans «*Madre de dios!*» (24). Concernant le kinyarwanda, plusieurs termes sont parsemés dans le texte. On peut noter, par exemple, le *musungu*, les *bazimu* (32), *Murakoze* (40), *umugimbe* (55), *imishayayo*, *intwali*, etc (59). On ne peut passer à côté, non plus de la chanson dont les trois couplets sont tous transcrits entièrement en kinyarwanda (52).

Le langage cru de la phalène parvient à saisir le degré de la barbarie génocidaire et de la douleur de la victime.

Afin d'étudier tous ces aspects par lesquels le romancier retrace le supplice innommable de la reine, le présent chapitre se propose de faire une analyse de l'écriture de Lamko. Une écriture qui se veut subversive tout en créant une lueur d'espoir destinée aux survivants du génocide, et aux lecteurs tel que le suggère la citation suivante:

«Laisse plutôt à la vie nouvelle tapie dans le bourgeon, une goutte de sève, un rayon de soleil!

Redresse-toi et recommence. Tu es la vie têtue qui veut vivre parmi les autres vies» (Lamko, 2000 : 207)

L'analyse se subdivisera en trois parties. Il s'agira d'abord d'une étude sémiotique du récit qui mettra en évidence les personnages principaux du roman ainsi que les rapports qui s'établissent entre eux et le protagoniste. Deuxièmement, l'analyse s'articulera autour des procédés que nous avons mentionnés plus haut, à savoir l'errance et le symbolisme. Cette partie visera essentiellement le témoignage de la phalène. Enfin, la troisième partie sera consacrée à l'indicible et l'écriture de la violence dans le roman de Lamko. Il s'agira d'analyser le discours narratif, le lexique et le style du roman tout en les explorant dans le contexte du génocide.

Étant donné que le roman de Lamko met en lumière la problématique de l'éthique et de l'esthétique, nous nous appuierons surtout sur l'ouvrage de Charlotte Wardi (1986) pour en déceler les paramètres.

5.2. Analyse sémiotique du récit

D'après l'architecture textuelle, le roman de Koulsy Lamko est construit en deux parties. La première étant l'exorde, une partie qui ne comprend que deux pages, mais dont l'impact se fait ressentir sur le roman entier et ce, pour trois raisons⁶⁵ : la substance, le ton et le caractère. La deuxième partie est composée de quinze chapitres. Ceux-ci sont d'une longueur plus ou moins égale et sont relativement courts. À l'intérieur de la quasi-totalité des chapitres, le récit principal de la Phalène alterne avec celui de Fred R. Notons d'emblée que cette superposition suit une logique d'interrelation puisque les deux histoires sont liées l'une à l'autre par leurs personnages et par leur quête. Étant donné que la phalène est en réalité un fantôme, donc un personnage invisible, *muzimu*, l'auteur imbrique une histoire parallèle qui met en évidence la même problématique mais dans un contexte réel de l'exil et ce par l'intervention d'un personnage authentique⁶⁶. L'intrigue se déroule dans deux lieux différents. L'histoire de la Phalène se passe au Rwanda cinq ans après le génocide, tandis que celle de Fred R. a lieu dans un pays d'exil dont la narratrice ne donne pas le nom. Comme nous l'avons déjà mentionné,

⁶⁵ C'est dans cet exorde que Koulsy Lamko annonce la source de son roman. Un génocide dont les victimes ont été réduites à des opérations mathématiques, comme si ce qui intéressait le monde était le nombre des morts. Ce chiffre que chacun manipule selon ses intérêts. Lamko annonce clairement dans ces pages sa position d'écrivain engagé. Ce qui donne le ton de dénonciation au roman. Quant au caractère du roman, l'auteur dit bien qu'il s'agit de la paraphrase de l'histoire. Puisque c'est le seul droit dont il dispose en tant que poète devant cette tragédie. Pour l'importance de cette partie d'exorde, nous recommandons également l'article d'Isaac Bazié : «Au seuil du chaos : devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire.» *Présence Francophone*. Chaos, absurdité, folie dans le roman africain et antillais contemporain. Variation autour de l'engagement. No. 63. Avril 2005.

⁶⁶ Le personnage de Fred R. serait le leader du FPR Fred Rwigema, qui a vécu en exil presque toute sa vie (en Ouganda) et a lancé l'attaque du FPR contre le régime dictatorial du général Habyarimana du Rwanda le 1^{er} octobre 1990. Il est mort le lendemain de cette même attaque. Voir également Catherine Coquio dans *Rwanda : Le réel et les récits*. Paris : Éditions Belin. 2004 (p.148)

Lamko recourt à plusieurs genres dans ce roman et chaque genre est régi de façon autonome puisqu'il constitue un récit en soi. Pour ainsi dire, plusieurs récits sont diffus dans le récit principal.

Du point de vue thématique, *La Phalène des collines* pose un regard critique et dénonciateur vis-à-vis de l'implication de deux entités extrêmement puissantes : les religieux et les puissances occidentales. De ce thème découle celui du manque de respect à l'endroit des victimes, attitude que certains adoptent pour tirer parti de ce drame. Un des personnages l'exprime ainsi : «L'histoire ne souffre jamais de redites lorsqu'on la délivre avec fidélité. Ce dont elle répugne, c'est d'être prise en otage par la vérité des puissants qui la torturent, lui rongent les ailes et les pattes pour la faire entrer dans une petite marmite et l'accommoder à leur profit, c'est-à-dire au détriment des victimes» (Lamko, 2002 : 116)

Les atrocités et l'innomable du génocide sont dénoncés dans le roman par le biais de trois événements : le viol d'une reine par un prêtre, qui par son crime désacralise le lieu du culte ainsi que toute la doctrine religieuse puisque tous les fondements et pratiques religieux sont irréversiblement remis en question; la mort de la famille de Muyango après un mois de résistance des *Abasesero*; et le meurtre du mari et des enfants d'Épiphanie par ses propres cousins. Comme les autres romans de notre corpus, celui de Lamko souligne également l'impossibilité de survivre au génocide. Car comme le dit Esther Mujawayo dans son livre *Survivantes*, «La puissance du génocide, c'est exactement cela. Ce n'est pas la fin du génocide qui achève le génocide, parce qu'intérieurement, il n'y a pas de fin à un génocide. Il y a juste arrêt des tueries, des massacres, des

poursuites – ce qui évidemment est essentiel – mais il n'y a pas de fin à la destruction» (Mujawayo, 2004 : 197). Toutefois, dans une approche philosophique et symbolique, l'auteur esquisse des réponses aux questions qui taraudent les survivants. Comment aller vers une vie possible après une telle tragédie? Comment oublier la perte des êtres aimés? Notons, par ailleurs, que le roman n'accorde pas de place aux détails relevant d'explications historiques du génocide comme le préconisent certains récits. Le regard du romancier est fixé sur les victimes et leurs rapports avec le monde des (sur)vivants; ces rapports sont exploités dans un contexte culturel et traditionnel d'Afrique.

En ce qui concerne la structure narrative, le récit est principalement homodiégétique, puisqu'il est narré à la première personne «je» par le protagoniste. Il faut signaler que nous avons affaire à une situation tout à fait singulière car, le personnage narrateur de *La Phalène des collines* ne fait pas partie du même monde que les autres personnages. De ce fait, nous sommes en présence de deux espaces dans le texte, à savoir le monde de l'invisible et le monde du visible ou en d'autres termes, le monde du dedans et celui du dehors. Dans ces mondes parallèles, nous retrouvons respectivement le personnage de la phalène et les autres personnages du roman. A noter que le personnage principal accède aux deux mondes alors que les autres n'accèdent qu'au monde visible. La communication directe de la phalène avec les vivants se fait, semble-t-il, en sens unique et de manière fictive, soit par un rêve, soit par les pouvoirs de fantôme, responsables des visions des personnages. Ce qui est mis en jeu ici, c'est la philosophie ou le mythe des limites qui exerce une

influence majeure. Lamko nous présente un roman dans lequel il veut franchir, sinon abolir toutes les limites imposées. Ses personnages, en particulier, la phalène, Fred R. et Muyango, sont en quête de liberté : avec comme leitmotiv le refus de se laisser guider par le conformisme et les normes des limites. Lui-même dépasse ces dernières en ressuscitant une victime afin qu'elle témoigne de son assassinat, acte impossible dans d'autres circonstances où ne concourt que le réalisme. Lorsque l'on se penche de près sur la narration de la phalène, on constate qu'il pourrait tout aussi bien s'agir d'un monologue narrativisé. C'est-à-dire un discours intérieur du personnage qui se fond dans celui du narrateur.

Deux catégories de personnages se distinguent dans la scène actantielle : les personnages principaux dont la phalène est le protagoniste et les personnages secondaires. La première catégorie est composée des personnages suivants : l'abbé Théoneste, Fred R. Pelouse, Muyango-le-crâne-fêlé, le *musungu* aux bajoues d'opulence, le guide Védaste, Épiphanie et Modestine. La catégorie des personnages secondaires est composée de ceux qui apparaissent dans les récits interposés ou de ceux du Café de la Muse. L'étude des personnages se focalisera surtout sur les personnages principaux et nous nous référerons à la seconde catégorie lorsque cela s'avèrera nécessaire au cours de l'analyse de ces premiers.

Sémiotiquement parlant, *La Phalène des collines* ne se conforme pas à la norme actantielle préconisée. Dans le témoignage sur l'assassinat de la reine, la scène du viol est textuellement énoncée. Celle-ci recompose les derniers instants avant et après le décès du protagoniste. Cette mort

est incarnée par le passage ininterrompu de la conscience de l'événement du visible à celle du monde invisible. Cette unique scène du viol retrace une situation sémiotique avec le personnage principal en contact avec son opposant. Dans le temps diégétique, les rôles sont en quelque sorte inversés. Le personnage du monde invisible confronte ceux du monde visible afin de préserver sa mémoire et réclamer son repos. Comme il apparaîtra ultérieurement, les autres personnages ne sont pas au courant de l'existence de la phalène en tant que personnage. Koulsy Lamko tisse un récit dans lequel les valeurs culturelles et traditionnelles, c'est-à-dire les valeurs contextuelles, priment sur les valeurs esthétiques et sémiotiques. C'est dire que dans cette analyse nous tiendrons prioritairement compte des valeurs relevant du contexte du récit car, les valeurs esthétiques et sémiotiques au gré de leur présence dépendent directement du contexte. C'est justement à partir de ce dernier que le protagoniste se retrouve dans une situation qui l'oppose aux autres personnages sans que ceux-ci en soient conscients.

Si l'on s'en tient à la typologie des récits du génocide telle qu'établie par M. Rinn (1998), il est difficile de classer le récit de Lamko. Le cheminement du protagoniste diffère sensiblement des autres. Si les personnages principaux subissent différentes étapes au travers desquelles découlent leur histoire individuelle, la phalène suit un mouvement inverse. De fait, il s'agit du retour d'une victime qui, de surcroît, n'entre pas en interaction directe avec les autres actants.

5.2.1. Étude du personnage principal : la Phalène

L'histoire du personnage principal de *La Phalène des collines* prend une place prépondérante dans le roman de Lamko, tandis qu'il existe sous forme anecdotique dans d'autres récits de notre corpus. Les passages suivants tirés de quelques romans, nous servent d'illustration :

Murekatete :

Je suis allée à Nyamata. [...] J'ai rencontré Mukandori, ma sœur bien aimée. Ligotée, violée, meurtrie [...] Comment ont-ils pu? Ce pieu dans sa féminité endolorie, dans sa féminité bafouée! Comment ont-ils osé? Je l'ai vu exposée, sa pudeur violée. Pauvre Mukandori privée de sépulture, pour témoigner. Dusabé, en frère aimant, voulait lui offrir une demeure plus discrète après tant d'humiliations. Une jolie petite tombe à l'ombre des avocatiers qui bordent sa maison. On le persuada de n'en rien faire. Mukandori devait rester dans sa vitrine, pour témoigner. (Ilboudo, 2000 : 65)

L'ombre d'Imana: Voyage jusqu'au bout du Rwanda :

Église de Nyamata

Site de génocide
+ ou – 35 000 morts.

La femme ligotée.
Mukandori. Vingt-cinq ans. Exhumée en 1997.
Lieu d'habitation : Nyamata centre
Mariée.
Enfant?

On lui a ligoté les poignets, on les a attachés à ses chevilles. Elle a les jambes largement écartées. [...] Elle a été violée. Un pic fut enfoncé dans son vagin. (Tadjo, 2000 : 21-22)

Murambi, le livre des ossements :

De Ntarama ils se rendirent à l'église de Nyamata. [...] Qui est cette jeune femme? Fit Cornelius en se tournant vers le gardien. Elle s'appelle Theresa Mukandori. Nous la connaissons tous très bien, répondit le gardien.

La jeune femme avait la tête repoussée en arrière et le hurlement que lui avait arraché la douleur s'était figé sur son visage encore grimaçant. Ses magnifiques tresses étaient en désordre et ses jambes largement écartées. Un pieu – en bois ou en fer,

Cornelius ne savait pas, il était trop choqué pour s'en soucier – était resté enfoncé dans son vagin. (Diop, 2000 : 95 - 96)

Alors que Monique Ilboudo et Boubacar B. Diop insèrent cette histoire dans leur narration, Véronique Tadjo fait état des faits. Elle attire l'attention du lecteur sur certains éléments de manière à le convaincre de la réalité: le lieu du massacre, nombre de victimes, identité civile plus ou moins complète de la jeune femme et enfin la description narrative qui rejoint celle des deux autres auteurs.

Ces passages donnent tous les mêmes indications concernant la victime. Le plus frappant correspond au nom de la victime Mukandori cité dans les trois passages et qui prouve que les auteurs se réfèrent à la même image de femme avilie par les génocidaires. Effectivement, il s'agit bien de Theresa Mukandori dont les auteurs ont vu les restes dans ce site du génocide à Nyamata. Diop évoque cette rencontre en ces termes :

En vérité, le cas de Theresa Mukandori revient dans tous les romans; au fond cela donne le sens profond de cette démarche. Étonnamment, pour chacun de nous, c'était inconscient. [...] On nous a parlé de son frère qui voulait qu'on l'ensevelisse normalement, mais le gouvernement a supplié de comprendre la nécessité de montrer tout cela. Et quand on nous a dit qu'elle s'appelait Theresa Mukandori, j'ai vu tout le monde prendre note. Au fond, cela voulait dire, et l'on s'adressait un peu aux tueurs : «vous vouliez la tuer, mais nous, nous allons la faire revivre» (cité par Coquio, 2004 : 149)

Chez Lamko, cette femme n'a pas de nom. C'est une femme anonyme. Cependant, elle se donne un nom qui parfois, prend la forme d'un nom commun, celui de reine, tandis qu'à d'autres endroits, elle est désignée par le nom propre de Reine. Sa liberté se manifeste dans l'élévation du personnage d'abord anonyme à une reine. Toutefois, l'on sait bien qu'il s'agit de la même victime. Lamko dit dans son entretien

avec *L'Interdit*⁶⁷ que son roman est inspiré de l'image de cette femme exposée dans l'église de Nyamata. Une femme qui avait un pieu dans son intimité. Nous apprenons également dans le roman *La Phalène* que Pelouse et sa délégation entrent en contact avec ce squelette lors de leur visite à cette même église. Le fait de ne pas l'avoir nommée dans le roman peut être interprété comme une distanciation fictionnelle vis-à-vis de l'événement.

Hormis la part de vérité historique portant sur l'authenticité de la victime, le personnage de la reine métamorphosée regorge d'autres histoires disséminées, ayant réellement eu lieu pendant le génocide. Le support romanesque a permis d'assembler, de construire et parfois de faire revivre des histoires déjà oubliées, menacées de tomber en désuétude. Fréquemment, l'implication des prêtres dans le génocide a été fustigée; certains ont été accusés du viol des femmes venues se réfugier dans leurs églises. Ces crimes perpétrés par des ecclésiastes ont fait l'objet d'une profusion de nombreux témoignages dans les ouvrages de créations littéraires ou cinématographiques. En guise d'illustration, on peut nommer le témoignage de Jessica avec la dame inconnue dans *Murambi, le livre des ossements* (2000 : 117-124) ou encore le film *100 Days* (un film de Nick Hughes et Eric Kabera, 1998). Outre cette implication des religieux dans les massacres, le personnage de la reine rappelle indubitablement celle⁶⁸ de Rosalie Gicanda qui a été tuée ignoblement le

⁶⁷Rwanda. *Mémoire d'un génocide*. 1. *L'Interdit*, novembre. 2000. Tiré du site : www.insite.fr/interdit/2000nov/rwanda6.htm

⁶⁸ Queen Rosalie Gicanda was the wife of Rwandan Mwami (King in Kinyarwanda) Mutara Rudahigwa. She survived the death of the king, and the end of the Tutsi monarchy, and lived quietly in Butare, along with her mother and

20 avril 1994 par les militaires du gouvernement génocidaire dans la ville de Butare. Tirant son inspiration de ce drame singulier, ainsi que des ramifications d'autres crimes du génocide dont l'atrocité et la barbarie semblent avoir été portées aux confins de l'imaginable, le romancier tchadien signe, avec ce roman, une œuvre qui rétablit dans la mort le sens de la vie. Son personnage principal se distingue par sa réincarnation qui lui confère le droit d'user de registres aussi violents que provocateurs pour transmettre l'horreur.

Ressusciter une victime pour qu'elle devienne le propre témoin de son drame semble moins inimaginable grâce au recours de Lamko à la tradition africaine. Car, dit la narratrice, «depuis que la terre est terre, le Nègre a toujours enseveli son frère Nègre mort. [...] Mais...quand il n'avait pas été inhumé sous une poignée de terre ou dans une goutte d'eau, il refusait d'entrer dans la Cité du Temps. Il continuait de vagabonder sur les collines, devenait «le Nègre mort mais qui continue de rôder» (Lamko, 2000 : 54 - 55) «Mais moi, ajoute-t-elle, Celle du milieu des vies, j'avais attendu, planant invisible au-dessus de ma carcasse séchée et exposée pour le regard des curieux. J'avais entendu toutes les inepties du monde, depuis que je traînais mon errance dans l'église-musée-cimétière-site numéro 12, en ne sachant plus ce que je pouvais attendre» (57). Dans

several ladies-in-waiting. On 20 April 1994, as the genocide began in earnest in Butare, a detachment of soldiers commanded by Lt. Pierre Bizimana, acting under the orders of Capt. Nizeyimana, picked up the queen along with others from her house. They then took the captives behind the National Museum and shot them. Only a younger girl survived to tell the story of the murders. Two days later, the Queen Mother was also murdered. At the request of a priest, the Butare mayor Kanyabashi recovered Queen Gicanda's body and had it buried in the yard next to her house. She was about 80 years old.

Tiré du site www.answers.com/topic/butare

l'attente d'une inhumation peu probable et face aux regards quelque peu voyeurs des curieux devant la carcasse de la reine, la colère de la Phalène éclate, au point qu'elle déclare la guerre au monde des (sur)vivants. Ainsi Lamko justifie la création de son personnage *muzimu*.

Faire de la reine-victime une phalène relève aussi d'une autre stratégie de mise en relief, car le papillon subit plusieurs métamorphoses : larve, nymphe, puis papillon. Ces étapes successives sont synonymes de régénération, elles permettent au romancier de ramener la victime à la vie (d'un papillon) en vue d'être investie du dire et de l'agir. Pour ce faire, il charge la phalène d'une double mission : témoigner et saluer la mémoire des victimes restées sans sépulture, symbolisée par leur entrée dans la «Cité du Temps.» Autrement dit, la phalène en appelle au respect des vivants de son histoire et de celle de toutes les victimes. Pour accomplir une mission de cette envergure, il a fallu prêter au personnage des caractéristiques magiques :

Moi, je suis désormais une phalène, un énorme papillon de nuit aux couleurs de sol brûlé. Je ne suis pas née ni d'homme, ni de femme, mais de la colère. J'ai surgi d'un néant de fantôme et d'une dépouille sèche de femme anonyme au milieu d'autres cadavres amoncelés dans une église-musée-site du génocide. Avant le chaos, l'univers entier me connut et m'adula. J'avais vécu dans la chair d'une authentique reine : «Celle du milieu des vies.» (Lamko, 2000 : 13-14)

Ce passage suggère que la phalène choisit son support matériel de réincarnation. «Je suis désormais une phalène» sous-entend qu'auparavant elle endossait une autre enveloppe corporelle, carcasse mais qu'elle choisit désormais de vivre en phalène. Toutefois, le même passage révèle qu'avant l'état de papillon, le personnage n'existait que sous l'apparence d'un fantôme. L'intense colère qui germe en elle

provoque sa renaissance en phalène. Elle achève son autoprésentation en soulignant qu'avant le chaos, ainsi appelle-t-elle le génocide, l'univers entier la connut et l'adula. Ces quelques informations expressément vagues, confinent le personnage dans des zones d'ombres. Avant de mourir, la reine s'approprie des qualités universelles, qui l'extrait de la masse des anonymes. Poursuivant son cheminement de l'ombre vers la lumière, elle trouve nécessaire de préciser avoir vécu en tant qu'authentique reine. Les deux points qui suivent prêtent à confusion car le lecteur s'attend à ce que l'auteur définisse clairement l'identité de la reine. Cependant, il laisse volontairement subsister le doute en référant à elle en tant que «Celle du milieu des vies.» Cette nouvelle dénomination contraste foncièrement avec la carcasse se trouvant au milieu des non-vies. De fait, l'ambiguïté du personnage de la phalène reste entière. Même si les identités sont multiples, parfois anonymes, elles cernent toujours bien la problématique de la liberté et de l'illimité. Autrement dit, la phalène convoque toutes les souffrances des victimes, ce qui lui confère la possibilité d'endosser n'importe quel corps dans le monde invisible et surtout dans cette église-site du génocide.

Bien que le personnage principal de *La Phalène* se présente sous des identités éphémères, elle joue des rôles bien définis. Si elle parvient à s'ériger en porte-parole des victimes, c'est parce qu'elle est elle-même victime, de surcroît capable de raconter sa propre mort. Cette double propriété permet de remplir le rôle d'exorciseur. Lamko lui-même, dans ledit entretien, avoue qu'il lui avait fallu exorciser sa douleur. Ce personnage rend une forme de délivrance dans laquelle l'individu n'est

plus assujetti aux violences innommables du passé. En effet, celui-ci raconte et vomit simultanément semble-t-il, une douleur excessive et débordante si intense que la mort paraît à ses côtés plus douce. La victime déclare à ce propos que «la perspective d'endurer de nouveaux coups de boutoir m'effraie plus que la mort. » (Lamko, 2002 : 39)

Reine est un personnage résolu. Elle devient, à travers ses traits, l'antinomie de la victime type, résignée devant le plan génocidaire. Avant, pendant et après sa mort, le personnage brille par son courage. Dès les premiers jours du génocide, Reine prend l'initiative périlleuse de demander à l'évêque de mettre fin à ces massacres. Chemin faisant, sa rencontre avec l'abbé Théoneste, lui sera fatale, et interrompra définitivement ses desseins. Malgré une représentation scénique qui privilégie la cruauté et l'indécence, le personnage principal se découvre une force extraordinaire.

Contrairement aux autres personnages des récits du génocide chez qui l'indicible s'exprime souvent par le silence des scènes cruelles, la phalène exploite l'indicible par la parole. Elle s'exprime en termes qui discréditent la morale et la bienséance. Désormais, il ne sera question que de cruauté. Car, elle détient, enfin, le précieux droit à la parole. Sa mort physique ne constitue pas une rupture quant à la narration, puisque du monde invisible, elle observe le monde du visible. Son nouveau pouvoir lui ouvre une fenêtre sur le dire et sur la possibilité d'éclairer les vivants sur les circonstances de sa mort. Cette stratégie permet à Lamko de transcender par le biais du cadre de l'imaginaire, les limites de l'impossibilité qu'impose l'esthétisation du génocide. Danielle Sallenave

affirme à ce sujet que « la tentative de transformer la Shoah en objet d'art est irréalisable : 'L'impossibilité - si elle existe - est, elle, une question esthétique et philosophique; [...] Le sujet qui le tente (l'artiste, le poète) échoue sans qu'il y soit de sa faute' » (cité par Rinn, 1998 :23) Rinn relève un autre argument philosophique dont Lamko semble lever le défi. Alors que la phalène raconte son expérience de témoin-victime assassiné, J. Semprun soutient que «ce n'est pas crédible, ce n'est pas partageable, à peine compréhensible, puisque la mort est, pour la pensée rationnelle, le seul événement dont nous ne pourrions jamais faire l'expérience individuelle...» (cité par Rinn, 1998 : 24) La phalène illustre le principe d'après lequel l' «on est seul vrai témoin de son histoire.» (22) Raison pour laquelle la reine décide de raconter sa propre expérience.

Ceci dit, il est clair que la stratégie du romancier et le contexte du génocide le contraignent à passer par un témoignage au second degré. La phalène en tant que narratrice n'est pas exactement la reine, mais plutôt son esprit incarné dans ce corps du papillon. Toutefois, la narration à la première personne lui donne droit d'entrer dans le corps de la victime. Ce qui, par ailleurs, facilite la dimension vraisemblable du récit. Lorsque Lamko évoque le témoignage au second degré, il insinue également que le viol de la reine correspond par extension métaphorique au viol des institutions rwandaises par l'Église catholique pendant le génocide⁶⁹.

⁶⁹ *L'Interdit*, novembre 2000.

5.2.2. Rapport entre la Phalène et les personnages du roman

L'étude des rapports entre les personnages d'un récit exige au préalable un contexte favorisant une certaine interaction entre la fiction et la société. Or, dans *La Phalène des collines*, les deux espaces – invisible et visible – ne favorisent pas cette interaction. Lorsqu'elle se fait, c'est du monde invisible vers le monde visible sans réciprocité. Le personnage principal endosse souvent le statut d'observateur ou agit et/ou fait agir de manière invisible, ce qui ne nécessite aucune réponse de la part des autres personnages. Lorsqu'il y a une réponse, ces derniers doivent nécessairement donner le résultat escompté par la phalène seule. Ils sont tous sous son contrôle.

Selon les rapports que l'on peut établir entre la phalène et les autres actants, le récit se partagerait en parties dépendantes de la nature ou forme que prend le protagoniste. Dans ces conditions, seuls quatre personnages entretiennent des rapports directs avec le protagoniste dans le roman. C'est le cas du prêtre, Pelouse, Védaste et Muyango-le-crâne-fêlé. Le premier étant l'opposant-tueur de la reine, les autres étant les personnages censés l'aider à gagner la cité intemporelle. Dans le cadre sémiotique, le rôle du gardien Védaste est plus ou moins insignifiant, il n'en est pas de même pour le cadre de la sémiotique de l'indicible, où son rôle est valorisé. C'est pour cette raison qu'il fera l'objet d'un développement ultérieur.

L'abbé Théoneste est un personnage qui apparaît dans une seule séquence du livre : le viol suivi de l'assassinat de la reine. D'après le texte, nous avons affaire à un rôle qui évolue brusquement concordant

avec la mise en exécution du génocide. Son langage et ses actes empreints d'hypocrisie (32) laissent place progressivement à sa véritable nature, celle d'un personnage-agressif-tueur. Il s'agit d'un «diable en personne» (38) selon les termes de la reine. L'hospitalité dont il fait preuve en recevant sa future proie, Reine, et en lui offrant à boire, ne laisse pas deviner ses funestes desseins. L'obligeance sacerdotale du personnage change brusquement au profit d'une attitude déconvenue et grossière que la reine reconnaît immédiatement, sans se douter de l'agression au caractère innommable qui s'en suivra. La scène brouille le récit sur plusieurs plans. En effet, la vitesse de l'enchaînement surprend la victime. Les pistes morales sont, à ce moment précis, déconstruites. La reine se remettant tout juste d'avoir réussi à traverser les barrières des génocidaires avec son chauffeur, débarque à l'église où elle compte trouver de l'aide. Elle est persuadée que l'influence des représentants de l'Église, avec le respect dont ils bénéficient dans la société, provoquera un infléchissement du drame à venir. Tout d'abord, elle s'étonne que l'évêque ne la reçoive pas. «Monseigneur est en prière et ne pourra vous accorder d'audience que dans une demi-heure.» (33) Il n'est pas certain que le prêtre ait réellement annoncé la visite de la reine et cela ne laisse rien présager de bon, puisque l'atmosphère scénique se densifie peu après. :«Ma fille, je n'ai pas de vocation de violence; mais l'équilibre est un mouvement normal de bascule...» lance l'abbé à la reine qu'il entreprend de caresser. Cependant, le personnage de la reine ne se montre pas intimidé par son agresseur. Au contraire, constatant qu'il devient fou, elle réplique sur le même ton, tout en esquissant son départ, s'il pouvait

coucher avec sa mère. Cette provocation renvoie à la différence d'âge des deux actants. Cependant, toute entreprise de raisonnement du prêtre ou de redressement de la morale arrive trop tard. La transformation du prêtre se parachève avec l'abandon total de toute valeur sacrée au profit de l'avènement d'un génocidaire sanguinaire. Assénant deux coups violents à la reine, il la plonge dans l'inconscience et entame son viol.

Dans cette scène, détaillant minutieusement chaque étape de l'agression, l'auteur recourt au langage purement cru, qui sert d'outil à la victime pour décrire ce qu'elle a vécu, mais aussi pour se battre contre son agresseur. Dans son corps de victime, on constate que, paradoxalement, le crime et ses atrocités finissent par la rendre plus forte. Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'auteur renverse les rôles des actants du génocide, c'est-à-dire le bourreau et sa victime. Quand le prêtre entreprend l'action bestiale du viol, la reine se bat en paroles et plus tard en silence, ce qui provoque la rage du violeur. Alors que la reine garde son calme et sa sérénité, on se rend compte que l'abbé est en train de devenir fou. Sa cruauté amplifie comme s'il pensait que les sévices infligés n'étaient pas suffisants pour provoquer la mort. La surenchère des actes monstrueux, tels que les coups, le viol, l'acide dans le sexe de sa victime, puis la bouteille qu'il y enfonce et le crucifix qui y est planté, constituent un véritable arsenal de mort, de plusieurs morts. Un autre combat sur le plan psychologique se déroule entre la reine et le personnage de l'abbé Théoneste. Le second tue avec son propre corps, tandis que la première se défend avec des paroles : un vrai procès contre Dieu et son officier. La victime se transforme en accusateur du prêtre qui

souille l'image de Dieu. Elle s'attaque également à ce Dieu dont elle n'implore plus la pitié, au contraire, elle réclame que son serviteur finisse son travail. Un pari est conclu : «Tout ce que je demande c'est que vous commandiez à votre abbé de me tuer le plus vite possible parce que si je sors vivante d'ici, vous ne l'aurez pas sauve, ni lui, ni vous. Je déploierais le carré de vérité contre vous et vos officiers à la longue robe. [...] C'est moi qui vous tuerai.» (Lamko, 2002 : 41)

La cruauté de l'abbé transforme la victime, l'ennoblit d'un regain de courage. Celle qui croyait en Dieu lui promet la guerre si elle ne meurt pas. Ceci témoigne d'une douleur et d'une force de caractère extrêmes. Elle désire à présent cette mort qu'elle est même amenée à monnayer : neuf cent mille francs. Force est de constater qu'à la lumière de ces derniers instants, la reine trouve encore le courage de maudire, en adressant une litanie de dernières prières, ses adversaires : Dieu et l'abbé. Pour commencer, elle oppose le Dieu d'autrefois, Imana Lenoir (des Rwandais) qui «était sagesse et générosité, ne réclamait ni cathédrale, ni encens, ni dévot en grande robe crème violeur de femme» au Dieu d'aujourd'hui (Celui des missionnaires), qu'elle accuse ouvertement : «Vous Imana d'aujourd'hui, Imana Leblanc que l'on a saisi à je ne sais quel cyclone et qui me déchirez en noir» (40 - 41).

L'association de Dieu à son représentant l'abbé dans le crime est ici incontestable : «Mon père, vous me violez! Monsieur l'abbé! Dieu en soutane crème me viole [...] Dieu me viole!» (38) C'est pourquoi elle s'en prend à l'un sans épargner l'autre. A la fin de sa prière, la reine se livre à des conclusions quasi eschatologiques pour Dieu et son serviteur. A Dieu,

Imana Leblanc, elle prédit : «Elle m'entendra, la terre, et me vengera. Votre temple, votre église, votre autel, tout s'écroulera [...]. Votre statue dégringolera du haut de son piédestal, elle se brisera en menus éclats et l'on ne pourra jamais en retrouver une poussière sous les décombres que le feu de notre foudre de damnés calcinera.» (43) Elle accepte la mort dont Dieu ne peut la sauver mais oppose la force de la terre qui doit la venger à la force du ciel où elle refuse de retourner, puisqu'elle se dit «fille des étoiles.» Dans la citation, tout ce qui évoque Dieu sur terre est associé à la destruction. En revanche, elle met en évidence la force du feu des victimes, leur foudre de damnés qui va consumer les restes de la statue brisée.

Quant à monsieur l'abbé, elle dit ceci :

Je me tairai à jamais sur nos ébats. Il n'y aura plus de grommelo de gorille dans les bois, ni vol de bergeronnettes dans les eucalyptus. Mais sache une chose : ta quête effrénée n'aura jamais d'accomplissement. Parce qu'elle n'a d'objet que l'inassouvi. Parce que tu es toi aussi un mortel. Tu ne connais pas ton heure. [...] La terre grondera. Elle s'ouvrira et ne sera apaisée que lorsqu'elle aura lâché des grumeaux de sang sur les pentes des volcans. La terre t'étranglera. (44)

Une remarque ontologique centrale se dégage dans ce passage. C'est à ce moment précis que transparait la déchéance du prêtre puisque sa «quête effrénée n'aura jamais d'accomplissement.» Alors qu'il prend un malsain plaisir à tuer sauvagement la reine, il oublie que lui aussi est un être mortel. Pour la reine, l'acte de son assassin reste insatisfait et en suspens tant que l'heure de sa propre mort n'aura pas sonné. En définitive, la mise à mort de la reine par un homme mortel ne constitue pas un exploit comme son assassin le prétend : «Salope, cette fois-ci, plus d'éventuelles vermines, cafards et cancrelats et serpents!» (46) La

réflexion de la reine s'inscrit au-delà de la haine et de l'acte de tuer qui, à l'opposé semblent complètement absorber le génocidaire. Elle se moque, d'ailleurs, de lui puisqu'il continue de gaspiller ses forces en la violentant avec le crucifix alors qu'elle a trépassé depuis un moment : «Je n'ai pas le loisir de lui signaler que cette violence est tout à fait inutile parce que j'ai quitté mon corps sous la douleur de l'acide, depuis quelques minutes.» (46)

Le rapport entre la victime et son bourreau est ici inversé, malgré la mort de cette première. Sa résistance qu'elle doit à la parole rehausse sa position dans le roman. Son pouvoir de transborder l'autre monde tout en continuant à observer le bourreau se démener dans son acte cruel, fait figure de contraste stratégique, manifestée à travers son élévation par la victoire sur la douleur physique et la lâcheté sans nom du prêtre. Comme le souligne Lamko⁷⁰ à propos de la résistance des Abasesero, le héros n'est pas celui qui tue mais celui qui meurt en luttant.

Dans les mêmes rapports entre la Phalène et les personnages, Pelouse, la nièce et filleule de la reine, joue un grand rôle dans le roman. Pelouse est le seul personnage sur lequel la narratrice s'attarde pour donner une description physique détaillée. Son entrée en scène se fait sous l'œil admiratif et fier de la phalène :

Pétulante, la visiteuse : un corps sans hypocrisie, une nymphe des magazines de mode, échappée des écuries Rabane. Bleu-jean moulant, T-shirt couleur café triste, foulard teinture auburn finement noué à la scout, la croupe en amphore du mannequin parfaitement moulée. En condensé, une vraie sorcière à faire fondre les glaciers de pédés. Une créature parfaite...cet œil lumineux de Néfertiti, cette courbe vertigineuse qui dessinait les hanches parfaitement moulées, cette chute vers le bassin en amphore....Pelouse! (25)

⁷⁰ «La parole des fantômes» Entretien avec L'Interdit, Novembre 2000.

La narratrice décrit un corps qui ne laisse personne indifférent et qui exulte de vigueur et de vie. Cet adjectif est important dans une histoire emplie de carcasses et de fantômes comme celle de la phalène. En effet, Pelouse, est l'un des rares personnages à embrasser des attributs de charmes qui supposent une autre conception de la beauté et de la sexualité réglée par des normes, s'opposant radicalement au personnage de sa tante dont la beauté est, au contraire, mise en destruction définitive. Au-delà de la description physique, la narratrice laisse sous-entendre l'innocence de la jeune fille : «un corps sans hypocrisie» qu'elle renforce avec la comparaison de son œil lumineux semblable à celui de Néfertiti, la fille⁷¹ de Lamko, qui renvoie au regard innocent de l'enfant.

En introduisant Pelouse, la nièce de la reine massacrée, dans ce groupe de «scribouillards», faisant appel à ces enquêteurs étrangers, qu'elle est chargée de guider à travers les sites du génocide, la narratrice découvre un autre moyen de faire revivre sa tante. Étant donné qu'elle n'a pas eu d'enfants, Pelouse devient sa mémoire. Cela s'actualise lors de sa rencontre avec le «vieux maître des ballets» à l'ancien palais royal à Nyanza lors de la recherche de la tombe de sa tante : « 'La Reine : Celle du milieu des vies!' Il répéta qu'il adorait 'cette femme d'une beauté extrême que l'âge n'avait jamais pu ternir'. Il fulmina contre les fauves qui lui avaient ôté la vie, se réjouit de ce qu'à défaut d'avoir conçu elle-même un enfant, la Reine eût Pelouse, une nièce aussi éclatante de beauté qu'elle» (142).

⁷¹ Information donnée par la dédicace de l'auteur «A Néfertiti ma fille [...]»

Une autre description est donnée lors de la «grande soirée mondaine dans les jardins de l'ACCT» où l'ambassadeur du Mali présente Pelouse au cinéaste Gilles Peret : «Pelouse fit de l'effet. Sa démarche ondulante [...] son sourire éclatant et surtout ce timbre, ce fausset dans l'intonation, trahissant un effort pour intégrer dans son grain l'accent petit Nègre, enflammèrent Gilles Peret.» (150)

La description de Pelouse contraste sensiblement avec celles des autres personnages principaux tels que la phalène qui est elle-même fantôme, Muyango et Épiphanie, et c'est en cela que l'insistance sur ses traits physiques corrobore sa vitalité. Le personnage d'Épiphanie par exemple, est décrit comme ayant «une trentaine révolue, elle est une éponge unique en son genre; toujours humide, jamais suffisamment imbibée pour dégouliner» (67) Elle se définit elle-même comme «une musaraigne» qui «pue le cadavre» (82) L'auteur emploie ce personnage de Pelouse d'une vivacité aussi avérée, vierge de ce sang là, pour qu'elle puisse, le moment venu, agir sur les âmes brisées par la tragédie du génocide.

Les rapports entre Pelouse et le personnage principal sont presque inexistantes, mais ils n'en restent pas moins importants. En effet, Pelouse est la première cible de la phalène susceptible de lui faire accéder à la Cité du Temps. Toutefois, celle-ci est encore guidée par les normes des limites, or, ceci ne peut contribuer à la réussite du projet. C'est pourquoi Pelouse est livrée à la «philopoésie de la regardance» de Muyango et de sa tante. Les deux personnages semblent être complices sans que Muyango le sache. En tous les cas, Muyango partage les mêmes

principes que la reine et donne les mêmes instructions à Pelouse, ceci facilite son initiation à cette nouvelle philosophie de la liberté et de l'illimité. Celle-ci passe par les apparitions de la reine à sa nièce pendant les rêves, comme celui dans lequel elle lui explique qu'elle hésite entre trois modes de réalisation d'elle-même (88 – 90). La même philosophie passe aussi à travers la poésie et diction de Muyango-le-crâne-fêlé (75 – 78).

Dans les deux cas, Muyango et la reine se rapprochent de manière à confondre le lecteur. Si les poèmes de Muyango sont des «poèmes regardants» (66), la reine s'identifie dans le rêve comme suit : «Je suis un regardant, rien qu'un regardant!» (88) Et comme Muyango a expliqué sa liberté à Pelouse (76) la reine énonce les trois modes de réalisation d'elle-même entre lesquels Pelouse hésite, à savoir «*il faut, tu dois et tu peux.*» C'est dans ce dernier mode que la reine retrace la liberté pour sa nièce et qu'elle rejoint la poésie de Muyango. Elle l'élucide en ces termes : «Par contre – et c'est là que se plante «la philopoésie de la regardance» -- *tu peux* est enfoui dans l'illimité, t'invite au miracle.» (Lamko, 2000 :89) Cette philosophie établit un rapport assez ambigu quant aux relations qui les lient car les deux (Muyango et la reine) sont de deux mondes différents. Leur expérience du génocide auquel l'un a survécu et l'autre non, sert toutefois de lien assez étroit entre eux. En outre, Pelouse semble former l'hémicycle de ralliement car, si sa mission véritable consiste à aider la reine à accéder à la Cité du Temps, elle doit également aider Muyango à retrouver la vie par le rituel de la levée du deuil.

Muyango est un rescapé de Bisesero qui après avoir tout perdu lors du drame, retrouve une forme de liberté dans la poésie. Deux formats la

composent : l'improvisation, appelée aussi «le passage en revue» qu'il pratique surtout avec Pelouse et les clients du Café de la Muse et la poésie écrite faite de poèmes qu'il appelle «regards.» Ces derniers sont chargés de deux thèmes principaux : la mémoire des victimes et le réquisitoire de l'Occident impliqué dans l'esclavage, la colonisation et plus particulièrement dans le génocide. C'est le personnage qui, concrètement, actualise la colère de la reine quand il s'agit des victimes, des religieux et des Occidentaux. C'est comme s'il jouait l'intermédiaire entre Pelouse et sa tante. Lui qui a vécu le génocide porte un regard plus lucide sur l'événement et les forces impliquées que la nouvelle venue. Si Muyango fait preuve d'impatience envers les autres, «il fait preuve d'une telle délicatesse et de mansuétude» (116) à l'égard de Pelouse. Ceci facilite l'exécution du plan de la reine.

Comme nous l'avons vu, la phalène s'en prend surtout aux Occidentaux et aux religieux. A ce sujet, le personnage de Muyango actualise les attaques virtuelles de la phalène, grâce à sa propre colère contre les deux groupes. Dans un de ses poèmes (79-81), Muyango dénonce «*un Festin d'assassins*», une anthropophagie occidentale qui trouve sa proie sur la terre africaine, en particulier au Rwanda, «*Là-bas au cœur de l'Afrique bâtarde.*» En effet, lorsque son peuple n'est pas un plat à déguster pour célébrer la recolonisation chaque jour, c'est un peuple de fous qui «jouent à se quereller» et auquel il faut prêter main forte avec des armes et des bourriques galonnées occidentales, avec des hordes d'«*avocat, médecins, Croix-Rouge, croix gammées, HCR, SOS. Tous les sans-frontières.*» (81) Dans une ironie mordante, le poète témoigne de la

façon dont les occidentaux fournissent d'une main les armes des tueries macabres, tout en tendant l'autre aux organismes internationaux. Sans l'ombre d'un remords, ils tirent profit de la situation de guerre en s'enrichissant sur le dos des victimes. Muyango ne manque pas de les mettre en garde contre cela:

*«Nous n'avons pas la vocation de
Vivre et mourir pour vous divertir.» (80)*

Et plus loin,

*[...] mon pays n'est ni Cannes ni Hollywood
Mon peuple n'a pas enfanté que des stars
Mon peuple est un gâteau de haricot gras et
sacré
Il constipe l'infâme qui abuse
Vous vous en êtes régalés avec gloutonnerie
Vous en crèverez!
Tous! (81)*

Étant donné que la délégation d'enquêteurs à laquelle s'attaque la reine est française, plusieurs indices du poème pointent du doigt l'implication de ce pays dans ce festin insolite(morbide). La Marseillaise, hymne national de la France, Bordeaux, Bourgogne, Champagne et Cannes régions et ville de l'Hexagone, ce pays qui a contribué à l'armement et à l'entraînement des militaires et miliciens génocidaires au Rwanda en 1994⁷². En l'occurrence, l'adresse de ce poème à Pelouse ne relève pas d'une coïncidence. Muyango nourrit l'espoir de l'informer, puisqu'elle n'a pas vécu le génocide de l'intérieur, et ce d'autant plus qu'elle travaille pour des enquêteurs français. La phalène a, en quelque sorte, ratissé le terrain pour Pelouse.

⁷² A ce sujet, voir le livre de Patrick de Saint-Exupéry, *L'inavouable : La France au Rwanda*. Paris : Éditions des Arènes, 2004.

Dans le même contexte, Muyango multiplie ses attaques, cette fois-ci, à l'encontre d'un religieux, toujours en présence de Pelouse. Comme la reine était victime du prêtre et d'Imana Leblanc, de son côté, Muyango confronte un père blanc noir, en lui reprochant ce que les pères blancs ont fait dans son pays : «Les pères blancs nous ont fait beaucoup de mal dans ce pays. Ils ont même tué de leurs propres mains.» (Lamko, 2002 : 105) Le débat qui s'engage entre Muyango et ce père blanc noir est parsemé d'ironie, il mêle un ton accusateur et même violent de la part de Muyango à un ton plus calme du religieux qui semble reconnaître à demi-mot, «par solidarité», le mal que ceux de sa congrégation ont commis pendant le génocide. De facto, l'accusation de Muyango a un impact sur le religieux qui affirme : «Nous essayons de mener une autre réflexion, nous voulons sortir des cadres anciens pour créer de nouvelles relations entre nous : une Église œcuménique, faite de toutes les dénominations, et puis entre nos fidèles...» (108) Mais à cela Muyango réplique avec une vérité historique qui a caractérisé, pendant longtemps, les religieux du Rwanda : «Commencez par ne pas les appeler «nos fidèles». Ils sauront alors dire non quand vous les incitez à la haine. » (108) Dans ce roman, on constate que non seulement, l'Église a incité à la haine, mais aussi qu'elle s'est érigée en modèle, à l'exemple de l'abbé Théoneste, auteur d'un viol crapuleux.

Pelouse adopte un statut d'observatrice puisqu'elle n'intervient pas dans leur discussion. Tout ce parcours avec Muyango fait figure de parcours initiatique à la réalité de la tragédie pour Pelouse. Celle-ci choisira, plus tard, de rester dans son pays maternel.

Poursuivant sur les questions relationnelles, Pelouse reste l'objet principal de focalisation du papillon. C'est aussi le cas du *musungu*⁷³ aux bajoues d'opulence qui fait partie du groupe d'enquêteurs. De tous les personnages du livre, celui du *musungu* est celui qui parvient systématiquement à mettre la phalène dans tous ses états. De part sa description (21–22), on constate que la phalène n'éprouve aucune sympathie envers ce personnage dont l'attitude dédaigneuse l'a profondément choquée comme il ressort du passage suivant :

Il reluqua ma carcasse, un regard glauque, ajusta ses verres correcteurs, des binocles d'alchimiste. Il cherchait à se convaincre que la croix était véritablement plantée dans mon sexe. Il se pencha vers le guide et l'interrogea :

«Combien avez-vous dit ? Vingt mille morts dans cette minuscule église? Êtes-vous sûr et certain du nombre que vous avancez ? »

Le *musungu* m'arracha de la sérénité que je m'efforçais de construire depuis la sortie des autres lascars, ses compagnons scribouillards.

Je m'entendis vociférer toute seule :

«Le sida ou l'Ebola l'emporte !...Et qu'il aille se faire jeter par les chevaux des probabilités et des approximations dans un incinérateur à laves magmatiques !»

Lui était bien luné : j'avais décidé d'attiédir ma colère sinon je lui aurai envoyé une guêpe ou une abeille opérer un looping, un tout piqué rageur dans sa grande narine de *musungu* adipeux! (22-23)

Le *musungu*, comme les autres personnages n'est pas au courant de l'existence de la phalène en tant que personnage invisible. Il ne sait pas que chacun de ses mouvements est passé sous la surveillance du protagoniste. En effet, la phalène suit de près tout ce qui se produit, se dit dans cette église-site du génocide. Le *musungu* s'intéresse au nombre des victimes tombées dans le même lieu. Cependant, son intérêt est accompagné d'un doute explicite et outrageux. L'interrogation dont il fait

⁷³ Musungu vient du mot «umuzungu» en Kinyarwanda qui signifie blanc, une personne blanche. Ici, le mot désigne l'Occidental ignorant tout de la culture locale et s'autorisant néanmoins la voix de l'expert de l'Afrique.

part au gardien le prouve : « êtes-vous sûr et certain du nombre que vous avancez ? » C'est comme s'il l'accusait d'exagération. Ce doute exaspérant représente pour la reine, une autre violence faite aux victimes. La phalène l'exprime ainsi : « Le *musungu* m'arracha de la sérénité que je m'efforçais de construire depuis la sortie des autres lascars, ses compagnons scribouillards. » Le comportement du *musungu* est donc semblable à celui de ses collègues face aux victimes exposées dans ce lieu de mémoire. Le passage suivant nous en donne les détails :

J'en avais marre! Vraiment! Ces mufles, ces clowns de tout acabit qui avaient fini par me prendre pour une pièce de musée, qui me visitaient, reniflaient ma carcasse, se bouchaient les narines ou se laissaient surprendre par la nausée, tous m'irritaient profondément. J'avais désormais décidé de leur offrir une sarabande de tourments. Laisser libre cours à ma sainte et violente ire! User de tous mes pouvoirs de fantôme pour secouer tout le monde! (23)

Aux yeux de ces visiteurs, la reine passe du statut de victime à celui de « pièce de musée »; d'où la source de toute l'irritation face à ces « irréductibles touristes farfouineurs de cadavres » (25). Dans sa nature fantomale la reine cherche à répliquer par des attaques de toutes sortes. C'est sa façon de « protester contre la transformation des cadavres en objets de voyeurisme obscène » tel que le souligne Catherine Coquio (2004 : 155)

Le personnage du *musungu* semble être le représentant ou le chef de la délégation d'enquêteurs français. Au début, soucieuse de faire un bon travail, Pelouse s'est conformée à jouer son rôle de script-photographe-guide-traductrice. Rapidement, elle se distancie de son groupe, à cause de l'implication de leur pays dans le génocide. Ceci se mesure dès la scène à l'Hôtel des Mille Collines (92-99). Pelouse

s'indigne du discours que lui fait le *musungu* aux bajoues d'opulence. Celui-ci déballe son opinion sur le génocide, sur l'implication de son pays qu'il défend : un «pays, qui est à la pointe du combat pour la liberté, l'égalité et la fraternité, et qui souhaite voir ces idéaux partagés par tous les peuples épris de justice et désirant promouvoir les droits de l'homme, ne peut ni mal penser, ni penser à mal» (96)

«La clairvoyance affine la perspicacité de ceux qui découvrent qu'ils sont floués, victimes de la duperie» dit la reine en armant sa nièce endormie «d'une double vue et d'une double écoute.» (102) Effectivement, tout ce que le *musungu* débite sur son pays devient une simple rhétorique de fourberie. On peut se demander s'il a conscience des conclusions possibles de son enquête car, sans tarder, il découvre l'«inavouable» que son pays a laissé au Rwanda. En effet, de souligner la honte du *musungu* et celle de son pays, Pelouse profite de leur visite à Murambi :

«...cinquante mille personnes tuées dans ces classes d'écoles SOS. Les soldats de la Turquoise qui se sont installés ici ont poussé, à la pelle des bulldozers, des milliers de corps dans les fosses communes. Mais l'argile en a conservé des centaines que la terre a rendus et qui sont étendus dans ces classes-musées-cimetières. Pour le besoin de la preuve.»

Le *musungu* aux bajoues d'opulence avait baissé le regard. Ses binocles s'échappèrent et se fendirent sur le sol rouge latéritique. Un sentiment de culpabilité aussi immense que son pays l'avait envahi. (140-141)

Comme dans le cas du prêtre et de la reine, on retrouve le renversement des rôles. Le *musungu* français, qui racontait avec fierté la politique des trois idéaux de son pays et ne manquait pas d'offenser les victimes avec ses estimations arithmétiques, se trouve couvert de flétrissures et de culpabilité face au crime de son pays. Les preuves de

l'incrimination de son pays, et la perte de tous les enregistrements de l'enquête sur le génocide constituent un échec auquel le *musungu* ne s'attendait pas. On ne doute pas non plus que cet échec provienne des pouvoirs magiques de la reine qui supervise *incognito* les visites de la délégation.

Quant au personnage de Fred R., il mérite une attention particulière. Si son histoire se distingue singulièrement de celle d'autres personnages, lui aussi fait état de liens très étroits avec la phalène, des liens qui tiennent à leur errance quotidienne, sinon éternelle tel que l'affirme la citation suivante :

Et Fred R. court. Depuis le premier jour, il court à s'égarer rate et poumons. Il parcourt toutes les pistes de mépris, les impasses, les boulevards au bord desquels se dressent des visages intolérants, égoïstes et apeurés. Maintenant que j'y pense. La vie d'une phalène n'est rien d'autre qu'un destin d'émigré perpétuel, confectionné d'un chapelet d'aléas, un tourbillon de métamorphoses. Œuf, larve, chenille, chrysalide, papillon et ensuite... poussière de papillon. (Lamko, 2002 : 20)

Tous deux sont des personnages révoltés et leur révolte s'ancre dans le manque de respect fagoté de voyeurisme et de dénigrement qui anime les touristes et les négateurs. La phalène et Fred R. sont des combattants de la liberté. C'est pourquoi, ils forgent des moyens pour y aboutir.

En parallèle du récit principal, la narration de Fred R. s'imbrique furtivement jusqu'à la fin du récit. Fred R. est un enfant rwandais qui a grandi en exil avec ses parents. Ceux-ci ont tenté de lui faire adopter une fausse identité pour qu'il puisse grandir comme les enfants nationaux, mais rien n'y a fait. C'est à partir de l'école primaire que Fred R. commence à endurer les insultes de ses camarades et plus tard celles

des habitants. Son père ne lui venant pas en aide pour résoudre son problème, c'est en décodant l'énigme de la chanson de sa mère qu'il découvre lui-même la source de son harcèlement :

Se w'umuntu yaruse byose
 Nyina w'umuntu arabihebuza
 Niyi mwaba mutabanye
 Murahura ukamwibwira
 N'uruhanga rwuje urukundo
 Hora mama ihorere none

Murabana akanezerwa
 Wishima agahimbarwa
 Wababara akakurungira
 Akakurebana impuhwe nyinshi
 N'imbabazi zuzuye amaso
 Hora mama ihorere none (Lamko, 2002: 52)

Fred R. interprète la chanson de la manière suivante :

Seule la mère, la vraie, sait plus que la bière de sorgho rendre euphorique ou consoler de la peine, regarder avec tendresse et indulgence. Cette mère, même si on ne l'a jamais connue, on l'embrasse, on l'adore le jour où on la rencontre. Elle est un nuage gonflé d'amour. Elle est une terre qui fertilise les rêves de justice. Elle est la mère patrie. (53)

Cela sous-entend que la véritable mère de Fred R, celle qu'il n'a jamais connue, est sa patrie, le Rwanda. Dès lors, la seule solution pour lui, revient à rechercher cet amour, cette consolation, cette terre qui doit fertiliser ses rêves. Afin de se rendre justice, Fred R. fait un geste qui lui permettra de refuser tout objet qui le limite à une seule identité, tout comme la reine qui accède au monde invisible et se libère de toutes limites. Il se fait citoyen du monde en jetant son passeport dans le lac. Il refuse qu'on lui accole une quelconque identité. Il endosse en définitive le sort du rebelle. Fred R. rejoint ceux qui travaillent dans et pour l'autre monde, tels que la reine-victime qui œuvre dans l'illimité, ou Muyango qui

a bâti sa puissance dans son cervelet et fait reculer sans cesse les limites de son domaine (76). Fred R. se proclame :

combattant de la liberté. Se battre contre les tyranneaux, chasser ceux qui dépucellent la virginité des consciences et volent la chair ferme du continent et qui s'installent et s'enracinent, s'enracinent sur les trônes. Et comme son pays intérieur n'a pas de limite, Fred R. se joint à tous ceux qui luttent pour briser la lourde chaîne scieuse de péronés. Il pense qu'il possède une patrie indomptable en lui, celle où siège l'imprévisible : elle s'appelle liberté et donc n'a pas de frontières. (82)

Si donc la liberté de Muyango et de la phalène leur permettent d'accuser les grandes puissances et les religieux impliqués dans le génocide, celle de Fred R. lui sert à combattre dans un contexte plus large que le cadre du génocide au Rwanda, celui de l'exil et de l'oppression du peuple africain. C'est grâce à ce personnage que le romancier procède par un spectacle théâtral, s'emploie à faire une satire extravagante du pouvoir africain orchestré par l'Occident ainsi que de l'oppression du peuple par ce pouvoir (84-87)

Par ailleurs, si les personnages de Fred R., de la reine et même de Muyango sont liés par le principe de la liberté, le lecteur en vient à s'interroger sur l'identité imbriquée des personnages. Se pourrait-il que la reine-fantôme soit conjointement le personnage de Fred R. aussi? Cette question est pertinente au vu de certains propos tenus par Fred R. et plus tard par la reine. En premier lieu, il s'agit de Fred R. qui ne supporte plus la silhouette qui le suit partout : «Toi, tu es toi. Moi, je suis moi. C'est parce que tu es toi que je suis moi. C'est également parce que je suis moi que tu es toi. Tu n'es pas moi et dans la relation d'équivalence, il n'y a pas de réflexivité possible.» (61) Ensuite, c'est la reine-fantôme qui s'adresse à sa nièce dans un rêve : «Tu es sortie de toi pour rejoindre le territoire de

l'illimité, par le rêve. Je t'ai déjà pourtant dit qu'il faut observer la distance avec moi. Tu es toi. Tu n'es pas moi. Je ne suis pas toi.» (191) Cet exemple fait figure de monologue narrativisé, déjà mentionné plus tôt.

Pour conclure, il est important de signaler que les personnages de Lamko sont en définitive, reliés les uns aux autres grâce aux trames stratégiques par l'auteur. Doter la narratrice d'une nature transcendante où les frontières entre visible et invisible sont franchies aisément, tout en faisant ressortir chez les autres personnages, le motif de la quête de la liberté, résolvent inconditionnellement les interrelations fondées au sein du monde actantiel. Il apparaît en effet, que les quêtes des personnages créent une solide passerelle au-dessus de leur destinée. Dans cette optique, le groupe des opposants semble être exclu.

En réalité, le groupe d'actants opposants n'existe pas à proprement parler dans *La Phalène des collines*. Leur présence dans le texte semble beaucoup plus inscrire la force de la victime, dans la sémiotique de l'indicible qui se développe chez Lamko, et que nous n'avons pas rencontrée dans les autres analyses du projet. En effet, les personnages auxquels cette catégorie est attribuée, finissent irrémédiablement par devenir les perdants. Tel est le cas de l'abbé Théoneste, du *musungu*, désarçonné par la honte qu'il éprouve face aux crimes indéniables de son pays. Il en est de même au sujet du religieux accusé indirectement à travers sa congrégation par Muyango, d'incitations aux crimes odieux commis pendant le génocide. D'autres opposants font état de caractéristiques plus virtuelles ou vaporeuses en ce qu'ils interviennent dans une sorte de mise en abîme, figurés par des poèmes (le cas de

Muyango) ou des spectacles théâtraux (le cas de Fred R.); les deux s'attaquant aux Occidentaux.

Lamko compose à l'aide de ses personnages-victimes, des personnalités d'autant plus puissantes et incisives, qu'elles refusent l'assujettissement à une norme. En ce sens, le personnage principal se démarque des autres personnages-victimes des récits du génocide à travers sa lutte contre les regards voyeurs et inquisiteurs des visiteurs sur sa carcasse. Sa réincarnation dans l'enveloppe d'une phalène, lui octroie une autre vie, chance qu'elle met à profit pour raconter elle-même son histoire tout en défiant et déviant cet intérêt touristique des visiteurs. Pour ce faire, le romancier a usé de certains procédés que nous étudierons dans la partie suivante.

5.3. Indicible et procédés littéraires

L'Interdit : [...] Alors qu'il a fallu longtemps pour qu'on se décide à écrire sur la Shoah, vous écrivez peu de temps après le génocide...Autant l'holocauste est réputé «indicible», autant le génocide rwandais est source de paroles. Comment expliquez-vous cette différence?

Lamko : [...] Quand bien même l'incursion de la fiction dans la relation d'une telle tragédie reste difficile, il me semble que nos traditions profondes envisagent la mort comme un passage et souvent elle donnait lieu à un rituel très théâtralisé où la souffrance s'exprimait en vers poétiques, mêlant récits de hauts faits de celui qui quittait le monde des vivants avec l'espoir qu'il vivra en paix dans le village des morts⁷⁴.

Cette tradition dont parle Lamko est clairement reflétée dans son texte. Il faut cependant nuancer la notion de l'indicible du génocide et celle de cette tradition africaine qui exprime la souffrance en paroles

⁷⁴ «*La parole des fantômes*», propos recueillis par S. Marcelli dans *Rwanda. Mémoire d'un génocide*, 1, *L'Interdit*, novembre. 2000.
www.insite.fr/interdit/2000nov/rwanda6.htm

(poétiques). Certes, Lamko recourt à la tradition en vue de créer une incursion vers l'innommable. Mais cela ôte-t-il pour autant le caractère indicible au génocide des Tutsi comme semble le suggérer la question du journaliste? Il est important de rappeler à ce sujet que l'indicible «est défini comme 'ce qui ne peut être dit, traduit par des mots'» (Mura-Brunel et Cogard, 2002, 5) C'est dire que la question n'est plus posée en termes de ce qu'on ne peut pas dire, mais plutôt sur la manière du dire. D'un autre côté, la revue souligne la durée qui semble s'imposer comme nécessité pour écrire sur les deux génocides⁷⁵.

A propos de leur caractère indicible, on ne note pas de différence fondamentale entre la Shoah et le génocide des Tutsi. Peu importe le temps de la parution des œuvres littéraires sur les deux génocides, car la propriété indicible de ceux-ci est philosophique. En plus, Lamko soulève un point pertinent: la perception de la mort et la cérémonie du rituel qui doivent accompagner le mort dans les traditions africaines. A partir de là, surgissent d'autres questions dans le cadre de l'indicible du génocide. Qu'advient-il lorsqu'il ne s'agit plus d'un seul mort, mais de milliers? Comment replacer les rites mortuaires dans un tel contexte? Comment vivre avec une telle souffrance?

Chaque auteur qui s'engage dans l'écriture du génocide, choisit parmi une gamme de procédés littéraires, les plus efficaces pour la transmission au lecteur de ce vécu tragique. Les procédés de Lamko puisent dans les cultures et traditions africaines. C'est ainsi que se dégagent les procédés d'errance et de symbolisme. Ces procédés fort

⁷⁵ Ce volet de la question relèverait du contexte des œuvres des deux parts. Ce contexte ne sera, toutefois, pas exploité dans cette thèse car notre sujet central se focalise sur l'indicible.

hétérogènes les uns des autres, restent difficilement extricables dans ce contexte. Le symbolisme étant ici très important, puisqu'il justifie le cadre dans lequel Lamko aborde le génocide en passant par les traditions africaines.

Pour ce qui est de l'errance, selon le dictionnaire *Larousse philosophique* (2001) de Julia Didier, c'est un «terme qui évoque la marche indéfinie du «Juif errant» hors de la terre promise. [II] caractérise, selon Heidegger, l'état permanent de la réflexion philosophique de Platon à Hegel (qui aurait cherché, selon lui, à connaître objectivement la vérité sous la forme d'un concept, au lieu de la réaliser en soi comme une forme de présence)» (80). Pour sa part, Mark C. Taylor considère l'errance comme un «nomadisme sinueux.» Partant du mot «pérégrination⁷⁶», il définit le phénomène de l'errance comme suit :

Pérégriner, c'est nomadiser ou voyager sans but et sans profit. Le nomade va et vient, ça et là, sans cours fixe et sans fin certaine. Un tel nomadisme est errance dans laquelle non seulement on va rôdant, roulant et vagabondant mais aussi s'écartant, déviant, errant. Libre de tout habitant sûr, le nomade instable, inapprivoisé est toujours déstabilisant dans son étrangeté inquiétante. Ayant oublié la voie droite et étroite et rejeté toute idée de retour, le nomade apparaît être un vagabond, un renégat, un pervers – un proscrit irrémédiablement hors de la loi. Le hors-la-loi est à jamais liminal, marginal; il est curieusement ambivalent, roué et rusé. Dans la mesure où le hors-la-loi n'est pas seulement un hérétique qui transgresse mais aussi un subversif qui brise (le pouvoir de) la loi, errant vers les chemins de la grâce. L'errance est nomadisme sinueux qui survient, d'un coup, par grâce – par une grâce qui égare. (Taylor, 1985, 231)

Toutes proportions gardées, la définition de l'errance que donne Mark C. Taylor pourrait s'appliquer à l'errance décrite dans *La Phalène des collines*. Si pour le critique Taylor le nomade ou l'errant n'a pas de but

⁷⁶ Ce mot est dérivé, selon Taylor, «de ces gens oisifs qui, au Moyen Age, parcouraient le pays, demandaient la charité sous prétexte d'aller 'à la Sainte Terre' » (230) *Errance : Lecture de Jacques Derrida*. Paris : Les Éditions du CERF, 1985.

certain, Lamko tâche de donner des objectifs aux personnages projetés dans l'errance. *La Phalène des collines* est pour son auteur à la fois, un acte d'«inhumation symbolique», et aussi un acte d'exorcisme de la douleur. C'est en ce sens, que Lamko met tout en œuvre pour accomplir ses objectifs avec pour finalité, la liberté en tant que paramètre indissociable (qui doit permettre à ses personnages d'atteindre cet objet).

A ces définitions de l'errance, nous ajouterons celle qui découle de la tradition africaine et qui justifie dans le roman la source ésotérique de ces autres définitions dans le cas de *La Phalène*:

Depuis que la terre est terre, le Nègre a toujours enseveli son frère Nègre mort, l'a confié aux entrailles de la terre ou à l'eau du fleuve. Il faut refertiliser la terre et l'eau, leur rendre l'enfance, le grain des origines. Mais quand le frère Nègre en mourant avait fini sa course dans le ventre d'une bête sauvage plutôt que sur un grabat de malade, quand il n'avait pas été inhumé sous une poignée de terre ou dans une goutte d'eau, il refusait d'entrer dans la Cité du Temps. Il continuait de vagabonder sur la colline, devenait «le Nègre mort mais qui continue de rôder». Alors on appelait, par des incantations et des libations, l'âme errante de l'infortuné. On hélait le mort avec un cor taillé dans la corne d'une buffonne, à travers champs, collines et vallées. On s'excusait auprès du mort pour n'avoir pas assez veillé sur lui, et puis on lui offrait du lait, de la bière de banane, de la pâte de sorgho rouge, du haricot dans un pot de terre. Alors le Nègre mort mais qui continue de rôder vous entendait et vous répondait à travers les viscères du poussin sacrifié ou les bouts de bois recouverts de sève d'*umugimbe*, les jetons faits de calebasses taillées ou encore l'eau de la calebasse de divination. (Lamko, 2002 : 54-55)

L'idée d'une marche indéfinie d'un «Juif errant» hors de la terre promise se rapproche des errants de *La Phalène des collines*. L'errance de Fred R. le situe hors de la terre maternelle, patrie où devraient se réaliser ses rêves, où il devrait (re)trouver l'amour. Quant à celle de la phalène, elle est en proie à une déambulation indéterminée hors de la Cité du Temps, la colline des morts. Dans notre étude sur l'indicible, nous

reviendrons souvent au thème principal de l'errance contenu dans le parcours de la phalène.

Quant au symbolisme, nous nous en servons en tant qu'ensemble de procédés stylistiques. Le symbole est ici considéré dans son acception littéraire, c'est-à-dire comme allégorie, figure, image et métaphore. En effet, le roman de Koulsy Lamko est riche en images métaphoriques, en rituels traditionnels (et même parfois religieux) également utilisés pour imprégner l'atmosphère textuelle de symbolisme. Catherine Coquio y décèle «un parti-pris de théâtralité, et même d'une surenchère métaphorique, voire fantastique, sans que l'écriture ne cesse de s'ancrer dans le réel.» (Coquio, 2004 : 146) Nous étudierons comment Lamko emploie ces images et rituels afin de mieux exprimer l'indicible. Comme nous l'avons mentionné, nous ne pourrions pas dissocier l'errance du symbolisme dans ce travail. Si l'errance, par exemple, peut être étudiée isolement, c'est un procédé qui dans le cas présent entre dans le symbolisme. L'auteur recourt, en effet, à cette image du vagabond, mort et/ou vivant. Cette image du «hors-la-loi» ressort aussi bien à travers le périple erratique de la reine-assassinée devenue fantôme ou encore de celui de Fred R. vagabond, combattant de la liberté.

C'est dire que dans ce chapitre nous aborderons le texte de Lamko, par une focalisation sur l'approche interprétative symbolique du génocide.

A la suite d'une réflexion sur le témoignage, l'impossibilité de sa réalisation et le traumatisme du génocide menée par Monique Ilboudo, d'après l'étude sur l'écriture de Boubacar B. Diop orientée vers des questions relevant de la mémoire; et enfin, au regard des conséquences

sociales du génocide exposées dans *L'Aîné des Orphelins* de Tierno Monénembo, nous entrons dans une nouvelle phase qui privilégie l'intrigue des morts ou plutôt des fantômes. Lamko se démarque profondément du champ d'intérêt de ses confrères pour initier un dialogue avec les victimes.

Alors que le vieux Siméon Habineza disait à son neveu Cornelius, « ce que tu apprendras là-bas, c'est que tout est bien fini pour les morts de Murambi » (Diop, 2000 :212), il semble que chez Lamko l'inverse se produit. Tout n'est pas fini pour les morts de Murambi, de Ntarama, de Nyarubuye, de Bisesero ou de Nyamata et d'ailleurs. Le romancier de *La Phalène des collines* amorce une autre réflexion qui se focalise sur l'exhibition des victimes dans les sites-musées du génocide, leur douleur, leur souffrance car, contrairement aux survivants qui peuvent raconter comment ils ont vécu le génocide et ce qu'ils ressentent après la tragédie, les victimes, elles sont contraintes au silence. L'originalité de Lamko s'impose avec brio pour leur restituer la parole et les laisser témoigner à leur tour. C'est pourquoi, grâce à ce recours aux traditions, il crée un personnage-victime-fantôme-incarné dans une phalène afin qu'elle témoigne en tant que victime du génocide et revendique la part d'humanité qui lui a été niée. Sa vie ne s'est pas achevée «sur un grabat de malade», mais sous la cruauté d'un prêtre libidineux, violeur de femmes. Comme toutes les victimes ayant perdu leur vie dans la même église, elle n'a pas été inhumée, ce qui la contraint à mener une 'vie' d'errante.

Le témoignage du génocide chez Lamko est composé par deux textes principaux, à savoir le viol suivi de l'assassinat de la reine ainsi que l'épopée de Bisesero. Pour mieux explorer les procédés littéraires qu'emploie Lamko, nous nous attarderons sur le passage du viol, lequel constitue, par ailleurs le nœud du texte.

Le récit du viol et de l'assassinat de la reine est raconté entre deux scènes. Dans la première, le guide Védaste tient à raconter à Pelouse et au *musungu* l'histoire stupéfiante d'une victime de l'église-musée-site du génocide. « Cette femme n'est pas une femme ordinaire. C'était une.... » (30) A ce moment précis, la reine-fantôme intervient et décide de mettre en action les rites ancestraux dont nous avons déjà esquissé les contours plus haut : « Depuis les temps immémoriaux de Lyangombe, l'adage l'avait déjà édicté : l'on est seul vrai témoin de son histoire » (31) Grâce à ses pouvoirs de fantôme, la reine provoque une crise épileptique soudaine au gardien pendant laquelle, elle raconte son histoire. La deuxième scène succède au témoignage de la phalène après que Védaste a repris connaissance. A la suite de l'incident, les deux visiteurs ne peuvent plus solliciter, avec le même entrain, l'histoire de cette reine. Le *musungu* décide de quitter les lieux, tandis que Pelouse tente au mieux de frictionner les furoncles apparus sur le front du guide.

Pour les personnages du roman, la scène avortée du témoignage constitue paradoxalement un moment où le silence s'impose (de la part du guide), il en est de même dans les autres romans où le témoin-rescapé choisit par divers moyens de taire le souvenir d'événements extrêmement douloureux. Tel est le cas de Murekatete lorsqu'elle évoque la mort de ses

enfants; ou de Faustin et du silence sur l'existence de ses sœurs et frère ou encore la condensation symbolique du génocide par Mataf dans la formule : «Et moi, j'ai le sang plein de sang!» (Diop, 2000 : 71) La crise épileptique du guide le freine dans son élan, il ne raconte rien. Pour ces motifs, le témoignage de la phalène est uniquement destiné au lecteur. Les personnages du roman, eux, n'en savent rien puisqu'ils ignorent (dans la diégèse) l'existence du personnage-fantôme. C'est ici que Lamko se démarque des autres. Il permet à la victime de raconter son histoire au complet. En effet, le témoignage de la reine se subdiviserait en huit parties parmi lesquelles certaines feront l'objet de notre analyse. La partie d'introduction s'amorce jusqu'à l'annonce de la reine chez l'évêque; une partie où la reine devine l'intention du prêtre et se lance dans un discours préventif; suit la partie où le prêtre anticipe son agression et prévient sa victime. C'est dans cette partie que commence la violence physique qui précède le viol. Au retour à la conscience, la reine décrit ce qui se passe dans la sacristie : le viol et ce qui se passe dans la grande partie de la chapelle : le massacre des réfugiés. Vient alors une sorte de conversation entre le violeur et la victime jusqu'à la négociation de sa mort. Elle décrit la partie suivante comme un délire : là, elle fait un vrai procès à Dieu et son serviteur après quoi, la description du viol reprend. La dernière partie correspond à la mort de la victime qui quitte son corps pour entrer dans le monde de l'invisible, territoire de l'illimité alors que le prêtre poursuit son entreprise macabre sur la «coquille.»

Lamko entre dans le silence de l'indicible, en proposant une version inédite du témoin-rescapé. Le cas de Védaste souligne la mission de la

reine qui cherche désespérément à restituer la dignité à la femme qu'elle fût. A partir de cette existence traditionnelle, le romancier transforme la victime en un fantôme dès son dernier souffle. La mort de la reine donne ainsi lieu à deux existences : celle du corps supplicié dont la carcasse est devenue le centre d'attraction de l'église et celle de l'âme qui s'en libère pour conquérir le monde invisible dans la peau d'une phalène allant à «l'assaut des hommes.» L'un des aspects édifiants de cette conquête est résumé dans ce passage: «Me voici partie! Hors de ma coquille. Je passe la frontière entre l'être et le néant pour ce territoire de l'illimité où l'on participe immédiatement des réalités non visibles» (45)

Depuis ce jour, elle est vouée à l'errance dérivant du monde visible au monde invisible et vice versa. Toutefois, c'est dans ce territoire de l'illimité, qu'elle exerce sa liberté. Toute l'originalité et l'habileté du témoignage se fondent sur le choix de cette âme réincarnée en phalène, laquelle décrira intégralement les détails de son viol et de son assassinat.

L'image du fantôme incarné crée une symbolique particulièrement poétique dans *La Phalène des collines*. Pourquoi ce recours au fantastique? Dans quelle mesure, Lamko a-t-il pressenti que la figure d'un fantôme serait beaucoup plus effective pour témoigner de cette réalité inouïe? Lorsque Giorgio Agamben et Primo Levi évoquent la victime, en tant que témoin intégral, nous comprenons mieux le souci de Lamko de faire revivre une victime sauvagement tuée. L'image de Mukandori, dont Lamko s'est inspiré pour écrire le roman, nous suggère le pouvoir de l'indicible. L'auteur pénètre l'essence de cette hantise pour en extraire le

témoignage. Pourtant, une question subsiste, comment décrypter à l'aide de mots une telle violence? Comme le dit Charlotte Wardi,

La représentation de l'extermination dans les ouvrages littéraires se révèle épineuse car la représentation de faits qui engage une collectivité et hantent encore sa mémoire suscite toujours des réactions plus ou moins violentes. Elle fait rebondir le vieux débat du réalisme autour de l'objectivité de l'œuvre d'art avec une intensité particulière puisqu'il s'agit d'une histoire qui dépasse en atrocité ce que l'Occident du XXe siècle, pénétré de rationalisme et d'humanisme pouvait pressentir et imaginer et qui remet en question la notion même d'homme. (Wardi, 1986 : 7)

En parallèle, Lamko confie à *L'Interdit* qu'il lui fallait «exorciser la douleur que la vue des sites du génocide m'avait gravée sur le cœur. La scène du viol est née de la vue du corps pourrissant d'une dame étalée dans l'Église de Nyamata et qui possédait dans le sexe un énorme morceau de bois. Cette image m'est restée collée sur la rétine pendant des mois.» (*L'Interdit*, 2000 :1). Lamko est hanté par l'image que lui renvoient les sites du génocide. Le roman que ces derniers inspirent traduit la colère du romancier manifestée à travers des représentations de scènes culminant de violences, dans le but de suggérer à la conscience des lecteurs, la cruauté inqualifiable des supplices subis qui génère aussi des paroles de violence tout en se révélant efficaces pour suggérer la cruauté qu'a dû vivre cette victime. Dans ce témoignage d'une violence monstrueuse, l'auteur s'interroge sur les concepts d'humanité et de barbarie. Parallèlement, il dénonce l'Église et ses représentants, garant officiel des vertus et de la morale dans une société où elle a fait ses assises depuis un siècle.

On devine que proportionnellement à la colère de Lamko, il lui fallait créer un personnage capable de libérer toute son indignation. En

conséquence de quoi, il opte pour une reine, figure noble, violée et assassinée par un prêtre, une figure «élue», représentante de Dieu. Cette image fait valoir dans la scène des figures les plus respectées de la société. Dans ce contexte, la confrontation entre le bourreau et la victime suppose une dégradation morale et éthique extrêmement tragique. La souillure de la reine par une figure épiscopale illustre une facette de l'entreprise d'annihilation des valeurs humaines exécutée lors du génocide. Lamko promène son regard au cœur des lieux de culte, devenus désormais des lieux du carnage humain. Cette description très détaillée est rendue possible grâce à la mobilité de la victime du monde visible au monde invisible. L'apparition du fantôme en tant que personnage constitue un procédé ingénieux pour éviter d'interrompre le fil conducteur du témoignage.

L'assassinat de la reine est de loin, la scène la plus cruelle du roman de Lamko, voire même, de tous les romans du projet *Rwanda : écrire par devoir de mémoire*. Dans une sorte de configuration théâtrale, chaque étape se déroule imperturbablement. Si la reine est une figure respectable et respectée dans la société rwandaise, il reste que sa prise de parole était considérablement limitée du temps de son existence. Cependant, dans le roman, son rôle se consolide, laissant place à une personnalité volubile, ayant gagné son droit de parole. Derrière son témoignage se niche une personnalité exceptionnelle, qui doit affronter une autre figure tout aussi importante tant par son attitude que par ses actions, celle d'un prêtre-tueur. Alors que ce dernier exemplifie les traits des génocidaires sanguinaires, la première se démarque de la description habituelle des

victimes qui, dans une telle situation n'ont autres choix que de se résigner à mourir.

La reine livre à son violeur-tueur un combat discursif et tient à informer le lecteur, son interlocuteur de chacune de ses pensées, depuis qu'elle a repris connaissance. «Lorsque je reviens à moi, je réalise que je suis solidement amarrée à de grosses pierres disposées en croix, pieds et poings liés. Je sens une lancinante douleur au ventre et comme un énorme sac de plomb entre les jambes. Des rigoles baveuses de spermes grimpent sur mon pubis, descendent dans l'entrejambe [...]. L'abbé Théoneste, spasmeux, n'est plus sous aucun contrôle. Il en déverse partout.» (Lamko, 2002 : 36-37) L'indicible passe ainsi à travers un langage et des actes d'une cruauté insupportable se mêlant à ces figures de prêtre génocidaire en suscitant inlassablement la question vaine : Comment est-ce possible?

D'après le témoignage de la phalène, on se rend compte que la reine est morte d'un (double) viol. Ce qui crée une surenchère volontaire sur la cruauté inhumaine de l'Abbé Théoneste, dépassant de loin, la nature déjà complexe des viols commis dans des temps 'normaux' voire même les viols⁷⁷ reportés dans les récits sur le même génocide. Accompagné d'une barbarie crue, le viol devient le seul acte qui parachève le meurtre de la reine. Le viol ne semble pas satisfaire pleinement le prêtre, au-delà de la femme et du corps matériel, l'abbé se déchaîne à exécuter les ordres d'une idéologie exterminatrice. «Je bouge faiblement pour écarter la monstruosité de mon visage. Mon mouvement le désarçonne. Il en

⁷⁷ Voir le témoignage de Karubero dans *Murekatete* de Monique Ilboudo, p. 55, ainsi que celui de la femme inconnue chez Diop, pp. 117-124.

[sperme] reçoit une traînée sur sa soutane crème. Grognements et colère!» (45) Le prêtre se lance dans une folie meurtrière en violant sa victime par des objets. Il recourt en effet à une bouteille d'acide dont il vide tout le contenu dans le sexe de sa victime. Témoignant de ce moment tragique, la phalène déclare «Je sens la corruption s'emparer de mes viandes internes, réduire les poches, l'utérus en déliquescence. L'acide dévore comme un feu de saison sèche lâché sur la savane. Puis l'abbé enfonce violemment la bouteille dans mon intimité. Toutes les coutures de mes lèvres, craquent, volent en éclats» (45)

Contrairement aux moments précédant cet instant, la narratrice fait l'économie d'un langage grossier, elle préfère user d'images plus neutres pour décrire l'extrême douleur ressentie, contrastant du même coup avec la sauvagerie de l'attaque. Les organes internes ainsi mutilés s'édifient en 'viandes' autonomes qui observent leur détérioration et leur disfonctionnement. L'image d'un feu qui dévore la savane en saison sèche suggère l'intensité de la douleur que lui cause l'acide dans le ventre. Cette douleur inexprimable rend son corps insensible, lui laissant même le luxe incongru d'afficher «un visage serein juste marqué par un rictus de dépit» (45). Une douleur identique émane également du livre de Diop : «La jeune femme avait la tête poussée en arrière et le hurlement que lui avait arraché la douleur s'était figé sur son visage encore grimaçant» (Diop, 2000 : 96)

Hors de lui-même, le prêtre semble totalement inconscient de la douleur qu'il inflige à sa victime. Le silence et le visage serein de la reine le torturent davantage, le déconcertent au point où il redouble de cruauté.

Tandis que le corps de la reine se désensibilise, le prêtre continue de se démener à la tâche pour lui infliger assez de souffrance. C'est ainsi qu'après la bouteille, le crucifix prolonge le viol. Ceci dans l'optique de montrer que l'acte auquel se livre le prêtre surplombe toute atrocité.

Furieux, il court traîner l'énorme croix en ébène massif, réservée aux grandes messes de Pâques et que les enfants de chœur ont toujours répugné à soulever tant elle est lourde. Il se précipite sur moi avec le crucifix, écarte violemment mes jambes flasques, l'enfonce d'un coup sec dans mon vagin, l'enfonce davantage en vrillant dans un mouvement de manivelle à démarrer une vieille bagnole poussive. (Lamko, 2002 : 45-46)

Dans une stratégie bien adéquate à la situation, le romancier neutralise cette douleur inimaginable qui secoue le lecteur. Au moment où le tueur se réjouit de son action en pensant que sa victime meurt à cause de cette douleur, la narratrice, qui est aussi le témoin-victime, affirme que le corps était plongé dans une léthargie éternelle. Elle tient particulièrement à souligner l'inutilité de la violence de l'abbé en rétablissant sa vérité du crime, puisqu'elle était morte sous la douleur de l'acide. Ainsi, l'utilité de ce procédé se précise puisqu'il permet au lecteur de connaître dans les moindres détails l'histoire du crucifix afin que celui-ci ne soit pas classé dans les mythes et qu'il appartienne à la mémoire. Sur le plan moral, la scène du viol fait figure de réquisitoire contre l'Église, laquelle a participé activement à l'extermination des Tutsi dans le génocide de 1994.

Dans le témoignage de la reine incarnée en phalène, l'indicible passe ainsi par les actes et le langage de la cruauté qu'adopte l'auteur par le biais de son personnage-victime, mais aussi par de nombreuses images

convergeant toujours dans le sens d'une cruauté et d'un indicible transcendantaux.

Comme nous l'avons vu, les images métaphoriques et rituelles regorgent dans le roman. Les images religieuses abondent dans le témoignage que nous livre la victime-revenante. L'adresse récurrente à Dieu pose une question ontologique au sujet de cet être suprême et de ses fidèles qu'il livre à la merci des bourreaux. En effet, au Rwanda de 1994, tel que le laisse entendre la phalène, le génocide transfigure Dieu en entité satanique. La reine l'exprime ainsi : « Moi qui avais pensé Dieu blanc-rosé et eunuque ou à la rigueur hermaphrodite, le voilà tout charbonneux de membre et d'une virilité d'âne! Vous êtes le diable en personne! [...]Dieu me viole!» (38) Le prêtre qui pense réhabiliter cette image souillée de Dieu dit à sa victime : «Halte au blasphème! Dieu est bonté; il ne viole pas. Je distribue ses bénédictions...sa semence... son amour» (38) Cependant, en associant les propos du violeur à son acte, il en ressort des termes blasphématoires et profanateurs. Si le viol est identifié ironiquement à l'action de distribuer «ses bénédictions, son amour», les résultats de cette semence ne tardent pas, puisqu'elle provoque une mort cruelle. Ainsi les images sacrales se transforment en outils de mort au service du génocide.

Trois images cruciales transparaissent : celle du prêtre, celle des lieux sacrés : la sacristie et la chapelle qui deviennent des lieux d'abattoir des hommes, fidèles de monsieur l'abbé Théoneste et enfin celle du crucifix. Une fois enfoncé dans la pureté de l'être humain, le crucifix devient la souillure par excellence de l'image sacrée.

Toute une métaphore filée découle du crucifix, le prêtre ne manque pas de lier la victime sur «de grosses pierres disposées en croix, pieds et poings liés.» Cette image, qui n'est pas sans rappeler celle de Jésus sur la croix, fait de la reine une sacrifiée. Mais de quoi? Et pourquoi? Dans le génocide, la mort fourmille, mais sans aucune justification. La reine s'attarde sur cette idée de sacrifice en demandant ironiquement à son tueur de finir son travail. Ayant deviné l'intention de son bourreau, elle lui lance une critique vexante qui lui rappelle qu'ils ont (les représentants de l'Église) l'habitude de la duplicité et de la sournoiserie protégées par leur soutane. Pour souligner ce dévergondage, elle lui dit que s'il ne peut pas la travailler comme un sacrifice d'une vache au grand soleil, il peut alors la travailler comme un poulet, en cachette.

Dans la partie sur la pragmatique de l'indicible, M. Rinn pose comme hypothèse qu'il y a négociation de la mort entre la victime et le bourreau (dans l'Ultramondain SS). De même, voyant que la douleur outrepassse le supportable, la reine négocie sa mort, en employant un ton d'injonction «Finissez donc votre travail» Elle va jusqu'à acheter sa mort : «J'ai de l'argent dans mon slip[...]. Prenez-le et en retour, travaillez-moi juste comme si j'étais une vache!» Les propos de la reine reflètent la cruauté du prêtre, et révèlent qu'à ses yeux, un humain ne vaut pas mieux qu'un vulgaire animal. Toutefois, au-delà de cette remarque, la reine réduit le prêtre à une image sauvage, ce qui explique qu'elle le motive à la travailler comme une vache, pour faire allusion au viol. Sa tactique consiste à lui révéler à quel point son acte vil, le disgracie profondément sur l'échelle entière de la chaîne animale. La négociation, au lieu de

confirmer la supériorité du tueur, ne fait qu'éclairer son être abject. L'ironie, le cynisme de la reine, dévoilent la force dont elle est investie face au prêtre qu'elle réussit à critiquer sans craintes de représailles.

Le sacré est par ce biais déconstruit en profondeur. Le rituel de la messe participe également à ces bouleversements des normes. Celle-ci devient «étrange» (37). Le rituel de la messe comme le dit Abomo-Maurin décrit une préméditation du crime et le transforme en quelque sorte en crime rituel (Abomo-Maurin, 2003 : 3).

Le rôle de l'Église en général, et des églises en particulier reste confiné dans la mémoire meurtrie de la victime. Cinq ans plus tard, elle ne manque pas de (re)montrer son indignation face à la tournure voyeuriste et cynique que prennent les visites dans l'église. Sa réaction en témoigne lorsque, dans l'une de ses errances, elle entend les gens qui chantent :

«Que c'est merveilleux, vraiment merveilleux
D'abandonner ce monde et de suivre Dieu
Hakuna Mungu kama wewe
Hakuna Mungu, Asante, Asante
Praise the Lord and you'll be in happyness [sic]
Si tu es prêt, il te prendra
Alléluia, Alléluia.» (16)

D'après le témoignage de la reine, toute sa vie a été consacrée à l'Église. Néanmoins, sa mort témoigne d'un abandon absurde de la part de Dieu envers ses fidèles. A ce sujet, Muyango décrit ce qu'était devenu Dieu pour les victimes le Bisesero: «Pour tous, Dieu était lâche puisqu'il les avait abandonnés. Ils ne priaient plus, se répétaient juste la formule : aide-toi toi-même car le ciel ne t'aidera pas...» (Lamko, 2002 : 121)

En réalité, cette chanson porte tout le poids dramatique et sans issue de la situation. La phalène, qui ne dérange pas, ne s'indigne pas moins de

ce qu'elle entend: «Merde! Encore des alléluias dans les églises! Comme pendant les requiem et sempiternelles inhumations décentes où se côtoient évêques libidineux en mitre, pasteurs fesses pincés en veste noire à queue-de-pie et imams hystériques en djellaba bouffante!» (16) Pour elle, l'église est devenue un habitat éternel de morts, où les chansons ne peuvent qu'être des requiem. La mort est presque enviable à l'hypocrisie de l'Église.

L'étude consacrée aux images n'amoindrit pas l'importance du thème de l'errance; elle permet au contraire d'établir des liens entre ces deux axes. En effet, ces images sont exploitées grâce à l'errance de la phalène qui, après s'être dérobée à la loi, a accédé à l'autre monde pour léguer ce témoignage. D'après le roman, la scène du viol se passe à «Gikongoro. 1994. Un midi d'avril...cinq ans plus tôt qu'aujourd'hui, [...]» (32). En revanche, la carcasse dont le fantôme se réclame l'histoire, se trouve dans l'église de Nyamata. Comment justifier cela? Nous pourrions attribuer ce circuitage à la liberté de la reine-fantôme pour qui «Un *muzimu* n'éprouve aucun obstacle, aucune limite» (29). Elle peut donc se trouver n'importe où, puisque son territoire n'a pas de limites, dans la même perspective, elle peut se transposer dans n'importe quelle victime.

Jusqu'à présent, l'attention a été portée à la reine condamnée à la diablerie du prêtre, nous allons maintenant aborder l'espace de l'illimité de la phalène libre. Comment ce procédé concrétise-t-il les visées de l'auteur quant au cadre de l'indicible? Comment s'en sert-il pour délivrer l'histoire sans la dénaturer, sans offenser la mémoire des victimes?

Dans le roman de Lamko, la Phalène est «un insecte guerrier» comme le dit Coquio (2004 : 148). Faisant preuve d'une vigueur incandescente pour réclamer son droit de témoigner, elle mène un véritable combat pour protéger sa carcasse contre ceux qui veulent la *violer* par camera. Ce viol métaphorique de la carcasse est aussi celui de son histoire. Dans ce registre, la bataille est livrée aux enquêteurs étrangers guidés par sa nièce en passant par les autres personnages tels que Védaste le guide-gardien du site. Dans ce cas précis, les pouvoirs du fantôme sont la seule arme de la phalène. Une double mission se dessine dans l'assaut du papillon contre la délégation : bloquer l'enquête entamée sur les circonstances du génocide et réussir à faire comprendre à sa nièce le besoin de s'affranchir de la norme des limites. Ceci lui assurerait une aide providentielle pour parvenir à la Cité du Temps.

Effectivement, le pouvoir surnaturel de la reine se manifeste au contact du groupe des enquêteurs que celle-ci n'attaque pas par hasard puisqu'elle répond aux multiples provocations des «scribouillards» et en particulier du *musungu*. L'auteur, comme son personnage principal, ne tolère pas l'opération mathématique qui s'effectue à l'endroit des victimes, qui les réduit à de simples estimations en occultant la chair, la souffrance, les vies humaines. Sans aucun doute, la question concernant le nombre des victimes du génocide en a préoccupé plus d'un. Diop l'énonce en ces termes dans son roman: «[...] Cornelius aurait voulu pouvoir poser cette question à ceux qui, sous le prétexte de dresser le compte exact des victimes du génocide, se jetaient furieusement des chiffres à la tête. Un million de victimes. N'exagérons pas monsieur, il n'y a eu, après tout, que

huit cent mille morts au Rwanda. Non. Un million deux cent mille. Beaucoup plus. Un peu moins.» (Diop, 2000 : 228) Le *musungu* qui découvre le Rwanda des années après les événements chaotiques, s'inscrit lui aussi dans un calcul macabre qui démontre à quel point le génocide ne serait qu'une affaire de sciences exactes: «L'hécatombe s'élèverait à vingt mille morts dans cette minuscule église. Notez mademoiselle...à peu près cinq mille... pour être plus proche de la vérité!» (Lamko, 2002 : 27)

La reine-victime ne peut plus supporter qu'une telle banalisation s'insère dans les données d'une enquête sur le génocide. Étant donné que la dépouille de la femme traversée par le crucifix a bouleversé tous les enquêteurs (94), ils s'intéressent à son histoire qui pourrait s'inclure à ladite enquête. La reine-fantôme réagit en empêchant vindictivement que Védaste raconte son histoire. Elle déclare d'ailleurs qu'«il balbutiait lorsqu'il s'agissait de moi, cherchait toujours ses mots.» (27) ce qu'elle attribue à la peur, à l'embarras et à la honte gluante de trahir les victimes. «Les gens sont victimes, et tous, de la peur coupable des origines. Ils ont la langue lourde, deviennent amnésiques ou aphasiques, et cherchent tous leurs mots, quand il faut parler du cul, de vulve, vagin et consorts. Ils balbutient, bégaiant, se creusent de profondes tranchées de mémoire. Pudibonderie; pure hypocrisie de cul bénit! » (27) Au Rwanda, un discours sur le sexe (surtout de la femme) et tout le vocabulaire y attaché est (presque) tabou. Si le guide ne peut pas parler de cette carcasse de la reine, c'est en raison de cette pudeur. Le génocide a envahi et profané l'intimité de la reine, ce qui était tabou est devenu vulgaire. Cet événement

a déconstruit et détruit les valeurs de la culture et du langage. L'homme qui ne pouvait pas parler du sexe l'a vandalisé. C'est pour cela que la reine, elle, qui a subi la cruauté de cette culture transgressée et subvertie au plus profond, l'accuse de «pure hypocrisie.» A présent, elle peut tout dire sans honte ni peur, et révéler au lecteur que le génocide a tué chaque parcelle de l'être humain. Il faut rappeler ici que le langage de Lamko, aussi cru soit-il, ne pourra jamais atteindre la profanation de l'être qui a été l'œuvre d'un homme génocidaire. Il reste toujours d'un usage suggestif.

En outre, au-delà de cette pudeur, Védaste est sous le contrôle des pouvoirs de la reine qui s'ennoblit du rôle de vraie gardienne de la mémoire des victimes dans ces lieux. Une mémoire qu'elle ne veut pas réduite à une banale valeur arithmétique:

Védaste continuait son récit :

«Cette dépouille, disais-je, est celle d'une...»

Action. Un cri déchirant scotcha le guide. Net! Pelouse, hébétée, glapit : «Un pap...un papi...un papillon! J'aime pas les papillons!»

Son braillage engendra un écho si sonore et inattendu dans ces lieux qu'un sac d'ossements dégringola de dessus le tas. J'émergeai promptement et complètement d'entre les sacs poubelles remplis de tibias, péronés, omoplates. Je remuai mes ailes. Son regard se riva à moi, ne pouvait plus se détacher. Je me mis à tourner sur moi-même en émettant un petit vrombissement. Je battis des ailes, puis j'entrepris de voler vers elle. D'un geste de la main, elle tenta de m'écarter. Mal lui en prit, l'appareil photo s'échappa pour s'écraser sur le sol. Le *musungu* aux bajoues d'opulence récupéra l'appareil avec empressement tandis que Pelouse continuait de trembloter de frayeur.

«Au secours! J'aime pas les papi...!»

L'enjeu était monumental et mon histoire ne pouvait pas supporter d'être travestie...J'avais donc décidé de pousser instantanément une tête, un thorax, un abdomen, des yeux composés, trois paires de pattes et... des ailes de papillon. Je choisis d'habiter le corps d'une belle et grande phalène rousse avec des stries foncées, couleur sol brûlé. Simple opération de métamorphose pour passer de l'invisible au visible, du corps aphysique à l'incarné.

Simple routine depuis l'instant du viol et de ma mort, il y a cinq ans. Un *muzimu* n'éprouve aucun obstacle, aucune limite. (Lamko, 2002 : 28-29)

La métamorphose s'est opérée précipitamment face à l'urgence de la situation. Ce passage laisse présupposer que la reine habituellement habite le corps qui lui plaît (29). Pourtant, dans cette scène, elle décide immédiatement de s'incarner dans une phalène. Ici on présume que la reine connaissant sa nièce, savait qu'elle avait horreur des papillons, cet artifice jouerait en ce cas en sa faveur. La réussite du camouflage le confirme. Le gardien qui reprenait l'histoire est arrêté net par le cri de Pelouse qui se met à chasser le papillon laissant tomber son appareil. Sans témoignage ni prise de photos, l'histoire de la reine ne risque plus d'être travestie.

Toutefois, la lutte ne s'achève pas complètement, puisque Pelouse et le *musungu* n'abandonnent pas leur travail. La jeune femme prend des photos dont «une slave de flashes mitraille» (29) la carcasse de la reine tandis que le *musungu* «posait.» Ces deux images d'une carcasse mitraillée et du *musungu* qui exulte dans son rôle d'enquêteur consciencieux montrent à quel point l'attitude de ce personnage exaspère la phalène. La prochaine intervention de la phalène sera décisive, Védaste est pour de bon interrompu dans sa narration:

[...] Ici, dans cette église, sur une grande table, gît un corps sec momifié poudré de talc. Sur ce corps, il y a un sexe de femme. Regardez! Le morceau de bois que vous voyez là et qui se plante dans le commencement des frémissements, la caverne du mythe, l'entrée de l'ancre où l'obscurité façonne l'homme, l'origine de la vie, la matrice, la source... ce morceau de bois est un pieu... Cette femme n'était pas une femme ordinaire. C'était une...

Je soulevai le guide du sol et le projetai plus loin. Il s'écrasa lourdement, la bouche contre les parois d'une grosse caisse d'ossements. Il se mit à baver à flot. Je le laissai à la merci d'une

crise épileptique le secouant en des mouvements diskynésiques. Au même moment, ma carcasse se fendit en deux dans un tourbillon de poussière et de poudre. Le *musungu* aux bajoues à étages et Pelouse, hébétés, pétrifiés, nous regardaient, rendus amorphes, incapables d'ébaucher le moindre geste. (Lamko, 2002 : 30)

L'auteur transmet un message codé s'adressant à ses personnages (Pelouse et de *musungu*) et un autre au lecteur. Pour les premiers, la crise est attribuée au traumatisme du génocide, ils sont persuadés que ce genre d'incidents se manifeste de temps en temps. Le *musungu* l'interroge d'ailleurs sur la fréquence de ses malaises, alors que le gardien vit cela pour la première fois. Le lecteur sait, quant à lui, qu'il s'agit du pouvoir du fantôme qui persiste à faire obstacle à la narration de son histoire.

La phalène crée un lien de médiation, une connivence entre le lecteur et l'auteur, puisque le point de vue omniscient du narrateur lui permet de dissimuler des informations vis à vis des acteurs de la scène, tandis que le lecteur est de son côté avisé d'un plus grand nombre de faits et de sentiments. Après cet exploit, le papillon poursuit le groupe partout, surtout Pelouse puisqu'elle est chargée de l'enregistrement des informations de l'enquête. Les apparitions sporadiques de la reine à sa nièce, tantôt à travers des rêves cauchemardesques dans lesquels elle se montre en tant que sa tante, tantôt dans le corps de la phalène, guident la jeune femme dans sa mission, même si, elle n'associe, pas dans un premier temps, ses rêves au papillon. Parallèlement, Pelouse est initiée à la philopoesie de la regardance de Muyango qui lui interprète les messages de la reine, en particulier, celui qui justifie la quête de liberté à travers la pénétration dans l'univers de l'illimité :

«[...] Aucun repère pour amorcer ta quête? Aucune mémoire des espaces et du temps, des odeurs, des couleurs et des bruits? Je te

comprends. Ici, chaque homme, chaque femme est une île au milieu du vide. Les lieux physiques sont amnésiques, les repères gommés, l'histoire de chaque enfance, de chaque vie, lobotomisée. Plus de traces de cachotteries entre cousins, bals et boums d'ados; plus non plus dans le sable l'empreinte de la fille dans le jeu de la marelle, plus non plus l'écho tonitruant grondant du père lion qui fait se terrer la marmaille dès que son pas franchit le seuil de la porte. Un océan de vide, un énorme gouffre dans la mémoire. Ici, l'on est dans l'anorme, tous plus ou moins monstres sur une planète effondrée. L'exigence de la cohérence à laquelle tu sembles t'accrocher en te posant des questions risque de te faire prendre des lanternes pour des vessies. » (Lamko, 2002 : 76-77)

D'après ce passage, très évocateur, la liberté que nous avons rencontrée chez les personnages de la phalène, de Muyango et de Fred R. est une liberté douloureuse, due au poids de l'indicible; une liberté partielle qui condamne ces personnages à vivre dans l'anorme.

Muyango se conforte dans son univers en interprétant toutes sortes de messages codés. Il comprend, entre autres choses, que Pelouse est perdue dans ce pays, puisqu'elle n'a ni repère, ni mémoire pour amorcer sa quête. L'expression «Je te comprends» établit une certaine confiance entre lui et Pelouse. Cela le rassure dans le choix de l'interlocuteur à qui sont destinés des messages hermétiques. Le langage métaphorique de Muyango dénote en profondeur la portée destructrice sur le plan humain et social du génocide. L'indicible est beaucoup plus expressif dans ce passage. Le vide dans lequel nagent les îles d'hommes et de femmes renvoie au gouffre abyssal laissé dans l'après-génocide. Deux personnages illustrent pertinemment cette tragédie : Muyango et Épiphanie. Uniques survivants parmi des familles entièrement décimées, ils déambulent dans ce vide, sans repère ni mémoire. Même les lieux géographiques communs ne contiennent plus que des relents amnésiques. Tous les souvenirs se sont dilapidés, évanouis, toute leur vie

s'est effacée. Une île gît au milieu du vide, un vide imprégné de silence, à l'exemple de celui qui s'empara de Bisesero et qui fit renaître l'homme (Muyango) :

Puis un soir, un lourd silence s'empara des hommes. Personne n'osa perturber la complainte des cigares. La foudre s'était abattue sur la colline [...] Comme un zombi, un homme s'était assis dans un fourré fait de hautes herbes. Il ramassa sur les jambes le cadavre de sa mère que les chiens avaient commencé à dévorer, celui de sa femme et de son unique nourrisson mort contre le dos de la mère. Il pleura toutes les larmes de son corps pendant une journée, s'enduisant les cheveux, la poitrine, les jambes, du sang coagulé et de la graisse dégoulinant des corps en putréfaction. Puis il se leva à la tombée du jour, chercha sans succès une houe. Il répandit un peu de terre sur les corps, à défaut de les enterrer, s'empara du porte-bébé, cette corbeille que sa femme serrait entre les doigts en mourant, puis il disparut dans la nuit...» (Lamko, 2002 : 123-124)

La structure sociale et le giron familial ont été désintégrés. La vie épanouie et fécondante, telle qu'elle était pressentie avant le drame, est configurée par le jeu de la marelle. Une fillette de huit ans explique à Fred R. les règles de ce jeu infantile bordé de préceptes philosophiques «[...] Et puis tu conquiers le paradis... Petit à petit, en évitant les obstacles. Mais parfois, t'es obligé de reculer de case... pour mieux sauter» (Lamko, 2002 :208). Même cette imagerie n'est plus possible. Tous vivent au milieu de ce vide et de l'amnésie généralisée. En ce qui concerne Épiphanie, «c'est la philosophie de la survie : Brûler son reste du temps de vie dans une existence sans foi ni loi, contre toute morale conformiste, voilà la seule alternative qui lui semblait désormais juste.» (69)

Pourquoi Muyango s'évertue-t-il à donner cette image déstabilisante à Pelouse? La fin du passage l'explique : «L'exigence de la cohérence à laquelle tu sembles t'accrocher en te posant des questions risque de te faire prendre des lanternes pour des vessies.» C'est dire que toutes les

questions que Pelouse se pose sur le génocide, à partir du modèle occidental dont elle est issue, ne peuvent pas avoir de réponses. Si elle persiste dans cette voie, elle risque de se perdre davantage. Car dans le génocide, le non-sens, l'incohérence et la destruction telle que décrite par Muyango prévalent. Cette errance traduit le détachement de l'individu de sa demeure, de ses repères et de sa mémoire, tout en créant paradoxalement un brin de sens de l'événement chez les victimes. Cependant, l'auteur contourne cette problématique du sens misant sur la liberté qu'offre cette perte dans le temps et dans l'espace en vue d'aborder un autre objectif symbolique. C'est pourquoi la phalène continue ses pérégrinations. Quelques résultats de ses actions la satisfont dans le processus de faire échouer l'enquête.

Hier, elle [Pelouse] a fait développer et tirer les photos réalisées dans l'église-musée-site-répertorié-classé numéro 12. Pas une seule image! Le négatif tout blanc, la planche contact vierge. Et pourtant aucune erreur ne s'était glissée dans le réglage de l'appareil Canon qu'elle connaît parfaitement. [...] Aucune image après toute l'alchimie mobilisée dans la perspective d'une impeccable définition! Coup classique de fantôme! Moi, *muzimu* de Reine, je ne pouvais évidemment pas laisser enfermer ma carcasse dans une boîte noire, fut-elle celle de l'appareil photo Canon de ma nièce. (Lamko, 2002 :110-111)

Après la disparition des photos, deux nouveaux événements se produisent simultanément. Le *muzimu* met en œuvre un autre coup sous l'effet d'un orage qui oblige Pelouse à s'abriter prestement dans une pâtisserie. C'est ici que la trousse de photographe disparaît (159-160). Le recours à la police est vain. En retournant à l'hôtel, elle apprend que, le vent a emporté toutes ses notes, envolées par la fenêtre laissée malencontreusement ouverte(160). Comme «ses photos étaient très attendues : saisir l'objectif de l'appareil pour fixer et dire la nausée, l'absurde, l'ineffable, la violence

et cela avec cette authenticité que seule apporte la vérité d'œil double. Ses notes étaient tout aussi importantes; elles devaient constituer l'épine dorsale sur laquelle s'articuleraient les différents points du rapport.» (140) Grâce aux multiples interventions de la reine fantôme, l'enquête échoue.

Tandis que la mission de la délégation s'enlise, celle de la reine réussit. Car, même si Pelouse est bouleversée d'avoir fait preuve d'incompétence, elle décide, au moment de son départ de ne pas suivre ses collègues d'enquête : «Dites au chef que je n'ai pas enregistré mes bagages. Et comme je n'ai plus ni photo, ni appareil photo, ni notes, il ne sert à rien que je vous encombre de ma présence. Je reste ici. Pour être sûre du nombre des victimes qu'on n'a jamais réussi à déterminer avec exactitude et certitude.» (Lamko, 2002 : 205) Ce message très ironique reflète les propos du *musungu* à l'église de Nyamata.

Le jeu symbolique de la Phalène errant sur les collines, entre les vivants et les victimes, entre ces dernières et la délégation, s'achève par le personnage de Pelouse. L'inhumation symbolique va finalement avoir lieu avec ses nouveaux amis, Muyango et Epiphanie. Celle-ci propose, à travers son hospitalité, une nouvelle vie à Pelouse. Le jardin auquel les deux femmes se consacrent, la vie grouillante dans la ville de Kigali, confortent Pelouse dans l'idée qu'un miracle invisible aux yeux des autres, se produit devant elle. C'est dans cette perspective que *La Clinique d'Espoir* naît. Cette clinique spécialisée en esthétique s'est donnée pour mission de redonner la beauté aux êtres meurtris. Muyango en est le premier client (même avant l'ouverture de la clinique). «Pelouse, coiffe-moi avant ton voyage retour. Voici une paire de ciseaux. Tu me couperas

aussi les ongles. Ils sont devenus des griffes» (198) C'est dans ce moment privilégié faisant figure d'épilogue qu'il choisit de lui dévoiler sa véritable identité : il est bel et bien l'homme de Bisesero.

Entre temps, les pouvoirs de la phalène fantôme continuent de guider Pelouse, cette fois-ci, dans un cimetière où elle sera frappée par une suite de visions. Muyango l'y rejoint ayant apporté du lait, du haricot, de la pâte de sorgho rouge et de la bière de banane tel que présentés dans sa propre vision. En effet, la reine avait demandé: «un peu de lait, un peu de bière de banane dans une corne de vache; de la pâte de sorgho rouge, un peu de haricot dans un pot de terre! Ce n'est quand même pas la lune que je demandais de me décrocher!» (p. 58) Sans se rendre compte de la présence de la phalène, ils déposent leurs offrandes dans le cimetière pour les revenants. Muyango précise qu'ils «ignorent que nous avons entendu leur clameur. Ils ne se doutent pas que nos oreilles quoique percées sont encore suffisamment longues pour traverser les palissades. 'Épie qui t'épie', dit l'adage.» (202) A ces propos, on constate qu'en fin de compte, tous les personnages recourent aux traditions et mythes du Rwanda pour communiquer.

Le dernier acte symbolique ne propose pas uniquement une inhumation traditionnelle, il s'inscrit dans un désir de perpétuer la mémoire pour que tout ne s'arrête pas en 1994:

«Muyango! Je vais bientôt partir au pays des *basungu*. Néanmoins, avant tout, j'ai envie d'aimer quelqu'un dans ce cimetière, de coucher avec un homme sur cet étal de cadavre, au milieu des spectres; et qu'il me tortille, m'enlace. Sa semence, il en versera une moitié sur le sol noir, une autre dans la matrice. J'engendrerai alors un enfant qui sera possédé de toutes les âmes en divagation et qui grouillent dans l'obscurité. Nous sommes fils des limbes. Le feu de la géhenne est d'un noir inaltérable. Ma tante était

reine, fille des étoiles! Je ne sais plus sur quelle branche l'étoile se pose.»

Ils s'aiment. (Lamko, 2002 : 202)

Après le rite de levée du deuil, vient enfin un autre pour honorer la mémoire de la victime et pour exorciser sa douleur, afin de répondre à l'objectif de l'auteur. Cet acte d'amour consenti vient s'opposer au viol fatal qu'a subi la tante de Pelouse. Il a également pour mission de redonner à Muyango un espoir à la vie, en lui faisant un autre enfant.

5.4. Indicible et écriture de la violence

Selon Roger Dadoun⁷⁸, le génocide est la forme ultime de la violence. C'est dire que son écriture est essentiellement celle de la violence. Isaac Bazié abonde dans le même sens lorsqu'il affirme :

Le type d'écriture auquel nous avons affaire en est un de violence, travaillant fortement à partir de l'ancrage du texte dans le social et l'histoire. Par ce fait même, il pose des exigences dans le processus de représentation de manière plus impérative que cela ne l'est lorsque l'écriture se choisit un objet socialement et moralement moins chargé que le génocide. Il est donc, ici, question d'un devoir de proximité entre signe et référent, une obligation de dire vrai qui s'affirme et se vérifie à partir des événements réels et concrets érigés en critères d'authenticité. Les écritures de violence, au sens où celles-ci renvoient à une violence thématique et historiquement documentée, se trouvent ainsi confrontées à ce primat de la référentialité directe, comme prises dans une sorte de processus pré-sémiotique qui résisterait à tout encodage, lui-même entendu comme déformation, sacrilège et péché de lèse-vérité. (Bazié, 2005 : 39)

Malgré cette évidence sur le type d'écriture, la question de la violence dans le cadre du génocide n'est pas souvent étudiée isolément. Elle est généralement traitée en corrélation avec l'indicible, vu son caractère innommable qui sous-tend le dire du génocide. Cette violence réside principalement dans ces actes atroces qui dépassent l'entendement

⁷⁸ Dadoun, Roger. *La violence : Essai sur l'«homo violens.»* Paris : Hatier, 1993.

humain. Quoique difficile, le romancier qui doit écrire sur le génocide est souvent forcé de recourir à cette référentialité directe de l'événement tel que l'affirme Bazié qui présuppose une cohabitation entre le texte et la violence. L'exigence de l'authenticité au texte semble prédéterminer cette cohabitation, interrelation. Le cas de Lamko nous paraît particulier et retient notre attention dans ce projet.

En nous référant au premier chapitre de cette thèse, un texte peut être «violent» sur deux niveaux : thématique parce qu'il traite d'un sujet violent, et/ou esthétique parce que son écriture viole(nte) ou transgresse certaines normes conventionnelles.

Alors que la thématique du génocide est abordée dans tous les textes de notre corpus, le texte de Lamko (re)présente le génocide de manière particulièrement violente sur les deux plans mentionnés. Qu'en est-il de l'écriture de la violence face à cet indicible? Comment l'auteur parvient-il à concilier le thème et l'écriture d'une violence aussi innommable que celle du génocide? La question de l'écriture de la violence correspond ici à la problématique de l'éthique et de l'esthétique mise en jeu dans l'écriture de Lamko.

Dans le cas de *La Phalène*, l'éthique et l'esthétique, semblent être au service l'une de l'autre. Autrement dit, la violence thématique qui implique la violence de l'éthique par le génocide s'actualise par la violence esthétique. Cela s'explique à partir du témoignage-clé du roman : le viol de la reine narré par la victime-revenante elle-même. La violence subie par la reine, et celle de la mémoire violée des sites influence toute l'écriture tournant autour de la violence. C'est-à-dire que la stratégie de

faire revenir une victime, ayant vécu (et été témoin d') une telle brutalité barbare, permet au romancier d'accéder à cette scène cruelle qui, dans sa représentation, se traduit par un langage et une écriture tous deux violents. Pour analyser cette hypothèse, nous aurons à étudier dans cette partie l'écriture de la violence esthétique qui véhicule (et permet au lecteur de saisir) la violence thématique que vous avons abordée dans les parties précédentes.

5.4.1. Esthétique et rhétorique de la violence dans *La Phalène*

D'emblée, il faut signaler que l'esthétique de la violence dans le cas de Lamko, comme dans les autres récits du génocide, procède des moyens de rendre le lecteur sensible à l'histoire racontée, lui permettant ainsi de saisir certaines facettes du génocide. Car, si la fiction est irréfutable dans ce récit, le réel s'impose comme point de repère et de référentialité, ce qui interpelle la conscience de l'auteur et de son lecteur aussi. Dans ce cadre, le langage de la violence s'impose chez Lamko comme l'expression de l'indicible; un langage pour exprimer l'horreur, tout en cherchant à s'en libérer.

Comme nous l'avons mentionné dans la partie antérieure, l'indicible chez Lamko fait l'objet d'un usage quasi inconditionnel de la cruauté. Abomo-Maurin (2003) évoque avec justesse le concept d'une esthétique de la terreur : «Dès l'incipit se met en place une esthétique de la terreur dans laquelle sont sollicités des organes de sens tels l'ouïe, la vue, le toucher.» Cette esthétique relève du passage suivant :

J'entends tout, je vois tout, non seulement dans la sacristie où je gis mais aussi dans la grande salle où se tordent encore quelques corps

à l'agonie. Je distingue nettement la tête de mon chauffeur qui tangué sur deux touches de l'orgue et fait émettre à l'instrument tour à tour deux notes aiguës, plaintives. A dix mètres de là, sa main gauche que je reconnais, semble fermer la bouche d'un fœtus que les fauves ont enlevé de l'utérus d'une mère sauvagement césarisée, fendue de la bouche au nombril. J'ai la conscience claire et nette que plus rien ne peut plus m'échapper. (Lamko, 2002 : 46)

Le début et la fin de ce passage mettent l'accent sur la clairvoyance du témoin qui garantit par conséquent, la véracité de l'histoire. Cette esthétique de la terreur qui se réfère à un événement réel et insupportable, tant il est cruel, s'exprime dans une rhétorique de cruauté exorbitante et s'appuie sur toute une gamme de preuves vraisemblables, tel que la cohérence des événements racontés par la reine depuis son arrivée à la paroisse. Elle avait observé entre autres, que la chapelle était noire de réfugiés et que son chauffeur l'attendait dans le véhicule. Dans cet extrait, l'on se rend compte que son chauffeur y a été conduit avec les autres pour s'y faire massacrer. Les détails sur la mort des victimes créent un effet d'autant plus terrifiant sur le lecteur en densifiant l'atmosphère. L'auteur recourt à cette stratégie des détails pour rendre réel et palpable la barbare sauvagerie à laquelle les victimes sont livrées. Le fœtus enlevé de l'utérus de la mère que les tueurs césarisent de la bouche au nombril est d'une violence insaisissable, inouïe. Cette représentation sanguinaire témoigne de l'entreprise foncièrement exterminatrice du génocide des Tutsi. Elle tente de dévoiler les monts atteints dans l'horreur. Le romancier crée, par son style riche en images, un effet stylistique résultant justement de la violence afin de faire éprouver à son lecteur, ne serait-ce que dans le temps de la lecture, cette violence. Comme nous l'avons dit précédemment, le langage auquel recourt Lamko

est choisi en fonction de la portée des mots que l'auteur juge capable « de hérissier la peau du lecteur ou de le couvrir de sueur. » C'est dans cette optique que le roman se révèle lui-même violent face à son lecteur.

Par ailleurs, cette écriture qui se focalise sur la cruauté devient irrémédiablement une écriture de dénonciation, étant donné qu'elle revendique vivement le support fictionnel à travers lequel est renfermé une certaine vérité. La reine qui clame haut et fort : « j'entends tout, je vois tout » endosse le rôle d'accusateur. La narration à la première personne légitime ce droit, car elle devient témoin incontestable. Pour renforcer son témoignage, son discours se fait plus détaillé, plus troublant :

Un tohu-bohu monte crescendo de la grande salle de l'église. Une messe étrange où les cantiques, les *gloria*, les *kyrie*, les *sanctus*, sont autant de boules de braises dans la gorge des fidèles, des râles de femmes déchiquetées, des cris de bébés écrabouillés contre les murs, des bêlements d'hommes égorgés, découpés. Une rythmique fortement cadencée de coups de massues, de han de serpettes, de ricanements des tueurs enragés! Le sang refuse de coaguler, refuse d'imbiber la froideur du terre-plein de la grande salle de la chapelle. Il coule à flot, dévale les escaliers vers la sacristie en inondant au passage la statue du Christ qui se mit à pisser rouge. La couronne d'épines semble se planter dans une géante hostie et le sang dégouline du front, des yeux, des narines, des oreilles, des mains, des pieds, d'entre les côtes, descend en serpentant le long du mur, et s'étale en un lac écarlate sur le plancher. (Lamko, 2002 : 37-38)

Cet extrait cristallise une scène d'horreur. Les figures chaotiques et les oxymores prennent le parti de provoquer la terreur chez le lecteur. Le vocabulaire lourdement connoté en cruauté, la structure phrastique riche en ponctuations dont le rythme rappelle celui d'un poème, en fait un texte complètement tragique. Le présent assure la simultanéité de la parole et de l'action, ce qui amplifie l'effet du témoignage sur le lecteur. Pour mieux l'expliquer, on peut scinder le texte en deux parties : la première étant la partie qui met en scène la mort des victimes par leurs bourreaux et la

deuxième partie, étant celle qui représente le sang des victimes. Ces deux parties forment un tout décrit comme «une messe étrange», à l'aspect théâtral.

Dans la première partie, le drame se niche au sein de ce discours transformant la mort en un rituel liturgique. La narratrice établit un parallélisme entre les chants de la messe et les cris des morts sans omettre d'y mêler l'hilarité des tueurs. Les oxymores utilisés ici expriment clairement l'indicibilité de la situation. Effectivement, l'église qui aurait dû être un lieu de secours et de refuge pour les fidèles devient leur abattoir. Les cantiques, les *kyrie* et *sanctus* sont des boules de braises dans les gorges des fidèles, des râles de femmes déchiquetées, des cris de bébés écrabouillés contre les murs, des bêlements d'hommes égorgés, découpés. À côté de la violence subie par la narratrice elle-même dans la sacristie, cette partie renferme un aspect de la violence difficile à saisir. Les adjectifs qui à chaque mot surprennent le lecteur, décrivent une mort aux contours difficilement transcritibles. Quant aux tueurs, ils ricanent aux rythmes cadencés des coups de leurs massues et de hans de leurs serpettes. Ceci postule de l'insensé grotesque de la situation. Ce tableau hallucinant expose le décor antinomique de l'église où les fidèles sont découpés, égorgés et écrabouillés par le bourreau et la complicité de l'Église.

La deuxième partie consacrée justement au sang se distingue par la texture, par la quantité et par la vitesse d'écoulement de ce dernier. La narratrice exhibe le sang des victimes en tant que riposte, car il envahit tout ce qui est sacré dans les lieux, il s'agit en quelque sorte de la révolte

des victimes par leur sang. Au lieu de coaguler comme on pourrait s'y attendre, le sang s'écoule rapidement hors des corps pour envahir tout l'espace des bourreaux. Ainsi, «il coule à flot, dévale les escaliers vers la sacristie en inondant au passage la statue du Christ qui se met à pisser rouge.» Cet épisode dont témoigne la narratrice, désacralise totalement le lieu de culte. Le Christ qui n'a pas porté secours à ses fidèles est lui aussi souillé par le sang versé. La narratrice constate son impuissance devant l'action des génocidaires parmi lesquels se trouve l'abbé Théoneste. Autrement dit, l'Église n'est pas épargnée par ce crime qui s'accomplit dans ses lieux.

La violence de l'extrait est profuse et polymorphe : elle s'attaque aux victimes du génocide, aux lieux sacrés envahis par les génocidaires. Ces assauts sont perpétrés par l'Église. Et il s'agit aussi d'une violence exercée sur la conscience du lecteur obligé de se plonger dans l'horreur du génocide.

Cette rhétorique de la terreur se retrouve dans plusieurs passages du récit. C'est le cas de ce rêve que fait Peret et qui devait par la suite donner lieu à un film dans lequel Pelouse détenait le rôle principal. Dans ce rêve, le réalisateur est poursuivi par le cœur palpitant du boa qu'il n'a pas pu offrir à la famille de la jeune fille pour compenser la dot, alors qu'il «cueille cependant la virginité [...] un interdit brisé! » (155) Le personnage est terrifié et vire à la folie, persuadé d'être poursuivi par un cœur que personne d'autre que lui ne voit.

La poignée de GardénaI que Peret avale n'a aucun effet soporifique sur lui. Maintenant, la valisette au gros cœur de boa le suit partout. Elle reproduit des clones, se multiplie par scissiparité. Il retrouve le cœur de boa sur le volant de sa voiture, sur le divan du salon, sur le

bac du W.-C., dans la baignoire, sur son lit, dans son assiette au déjeuner. Impossible de dormir, impossible de manger, impossible de lever le petit doigt. (Lamko, 2002 : 156)

A l'instar d'autres récits intercalés au récit principal du roman, la narratrice multiplie les thèmes d'une violence qui s'exprime par cette rhétorique de la terreur. Suite au rêve traumatisant de Peret, le cinéaste confectionne un personnage (portant son nom) schizophrénique. «Peret hurle aux démons, et s'enfuit poursuivi par des centaines de cœurs de boa saignant, palpitant, roulant, sautant» (156) Ainsi, il ressort, que les témoignages de la phalène concernant le génocide ou d'autres récits sont tous caractérisés par le fil de la violence qui constitue le vecteur du roman. Cette assertion se vérifie par les différents cauchemars que la phalène inflige à Pelouse, entre autres, celui qui présente une pieuvre géante qui s'enroule autour de sa taille. (Lamko, 2002 : 90-91)

En revenant sur la question du génocide, la position de dénonciation que choisit l'auteur tout le long du roman sous-tend la violence du texte. Le réquisitoire contre l'Église et les grandes puissances rend le texte encore plus violent. La colère des personnages se traduit par des formes ironiques voire cyniques. Des exemples sont nombreux, comme la reine offre à son bourreau, l'abbé Théoneste, de l'argent pour la tuer en sacrifice. Fred R. fait le spectacle du pouvoir africain aux mains des puissants alors que l'Afrique est victime du cannibalisme de ces derniers. Ce substrat est contenu dans le poème de Muyango-le-crâne-félé. Le lexique, les figures de styles surtout les métaphores, sont tous ici au service de l'expression de la violence. Comme Lamko l'a évoqué en

référant au viol, on remarque que toute cette violence ne peut s'exprimer avec des mots, des images ou des tons contrastants.

En outre, il faut rappeler que le roman *La Phalène des collines* est centré sur la mort atroce de milliers de personnes. Les exemples qui nous sont présentés, tels que le viol fatal de la reine, la mort des réfugiés à l'église, la mort des Abasesero dont la famille de Muyango et autres, sont tous des témoignages de cette violence. L'esthétisation d'une telle violence thématique semble s'opérer par le biais de nombreux changements. De là résulte, comme l'a remarqué Daouda Mar, «une transformation forcée des moyens d'expression. La rhétorique, par la composition, les figures et les tons, se trouve torturée. Les romanciers, ajoute le critique, cherchent à convaincre les lecteurs en se libérant des règles établies et en multipliant des nuances, dans toutes les dimensions» (Mar, 2003 : 1) Dans le cas de Lamko, cette transgression des règles et formes canoniques s'opère en tenant compte de la thématique dont l'auteur est inspiré : le génocide. Bazié stipule également, dans la citation ci-haut, que «les écritures de violence, au sens où celles-ci renvoient à une violence thématique et historiquement documentée, se trouvent ainsi confrontées à ce primat de la référentialité directe, comme prises dans une sorte de processus pré-sémiotique qui résisterait à tout encodage, lui-même entendu comme déformation, sacrilège et péché de lèse-vérité. » C'est dire que cette écriture de violence doit se conformer à la violence de référence et non à l'écriture de référence, canonique.

5.5. Conclusion

La victime-revenante dont nous avons parlé au cours de notre analyse ne s'assimile pas au «revenant» dont parle Primo Levi. Cependant, la dualité qui fait le témoignage n'est pas exclu du récit de Lamko, puisque la reine métamorphosée en phalène témoigne de son assassinat. Cette voix fictive de la phalène est prêtée à une authentique victime. En utilisant ce procédé, Lamko a réussi par cette stratégie à se rapprocher davantage de la violence du génocide. De plus, il s'éloigne d'une représentation classique de la victime, et plus il parvient à pénétrer aux confins du drame.

Par conséquent, l'imaginaire de Lamko instaure dans la sphère sémiotique, un nouvel élément : ce personnage invisible qui pourtant actualise l'indicible du génocide de manière plus expressive, car le personnage témoigne de l'intérieur de l'ultramondain, pour revenir à la notion de M. Rinn. La victime dans *La phalène des collines* est dotée d'un pouvoir qui lui donne la capacité de contrôler tous les personnages du récit. Contrairement aux autres personnages victimes que nous avons analysés dans la thèse, le protagoniste de Lamko ne se laisse pas submerger par la destruction du génocide. Comme nous l'avons montré, et Lamko l'a dit lui-même, la mort des victimes ne constitue pas pour autant une défaite. C'est dans cette perspective que Lamko renverse le pouvoir des bourreaux. Dans son roman, malgré les actes de barbarie inqualifiables qu'ont subis les victimes, celles-ci ont su garder leur humanité grâce à l'instrument de la parole et le refus de devenir les objets touristiques dans les sites du génocide. Ceci fait état de la préoccupation éthique de l'auteur qui sous-tend son œuvre.

Une lecture attentive du roman de Koulsy Lamko aboutit sur un paradoxe qui pourrait parfois tromper le lecteur. En créant ce territoire de l'illimité et de la liberté, il semble que Lamko se libère des limites que le génocide impose à l'écriture romanesque. Cependant, on comprend à travers l'analyse que l'utilisation d'un personnage narrant sa propre mort relève d'un procédé fort efficace pour rendre encore plus vraisemblable l'horreur du génocide que le lecteur vit de l'intérieur, sans intermédiaire. La fiction reste dans l'ancrage de la réalité qui explique l'omniprésence de la violence dans le roman de Lamko. On pourrait postuler que les violences thématique et esthétique toutes confondues dans *La Phalène des collines*, servent à «communiquer au lecteur un passé irrationnel, monstrueux, aux normes inversées, aux valeurs dégradées de manière à ce qu'il le perçoive, le revive le plus authentiquement possible sans que le plaisir esthétique de la lecture étouffe l'horreur et la terreur qu'il inspire.» (Wardi, 1986 : 53)

Bien que la violence soit le paradigme incontournable du roman, l'auteur ne recule pas devant l'espoir de voir émerger la vie après le chaos. C'est ce qu'explique Pelouse, par «la chirurgie esthétique des âmes. [...] Il faut corriger la nature lorsqu'elle s'est trompée. La laideur est une maladie aussi grave que les autres [...] Nous serons miroir pour rendre aux gens leur image, concave ou convexe lorsqu'ils sont désespérés, mais harmonieux et équilibrés lorsqu'ils ont envie de dépasser les marques du chaos.» (195-196)

Conclusion générale

Au terme de l'analyse du corpus, nous voudrions rappeler les grands éléments importants de notre étude.

Au cours de notre thèse, nous avons mis en relief les moyens littéraires par lesquels s'actualise l'indicible en tant que stratégie discursive servant à dire et à représenter le génocide. On a remarqué que dans les récits analysés, cet indicible révèle le point de vue et la sensibilité des auteurs/narrateurs⁷⁹. Cela parce que le génocide dépasse ainsi des exigences professionnelles requises, pour engager la personne, en l'occurrence l'écrivain, qui en fait l'objet de son travail. En ce sens, la fiction joue un grand rôle dans la transmission du génocide dans la mesure où elle offre plusieurs perspectives à un auteur en quête de moyens littéraires pour transmettre au lecteur les sentiments suscités par le génocide.

Par ailleurs, nous avons démontré d'une part que chaque écrivain recourt à différents procédés littéraires pour dire le drame; et d'autre part qu'un tel processus littéraire de la représentation du génocide rappelle également que la question de l'esthétique ne peut être dissociée de celle de l'éthique. Tout se passe, en effet, comme si la fiction ou la littérisation de l'indicible avait pour mission de rétablir les valeurs humaines anéanties par le génocide. De fait, le récit du génocide évoque davantage la réalité de manière plus incontestable que ne le font les autres types de fictions; d'où le recours incessant au témoignage et à ses nombreuses formes.

⁷⁹ Gérard Prunier, disait à ce sujet, «moi, je suis un historien, je suis un homme de sciences, je dois rester impassible en toutes circonstances. Mais je ne peux pas.» (cité par B.B. Diop) Entretien avec Boubacar Boris Diop, par Noémie Bénard. Réalisé le lundi 5 mars 2001, à Dakar, Sénégal. www.africultures.com

Le témoignage est, en effet, un des éléments, qui traverse tout le corpus par le biais du personnage principal, se présentant sous les traits d'un personnage-témoin, à l'exception de Cornelius, protagoniste de *Murambi* de Boris Diop. En effet, si le personnage de Cornelius joue le rôle de «chacun des auteurs qui découvraient le Rwanda après l'avoir seulement imaginé»⁸⁰, ce sont surtout les personnages de Jessica Kamanzi, Siméon Habineza et Mataf qui jouent le rôle de témoins directs des événements. Toutefois, force est de constater que malgré ce statut commun de témoin, chacun se singularise d'un auteur à l'autre. On observe le phénomène similaire dans le roman de *Murekatete* où le protagoniste est un témoin-victime-rescapé. Il en est de même dans *L'aîné des orphelins*. Contrairement aux autres témoins, la reine dans *La Phalène*, semble être un témoin-victime réincarné dans le corps d'une phalène après son massacre, afin de témoigner et de dénoncer ses assassins. On remarque ainsi qu'à partir des personnages principaux, les écrivains du projet *Rwanda. Écrire par devoir de mémoire*, sont confrontés à des apories dans la mesure où la cruauté a atteint des proportions difficilement concevables. Puisque les Tutsi constituaient la cible des génocidaires, un père de famille a pu tuer son enfant et/ou sa femme ou un enfant a tué sa mère parce qu'elle est tutsi. Cette dimension du génocide crée souvent une image sombre du personnage du Hutu. Mais, il est aussi vrai qu'il existe des exceptions, c'est-à-dire les Hutu qui n'ont pas trempé leurs mains dans le sang de leurs voisins ou de leur famille. C'est ainsi que trois sur quatre des personnages principaux sont issus de

⁸⁰ B.B. Diop dans son entretien avec Boniface Mongo-Mboussa. «Au cœur des ténèbres, le génocide rwandais» in *Désir d'Afrique*. Paris : Gallimard, 2002. pp184 -189.

familles mixtes, pour dénoncer la cruauté du génocide qui a été perpétrée contre les Tutsi, mais également pour dire que toute l'humanité n'est pas perdue dans ce drame. Cet aspect peut se lire ainsi, sous deux angles différents. D'un côté, dans les trois cas, les familles représentées dévoilent le projet d'extermination totale contre les Tutsi, s'appliquant rigoureusement du fœtus au vieillard, jusqu'à l'enfant dont l'un des parents était tutsi⁸¹. Du point de vue anthropologique, il était inconcevable que Cornélius (en 1973), Murekatete et Faustin soient victimes de ces crimes, puisque d'après les lois qui régissent le patriarcat rwandais et d'après la carte d'identité, mentionnant le groupe du porteur, ces enfants sont légalement hutu. Mais d'après l'idéologie du génocide, tel que le dit le docteur Karekezi, à propos de ses enfants, leur sang «est tout aussi pourri» (Diop, 2000 : 138) que celui de leur mère tutsi. Ce qui les condamne à la mort. Le personnage de Karekezi représente ici le portrait le plus évocateur d'un idéologue génocidaire, comme l'a très bien noté Jean-Pierre Karegeye à ce propos :

La situation de Murekatete est marginale et typique. Marginale dans la mesure où elle qui est du père hutu n'est pas tutsie par convention sociale. Elle est assimilée. Les bourreaux veulent éradiquer, déraciner (gutsemba) tout reste, toute trace du Tutsi dissimulé dans un corps d'une Hutue. Ils s'attaquent au tout pour éliminer la partie tutsie qui habite dans son corps. (Karegeye, 2004 : 759)

Par ailleurs, chez Tierno Monénembo et Monique Ilboudo, les personnages mettent en exergue des Hutu opposés à l'idéologie du génocide, jusqu'au sacrifice de leur vie et celle des leurs. Lamko, quant à lui, crée un personnage-témoin-victime-revenante, une reine tutsi dans un

⁸¹ A ce sujet, voir l'article de Jean-Pierre Karegeye : «Rwanda : Le corps témoin et ses signes» in *Histoire trouée : Négation et Témoignages*. Sous la direction de Catherine Coquio. (2004.)

corps d'un papillon. La reine-phalène expose la cruauté qui fut perpétrée contre le corps des Tutsi, en particulier contre celui des femmes tutsi. Le corps de la reine devient le lieu de témoignage qui renvoie le lecteur à la tragédie.

Comme le récit du génocide est un récit *a posteriori*, ces personnages-témoins tiennent un rôle crucial dans la représentation du génocide car, cet événement historique semble circonscrire sa narration autour d'un témoin, afin d'assurer son authenticité. C'est comme si chaque écrivain était contraint à se soumettre à ce critère. En effet, le personnage-témoin certifie une dimension prépondérante qui fait la singularité de ces fictions sur le génocide des Tutsi du Rwanda dans la littérature africaine, en assurant la vraisemblance du récit. C'est le témoignage, sans lequel le génocide ne pourrait se communiquer, comme le dit Philippe Bouchereau :

Ce n'est que dans le récit, et à partir du récit, que l'événement de la désappartenance apparaît. Il devient, par le retour de la parole, un phénomène. L'événement n'apparaît qu'au travers du témoignage. Au travers du témoignage, l'événement devient phénomène, c'est-à-dire du sens. Le rescapé, par le langage, rend manifeste l'événement non compréhensible en le faisant, pour lui et pour nous, phénomène, phénomène de sens. Le phénomène se manifeste donc pour le rescapé et pour nous à partir du récit parce que le récit est communication de l'événement non compréhensible. En s'adressant à nous par la parole, le rescapé transforme le mutisme forcé qu'impose l'événement en langage. (Cité par Brezault, 2003 : 7)

Dans ce passage, Bouchereau rappelle que tout récit du génocide s'appuie nécessairement sur le témoignage de l'horreur qui se transmet par le biais d'un témoin fictif ou authentique. Cette exigence du témoignage dans le récit du génocide se révèle comme son point de démarcation vis-à-vis d'autres types de fictions. Une telle importance du

témoignage induit d'autres effets textuels saillants, comme l'anéantissement du héros. Celui-ci entendu dans sa définition canonique. Au cours de notre thèse, nous avons, en effet, choisi l'usage des dénominations telles que personnage principal ou protagoniste. Ceci parce que le héros dans les récits de notre analyse, est censé être le personnage-témoin. Or, le personnage-témoin-rescapé dans le cas de Murekatete et de Faustin, mais aussi de Mataf dans *Murambi*, est un personnage qui n'a pas contribué à sa survie. Karegeye l'explique en ces mots : «Moins qu'un manque de reconnaissance à tous ceux qui ont agi pour sauver des rescapés, il s'agit d'une impossibilité pour le rescapé de s'expliquer la survie face à une mort évidente. Seule la mort était possible et la survie ne fut qu'un fait du hasard» (Karegeye, 2004 : 756) Si Karegeye parle de rescapé dans le contexte de la réalité, il reste que dans les récits de fiction, les personnages-témoins répondent à ce même critère d'une survie du hasard. Ne comprenant pas comment ils ont pu échapper à cette mort certaine, les personnages se remettent en question. Murekatete se demande pourquoi elle a survécu, et non pas ses enfants. Mataf qui sait bien où devaient reposer ses ossements, conçoit son existence comme une hallucination. Quant à Faustin, voici ce qu'il en dit : «chaque fois que j'y pense, je me dis que je venais d'avoir dix ans pour rien» (Monénembo, 2000 : 13). Il veut signifier que sa vie d'après n'est qu'une absence de vie. Tous les personnages remettent en question leur existence ontologique. Ces témoignages comme ceux des rescapés réels, «illustrent bien la difficulté des rescapés à vivre en harmonie, non

seulement avec les autres, mais aussi avec eux-mêmes» (Mongomboussa, 2002 : 163)

Dans le cas de *La Phalène*, la situation se complique davantage. Celui qui assumerait le rôle de héros est un personnage virtuel, victime assassinée, qui parle à travers un corps métamorphosé en papillon. C'est dire qu'elle, non plus, ne peut se définir comme héros, le héros apparaissant comme effacé du schéma actantiel du récit du génocide.

Il est vrai que ce phénomène n'est pas tout à fait nouveau dans le roman africain. Le contexte du génocide le distingue néanmoins de l'anéantissement du héros qui se trouve dans les autres récits fictionnels. Tandis que ces derniers relèvent d'un imaginaire littéraire ordinaire, celui du génocide résulte d'un anéantissement réel, d'une référence historique avec ses répercussions. Il est strictement lié à cette référentialité de l'événement propre au récit du témoignage. Nous remarquons ainsi que le témoin réel et le témoin fictif partagent les mêmes caractéristiques dans le contexte du génocide. Ce qui contribue davantage à la vraisemblance des récits fictifs du génocide.

Un autre élément privilégié par l'aspect du témoignage dans ces récits, est celui de la mémoire souvent amnésique. De celle-ci découle une narration souvent fragmentée. En effet, lorsqu'on aborde le récit du témoignage, on remarque que tout ce qui est relatif à la logique linéaire du récit est absent, car, dit encore Karegeye, «le récit du génocide se construit à partir de fragments disséminés dans des mémoires de

violences entrecroisées ou parallèles, qui éludent la singularité du drame [...]» (Karegeye, 2004 : 755)⁸²

Faire appel à la mémoire d'un événement comme le génocide par un sujet qui l'a vécu, se révèle un défi souvent traumatisant. Mais le survivant recourt à une mémoire que l'on dirait *protectrice*. Suite à plusieurs motifs, le survivant passe par une sorte de *dramatisation* ou de *silence* qui est alors attribué à l'oubli afin de raconter son expérience. Ces motifs manifestent parfois le souci de faire comprendre ce que le survivant lui-même pense incompréhensible; parfois le souci de rétablir l'homme détruit dans le corps du rescapé. La culpabilité de survivre y joue aussi un grand rôle, car fréquemment, le survivant veut faire partie de la douleur qu'ont subie ceux qui sont partis. Dans tous ces cas, le roman de *Murekatete* et celui de *L'aîné des orphelins* nous servent de bons exemples d'une telle mémoire.

Notons que cette mémoire nous replonge dans le vif de l'indicible du récit du génocide. En effet, un tel récit se nourrit des paroles des témoins-rescapés utilisant leur mémoire pour raconter leur cauchemar par plusieurs stratégies discursives et dont la plus importante est celle de la *pathétisation*⁸³. Il s'agit plus précisément de mettre en récit le topos du génocide, c'est-à-dire, à travers le tableau hallucinant du drame : les ossements, les noms des lieux où reposent ces derniers - Nyamata, Murambi, Ntarama, etc, - le corps de Mukandoli traversé par un pieu planté dans son intimité. Autant de figures de l'horreur qui participent de la

⁸² Jean-Pierre Karegeye. « Rwanda : Le corps témoin et ses signes » in *Histoire trouée. Négation et Témoignages*. Catherine Coquio (dir.) Paris: Karthala, 2004

⁸³ Voir l'article de Yannis Thanassekos, « Stratégies de survie. Le dicible et l'indicible : De l'invisibilité au dédoublement » p-s-f.com/psf/article.php?id_article=0125 - 51k

dramatisation et à la pathétisation des récits. La lacune langagière est compensée par le recours à ces images effrayantes du génocide chez le rescapé. Une telle *pathétisation* du récit sert ainsi à rendre compte de l'*inconcevabilité* et l'*irreprésentabilité* de l'expérience du génocide. Une telle stratégie assure la mise en fiction du génocide qui, autrement, ne saurait se communiquer. Chaque image devient une référence au génocide. Cette mise en fiction du récit du génocide par ces stratégies est à l'origine de l'impossibilité chez le sujet de séparer le présent du passé. Car, note Michel de Certeau, le «passé et présent bougent dans un même lieu, polyvalent» (337); d'où le témoignage par bribes de l'histoire, résultant d'une mémoire fragmentée.

On voit donc comment les auteurs des récits de notre thèse se sont servis de ce rôle de la mémoire dans le récit du génocide pour faciliter le processus de raconter une expérience limite chez le témoin-rescapé. A nouveau, cet aspect rapproche de façon évidente la fiction d'un tel récit de son témoignage (réel), ce qui renforce le caractère testimonial de ces récits, tout en les éloignant du caractère testimonial souvent accolé aux romans francophones africains par les critiques.

En effet, la critique prétend depuis longtemps que la littérature africaine témoigne de la violence sociale. Cette idée suscite une interrogation quant au rapport qui existerait entre les récits qui ont fait l'objet de notre thèse, et les récits romanesques au sein de la littérature africaine dite de la violence, comme l'a remarqué avec justesse Alexie Tcheuyap : «l'écriture aura permis de démarrer un autre cycle de saisons, après l'apocalypse rwandaise. De là, vient toute la difficulté à déterminer

une typologie pour les écrits sur le Rwanda, car ils sont si différents qu'ils méritent, à eux seuls, une classification que ne pourrait soutenir cet article» (Tcheuyap, 2003 : 27)

Avec le génocide au Rwanda, nous entrons dans une autre réflexion sur l'écriture africaine et ce, pour différentes raisons. Non seulement les auteurs du projet *Rwanda. Écrire par devoir de mémoire* ont été mobilisés pour une cause - un devoir de mémoire à l'égard d'un peuple qui a été abandonné à lui-même face à un État devenu génocidaire -, mais aussi, comme nous l'avons vu tout le long de cette thèse, l'esthétisation du génocide impose des limites à l'écrivain sur le plan éthique. Car la fiction du génocide induit des attentes variées auxquelles l'auteur semble se conformer comme si la fiction devait avoir recours à l'authenticité de l'événement et aux témoins du drame. De plus, face à la destruction, à l'incompréhensibilité et à l'indicibilité de l'événement, chaque auteur se voit dans le besoin de rendre son texte le plus compréhensible possible. Ce qui limite, sinon modifie son style habituel. Diop dit à ce sujet : «il est intéressant de comparer les textes du regroupement d'auteurs et l'évolution de chacun des auteurs. Les textes sont tous écrits avec une grande limpidité, un grand désir d'être compris... et bien je pense que c'est vraiment un tournant⁸⁴.»

Tout cela permet de classer les récits du génocide des Tutsi dans une sous-catégorie indépendante dans la littérature africaine. Ils peuvent cependant s'intégrer dans la littérature du génocide telle qu'elle existe dans la littérature mondiale. Une littérature, comme l'explique Myriam

⁸⁴ Entretien avec B.B. Diop par Boniface Mongo-Mbussa. *Désir d'Afrique*. Paris : Gallimard, 2002

Ruszniewski-Dahan, «détruit progressivement des modèles littéraires traditionnels.» (Ruszniewski-Dahn, 1999 : 11) De même, Rinn affirme qu'une telle littérature «soulève une problématique d'une vérité impensable. Elle participe du même coup à la définition d'une sémiotique nouvelle de l'art, de la culture et de la politique» (Rinn, 2005 : 61) Et maître Bukuru dans *L'ainé des orphelins* ajoute, prophétiquement : «Nous sommes au seuil d'une nouvelle vie, il faudrait tout recommencer : l'histoire, la géographie, l'État, les mœurs, pourquoi pas la manière de concevoir nos enfants?» (Monénembo, 2000 : 134)

Bibliographie

Corpus principal

Diop, B.Boubacar. *Murambi : le livre des ossements*. Paris : Seuil, 2000.

Ilboudo, Monique. *Murekatete*. Lille : Fest'Africa ; Bamako :Le figuier, 2000

Lamko, Koulsy. *La Phalène des collines*. Butare : Éditions Kuljaama, 2000
(1^{ère} Éd.) Paris : Le Serpent à Plumes, 2002 (2^{ème} Éd).

Monénembo, Tierno. *L'aîné des orphelins*. Paris : Seuil, 2000.

Corpus secondaire

Bernier, Monique. *La honte*. Bruxelles : Les éperonniers, 1999.

Courtemanche, Gil. *Un dimanche à la piscine à Kigali*, Montréal : Éditions Boréal, 2000.

Djedanoum, Nocky. *Nyamirambo*. Paris : Fest'Africa, 2000.

Gourevitch, Philip. *Nous avons le plaisir de vous informer que, demain, nous serons tués avec nos familles : chroniques rwandaises*. Paris : Gallimard, 2002.

Guy, Pascal. *Mille collines. La saga gore du Rwanda*. Paris : Editions du moine bourru, 2000.

Hatzfeld, Jean. *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*. Paris : Seuil, 2000.

---. *Une saison de machettes*. Paris : Éditions du Seuil, 2003.

Kayitesi, Annick, *Nous existons encore*. Paris : Éd. Michel Lafont, 2004.

Mujawayo, Esther. *Survivantes. Rwanda-Histoire d'un génocide*. S.L : Éditions de l'aube, 2004.

Mukagasana, Yolande. *La mort ne veut pas de moi*. Paris : Editions Fixot, 1997.

---. *N'aie pas peur de savoir*. Paris : Robert Laffont, 1999.

Tadjo, Véronique. *L'ombre d'Imana : Voyage jusqu'au bout du Rwanda*. Paris : Actes Sud, 2000.

Umurerwa, Marie-Aimable. *Comme la langue entre les dents : fratricide et piège identitaire au Rwanda*. Paris : L'Harmattan, 2000.

Waberi, A. Abdourahman. *Moisson de crânes*. Paris : Le Serpent à Plumes, 2000 .

Ouvrages théoriques et critiques consultés

Abécassis, Alette. «Peut-on parler de la Shoah?» *Le Nouvel Observateur*. Paris, 2004. No. 53. pp10 - 13.

Abomo-Maurin, Marie-Rose. «Le Rwanda ou 'Le théâtre des cruautés' Une lecture de *La Phalène des collines* de Koulsy Lamko». *Éthiopiennes*. N°71. 2^{ème} trimestre 2003.

Adler, Laure. «Les images rwandaises d'après le génocide. » *Revue de la Shoah*. février, 2004. No. 181. pp 394 - 409.

African Rights. *Moins innocentes qu'il n'y paraît : Quand les femmes deviennent meurtrières*. London : African Rights, 1995.

Agamben, Giorgio. Pierre Alferi (Trad.) *Ce qui reste d'Auschwitz. : L'archive et le témoin*. Paris : Payot-Rivages, 1999.

Angenot, Marc. «Pour une théorie du discours social : Problématique d'une recherche en cours» *Littérature*. No.70. Mai, 1988. pp 82 – 98.

Arendt, Hannah. *La nature du totalitarisme*. Paris : Payot, M-I.B. de

Launay, 1990.

Baron, Christine. «Indicible, Littérature et Expérience des limites (De Blanchot à Wittgenstein)» *Limites du langage : Indicible ou silence*.

Anne Mura-Brunel et Karl Cogard (dir.). Paris : L'Harmattan, 2002.

Barthes, Roland. «Leçon». *Œuvres complètes*. TOME III. Paris: Éditions du Seuil, 1974-1980. pp 801-814.

Bazié, Isaac. «Au seuil du Chaos : devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire.» *Présence Francophone*. No. 63. Avril 2005. pp 29-45.

Bede, Damien. «Fictions littéraires, conflits et pouvoirs en Afrique.» *Éthiopiennes*. No. 71. 2ème semestre, 2003.

Beti, Mongo. *Ville cruelle*. Paris : Présence africaine, 1971.

Beti, Mongo et Tierno Monénembo. «Le Rwanda : Le désir de mémoire.» *Boutures*. No. 3. Vol.1. Port-au-Prince, septembre 2000. pp 4-6.

Bindefeld Neray, Ruth. «Ma mémoire.» *La Pensée et les Hommes*. No. 39. Bruxelles, 1998. pp 15 –18.

Bremond, Claude. *La logique du récit*. Paris : Seuil, 1973.

Brezault, Eloïse. «Notes de lecture : Moisson de crânes» *Africultures*. Paris, le 11/05/2001. www.africultures.com

---.«Raconter l'irracontable : Le génocide rwandais, un engagement personnel entre fiction et écriture journalistique.» *Éthiopiennes*. No. 71, 2^{ème} semestre 2003.

Certeau, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1975.

Chalk, Frank et Kurt Jonassohn, *The History and Sociology of Genocide*.

Analyses and Case Studies. New Haven: Yale University Press, 1990.

Chemin-Degrange, Arlette. «Violence destructive, violence régénératrice : Originalité de la littérature africaine subsaharienne.» *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles*. Naples : 29-30 novembre-1^{er} décembre 1990. pp 13 – 32.

Chevrier, Jacques. «Visage de la tyrannie dans le roman africain contemporain.» *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles*. Naples : 29-30 novembre-1^{er} décembre 1990. pp 33 – 54

Chrétien, Jean-Pierre, Marcel Kabanda, Jean-François Dupaquier et Joseph Ngarambe (Col.). *Rwanda : Les Médias du génocide*. Paris : Karthala, 1995.

Clancier, Anne. *Psychanalyse et critique littéraire*. Toulouse : Edouard Privat (Ed.), 1973.

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

Dadoun, Roger. *La violence : Essai sur l'«homo violens.»* Paris : HATIER, 1993.

Dana, Catherine. *Fictions pour mémoire. Camus, Perec et l'écriture de la Shoah*. Paris : L'Harmattan, 1998.

Delas, Daniel. «Entre fiction et témoignage. Les chiens du génocide rwandais.» *Notre Librairie*. No. 148. 2002. pp 44-50.

Des Forges, Alison. *Aucun témoin ne doit survivre*. Paris : Karthala, 1999.

- Destexhe, Alain. *Rwanda : Essai sur le génocide*. Bruxelles : Éditions Complexe, 1994.
- Diop, Boubacar Boris. «Le Rwanda m'a appris à nommer les monstres» *Désir d'Afrique*. Paris : Gallimard, 2002. pp 184 – 189.
- . «Entretien avec Boubacar Boris Diop, par Noémie Bénard.» Dakar. 5 mars 2001. www.africultures.com.
- . *Murambi : le livre des ossements*. Paris : Éditions Stock, 2000.
- . *Le cavalier et son ombre*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- Gefen, Alexandre et René Audet (dir.) *Frontières de la fiction*. Québec : Éditions Nota bene; Bordeaux : PUB, 2002.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- Goldschläger, Alain. «Le paradoxe de la mémoire.» *La Pensée et les Hommes*. Bruxelles : 1998. No.39. pp 9 – 13.
- .«Problématique de la mémoire». *La Pensée et les Hommes*. Bruxelles : 1998. no. 39. pp19 –39.
- Gourevitch, Philip. Philippe Delamare (Trad.). *Nous avons le plaisir de vous informer que, demain, nous serons tués avec nos familles*. S.L. Denoël, 2002.
- Greimas, A. J. *Du sens*. Paris : Seuil, 1970.
- Groensteen, Thierry. *La Transécriture pour une théorie de l'adaptation*. Québec: Éditions Nota Bene, 1998.
- Hatzfeld, Jean. *Dans le nu de la vie*. Paris : Seuil, 2001.
- . *Une saison de machettes*. Paris : Seuil, 2003.
- Ilboudo, Monique. *Murekatete*. Bamako : Le figuier & Lille : Fest'Africa,

2000.

---. *Le Mal de peau*. Paris : Le Serpent à Plumes, 2001.

Kane, K. Mohamadou. «Introduction et Tradition et identité.»

Roman africain et tradition. Dakar : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1982. pp 19 – 76.

Karegeye, Jean-Pierre. «Rwanda. Génocide et trouble des discours».

La Pensée et les Hommes. 2001. No. 43. pp 131 – 148.

---. « Rwanda : Le corps témoin et ses signes.» *Histoire trouée. Négation et Témoignages*. Catherine Coquio (dir.) Paris: Karthala, 2004. pp 753 –775.

Kesteloot, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala, 2001.

Kourouma, Ahmadou. *Les soleils des indépendances*. Paris : Seuil, 1968 .

Laflèche, Guy. *La grammaire narrative*. Laval : Singulier Ltée, 1999.

Lamko, Koulsy. «Entretien par Chantal Kalisa.» *Dix ans après : réflexions sur le génocide rwandais*. Rangira Béatrice Gallimore et Chantal Kalisa (dir.) Paris : L'Harmattan, 2005.

---. *La Phalène des collines*. Paris : Le Serpent à Plumes, 2002.

Lanzmann, Claude. «Représenter l'irreprésentable». *Le nouvel Observateur*. Paris : 2004. No. 53. pp 6 - 9.

Laye, Camara. *L'enfant noir*. Paris : Plon, 1953.

Manguel, Alberto. *Une histoire de lecture*. France : Édition J'ai lu, 2001.

Mar, Daouda. «Le roman des conflits en Afrique contemporaine.» *Éthiopiennes*. No. N°71. 2^{ème} trimestre 2003.

Marcato-Falzoni, Franca. *Figures et fantasmes de la violence dans les*

littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et de Antilles.

Naples : 29-30 novembre-1^{er} décembre 1990. pp 13 – 32.

McNee, Lisa. «Monénembo's L'aîné des orphelins and the Rwandan Genocide. CLCWeb : *Comparative Literature and Culture* : A WWWeb Journal. Juin, 2004.

Menahem, Ruth. *Langage et Folie*. Paris : Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1986.

Mercier, Andrée et Esther Pelletier. *L'adaptation dans tous ses états : Passage d'un mode à un autre*. Québec : Éditions Nota Bene, 1999.

Michaud, Yves. *La violence*. Paris : PUF, 1986.

Moncel, Corinne. «Rwanda : écrits contre l'oubli». *Journal de l'Humanité*.

Rubrique International. Édition du 3 juin 2000. <http://www.humanite.fr>

Monénembo, Tierno. *L'Aîné des orphelins*. Paris : Seuil, 2000.

---. «Confier sa mémoire à un livre.» *L'Interdit*, décembre. 2000.
www.interdits.net/2000dec/rwanda15.htm

---. *Cinéma*. Paris : Seuil, 1997.

Mongo-Mboussa, Boniface. «Rwanda 1994 - 2000, la mémoire du génocide en partage.» *Désir d'Afrique*. Paris : Gallimard, 2002. pp 157-160.

Mouralis, Bernard. «Les disparus et les survivants.» *Notre Librairie*.
No.148, Juillet-Septembre, 2002. pp 5 – 11.

Mujawayo, Esther et Souâd Belhaddad. *Survivantes*. S.L : Editions de l'aube, 2004

Mura-Brunel, Aline et Cogard, Karl. *Limite du langage : Indicible ou silence*. Paris : L'Harmattan, 2002.

Ndiaye, Christiane. «Sony Labu Tansi et Kourouma : le refus du silence».

Présence francophone. No. 41.1992. pp 27-40.

Nevet, Michèle. *Des mots pour décomprendre*. Québec : Les Éditions

Balzac, 1993.

Ngal, Georges. *Création et rupture littéraire africaine*. Paris :

L'Harmattan, 1994.

Nganang, Alain Patrice, «L'écrivain africain et le symbole rwandais», *Le*

Monde. Paris, 15/01/2003.

Ngeze, Hassan (Ed.). *Kangura*. No. 6. Décembre, 1990.

Ouologuem, Yambo. *Le devoir de violence*. Paris : SE, 1968.

Oyono, Ferdinand. *Une vie de boy*. Paris : Julliard, 1956

Parrau, Alain. *Écrire les camps*. Paris : Editions Berlin, 1995

Plaza, Monique. *Écriture et Folie*. Paris :PUF, 1986.

Rabau, Sophie. *Intertextualité*. Paris : Flammarion, 2002.

Ricœur, Paul. *La mémoire, L'histoire, L'oubli*. Paris : Seuil, 2000.

Rinn, Michael. *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*.

Lausanne : Delachaux et Niestlé, 1998.

---. «Rhétorique de l'indicible.» *Parler des camps, penser les génocides*.

Cathrine Coquio (dir). Paris : Albin Michel, 1999. 391- 400.

---. «Dire 'jusqu'au bout'.» *Limites du Langage : Indicible ou silence*. Aline

Mura-Brunel et Karl Cogard (Dir.). Paris : L'Harmattan, 2002. pp 231-237.

---. «Imre Kertész : une écriture de l'extrême contemporaine». *Esthétique du témoignage*. Carole Dornier et Renaud Dulong (dir.) S.L : Éditions

de la maison des sciences de l'homme, 2005. pp 61-69.

- Ruszniewski-Dahan, Myriam. *Romanciers de la Shoah: Si l'écho de leur voix faiblit...* Paris : L'Harmattan, 1999.
- Saint-Exupry, Patrick de. *L'inavouable : La France au Rwanda*. Paris : les Éditions des arènes, 2004.
- Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris: Éditions Nathan, 2001.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris : Seuil, 1948.
- Semprun, Jorge. «L'écriture de l'anéantissement.» *Le Nouvel Observateur*. Paris : 2004. No. 53. pp 34 –37.
- Semujanga, Josias. «Les méandres du récit de génocide dans L'aîné des orphelins.» *Études Littéraires*. Vol. 35. No.1. Québec : Université Laval, 2003. pp101 – 115.
- *Récits fondateurs du drame rwandais : Discours social, idéologies et stéréotypes*. Paris : L'Harmattan, 1998.
- . «De l'histoire à sa métaphore dans Le Devoir de violence de Yambo Ouologuem». *Études françaises*. No. 31. Vol. 1. Montréal : Les presses de l'université de Montréal, 1995.
- Tadjo, Véronique. *L'ombre d'Imana. Voyage au bout du Rwanda*. Paris : Actes du Sud, 2000.
- . «voyage jusqu'au bout de Rwanda» *Désir d'Afrique*. Paris : Gallimard, 2002. pp 190 – 196.
- Tanassakos, Yannis. «Stratégies de survie. Le dicible et l'indicible : De l'invisibilité au dédoublement.» le 7 avril 2006.
p-s-f.com/psf/article.php?id_article=0125 - 51k.
- Taylor, Mark C. *L'errance : Lecture de Jacques Derrida*. Paris : Éditions du

cerf, 1985.

Tcheuyap, Alexie. «Le littéraire et le guerrier: Typologie de l'écriture sanguinaire en Afrique.» *Études littéraires*. Vol. 35. No. 1. Québec : Université Laval, Hiver 2003. pp 7 – 10.

Ternon, Yves. *L'État criminel : Les génocides au XX^e siècle*. Paris : Seuil, 1994.

Todorov, Tzvetan. *Abus de la mémoire*. Paris : Arléa, 1995.

Waberi, A. Abdourahman. *Moisson de crânes*. Paris : Le serpent à plumes, 2000.

Waintrater, Régine. «Peut-on parler d'une rhétorique du traumatisme?»
Esthétique du témoignage. Dornier, Carole & Dulong, Renaud
(dir.) S.L : Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2005.
pp 41-60.

Wardi, Charlotte. *Le génocide dans la fiction romanesque : Histoire et représentation*. Paris; PUF, 1986.

Zima, Pierre. *Manuel de Sociocritique*. Paris : Picard, 1985.