

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

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

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

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

Itsembabwoko : la mémoire d'un génocide dans la fiction

par
Mélanie Tancrède

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

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise (M.A.)
en Études françaises

novembre 2007

© Mélanie Tancrède, 2007



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Itsembabwoko : la mémoire d'un génocide dans la fiction

présenté par :

Mélanie Tancrede

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marie-Pascale Huglo
président-rapporteur

Josias Semujanga
directeur de recherche

Christiane Ndiaye
membre du jury

Si l'écho de leur voix faiblit, nous périrons

Paul Éluard

Résumé

Un peu comme le philosophe Theodor Adorno se demandait comment écrire de la poésie après Auschwitz, l'ampleur de l'*Itsembabwoko*, le génocide rwandais qui a fait environ un million de victimes en 1994, amène à une réflexion fort semblable : la littérature est-elle pensable après tant de sang? Et dans la mesure où l'écriture apparaît comme plausible, alors comment réussir à dire l'indicible? L'analyse de quatre récits de fiction portant sur la tragédie rwandaise (Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, 2000; Koulsy Lamko, *La phalène des collines*, 2000; Tierno Monénembo, *L'ainé des orphelins*, 2000 et Véronique Tadjo, *À l'ombre d'Imana*, 2001) nous montre que la fiction se présente d'abord comme un témoignage du dérèglement axiologique qui résulte de toute cette violence génocidaire. Elle reproduit non seulement certains schèmes de la pensée hégémonique d'un État devenu meurtrier mais plus largement, elle met en scène des motifs archétypaux du génocide, comme des échos au tremblement des valeurs sous-tendant l'expérience limite du génocide. La littérature se défend ensuite dans l'ensemble des discours par sa capacité à utiliser les stratégies de communications qui lui sont propres afin de dépasser l'horreur des événements. Elle permet d'accéder à un questionnement beaucoup plus profond sur l'homme, sa nature, son ignominie, son courage, sa capacité (ou son incapacité) à survivre, etc. Par ailleurs, aucun autre discours hormis la littérature ne parvient à atteindre cette dimension du drame sans tomber dans le pathétique.

Mots clés : Rwanda ; génocide ; fiction ; mémoire ; histoire ; témoignage

Abstract

Just as philosopher Theodor Adorno questioned himself on how we could write poetry not long after the atrocities of Auschwitz, the scale and enormity of *Itsembabwoko*, what is known as the 1994 Rwandan genocide responsible for the death of over a million people, brings about similar issues: is literature conceivable after all this bloodshed? Furthermore, where writings seem possible, then how can we be successful in telling the unthinkable? The analysis of four works of fiction concerning the Rwandan genocide (Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, 2000; Koulsy Lamko, *La phalène des collines*, 2000; Tierno Monénembo, *L'ainé des orphelins*, 2000; Véronique Tadjo, *À l'ombre d'Imana*, 2001) shows us how fiction is first used as a beacon depicting the axiological imbalance that ensues from such genocidal violence. This literature portrays the schemes developed by the murderous State to instate a dominant mindset. Moreover, it acts out the different archetypal reasons for the genocide, that underlie the values related to the intolerable experience of this genocide. Subsequently, it retaliates against all discourses through its peculiar capacity of various communicational strategies in order to overcome the horrific events. It then allows us to go into deeper questioning regarding man, his disposition, his ignominy, his courage, his capacity (or his incapacity) to survive, etc. Finally, no other media but literature is able to attain the scope of such drama without resorting simply to the pathetic.

Keywords: Rwanda ; genocide ; fiction ; memory ; history ; testimony

Table des matières

Liste des abréviations	vi
Remerciements	vii
Note	viii
Introduction	1
Chapitre I – Axiologie du génocide	21
1. Véronique Tadjo et la reprise du <i>Décatalogue</i>	26
1.1. <i>Les Dix Commandements</i> : forme et fond	27
1.2. Ouverture proposée par le <i>Décatalogue</i> pour le texte centreur.....	33
2. Un discours totalement intégré : le rôle de l'Église pendant le génocide chez Koulsy Lamko	35
2.1. Critique des tortionnaires	38
2.2. La responsabilité de l'Église	41
3. Les figures monumentalisées du génocide	45
3.1. Le milicien	47
3.2. La femme violée	52
3.3. Pathologie du rescapé	57
3.4. Le « Juste »	62
Conclusion	64
Chapitre II – La Tentation du romanesque	66
2.1. La littérature dans la littérature	68
2.1.1. Bisesero ou l'épopée des victimes	69
2.1.2. La quête de Kawa : conte sur les origines du mal	75
2.2. Récits de voyage et transgression du genre	83
2.2.1. Céline, Tadjo et Wabéri : des récits de voyages au cœur de l'humanité.....	85
2.2.2. La parole « déligotée »	91
2.3. Les stratégies de détour des récits de génocide	92
2.3.1. L'écriture oblique dans <i>L'ainé des orphelins</i>	93
2.3.2. La littérature comme mode d'interprétation symbolique du monde.....	97
2.4. Autre réponse symbolique de la littérature : les chiens du génocide	102
2.4.1. La perte d'humanité dans les témoignages	102
2.4.2. Les chiens comme motif génocidaire dans la fiction	104
2.5. La littérature comme dépassement de l'horreur	109
2.5.1. Pelouse, une beauté sur la mauvaise route mémorielle	110
2.5.2. Muyango-le-crâne-fêlé ou la Parole libératrice du poète.....	114
2.5.3. Vers l'avenir	117
2.5.4. <i>Un dimanche à la piscine à Kigali</i> : la même fonction salvatrice des mots.....	120
Conclusion	125
Conclusion générale	127
Bibliographie.....	133

LISTE DES ABRÉVIATIONS
des auteurs fréquemment cités

Gil Courtemanche (*Un dimanche à la piscine à Kigali*).....GC

Koulsy Lamko (*La phalène des collines*).....KL

Tierno Monénembo (*L'aînée des orphelins*).....TM

Véronique Tadjó (*À l'ombre d'Imana*).....VT

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur, Josias Semujanga, qui depuis la naissance de ce projet jusqu'à la toute fin, n'a cessé de m'encourager et de me procurer des informations très utiles pour mes recherches. Aussi, les discussions en sa compagnie ont toujours apporté beaucoup d'éclaircissements et de motivation afin de m'aider dans la poursuite de mon projet.

Je remercie ensuite le Comité des études supérieures qui m'a attribué une bourse de rédaction en 2007. Cette bourse m'a permis de continuer mes recherches avec beaucoup plus de liberté et de m'investir tout entière dans ce projet qui continue toujours à m'habiter.

Je ne manquerai par de remercier tout spécialement ma famille qui, jour après jour, m'a toujours encouragée à aller de l'avant. C'est grâce à son soutien et à ses encouragements que ce présent travail a pu voir le jour. En guise de reconnaissance, je lui dédie ce modeste mémoire.

Finalement, je tiens à remercier tout particulièrement Martin Brassard qui m'accompagne déjà depuis plusieurs années dans tous mes projets. Je le remercie chaleureusement de sa foi inébranlable et de ses encouragements. Je le remercie également d'avoir laissé l'Afrique (et spécialement le Rwanda) envahir sa vie depuis quelques années! Tout au long de ce travail, sa confiance aura été pour moi un phare éclairant mes doutes.

Note

Le kinyarwanda se prononce généralement de la même manière qu'il s'écrit, l'accent étant marqué par l'avant-dernière syllabe du mot. Le singulier ou le pluriel des noms est indiqué par un préfixe : par exemple, un complice, *icyitso*, des complices, *ibytso*. Dans cette étude, la plupart des termes ne sont pas écrits avec cette distinction, mais conformément à la pratique générale, les termes Tutsi, Hutu et Twa demeurent invariables.

Introduction

Dans ses *Réflexions sur la Guerre, le Mal et la fin de l'Histoire*, Bernard-Henri Lévy¹ dénonce l'absurdité et l'injustice de la guerre et note que certains conflits sont abondamment évoqués dans les médias alors que d'autres demeurent totalement ignorés ou indignes d'intérêt. À la lumière de ces remarques, on constate la recrudescence de la violence dans nos sociétés : en effet, elle fait maintenant partie de notre quotidien, elle s'immisce pernicieusement dans nos vies et devient même pour nous, spectateurs inertes, insupportablement banale. En 1994 par exemple, l'Afrique connaît le pire massacre de son histoire alors qu'au Rwanda, en moins de cent jours, plus d'un million de Rwandais², des Tutsi mais également des Hutu modérés, sont sauvagement massacrés, "au vu et au su" du reste du monde.

Rapidement, alors même que l'horreur n'est pas encore terminée, l'ONU qualifie ces tueries de "génocide", ce qui sera confirmé par la suite grâce aux nombreux témoignages, reportages, images "en direct" et documentaires qui raconteront les terribles massacres bureaucratiquement organisés. En parallèle à tous ces récits de témoins ont d'ailleurs paru, très récemment, des fictions sur ce génocide. De même qu'après la Shoah, le philosophe Theodor Adorno se demandait comment il serait possible d'écrire encore de la poésie, l'horreur du cas rwandais inspire des réflexions fort semblables : si nommer les événements, les raconter, les faire revivre même à travers les témoignages peut certes contribuer à mettre un baume sur les profondes blessures occasionnées par une telle violence, comment la fiction peut-elle en rendre compte? Face à de telles atrocités, la fiction ne semble-t-elle pas, en effet, bien futile? Comment peut-elle se légitimer alors que tant de sang a coulé? Et dans la mesure où l'on reconnaît à la fiction une fonction au moins cathartique, comment réussit-elle à dire l'indicible? Pourquoi? À partir de quatre œuvres de fiction (Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, Koulsy Lamko, *La Phalène des collines*, Tierno Monénembo, *l'Aîné des orphelins* et Véronique Tadjo, *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*), il s'agira donc, dans ce mémoire,

¹ LÉVY, Bernard-Henri, *Réflexion sur la Guerre, le Mal et la fin de l'Histoire*, Paris, Grasset, 2001.

² Selon les chiffres officiels de l'État rwandais.

d'analyser le mode de représentation par l'œuvre de fiction du génocide des Tutsi au Rwanda.

* * *

Il est d'abord essentiel, pour se rapprocher de notre problématique, de repasser en revue la critique consacrée à un sujet fort comparable dans la littérature occidentale, c'est-à-dire la littérature de la Shoah. On pense ici notamment aux études de Charlotte Wardi (1986), de Lawrence Langer (1975) de Maurice Blanchot (1980), de Myriam Ruzniewski-Dahan (1998) ou encore de Michael Rinn (1998). En effet, dans ces ouvrages, nous retrouvons la même interrogation qui nous préoccupe touchant non seulement à la représentation artistique d'un événement caractérisé par une violence extrême, mais aussi à la légitimité d'une telle production romanesque.

Évidemment, les premières réactions à la publication de fictions ayant comme sujet, comme prétexte ou comme toile de fond les horreurs commises lors de la Deuxième Guerre mondiale sont virulentes : alors que certains croient fermement qu'il est préférable d'oublier ces jours tragiques pour mieux les dépasser, d'autres s'opposent plutôt à la mise en roman de la tentative d'extermination des Juifs d'Europe car pour eux, l'utilisation de cet événement à des fins purement esthétiques est tout simplement immorale, voire scandaleuse. Comment ne pas injurier la mémoire de tous ces morts lorsque leur souffrance est transformée en matière première d'une œuvre d'art? Pour d'autres, il est tout aussi légitime de se demander si, au contraire, un silence total qui entourerait ces événements ne serait pas plutôt un gage certain contre la mémoire, un chemin clairement tracé qui mènerait inexorablement vers l'oubli. Puisque la polémique a longtemps duré (et dure encore!), il faudra attendre jusqu'au début des années soixante afin de voir apparaître des ouvrages critiques ayant comme objet la représentation du génocide dans la fiction romanesque, dont les plus convaincants sont ceux qui ont été cités précédemment. Même si l'opposition se fait encore quelque fois sentir, tous les critiques qui se positionnent dans ce débat houleux estiment que malgré son caractère

innommable, « le génocide peut être pris en charge par la littérature comme mode d'interprétation symbolique des pratiques humaines¹ », même dans ce qu'elles peuvent parfois avoir de plus révoltant et de totalement incompréhensible. Bref, il est possible d'être contre une telle démarche artistique, mais il n'en demeure pas moins que pour plusieurs, pour ceux qui osent la mise en fiction de l'expérience "limite" que représente celle des camps de concentration, ce n'est plus un choix : c'est une pure question de survie. Ici, citons à titre d'exemple le témoignage phare de Primo Lévi, *Si c'est un homme*, publié en 1947. Ce livre au destin étrange a pris naissance à l'intérieur même des murs d'Auschwitz. Bien qu'il s'agisse là d'un témoignage, l'auteur use quand même dans son récit des artifices de la littérature pour raconter son expérience limite et son récit fait donc partie de ce que nous pouvons appeler "la littérature de génocide". Il a pris vie grâce à une urgence de dire, à un empressement à témoigner plus fort que les conséquences fatales qu'aurait dû subir l'auteur si un soldat SS le surprenait en train d'écrire au lieu d'accomplir ses tâches : « [...] la douleur de se souvenir, la souffrance déchirante de se sentir homme, qui me mord comme un chien à l'instant où ma conscience émerge de l'obscurité. Alors je prends mon crayon et mon cahier, et j'écris ce que je ne pourrais dire à personne² ». Néanmoins, que ce soit dans l'œuvre des romanciers de la Shoah ou dans celle des critiques, la question demeure entière : comment la littérature arrive-t-elle à travailler un tel événement ?

Pour Charlotte Wardi, dans son ouvrage *Le génocide et la fiction romanesque*³, l'utilité de la mise en fiction de la Shoah ne fait plus aucun doute. Il s'agit même d'une nécessité, dans la mesure où la littérature fait partie des documents qui assureront la transmission de ce triste héritage et le graveront également dans la mémoire des hommes. Bref, la littérature est un moyen tout aussi légitime que les autres afin d'assurer le fameux "plus jamais ça". Or, le débat autour de cette question de la représentation du génocide en ranime un autre encore plus vieux et qui tourne autour du principe de la réalité des faits aussi bien pour le romancier que pour

¹ SEMUJANGA, Josias, « Les méandres du récit de génocide dans *L'Ainé des orphelins* », *Études littéraires*, Vol. 35, no. 1, Hiver 3003, p.100.

² LÉVI, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, coll. « Pocket », 1987 (1958), p.220-221.

³ WARDI, Charlotte, *Le génocide dans la fiction romanesque. Histoire et représentation*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

l'historien. L'historien est celui qui se penche sur le passé afin de l'expliquer, de le démystifier. Son but n'est pas de faire revivre le passé, mais bien de le restituer dans un enchaînement rétrospectif le plus fidèle possible. L'intérêt porte donc sur les faits, l'argumentation est hautement rationnelle et l'écriture, surtout explicative. Le romancier, quant à lui, écrit plutôt « pour imaginer un vécu, le recréer à partir d'un réel transposé dans une œuvre qui traduit les préoccupations et les obsessions à la source de sa vision du monde et de la vie¹ ». Son écriture, si informative ou formative soit-elle, demeure créative et suggestive. L'œuvre de fiction est donc un monde clos qui s'autosuffit, tandis que l'œuvre de l'historien participe à une chaîne de connaissances liées qui participent toutes comme maillons du savoir universel. Charlotte Wardi affirme que la controverse entourant les romans de génocide trouve surtout son origine dans le fait qu'il s'agit là d'œuvres qui mêlent, justement, le travail de l'historien à celui du romancier et brouillent par conséquent les frontières imperméables entre le vrai et le faux. La démarcation entre la réalité et la fiction n'est plus aussi nette dans un récit de génocide et par conséquent, ce sont deux conceptions essentiellement différentes du langage qui sont réunies, c'est-à-dire une réalité historique extraordinaire et un projet de création artistique. C'est donc cette apparente contradiction entre l'horreur du réel et une vision esthétique qui est, par définition, ludique, qui choque. Enfin, pour l'auteure, il est clair qu'« un roman ayant pour sujet le génocide sera une œuvre importante non seulement par ses qualités esthétiques et l'exactitude des événements relatés mais s'il est authentique c'est-à-dire s'il permet au lecteur et particulièrement au lecteur non averti de vivre la réalité de l'histoire aussi authentiquement que possible² ». Ainsi, c'est dire que le roman du génocide n'acquiert son sens qu'en rapport avec la réalité historique sur laquelle il se base et le principal souci de l'auteur doit être sa volonté de communiquer une certaine part d'authenticité à son lecteur. Mais est-ce à dire que le récit de génocide demeure d'abord et surtout un témoignage, utilisant des codes réalistes pour "dire", même si cela n'est pas aisé? Le mémoire étudiera d'ailleurs plus en profondeur cette question du témoignage pour tenter de dégager ses particularités à l'intérieur du discours

¹ *Ibid.* p.16-17.

² *Ibid.* p.21.

littéraire. Mais ici, nous postulons déjà que la littérature qui traite du génocide, que ce soit de l'Holocauste ou du génocide des Tutsi au Rwanda (pour ne citer que ces deux cas) devra, pour se légitimer, posséder des qualités plus intrinsèques qu'un simple rapport authentique avec la réalité historique. Bien sûr, certains éléments du réel doivent être présents; mais pour que la littérature se positionne parmi les multiples discours entourant le drame, il lui faut trouver une manière de dire qui lui soit propre et qui la distingue des autres discours.

Quelques années plus tard, Myriam Ruzniewski-Dahan, dans son ouvrage *Romanciers de la Shoah*¹, poursuit la réflexion amorcée par Charlotte Wardi et va même un peu plus loin. L'auteure note en effet que « le sentiment d'impuissance à dire rend le projet d'écrire plus problématique encore ² ». L'auteure postule en fait que, puisqu'on ne pensera jamais plus de la même façon après Auschwitz qu'avant Auschwitz, la Shoah peut aussi être vue comme l'événement fondateur d'un renouvellement littéraire pour les écrivains juifs. Il lui semble donc évident que « 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 traditionnels³ ». Autrement dit, la littérature doit principalement tenter de cerner les répercussions de l'événement plutôt que de se prétendre miroir de la vérité historique. Parce que toute façon, « qui n'a pas vécu l'événement jamais ne le connaîtra. Et qui l'a vécu jamais ne le dévoilera. Pas vraiment. Pas jusqu'au fond ⁴ ». Ainsi, l'Holocauste est en lui-même un obstacle à contourner et la littérature doit donc trouver des stratégies de détour qui lui seront propres.

Pour dire l'indicible, Ruzniewski-Dahan propose justement ce qu'elle nomme "l'écriture asymptotique" qui se définit par deux critères principaux. D'abord, une telle écriture doit être une défiance par rapport au discours traditionnel, ce qui instaure une modification de la syntaxe du discours et ce changement aurait alors comme conséquence directe sur le texte d'établir le règne de l'inachevé. Par la suite, une écriture asymptotique contournerait l'événement pour mieux le cerner, sa

¹ RUSZNIEWSKI-DAHAN, Myriam, *Romanciers de la Shoah*, Paris, L'Harmattan, 1998.

² *Ibid.*, p.20.

³ *Ibid.*, p.10-11.

⁴ WIESEL, Élie, *Un juif aujourd'hui*, cité par RUSZNIEWSKI-DAHAN, *op. cit.*, p.17.

monstruosité faisant qu'on ne peut jamais l'aborder de front. Ce procédé d'écriture en serait donc un de "cassure" et favoriserait par exemple la destruction des repères temporels conventionnels en littérature, un emploi des temps de conjugaison qui serait totalement subordonné à l'Événement et non pas au déroulement logique du récit, des personnages qui n'auraient rien de stable (ce qui habituellement garantie une certaine cohésion romanesque), etc. Bref, puisque Auschwitz interdit à la fois le récit autobiographique et le récit romanesque, l'écriture asymptotique serait celle qui se situerait au « carrefour de toutes ces routes barrées ou l'écrivain n'ose s'engager¹ ».

La vision de Myriam Ruzniewski-Dahan est déjà plus complète et pertinente que celle de Charlotte Wardi, mais elle comporte néanmoins une faille considérable. En effet, l'auteur prend pour acquis que ceux qui écrivent des romans de génocide sont nécessairement des rescapés de la tragédie. C'est peut-être vrai en ce qui concerne la Shoah : la plupart des écrivains de l'holocauste sont des survivants d'Auschwitz et les nouvelles générations qui s'intéressent à la mise en roman de la tentative d'extermination des Juifs d'Europe descendent de ces rescapés ou, à tout le moins, ils sont de confession juive. Or, dans le cas qui nous occupe, très peu de Rwandais ont abordé le drame sous l'angle de la fiction : par exemple, en 1996, le Rwandais Aimable Twagilimana a été le premier à publier un texte sur les événements tragiques de 1994 et en 2006, Benjamin Sehene publie *Le feu sous la soutane*². Jusqu'à ce jour, rares sont les rescapés qui ont osé emprunter la voie de la fiction. Peut-être les Rwandais ne sont-ils simplement pas rendus à l'écriture dans leur processus de reconstruction intérieure... Par conséquent, toutes les autres fictions ont plutôt été produites par des auteurs provenant de différentes régions africaines ou par des Occidentaux. Ainsi, hormis ces deux textes produits par des Rwandais, il faudra attendre la mobilisation d'écrivains francophones pour que le génocide entre en littérature. En 1998, les organisateurs du Fest'Africa de Lille (festival culturel consacré aux différentes formes d'expression des réalités africaines) entreprennent d'affronter le génocide de 1994 et tentent de le dire, malgré toute la pesanteur

¹ RUSZNIEWSKI-DAHAN, *op. cit.*, p.48.

² SEHENE Benjamin, *Le feu sous la soutane*, Paris, L'espoir frappeur, 2006.

ontologique de l'événement. C'est sous la direction de Nocky Djedanoum qu'une dizaine d'écrivains sont envoyés en résidence dans le pays saccagé avec une mission : celle de témoigner, celle de rendre justice aux morts et de faire exercer le devoir de mémoire. De ce projet inédit sont sortis des travaux de facture fort différente : poésie, romans, essais, documentaires¹. Ici, nous sommes donc à l'opposé des tentatives d'écriture de Primo Lévi, Élie Wiesel ou Jorge Semprun, pour ne nommer que ceux-là, dont les projets d'écriture respirent d'une volonté de partager leur expérience comme gage de leur survie psychologique et morale. Les textes du Fest' Africa (Festival des arts et médias d'Afrique) sont ceux d'une commande, il s'agit donc d'un désir d'écriture qui semble complètement dénudé de tout sentiment d'urgence.

Toujours concernant la critique produite autour des romans de la Shoah, Yves Stalloni² rejoint et résume bien les réflexions amorcées par les deux auteures précédemment citées. En effet, selon l'auteur, la littéralité et la légitimité des romans du génocide reposent sur trois grands critères. D'abord, quoi qu'on en dise, leur rapport à la vérité est essentiel, c'est-à-dire qu'on ne crée jamais une violence génocidaire de toutes pièces dans la fiction (hormis peut-être dans les récits de science-fiction), elle prend nécessairement racine dans l'histoire, dans la réalité. Or, le passage par la fiction pour dire l'indicible est une recreation assumée qui est plus apte, selon l'auteur, à dépasser et rendre plus vraie encore la nature même de la barbarie. Ensuite, tout comme l'affirmait Myriam Ruszniwski-Dahan dans son étude, l'invention d'une forme, d'une manière de dire qui s'éloigne du récit historique de facture plus "normale", bref, d'une écriture propre à dire l'indicible, est absolument essentielle. En effet, la performance littéraire consiste à agencer d'une manière originale, à construire un texte personnel qui puisse survivre à la séduction émotionnelle du document. Par exemple, une écriture de la violence extrême pourrait être fragmentaire, décousue en fonction d'un ordre d'urgence, elle superposerait les

¹ De ce projet sont nés quatre romans (*Murambi* de Boubacar Boris Diop, *La phalène des collines* de Kouly Lamko, *L'Ainé des orphelins* de Tierno Monémbo, *Mureketete* de Monique Ilboudo), un recueil de poésie (*Nyamirambo* de Nocky Djedanoum), un essai (*Le génocide des Tutsi expliqué à un étranger* de Jean-Marie-Vianney Ruranga) et enfin deux textes fragmentaires (*L'ombre d'Imana* de Véronique Tadjo, *Moissons de crânes* de Abderahman Wabéri).

² STALLONI, Yves, « De l'horreur à la littérature », *Magazine littéraire*, no. 438, janvier 2005, p.41-44.

moments, les épisodes, les personnages, elle entremêlerait les temporalités, bref, elle se devrait de rompre avec la cohérence narrative. Enfin, la visée universelle, déjà présente dans l'étude de Charlotte Wardi, est le dernier élément essentiel à l'écriture de l'horreur selon Yves Stalloni. En effet, le roman du génocide se doit de dépasser les simples faits, l'expérience personnelle, pour toucher à l'universalité, pour encourager la réflexion (métaphysique, philosophique, etc.) et réveiller les consciences. Il s'agit d'une démarche humaniste qui doit dépasser l'expérience du simple témoignage afin de proposer une réflexion plus vaste sur l'homme, sur ses capacités et sur ses limites. Il sera d'ailleurs intéressant de voir comment une réflexion humaniste, philosophique, métaphysique ou autre se glisse dans les visions des différents auteurs à l'étude.

Enfin, un peu à part des ouvrages précédents qui, somme toute, se recourent ou se répondent dans leurs grands enjeux, l'essai sur *Les récits du génocide* de Michael Rinn¹ travaille également autour de la notion d'indicible, élaborée dans le cadre d'une analyse des récits de l'Holocauste et qui consiste à chercher l'adhésion du récepteur en énonçant un paradoxe : en gros, dire un impossible persuasif par le vraisemblable. L'ouvrage démontre donc comment cette technique narrative de l'indicible conduit à une lecture qui bloque une saisie de l'intérieur de l'univers des SS. À l'aide d'un appareillage théorique indéniablement trop lourd, l'auteur montre que l'indicible occupe une position antinomique, à savoir qu'il provoque l'éclatement de la lisibilité du génocide. L'analyse sémiotique menée dans la partie centrale du document démontre la dimension extrême de l'univers des SS, produisant une coprésence de la mort et de la "non-vie". Enfin, le dernier chapitre consacré à la pragmatique de l'indicible analyse différents procédés de cette dramatisation. Ainsi, la "technique" de l'indicible, pour Michael Rinn, consiste à sémantiser l'expérience "limite". Même si la partie de son analyse concernant le lecteur du récit de génocide est fort intéressante (notamment par la notion de l'adhésion de ce lecteur, adhésion qui provient surtout de la textualisation d'un « impossible narratif² »), l'analyse de Michael Rinn, bien qu'incontournable dans le panorama des critiques sur les récits de génocide, ne sera

¹ RINN, Michael, *Les récits de génocide. Sémiotique de l'indicible*, Paris, Delachaux & Niestlé, 1998.

² *Ibid.* p.271.

pas retenue, contrairement aux autres cités précédemment, dans l'élaboration du mémoire, la facture sémiotique de l'étude n'étant pas en rapport avec la tournure comparative que veut ici entreprendre le mémoire.

* * *

À la lumière de tous ces ouvrages concernant les récits de génocide, nous avons élaboré une hypothèse qui se présente comme le fil conducteur de notre analyse. En lisant les œuvres de fiction qui seront à l'étude ici, nous en sommes venus à remarquer que c'est justement la dimension esthétique de ces récits qui rend supportable la violence inouïe d'un génocide. Nous postulons donc que c'est précisément le travail de l'écriture qui permet à la fiction de dépasser la violence extrême des événements et par le fait même, de rendre compte de cette expérience limite et de la transmettre au lecteur.

Ainsi, nous affirmons qu'une œuvre de génocide se compose de deux versants. D'abord, il s'agit bien d'une forme de témoignage (inspirée des témoignages "crus" mais nous y reviendrons) qui se nourrit des différentes intentions que lui insuffle l'écrivain. Puisque les différents auteurs des romans publiés depuis 1994 sur le génocide rwandais choisissent ce terrible sujet, ils se positionnent face aux événements pour, par exemple, dénoncer l'État devenu meurtrier, condamner les événements, récuser les explications des génocidaires, montrer du doigt l'inaction de la communauté internationale, etc. Bref, leur récit est l'occasion de témoigner du "mal" absolu que représente, sur le plan de l'imaginaire et de la morale, la tentative d'extermination d'un peuple. Mais ensuite, par la forme, il s'agit d'une œuvre d'art (et non pas d'un document historique, d'un reportage journalistique, etc.), le récit de génocide se construit par un travail de l'écriture, lequel se traduit par la présence d'un certain nombre de mécanismes propres à l'esthétique littéraire. Par conséquent, malgré l'indicible des événements et grâce à des procédés intrinsèques, la fiction dépasse l'horreur et réussit à communiquer la dimension universelle du drame. Elle permet notamment de réfléchir sur les répercussions et les conséquences d'un tel événement sur le plan humain; en outre, certaines fictions, comme celle de Véronique

Tadjo par exemple, choisissent même de garder espoir en une vie qui, contre toute attente, est encore possible.

Partant de ces affirmations, le présent mémoire se divisera en deux grandes parties. Dans un premier chapitre intitulé "Axiologie du génocide", nous commencerons par traiter la question du témoignage dans les récits à l'étude; dans un deuxième chapitre appelé "La tentation du romanesque", nous verrons en quoi la dimension esthétique des œuvres permet de dépasser les événements, aussi horribles soient-ils. Pour cerner notre objet d'étude, nous aurons recours à certaines notions méthodologiques de l'analyse du discours, soit l'interdiscursivité et l'intertextualité, notions complexes dont nous limiterons la portée à notre démarche.

* * *

L'intertextualité est un concept qui fait couler beaucoup d'encre et qui peut être considéré comme un "fourre-tout" dans lequel chacun peut bien y puiser ce qu'il veut. Nous n'irons pas jusqu'à affirmer que le mot "intertextualité" est une anarchie terminologique, car il est évident que le critique qui l'utilise sait à peu près ce qu'il entend lorsqu'il s'en sert et il sait également à peu près comment les autres l'utilisent. La difficulté entourant ce mot réside justement dans cet "à-peu-près" et dans l'utilité d'un terme qui paraît désigner des phénomènes multiples. Comment faut-il l'entendre? En effet, il semble que se trouve entremêlée une pluralité d'acceptions, pas toujours clairement dégagées, et c'est justement l'enjeu de cette introduction d'essayer de structurer la notion diffuse de "réécriture" afin de poser notre travail d'analyse des textes sur une base méthodologique sans équivoque. Mais de quelles sources théoriques partir afin de situer notre approche?

La référence la plus juste est sans doute Mikhaïl Bakhtine parce que c'est son concept de « plurilinguisme dans le roman¹ » qui peut faire comprendre l'unité profonde qui existe dans un premier sens de « réécriture » entendue comme le retour d'un sujet sur son propre écrit, les mots de soi comme ceux d'un autre, et une seconde

¹ BAKHTINE, Mikhaïl, « Le plurilinguisme dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987 (1974), p.122-151.

acception qui s'apparente plus à ce que l'on nomme aujourd'hui l'intertextualité, c'est-à-dire que l'autre (comme individu, comme collectivité, comme texte, etc.) est toujours déjà présent dans le discours. Ainsi, écrire est toujours réécrire dans ces deux sens à la fois et de cette façon, une multitude d'« îlets » du discours direct de l'auteur est baignée de tout côté par les flots de la polyphonie :

« Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Ce discours offre la singularité d'être *bivocal*. Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle – directe – du personnage qui parle, et celle – réfractée – de l'auteur. Pareil discours contient deux voix, deux sens, deux expressions. En outre, les deux voix sont dialogiquement corrélées, comme si elles se connaissaient l'une l'autre (comme deux répliques d'un dialogue se connaissent et se construisent dans cette connaissance mutuelle), comme si elles conversaient ensemble.¹ »

Désirant présenter au public français les travaux de Bakhtine, c'est sous la plume de Julia Kristeva que le terme "intertextualité" apparaît pour une toute première fois en 1969. En fait, la notion d'intertextualité reste indissociable des travaux théoriques du groupe *Tel Quel* (dont fait partie Kristeva) et de la revue homonyme fondée en 1960 et dirigée par Philippe Sollers. Le concept d'intertextualité fait son apparition officielle dans le vocabulaire critique d'avant-garde dans deux publications : dans *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*² de Julia Kristeva et dans *Théorie d'ensemble*³, ouvrage collectif cosigné notamment par Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida et Philippe Sollers. Il existe différentes définitions de l'intertextualité et peut-être pouvons-nous maintenant les résumer rapidement afin de mieux situer notre propre utilisation du terme.

Nous pouvons d'abord définir l'intertextualité comme un élément constitutif de la littérature : nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a déjà été écrit et il porte de manière plus ou moins visible la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition. Ainsi formulé, c'est donc dire que l'intertextualité est antérieure au contexte théorique des années soixante et soixante-dix qui la conceptualise et qu'en

¹ *Ibid.* p.144-145

² KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

³ SOLLERS, Philippe (textes réunis par), *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1971.

quelque sorte, il s'agit bien là d'une pratique millénaire. Pour Julia Kristeva, la notion se précise et l'intertextualité apparaît comme un processus indéfini, une dynamique textuelle : il s'agit moins d'emprunts, de filiation et d'imitation que de traces, souvent inconscientes, difficilement repérables. Le texte ne se réfère pas seulement à l'ensemble des écrits, mais aussi à la totalité des discours qui l'entoure, au langage environnant.

C'est dans une optique différente que Gérard Genette définit l'intertextualité dans *Palimpsestes*¹ puisque ici, elle n'est pas un élément central, mais plutôt une relation parmi d'autres, c'est-à-dire qu'elle intervient au cœur d'un réseau qui définit la littérature dans sa spécificité (sa "littéarité" ou même sa "poéticité") : la transtextualité, qui elle-même inclut cinq types de relations : l'architextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'intertextualité, et l'hypertextualité. Genette distingue également deux types de relations autrefois confondues, sous les deux catégories nommées intertextualité et hypertextualité. Pour lui, l'intertextualité est alors

« sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, [...] la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable.² »

Contrairement aux caractéristiques de cette présence effective d'un texte dans un autre, qui est une manière d'imposer les références de manière « horizontale », l'hypertextualité, quant à elle, les rend présentes de façon « verticale » :

« J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*.³ »

¹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

² *Ibid.* p.8.

³ *Ibid.* p.14.

On connaît la remarquable précision terminologique qui caractérise si fortement la pensée de Genette : ces catégories genetiennes ont été appelées à renouveler les études dans ce "nouveau" domaine qu'est alors l'intertextualité, exactement de la même manière dont *Figures III* révolutionna les études narratologiques. Mais malgré ces catégories plus définies, les critiques continuent cependant à penser la notion et on peut également considérer l'intertextualité non plus comme un élément produit par l'écriture, mais comme un effet de lecture : c'est au lecteur qu'il appartient de reconnaître et d'identifier l'intertexte.

Par exemple, pour Michaël Riffaterre, l'intertextualité est directement liée à la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie : l'intertextualité est définie ici comme un « ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné ¹ » et elle est donc clairement corrélative au rôle de la lecture. Riffaterre la perçoit comme une contrainte, car si l'intertexte n'est pas perçu, c'est la nature même du texte qui est manquée. Or, l'intertexte évolue historiquement : la mémoire, le savoir des lecteurs se modifie avec le temps et le corpus de références commun à une génération change. Les textes paraissent donc voués à devenir illisibles ou à perdre de leur signification dès lors que leur intertextualité devient opaque.

Enfin, définir l'intertexte par un effet de lecture peut au contraire signifier revendiquer et assumer la subjectivité de la lecture : Roland Barthes évoque dans *Le plaisir du texte* les ramifications qu'une mémoire alertée par un mot, une impression, un thème, engendrera à partir d'un texte donné et avoue que Proust est pour lui le prisme à travers lequel il lit tous les autres textes :

« Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la *mathesis* générale, le *mandala* de toute la cosmogonie littéraire [...]. Proust, [...] ce n'est pas une « autorité »; simplement *un souvenir circulaire*. Et c'est bien cela l'intertexte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait sens, le sens fait la vie.² »

¹ RIFATERRE, Michael, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, no. 41, 1981, p.4.

² BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p.59.

Au-delà de ces quelques définitions schématiquement esquissées, l'histoire de l'intertextualité est étroitement liée à une théorie du texte qui s'est progressivement constituée tout au long du XXe siècle. La notion d'intertexte n'a pu s'imposer qu'une fois admise l'autonomie du texte : c'est parce que le texte a cessé d'être référé à l'histoire et surtout à l'auteur, que l'interférence des œuvres et l'entrechoquement des discours ont pu être compris comme un moteur de l'évolution littéraire et un élément essentiel du sens de l'œuvre littéraire. L'avènement de la notion d'intertextualité a donc été préparé par les théories poétiques des formalistes russes qui ont contribué à recentrer le texte littéraire sur lui-même en refusant de l'expliquer par le monde ou par des influences extérieures. La définition de l'intertextualité par Kristeva est également étroitement liée à son commentaire des œuvres de Bakhtine. Kristeva établit un parallèle entre le statut du mot, dialogique chez Bakhtine, et celui des textes : comme le mot qui appartient à la fois au sujet et au destinataire et est orienté vers les énoncés antérieurs et contemporains, le texte est toujours au croisement d'autres textes :

« Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur.¹ »

Par ailleurs, la notion d'intertextualité s'est construite contre une certaine conception du texte et contre une forme de lecture critique : la traditionnelle "critique des sources", qui s'efforce de faire la part de l'influence, de situer l'œuvre dans la tradition littéraire, de monter quelle est l'originalité de l'auteur, et qui fonctionne donc en termes de filiation et de tradition littéraire. Dans *La Révolution du langage poétique*, Julia Kristeva tente de démarquer l'intertextualité de la critique des sources en insistant sur une notion clé de l'intertextualité, soit la transposition :

« Le terme d'*intertextualité* désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre, mais puisque ce terme a souvent été entendu dans le sens banal de « critique des sources » d'un texte, nous lui préférons celui de *transposition*, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un

¹ KRISTEVA, Julia, *Théorie d'ensemble*, textes réunis par Philippe Sollers, Paris, Seuil, 1971, p.75.

« système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thétiq ue – de la proportionnalité énonciative et dénotative.¹ »

Ainsi, le texte est bel et bien un lieu d'échange constant entre des fragments que l'écriture rassemble en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs plus ou moins reconnaissables, de formules anonymes, de citations inconscientes ou automatiques. L'intertextualité ne se définit pas, en théorie du moins, comme un mode de lecture qui cherche à faire la généalogie de l'œuvre en y relevant les différentes influences. Alors que la critique des sources tente de percer une mémoire individuelle, l'intertextualité, quant à elle, est plus la trace d'une mémoire profonde, collective et par le fait même, anonyme.

Cependant, en prônant l'examen du texte sans référence à l'auteur et aux sources et en privilégiant les formes implicites de l'intertexte, certains théoriciens de l'intertextualité ont eu des prises de position excessives. Laurent Jenny² affirme que contrairement à la vision de Kristeva, l'intertextualité n'est pas sans rapport avec la critique des sources : elle désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur. Or, l'étude de l'intertextualité ne se contente pas de repérer les emprunts, mais cherche à aller plus loin en en cernant les enjeux : en analysant la manière dont une œuvre s'inscrit dans une tradition et reprend, mais aussi contourne et délaisse un certain nombre de sources, il est possible de montrer comment l'ensemble des valeurs communes à une époque impose une relecture de l'intertexte et en explique les nouveaux accents. L'étude de l'intertexte met au jour non seulement la singularité d'une œuvre dans son époque, mais aussi l'évolution d'un sujet ou d'une tradition.

Finalement, malgré toutes ses mises au point et les efforts de clarification de tous ces critiques, l'emploi de la notion demeure encore flou. Comme le remarque Marc Angenot³,

¹ Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1985, p.60.

² JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, no. 27, 1976.

³ ANGENOT, Marc, « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, no. 2, Toronto, Trinity College, 1983, p.101-112.

« il fait reconnaître que la notion d'intertextualité varie aujourd'hui partout selon les contextes théoriques : qu'elle relève chez les uns d'une poétique générique, chez les autres d'une esthétique de la réception; chez les uns se place au centre d'une gnoséologie socio-historique où la littérature est immergée dans d'autres pratiques discursives, chez les autres dans une herméneutique freudienne particulièrement esthétisante et indifférente à l'historicité; chez les uns, elle occupe une position axiomatique, centrale; chez les autres, qu'elle n'est qu'un terme occasionnel; chez les uns, qu'elle ne sort du cadre des belles-lettres; chez les autres, enfin, qu'elle sert précisément à en questionner la clôture.¹ »

C'est donc dire que le caractère très extensif de la notion autorise un nombre considérable d'interprétations : il suffit de privilégier un sens pour avoir une idée et une autre définition de l'intertextualité. C'est justement ce que Angenot dénonce dans le passage précédent. Mais de cet état de fait, il en profite également pour proposer une redéfinition de l'intertextualité, qui peut être comprise comme une définition implicite du littéraire : en effet, il privilégie l'idée de discours social que Kristeva empruntait à Bakhtine et fait du littéraire un objet social quand Genette, par exemple, en faisait beaucoup plus un jeu des formes. En effet, pour Marc Angenot, les genres et les discours ne forment pas des éléments imperméables et indépendants les uns des autres, bien au contraire. Les énoncés ne sont pas à traiter individuellement, mais plutôt comme les maillons de la grande chaîne du discours social : ils ne se suffisent pas à eux-mêmes, ils sont le reflet les uns des autres, ils sont pleins d'échos et de rappels, pénétrés des visions du monde, tendances et théories de l'époque dont ils sont tous partie intégrante, littérature comprise. Ainsi, on assiste chez Angenot à un décroisement total des différents discours propres à une société donnée et selon lui, l'erreur majeure jusqu'à maintenant a été d'étudier ces différents champs discursifs indépendamment les uns des autres alors qu'en réalité, ils se développent tous en coexistence :

« On vise à une opération radicale de décroisement selon l'hypothèse que chaque sous-ensemble (genre, discours, doctrine, idéologie, mode) se détermine et se développe en coexistence et en interférence, souvent conflictuelle, avec les autres catégories qui lui sont contiguës. [...] On pense donc que les genres, littéraires et autres, doivent non seulement être décrits à travers les traits

¹ *Ibid.* p.103.

immanents qui leur confèrent fonction et identité formelle, mais aussi comme des dispositifs intertextuels qui absorbent, bloquent, modifient ou relaient de façon réglée des idéologèmes disséminés dans le réseau du discours social. Le discours social au reste ne se manifeste pas nécessairement à la surface rhétorique des textes ou ensembles de textes, mais plutôt dans les soubassements présuppositionnels qui en établissent l'acceptabilité.¹ »

Ainsi, c'est dire que Angenot trouve un point de départ dans les théories intertextuelles élaborées jusque-là mais il en façonne une autre qui correspond plus à ses besoins : l'intertextualité migre donc vers l'interdiscursivité qui suppose en fait que le texte est en jonction non seulement avec les autres textes qui l'ont précédé dans son champ de connaissance, mais aussi avec les autres types de récits pour former le discours social d'une époque donnée. L'interdiscursivité permet donc de mieux comprendre comment, par exemple, certaines idées prédominantes à un moment donné reçoivent leur acceptabilité d'une grande capacité de mutation et de relance passant de la presse d'actualité au roman, au discours médical ou scientifique, à l'essai philosophique, etc. Dans cette conception de « l'interaction synchronique généralisée ² », tout texte, peu importe son genre ou sa nature, apparaît comme portant la couture et les reprises de « collage » de fragments du discours social. Alors « le discours social se donne ainsi à voir comme une juxtaposition de champs discursifs aux langages marqués et aux finalités établies et reconnues, où un trafic plus ou moins occulté fait circuler les paradigmes majeurs d'une hégémonie donnée.³ »

* * *

Rappelons qu'en 1993, au moment des Accords d'Arusha qui ont contraint le président rwandais Juvénal Habyarimana à accepter la démocratisation de son pays, le colonel Bagosora, directeur du Cabinet à la Présidence, suivait les négociations, sans pourtant y participer. Furieux de la tournure que prenaient les événements, il avait quitté les lieux en affirmant publiquement, à Kigali, qu'il allait « préparer l'Apocalypse ». Dans un événement aussi extrême que la tentative d'éradication d'un

¹ *Ibid.* p.105-106.

² *Ibid.* p.104.

³ *Ibid.* p.106.

peuple, il faut effectivement préparer le terrain pour réunir les conditions qui assureront le "bon" déroulement d'une telle sinistre entreprise. Selon les définitions élaborées à partir de l'expérience de la Deuxième Guerre mondiale, le génocide et l'organisation des massacres systématiques d'une minorité supposent la présence et surtout la participation d'une machine politico-administrative : l'État se transforme alors en un véritable dispositif de guerre, prêt à exterminer une partie de sa population. En effet, l'article deux de la Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide adoptée par l'assemblée générale des Nations unies le 9 décembre 1948 postule qu'il y a génocide dès qu'il y a « intentions de détruire, en tout ou en partie, un groupe national, ethnique, racial ou religieux¹ ». Et un des outils fondamentaux en amont de tout génocide est la propagande grâce à laquelle la transmission des idées haineuses de l'État peut s'accomplir et ainsi assurer un "seuil d'acceptabilité" sur la "nocivité" de "l'ennemi" à abattre. Dans le Rwanda pré-génocide, il ne s'agissait pas seulement d'une juxtaposition d'appels à la haine mais bien d'un système cohérent s'inscrivant dans une idéologie prédéfinie.

Comme nous l'avons souligné précédemment dans le survol des critiques de la littérature de la Shoah, pour nous assurer de sa légitimité, le récit de génocide doit, en partie du moins, être authentique et une part de cette authenticité se doit d'être liée avec le réel. Ainsi, dans les textes qui ont été choisis pour la présente étude (comme dans tous les autres d'ailleurs), la fiction construit étroitement son discours avec les événements survenus durant l'*Itsembabwoko*² et elle montre également les différentes figures-types du génocide comme échos au discours social depuis les années soixante. Dans la hiérarchisation des symboles, la tentative d'extermination d'un peuple est probablement le tremblement le plus intense possible des valeurs d'une société humaine. Même les explications des spécialistes pour rationaliser une telle barbarie

¹ Voir la Convention sur le « www.unhcr.ch/french/html/menu3/b/p_genoci_fr.htm »

² "Génocide" en langue nationale. Le verbe « exterminer » existait en kinyarwanda (« *gutsembatsemba* ») mais il a fallu trouver un terme pour désigner la spécificité des événements de 1994. D'abord, les Rwandais ont utilisé le mot *itsembatsemba*, qui veut dire « massacres ». Or, puisque qu'un génocide n'est pas un massacre, il leur a fallu trouver autre chose. Ils ont alors construit le terme d'*Itsembabwoko* qui signifie exterminer un ennemi (« *bwoko* » étant initialement le clan, puis après la colonisation, l'ennemi). Notons rapidement que le terme ne fait pas consensus et que par conséquent, il est en constante évolution, même encore aujourd'hui. Voir le témoignage d'Ester Mujawayo, *Survivantes*, Paris, l'aube, 2004, p.197-198. Ou encore, voir l'article à paraître de Josias Semujanga dans *Présence Francophone*, no. 67, 2007.

ne satisfont qu'en partie toutes les questions qui surgissent au lendemain de cette tragédie. Que ce soit la tentative d'éliminer les Juifs d'Europe par les nazis ou encore celle de débarrasser le Rwanda des Tutsi, cette violence sans équivalent ébranle profondément l'être humain dans la conception réconfortante qu'il a de sa propre nature "civilisée". Dans cet ordre d'idées, la notion d'interdiscursivité telle que définie par Marc Angenot sera pertinente dans l'analyse des textes pour tenter de trouver les traces du discours social dans les œuvres. Nous affirmons donc que, toujours consciente de sa volonté de témoigner de ce tremblement des valeurs, de l'incarnation du mal absolu qui se manifeste dans l'expérience limite du génocide, certains aspects de la doxa pré-génocidaire s'incrument dans la fiction, ce qui permet aux auteurs de mieux les dénoncer, les condamner, les récuser, bref, d'en témoigner. La pensée hégémonique construite par le pouvoir en place, qui « pourrait être encore décrite comme la domination discursive de la classe dominante, c'est-à-dire des symbolisations et des manières de parler directement liées à *son* sens pratique et à *ses* habitus¹ », est valorisée dans la propagande orchestrée par la classe politique des extrémistes hutu et elle s'infiltré, de moult façons, dans la mise en fiction du génocide. Il s'agira donc, dans le chapitre premier que nous intitulerons "Axiologie du génocide", de nous pencher sur ces traces du discours social à travers lesquelles l'écriture témoigne du tremblement des valeurs qui est causé par le génocide. Ainsi, après avoir d'abord brièvement fait un survol des événements qui ont conduit au drame de 1994 afin de bien situer notre lecteur, nous tenterons de cerner à quel(s) fin(s) Véronique Tadjo insère dans *À l'ombre d'Imana* un des textes fondamentaux de la propagande hutu, *Les dix commandements*, paru en 1990 dans la revue *Kangura*. Par la suite, nous verrons comment dans *La phalène des collines*, Kouly Lamko incruste beaucoup plus subtilement à sa fiction certains aspects de la doxa génocidaire dans l'analyse d'une scène particulièrement violente de son roman, celle du viol et de la mise à mort de la narratrice du roman. Enfin, dans un dialogue intertextuel entre les témoignages de rescapés et les fictions à l'étude, nous terminerons ce chapitre en mettant de l'avant certaines des nombreuses figures monumentalisées du génocide.

¹ ANGENOT, Marc, *op. cit.*, p.109.

Par la suite, notre analyse se poursuivra dans le deuxième chapitre intitulé «la Tentation du romanesque ». Nous montrerons alors que c'est lorsque la littérature utilise des mécanismes intrinsèques qu'elle trouve toute son originalité à traiter l'indicible du génocide. Ainsi, nous commencerons par étudier l'apport de l'utilisation de certains éléments empruntés à la tradition orale dans deux des textes à l'étude, soit ceux de Koulsy Lamko et de Gil Courtemanche. Nous continuerons la réflexion par l'entremise du récit de voyage de Véronique Tadjo, dont la structure fragmentée se présente comme le reflet symbolique de l'incapacité de dire. Nous terminerons l'étude des textes en démontrant de quelle manière une écriture de l'oblique réussit tout de même à cerner les événements et enfin, comment la littérature se révèle un outil d'interprétation symbolique du monde. Dans ces dernières parties, les exemples seront principalement tirés des romans de Tierno Monénembo et de Gil Courtemanche.

Chapitre premier : Axiologie du génocide

Un génocide, qui implique qu'un État totalitaire se transforme en meurtrier, n'est réalisable que si l'idéologie haineuse qui l'entoure est assimilée par la majorité. Dans un cas pareil, la propagande se définit alors comme un outil fondamental de promotion : elle « vise à imposer une doctrine à tout un peuple... [elle] agit sur l'opinion publique à partir d'une idée et la rend mûre pour la victoire de cette idée. » C'est ce qu'Adolf Hitler écrivait dans son célèbre *Mein Kampf* (1924)¹ : après l'arrivée au pouvoir du parti nazi en 1933, il fonda le ministère de la Culture et de la Propagande du IIIe Reich dirigé par Joseph Goebbels. Ce ministère avait pour mission de véhiculer la doctrine nazie, notamment la grandeur du peuple allemand et l'antisémitisme par l'intermédiaire des arts mais aussi de la radio, de la presse et des documents pédagogiques. Nous connaissons tous la suite. Au Rwanda, les organisateurs de l'*Itsembabwoko* ont également manipulé l'idéologie pour amener la population hutu à craindre et à détester "l'ennemi" tutsi. Tout comme les nazis l'avaient fait contre les Juifs d'Europe, les extrémistes hutu ont utilisé les institutions de l'État pour que cette haine se transforme en innombrables actes de chasses à l'homme, de viols et de tueries qui ont constitué l'histoire du génocide. Mais pour que l'idéologie soit meurtrière, les dirigeants devaient pouvoir donner des ordres tout en étant convaincus que ceux-ci seraient dûment exécutés : ils devaient donc contrôler l'armée, l'administration, les partis politiques et surtout, la doxa. C'est exactement ce dont s'est assuré le gouvernement du Général Juvénal Habyarimana dans ses nombreuses années au pouvoir. Quant à la haine raciale, il n'avait qu'à officialiser ses clichés grâce à la propagande, puisqu'elle était déjà solidement en place depuis la colonisation du Rwanda au début du XXe siècle.

En effet, bien qu'aucune accusation judiciaire ne pèse contre eux, ce sont surtout les colonisateurs belges, s'appuyant sur des études "scientifiques" de l'époque pour classer les différentes races du monde, qui ont creusé le sillon de l'ethnisme. Selon des théories morphologiques et darwinistes complètement erronées, ils réduisirent les Tutsi à de grands hamitiques venus d'ailleurs (de contrées aussi éloignées que le Tibet!), d'une beauté exceptionnelle et dotés d'une intelligence supérieure parce qu'ils ressemblaient

¹ Extrait cité sur le site du *United States Holocaust memorial museum* au « www.ushmm.org ».

plus physiquement aux colonisateurs qu'aux "nègres" colonisés. C'est en tout cas ce que nous indiquent les textes occidentaux de l'époque. Les Hutu, quant à eux, furent catégorisés comme des gens simples et rustres, mais bons paysans. Contrairement aux idées reçues, la culture rwandaise est relativement homogène et ne se définit aucunement par un amalgame bigarré "d'ethnies". En effet, depuis toujours, les Rwandais parlent une seule langue, le kinyarwanda, croient en un seul dieu créateur du monde, Imana, suivent, sur tout le territoire, les mêmes rites de fiançailles, de mariage et d'enterrement. Les devinettes et les proverbes sont connus de tous, les chants et les musiques reflètent, quant à eux, une identité nationale commune. C'est donc à partir de l'expérience coloniale (qui débuta à la fin du XIXe siècle) que les Tutsi et les Hutu sont devenus deux peuples distincts; c'est dire que l'idéologie raciale est parvenue à défaire les organisations sociale et politique de deux groupes établis depuis des siècles et ce, en l'espace de quelques années.

Les Belges stigmatisèrent aussi cette nouvelle ségrégation en exigeant en 1931 la création d'une carte d'identité spécifiant l'appartenance ethnique de chaque Rwandais. Par ailleurs, cette carte deviendra l'équivalent de l'étoile jaune des Juifs de l'holocauste puisque durant le génocide, c'est à partir des informations qui s'y retrouvaient que les *interahamwe*² exécutaient les Tutsi aux barrières érigées sur les routes du pays. En plus de cette fiche, tous les registres gouvernementaux précisaient l'origine "ethnique" de chaque citoyen. Par conséquent, dans la vie quotidienne des Rwandais, tout acte administratif, toute inscription dans une école, toute recherche d'emploi passaient par la mention de l'ethnie. Jouant sur cette ségrégation afin de mieux régner, le pouvoir belge utilisa dans un premier temps l'élite des Tutsi. Il en fit ses ambassadeurs et il décida de lui confier les tâches ingrates liées au pouvoir, par exemple celle de collecter l'impôt ou encore celle de faire respecter les nouvelles règles de vie du Rwanda colonial. Aussi, les Tutsi, en tant qu'alliés du pouvoir, connurent le privilège de l'éducation coloniale : ainsi, les écoles spéciales pour l'administration et celles pour les métiers spécialisés furent réservés uniquement aux fils de chefs tutsi. Évidemment, au fil des années de

² « Ceux qui attaquent ensemble » en kinyarwanda. Jeunes gens militants de l'aile jeunesse du MRND, le parti de Juvénal Habyarimana, entraînés et endoctrinés dans la haine maladroite des Tutsi. On les reconnaissait facilement à leur accoutrement en coton aux couleurs rouge, vert et noir de l'ancien drapeau rwandais. Ils sont largement responsables des massacres durant le génocide.

protectorat, le Tutsi devint le symbole même de l'oppression et du pouvoir parce que c'était lui l'exécutant des basses besognes pour le compte des autorités étrangères. Mais désormais familier avec les règles de la société occidentale, il se mit en tête, au début des années cinquante, d'obtenir l'indépendance de la nation. Devant le "réel" danger que signifiait une telle demande, la Belgique et l'Église décidèrent d'émanciper les Hutu. Il leur fut expliqué qu'ils formaient la très grande majorité de la population du pays et qu'ils ne pouvaient pas laisser une minorité les commander. Par conséquent, ils devaient instaurer une République et mettre à sa tête un fidèle chef d'État hutu pour bien les représenter. Ainsi fut suggéré au peuple hutu majoritaire un président pour la République, Grégoire Kayibanda, journaliste et ex-séminariste, candidat hutu idéal pour les missionnaires et les colons. La "Révolution sociale" eut lieu en 1959. Dans les faits, elle n'a rien de très social et n'est rien d'autre qu'une série de massacres dirigés contre les communautés tutsi. Les premières élections eurent lieu en 1960 : la violence fut telle que les tutsi qui réussirent à échapper au carnage partirent en exil, surtout dans les pays limitrophes du Rwanda, notamment au Burundi et en Ouganda.

L'histoire du Rwanda sous la 1^{re} République en est donc une de confrontation. En effet, la lutte pour le pouvoir fut féroce. Alors que la Belgique et les autorités religieuses manigançaient pour avoir leur part du gâteau, les Rwandais (essentiellement les Hutu, les Tutsi n'ayant plus accès à l'éducation supérieure et aux postes administratifs) se déchiraient pour les places de choix. Pendant la deuxième République de Juvénal Habyarimana, dont le parti est le MRND (Mouvement Révolutionnaire National pour le Développement), le pays connut une forte croissance. Sous sa présidence et celle de sa famille (parce que tous les postes clés étaient confiés à ses connaissances intimes), le Rwanda fut même surnommé par l'Occident "la Suisse de l'Afrique". Bref, un véritable leurre pour cacher une dictature appuyée par la Belgique dans un premier temps, puis par la France. Un pouvoir totalitaire s'installa tranquillement mais sûrement sur "le petit génocide" de 1973 : pendant cette année fatidique, les Tutsi qui travaillaient dans diverses sphères de la société (administration, banques, secteurs privés, écoles, etc.) furent systématiquement chassés du pays, beaucoup furent massacrés, ce qui déclencha le deuxième exode important des communautés tutsi qui avaient déjà connu, depuis 1959, des massacres sporadiques clairement dirigés contre elles. Il est à noter que durant ces

années d'assassinats de masse ou ciblés, aucun coupable ne fut arrêté ni jugé. Comme l'affirme Hannah Arendt dans *Les Origines du totalitarisme*, « dans les pays totalitaires, propagande et terreur sont les deux faces d'une même médaille. [...] Partout où le totalitarisme détient le contrôle absolu, il remplace la propagande par l'endoctrinement et utilise la violence moins pour effrayer les gens [...] que pour réaliser constamment ses doctrines et ses mensonges pratiques³ ».

En effet, avec l'accès au pouvoir des extrémistes depuis l'indépendance du Rwanda en 1962, de nombreux clichés et préjugés quant à la nocivité du Tutsi ont abondamment circulé dans la société rwandaise pour légitimer la répression à son égard, comme une rumeur dont la véracité, au fil des ans, n'avait plus à être été questionnée. Ainsi, les croyances précoloniales sur l'origine des peuples rwandais ont complètement été reléguées aux oubliettes par le discours colonial, mais qui a lui-même été sérieusement radicalisé par le pouvoir en place. Par exemple, la doxa pré-génocidaire affirmait que les Tutsi étaient des étrangers (Éthiopiens cette fois-ci, histoire d'africaniser le mythe hamite importé par les colonisateurs) et que par conséquent, ils n'avaient pas le droit de rester au Rwanda; que malgré la révolution de 1959, les Tutsi jouissaient de plus de richesses et qu'ils étaient responsables de la pauvreté de la majorité; qu'enfin, les Tutsi symbolisaient un danger pour les Hutu, eux-mêmes toujours présentés comme des victimes qui devaient se défendre contre la minorité opprimente. De 1990 jusqu'à la fin du génocide, les idéologues du parti de Habyarimana ont continué à faire circuler ces clichés, mais avec encore plus d'aplomb: ils ont eu recours aux journaux et ensuite à la radio pour diffuser leurs stéréotypes hostiles. C'est par ailleurs le dernier préjugé – les Hutu étaient menacés et devaient se défendre – qui a le mieux réussi à mobiliser les attaques contre la minorité. L'omniprésence de ces idées reçues dans la doxa a alors fait de la rumeur le discours officiel, largement accepté et surtout, plus jamais remis en question par la majorité. Ainsi, exactement de la même manière que les propagandistes du III^e Reich avaient fait croire à "un complot juif" (rappelons que Hitler était persuadé que les Juifs d'Europe tramaient une grande conspiration politico-économique pour mieux dominer le monde), les extrémistes hutu ont usé de leur pouvoir pour donner crédit à "un complot tutsi" et exacerber la haine, moteur fondamental à la mise en marche de l'*Itsembabwoko*. Bref,

³ ARENDT, Hannah, *Les Origines du Totalitarisme*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2002, p.657.

c'est dire que depuis la colonisation, « "l'ethnie" rwandaise est, en définitive, une construction purement culturelle, un lieu identitaire autodésigné qui vise à favoriser le groupe lié par cette idéologie du ressentiment ⁴ ».

À la lumière de ces informations rapidement esquissées, nous pouvons donc affirmer que pour justifier une tentative d'extermination, il faut impérativement convaincre de la nocivité de l'ennemi à éliminer. La « rumeur », cette « circulation [...] d'informations incontrôlées [qui] désigne aussi une information qui reste à prouver, dont on ne connaît pas la source⁵ » doit circuler et être acceptée par la majorité. Dans un tel contexte, elle « ne sert pas seulement à symboliser et à raconter le monde, elle permet d'agir sur lui, et surtout d'agir sur autrui, pour le pouvoir comme pour le partage du sens ⁶ ». C'est exactement ce à quoi se sont engagés les idéologues du parti extrémiste hutu pour arriver à leurs fins. En plus ou moins trente ans, particulièrement durant les quelques mois avant avril 1994, la propagande a donc réussi à éradiquer le sens du bien et du mal au sein de la population rwandaise, à briser des valeurs aussi indiscutables que la notion d'État et de citoyen, l'égalité des hommes, le respect des femmes et des enfants, la protection des blessés et des prisonniers, etc. Ainsi, c'est tout l'ordre du monde qui a été décalé : l'ami d'hier s'est alors métamorphosé en bourreau, le mari est devenu l'assassin de l'épouse aimée et le voisin, le tueur de sa progéniture. Même la crainte de Dieu ne pouvait plus arrêter la progression fulgurante du mal dans l'esprit des hommes. En effet, durant les pogroms passés, les miliciens n'osaient pas franchir le seuil des églises où les Tutsi se réfugiaient. En 1994, au contraire, les maisons de Dieu se sont transformées en lieu de massacres : cette fois-ci, les *interahamwe* attendaient plutôt qu'elles soient bondées avant d'y pénétrer et de tuer hommes, femmes, enfants et vieillards, sans aucune distinction.

Toujours soucieux de représenter une certaine part d'authenticité, les récits de génocide font référence à certaines réalités liées aux événements. Nous postulons donc que par le choix du sujet et la reproduction de certains éléments du réel, la fiction se présente comme un témoignage phare du dérèglement axiologique résultant de toute cette violence génocidaire. D'abord, elle reproduit certains schèmes de cette pensée

⁴ PAYETTE, Dominique, *La dérive sanglante du Rwanda*, Montréal, Écosociété, 2004, p.30.

⁵ SEMUJANGA, Josias, « La rumeur. Parole fragile et croyance partagée », *Protée*, 2003, vol. 32 no.3, p.33.

⁶ *Ibid.*, p.33.

hégémonique construite durant des années par le pouvoir dictatorial en place mais plus largement, elle met en scène des motifs archétypaux (des figures qui sont monumentalisées par les récits, par exemple le milicien, la femme violée, le rescapé, etc.) comme des échos à ce tremblement des valeurs qui sous-tend l'expérience limite du génocide. Il s'agira ici de dialoguer avec les textes à l'étude afin de voir de quelle manière ils intègrent ces différents aspects.

1. Véronique Tadjo et la reprise du Décalogue

Dans *À l'ombre d'Imana*⁷, Véronique Tadjo rend accessible l'entourage et le drame vécu par les Rwandais en 1994. Elle mêle délicatement fiction et réalité en utilisant un métissage des genres, procédé typique, par ailleurs, de la littérature africaine. Elle configure ses personnages avec des débris de personnes réels, elle crée le romanesque à partir de l'Histoire, toujours dans le but précis de s'adresser au lecteur et faire surgir soit ses émotions, soit une réflexion plus large sur l'être et sa nature profonde. Même si les conséquences du génocide pourraient susciter le ressentiment, la haine et l'incompréhension, Tadjo semble plutôt vouloir miser sur l'unique grande vérité entourant les événements, c'est-à-dire que le bien et le mal sont enfouis, à parts égales, en chacun de nous. Parce qu'ici, c'est bien de nous, frères humains, qu'il s'agit : « ce qui s'était passé nous concernait tous » (VT, p.13), martèle-t-elle tout au long de son récit, comme un leitmotiv à ne jamais oublier. En fait, elle rappelle ce que George Bataille avait déjà pressenti, au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale : « Comme vous et moi, les responsables d'Auschwitz avaient des narines, une bouche, une voix, une raison humaine, ils pouvaient s'unir, avoir des enfants : comme les Pyramides ou l'Acropole, Auschwitz est le fait, est le signe de l'homme. L'image de l'homme est inséparable, désormais, d'une chambre à gaz⁸ ». Par conséquent, pour Tadjo, la vengeance n'est pas une solution pour mieux survivre, collectivement, à autant de violence. Elle mise plutôt sur la résilience.

⁷ TADJO, Véronique, *À l'ombre d'Imana*, Paris, Actes Sud, 2000.

⁸ Cité par GLUCKSMANN, André, *Le discours de la haine*, Paris, Plon, 2004, p.21-22.

Le texte, s'il se présente comme un récit de voyages au Rwanda (le sous-titre étant justement « Voyages jusqu'au bout du Rwanda ». Nous y reviendrons d'ailleurs plus tard), offre un panorama plutôt hétérogène où le fragmentaire fait office de style. Bref, l'ouvrage fait donc penser à un immense collage, puisque les différents récits ne semblent pas construire d'unité au niveau formel. Par exemple, vers la fin de l'œuvre, Tadjou intègre à son récit *les Dix Commandements*, texte pilier de la propagande anti-tutsi, mais elle l'insère "tel quel" dans la trame narrative, sans le rattacher à quoi que ce soit d'autre et sans but précis, du moins, en apparence. Le texte littéraire qui, même s'il est lui-même fragmentaire, se déroule toutefois dans une certaine cohésion dans le ton (celui de la confiance), installe ici, en son centre, un morceau intertextuel qui marque une rupture parce que jamais il ne l'absorbe. Souvent, dans ce type d'opérations de collage, « le texte littéraire n'intègre plus l'intertexte mais il le pose à côté de lui, valorisant ainsi le fragmentaire et l'hétérogène. La dissociation prévaut sur l'absorption et l'ambiguïté porte moins sur la nature du texte que sur sa fonction : quel lien entretient le matériau collé avec le reste du texte?⁹ » En effet, bien qu'il appuie encore plus solidement la fragmentation déjà présente dans le récit, quel type d'ouverture offre le *Décatalogue* pour l'ensemble du récit de voyage?

1.1. Les Dix Commandements : forme et fond

Un génocide n'est pas le résultat d'une folie collective momentanée, mais celui de la mise en place d'une idéologie qui l'a permis. Dans le cas qui nous occupe, la haine raciale existait déjà dans l'organisation de la société bien avant 1994. Pour arriver à leur fin, les stratèges extrémistes hutu ont délibérément tenté d'exacerber cette haine afin d'éliminer la peur de tuer et aussi de légitimer l'assassinat. Parce qu'ils ne disposaient pas de chambres à gaz industrielles comme les nazis en avaient conçues, les organisateurs devaient plutôt se rabattre sur la main d'œuvre paysanne qui compose plus de 90 % de la population rwandaise. Et pour s'assurer d'une participation collective au meurtre dans un pays majoritairement catholique (et pratiquant), il leur fallu alors le banaliser. Dans cette optique, un texte majeur a paru dans la revue *Kangura*, en 1990. *Les Dix*

⁹ SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005, p.46.

Commandements est, en effet, un texte-pivot à partir duquel d'autres offensives d'endoctrinement vont s'inspirer puisqu'il contient à lui seul tous les clichés essentiels afin de polariser le ressentiment sur l'ennemi à abattre, c'est-à-dire le Tutsi. Entre deux fragments, Véronique Tadjo présente donc ce texte intégralement, sans aucune explication hormis le moment et le lieu de sa parution :

« HUTU POWER :

LES DIX COMMANDEMENTS DES BAHUTUS

1. Chaque Muhutu doit savoir qu'une femme mututsie, où qu'elle soit, travaille dans l'intérêt de son groupe ethnique tutsi. En conséquence, nous considérons comme traître tout Muhutu qui :
 - épouse une femme tutsie,
 - se prend d'amitié pour une femme tutsie,
 - emploie une femme tutsie comme secrétaire ou concubine.
2. Chaque Muhutu doit savoir que nos filles hutues sont meilleures et plus consciencieuses dans leur rôle de femme, d'épouse et de mère. Ne sont-elles pas belles, de bonnes secrétaires et plus honnêtes?
3. Femmes bahutues, soyez vigilantes et essayez de ramener vos maris, frères et fils à la raison.
4. Chaque Muhutu doit savoir que chaque Mututsi est malhonnête en affaires. Son seul objectif est la suprématie de son groupe ethnique. En conséquence, est traître tout Muhutu qui fait les choses suivantes :
 - faire des affaires avec un Batutsi,
 - investir son argent ou l'argent du gouvernement dans une entreprise tutsie,
 - prêter ou emprunter de l'Argent à des Mututsis;
 - rendre service à un Batutsi au niveau des affaires (obtention de licence d'importation, crédits bancaires, construction de sites, de marchés publics...).
5. Toutes les positions stratégiques, qu'elles soient politiques, administratives, économiques, militaires ou de sécurité, doivent être confiées à des Bahutus.
6. Le secteur de l'éducation (élèves, étudiants, enseignants) doit être composé en majorité de Hutus.
7. Les forces armées rwandaises doivent être exclusivement hutues. L'expérience de la guerre d'octobre [1990] nous a donné une leçon. Aucun membre de l'armée ne doit épouser une Tutsie.
8. Les Bahutus doivent cesser d'avoir pitié des Batutsis.
9. Les Bahutus, où qu'ils soient, doivent faire preuve d'unité et de solidarité et doivent se sentir concernés par le sort de leurs frères hutus.
 - Les Bahutus à l'intérieur et à l'extérieur du Rwanda doivent constamment être à la recherche d'amis ou d'alliés en faveur de la cause hutue, en commençant par leurs frères bantous.
 - Ils doivent constamment lutter contre la propagande tutsie.

- Les Bahutus doivent être fermes et vigilants envers leurs ennemis communs, les Tutsis.
- 10. La révolution sociale de 1959, le référendum de 1961 et l'idéologie hutue doivent être appris à tous les Muhutus à tous les niveaux. Chacun doit largement propager cette idéologie. Tout Muhutu qui persécute son frère muhutu pour avoir lu, fait passer ou enseigné cette idéologie est un traître.

(Publié dans le journal des extrémistes pro-Hutus, *Kangura*, le 10 décembre 1990.) » (VT, p.128-129)

Au-delà du sentiment de consternation que la lecture de ce texte ahurissant peut faire naître, que nous apprend-il en réalité?

Le sujet du Décalogue est clair et se développe à partir d'un double postulat : d'abord, il suppose que le Tutsi est un être foncièrement méchant et vil et qu'ensuite, le Hutu est d'une naïveté telle qu'il doit être guidé. Quant au but des commandements, il vise clairement à amener le Hutu à haïr le Tutsi pour diviser les clans et ce, de manière définitive. La forme du texte est bipartite et rassemble deux types de "lois" : il y a celles qui enseignent au Hutu, c'est-à-dire celles qui constituent le parcours cognitif et celles qui prescrivent plutôt les actions concrètes à accomplir pour réaliser les enseignements, donc des lois qui forment le parcours pragmatique. Dans son ensemble, le texte est construit selon une mélodie des chansons traditionnelles à un rythme binaire fait d'appels (« Tout Muhutu doit savoir que... ») et de réponses (« Par conséquent... »). Les lois n° 1, 2, 4 et 10 répondent à cette construction et elles ont toutes comme visée de donner un savoir au lecteur : il s'agit d'une marche à suivre pour faire cesser la suprématie des Tutsi sur les populations hutu. Le texte recèle donc de solutions, de propositions concrètes, d'actions suggérées pour répondre aux affirmations précédentes. Les autres lois, quant à elles, sont également des réponses aux lois qui les précèdent. Par exemple, la loi n° 3 (« Femmes bahutues, soyez vigilantes et essayez de ramener vos maris, frères et fils à la maison ») est une réponse directe à l'affirmation de la loi no.2 (« Chaque Muhutu doit savoir que nos filles hutues sont meilleures... »): en effet, puisque fréquenter une Tutsi représente un acte de trahison suprême, elle suppose que de toute façon, la femme hutu possède les qualités nécessaires pour garder son homme à l'abri et la presse par ailleurs de le faire. Enfin, notons que les appels sont tous composés par des verbes de la cognition, particulièrement du verbe "savoir" accompagné de l'idée de "devoir-faire" et

que le ton impératif, qui quadrille tout le texte, suggère le besoin de se rassembler afin de mieux vaincre l'ennemi.

En ce qui concerne la signification intrinsèque du Décalogue, il s'agit d'un moyen de propagande pour ostraciser le Tutsi de toutes les dimensions de la sphère sociale. En d'autres mots, le texte exprime clairement le refus de tout contact avec lui et en l'excluant ainsi, c'est la notion même d'humanité qu'on lui conteste. Et si les extrémistes réussissent à faire croire à la majorité que le Tutsi appartient à une catégorie d'êtres qui se trouve en deçà du genre humain, son extermination sera d'autant plus facile à réaliser. Qui s'est déjà senti coupable d'écraser une mouche qui le gênait? La déshumanisation de l'ennemi est un procédé qui a par ailleurs été utilisé différemment, certes, mais pour les mêmes fins par le régime nazi dans les camps de concentration. En effet, les Juifs et les Tziganes étaient toujours amenés en bloc dans les chambres à gaz, complètement dénudés et rasés, dans le but précis de leur enlever toutes traces d'humanité et d'individualité. Par conséquent, le bourreau n'avait plus l'impression de tuer des humains, mais plutôt celle d'envoyer une masse informe d'êtres qui ne possédait plus rien, justement, qui lui ressemblait. Dans *la Sagesse de l'Amour*, Alain Finkielkraut résume admirablement bien cette horrible stratégie :

« Miracle de l'entassement des êtres et de la nudité des corps : un univers se crée où tous les hommes sont interchangeable, homogènes, équivalents. *Dénuder et grouper*, ce geste double, purement fonctionnel en apparence, retire à la personne le privilège mystérieux qui lui confère son visage. Ce qui existait à titre de réalité unique, irremplaçable est dégradé au rang d'exemplaire ou d'échantillon indéfiniment reproductible. Ce qui avait le pouvoir de faire honte, d'inhiber l'impulsion meurtrière et d'inverser la spontanéité en mauvaise conscience, n'est plus qu'un petit bout de peau quelconque. Agglutinés et nus, [...] les hommes perdent à la fois la spécificité et la ressemblance qui les rapproche : ni semblables, ni différents, ils sont *pareils*, ils anticipent l'identité radicale à laquelle les réduira la mort.¹⁰ »

Bref, le moyen est peut-être différent, mais le but à atteindre est exactement le même. Dorénavant, on refuse tout contact avec les Tutsi pour les réduire à un état inférieur à l'humain et par le fait même, on assure l'éradication des sentiments (pitié, compassion, camaraderie, etc.) qui pourraient freiner la volonté de les faire disparaître.

¹⁰ FINKIELKRAUT, Alain, *La sagesse de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essai », 1984, p.165.

Le texte interdit d'abord toute forme de contact physique entre les deux groupes. En effet, les lois n° 1, 2 et 3 donnent clairement cette directive et la configuration de la figure du traître se développe en contrepartie de celle de la femme tutsi. Cette dernière incarne le symbole même de la femme fatale dans l'imaginaire rwandais et elle est connue dans le discours sous le terme d'*ikizungerezi*. L'*ikizungerezi* est donc désirable parce que belle, de là le questionnement adressé aux Hutu en parlant de leurs propres femmes dans la loi n° 2 : « Ne sont-elles pas belles, de bonnes secrétaires et plus honnêtes? » C'est comme si, dans l'imaginaire collectif, la beauté et la vertu de la femme tutsi supplantaient celles de la femme hutu et qu'il fallait absolument convaincre les hommes ou du moins les rappeler à l'ordre. Un peu plus loin, ce sont les soldats de l'armée qui sont priés de ne pas choisir des concubines tutsi (« Aucun membre de l'armée ne doit épouser une Tutsie ») : elles deviennent une forme d'interdit qu'il faut maintenant respecter sous peine d'être un "traître" envers la Nation, comme l'indique la loi n° 1. Dans son ouvrage *Récits fondateurs du drame rwandais*¹¹, Josias Semujanga écrit qu'en faisant de la femme tutsi un objet de désir interdit, le Décalogue est en relation intertextuelle et interdiscursive avec d'autres discours qui circulent depuis longtemps dans la doxa où l'image de l'*ikizingerezi* est diffusée bien au-delà du discours des extrémistes :

« En remontant plus loin dans le temps, l'image de la femme fatale fait son apparition à partir d'un récit dont le personnage central est la princesse Bwiza, fille de Mashira, roi des Babanda dans le royaume du Nduga, avant la centralisation du pays par la dynastie *nyiginya*. On disait d'elle qu'elle était tellement belle qu'elle était toujours désirable à regarder et à épouser même à l'âge avancé. Elle a fait succomber des princes du Burundi et du Rwanda. Elle en a trahi d'autres. Et pourtant, son image reste positive comme son rejeton moderne, l'*ikizingerezi*, qui est à la fois femme désirable, belle, prostituée, libertine, charmante... et traîtresse. Bref, une Dalida rwandaise.¹² »

Ainsi, dans les années précédant 1994, la femme tutsi est sérieusement diabolisée et on fait justement référence à cette Dalida rwandaise même si, de prime abord, Semujanga affirme que le mythe, dans ses origines, est complètement dénué de tout fondement ethnique. En 1990, elle devient un objet de désir tout aussi attirant que dangereux : il faut donc s'en tenir loin. Par ailleurs, les récits à l'étude traiteront tous cette question. En

¹¹ SEMUJANGA, Josias, *Récits fondateurs du drame rwandais*, Paris, L'Harmattan, 1998.

¹² *Ibid.*, p.194.

effet, durant le génocide, les Rwandaises ont particulièrement souffert, notamment à cause des viols à répétition dont elles ont été les nombreuses victimes, un peu comme si les miliciens pouvaient enfin se venger de ces beautés longtemps désirées mais formellement interdites. En outre, le viol a été reconnu par les instances juridiques internationales mises sur pied pour juger les atrocités perpétrées au Rwanda comme un crime de guerre : ils étaient volontairement commis par des génocidaires séropositifs dans un geste visant l'élimination efficace de toute une descendance. Les textes à l'étude reprendront cette idée de la femme belle, fatale mais dorénavant rabaissée par le viol.

Rapidement, le Décalogue interdit ensuite au Tutsi tout contact d'ordre économique ou politique. Dans la loi n° 4 par exemple (« Chaque Muhutu doit savoir que chaque Batutsi est malhonnête en affaire. [...] »), le stéréotype largement répandu du Tutsi rusé et assoiffé de pouvoir est clairement évoqué. Tout comme le Juif était soupçonné de vouloir dominer le monde, ici, c'est le Tutsi qui est considéré comme un être avide de richesse dont « le seul objectif est la suprématie de son groupe ». Par conséquent, le Hutu se voit interdire toutes formes de contact économique et le texte appelle à l'unification et à la solidarité du groupe contre cette supposée volonté de puissance du Tutsi : « les Bahutus, où qu'ils soient, doivent faire preuve d'unité et de solidarité et doivent se sentir concernés par le sort de leurs frères hutus. ». Enfin, en proposant l'exclusion du Tutsi des postes administratifs, du secteur de l'éducation et de l'armée, comme le suggère les lois n° 6 (« Le secteur de l'éducation [...] doit être composé en majorités de Hutus ») et n° 7 (« Les Forces armées rwandaises doivent être exclusivement hutues »), le texte ne fait qu'appuyer la ségrégation installée dans le pays depuis l'arrivée des Hutu au pouvoir en 1959. À défaut de tuer, le pouvoir en place depuis l'Indépendance a mis sur pied une organisation qui marginalise les Tutsi en les excluant massivement de la sphère politique de la société. Bref, le système discriminatoire des colonisateurs qui favorisait les Tutsi a simplement été renversé à l'avantage de la majorité. Notons en terminant que la loi n° 8 est bien particulière et qu'elle se démarque nettement des autres : « Les Bahutus doivent cesser d'avoir pitié des Batutsis. » La mise à mort de l'ennemi est sous-entendue à travers cette règle puisqu'il faudra l'exterminer en évacuant toute forme de culpabilité. Et ce meurtre massif ne sera possible que par l'unification des populations hutu, ce que suggèrent, en guise de conclusion, les lois n° 9

et n° 10. En effet, il faut défendre le pays contre l'envahisseur et c'est seulement sous la bannière d'un parti qui a à cœur la République que la majorité gagnera. Ainsi, « chacun doit largement propager cette idéologie » et c'est en s'unissant qu'ils vaincront.

En somme, à travers ce texte, ce sont les droits les plus fondamentaux du citoyen qui sont refusés aux Tutsi. Pour survivre, ceux-ci doivent évoluer en marge de la société dans laquelle ils ont toujours vécu. Reprenons ici les mots toujours pertinents de la philosophe Hannah Arendt pour comprendre ce que signifie réellement la perte de ses droits :

« Être fondamentalement privé des droits de l'homme, c'est d'abord et avant tout être privé d'une place dans le monde qui donne de l'importance aux opinions et rende les actions significatives. Quelque chose de bien plus fondamental que la liberté et la justice, qui sont des droits du citoyen, est en jeu lorsque appartenir à la communauté dans laquelle on est né ne va plus de soi et que ne pas y appartenir n'est plus une question de choix, ou lorsqu'un individu se trouve dans une situation telle qu'à moins de commettre un crime, la manière dont il est traité par autrui ne dépend plus de ce qu'il fait ou ne fait pas. [...] Cette situation extrême, et rien d'autre, est la situation des gens qu'on prive des droits de l'homme. Ce qu'ils perdent, ce n'est pas le droit à la liberté, mais le droit d'agir; ce n'est pas le droit de penser à leur guise, mais le droit d'avoir une opinion¹³ ».

Et c'est exactement de cela dont il est question dans *les Dix Commandements*.

1.2. Ouverture proposée par le *Décatalogue* pour le texte centreur

La présence du Décalogue dans *À l'ombre d'Imana* arrive presque à la toute fin du récit, juste après le témoignage d'un des membres de ce groupe d'amis très unis connu sur le campus sous le surnom des « Sept Merveilles » (VT, p.124). Évidemment, le génocide a décimé la bande : « de notre groupe, nous ne sommes plus que quatre. Damien et Valens sont morts. Jean de Dieu s'est enfui hors du pays. [...] Gallican et Patrice ne font rien. [...] Jean-Jacques est celui que je fréquente le plus, même si je ne le vois pas souvent » (VT, p.126). Ce témoignage montre surtout comment le quotidien de jeunes Rwandais insoucieux, confiant en l'avenir, a tragiquement été bousculé et que

¹³ ARENDT, Hannah, *Les Origines du totalitarisme*, op. cit., p.599.

dorénavant, même leurs ambitions les plus modestes sont remises en question : « Il n'y a pas assez de travail. L'argent manque dans le pays. L'entraide est devenue difficile. Personne n'a confiance en personne. Chacun se retranche en soi. Comment construire quelque chose ensemble, s'asseoir à la même table? » (VT, p.127). Également, le témoignage du jeune homme laisse deviner que si l'extermination semblait si clairement préméditée par les pro-hutu, dans la réalité des Rwandais, il n'en était pas de même : « C'est vers 1990 que j'ai vraiment réalisé la division qu'il y avait entre les Hutus, les Tutsis et les Twas. Avant, je n'y avais pas vraiment fait attention. [...] Les "dix commandements des Bahutus" étaient connus de tous mais pour nous, cela ne regardait que quelques têtes brûlées. » (VT, p.125). Bref, ce témoin expose non seulement comment sa vie quotidienne a été ébranlée après le génocide, mais il montre surtout à quel point personne ne croyait en l'inexorable. Ainsi, dans ce passage, le personnage fait brièvement référence au *Décatalogue* et au fragment suivant, l'auteure le donne à lire, ce qui produit un effet-choc sur le lecteur. Ce dernier prend alors la juste mesure de toute la campagne de la haine qui a été mise en place dans les années précédant le génocide.

En outre, à l'exception de quelques passages disséminés ici et là au fil de la narration, Véronique Tadjou construit beaucoup plus son recueil à partir de la parole de l'autre, sans nécessairement tenter d'expliquer, quoi que ce soit concernant la préparation ou l'exécution des tristes événements. Son but est d'abord de sensibiliser son lecteur aux répercussions vécues par ceux qui ont survécu ou même participé à une expérience aussi limite : mais également, la narratrice veut surtout l'introduire à une réflexion plus vaste sur la nature de l'être humain. Après nous avoir raconté le témoignage de ce jeune homme, mais aussi celui des autres rescapés comme Joséphine, Karl, Nelly, Isaro, etc., l'intégration du *Décatalogue* appuie les différentes réalités décrites au fil du récit et souligne l'abîme de haine et ses conséquences : l'hécatombe du génocide.

Comme l'indique son sous-titre, *À l'ombre d'Imana* est aussi le récit de *voyages jusqu'au bout du Rwanda*, et le clin d'œil à ce genre littéraire laisse deviner qu'une certaine part du réel doit y être présent. Dans ce genre littéraire, ce qui est dit doit être fidèle à ce qui a été vu, le locuteur doit rendre compte de ses découvertes avec une grande exactitude dans le but d'atteindre une parfaite concordance entre les mots et les choses vues. Ici, le dessein de la narratrice rencontre celui de l'écrivaine qui choisit comme

sujet le génocide rwandais. Mais la particularité de son récit réside dans la décision qu'elle prend de redonner des mots à ceux qui les ont perdus : elle restitue des visages, des noms, des vies aux gens qu'elle a croisés, que ce soit des femmes, des prisonniers, des victimes ou des bourreaux. En remettant la parole à tout un peuple replié sur sa douleur, en mêlant ces témoignages à des documents comme le Décalogue, elle appuie son postulat de base, c'est-à-dire que « ce qui s'était passé nous concernait tous » (VT, p.13), comme quoi une telle explosion d'inhumanité pourrait se reproduire à n'importe quel moment, en Afrique comme à n'importe quel autre endroit du globe.

Finalement, « une typologie ainsi fondée sur le caractère concret des emprunts et la disposition des intertextes dans les œuvres permet de mettre l'accent sur un problème central de toute poétique de l'intertextualité : la discontinuité. Même lorsqu'elle est absorbée par le texte, la citation l'ouvre sur une extériorité, le confronte à une altérité qui perturbe son unité, la place du multiple et de la dispersion.¹⁴ » Mais dans un texte centreur où règne déjà le fragmentaire, l'intrusion d'un document "autre" est justement (et peut-être encore plus) une porte sur un monde : celui du totalitarisme et de son discours de la haine qui ont mené au génocide dont veut témoigner Véronique Tadjo à travers la voix de ses personnages-témoins.

2. Un discours totalement intégré : le rôle de l'Église pendant le génocide chez Koulsy Lamko

Bien que plusieurs tentent par tous les moyens de minimiser cette dimension des événements, l'Église a joué un rôle fondamental dans la mise en place du système ethniste du Rwanda post-colonial et par le fait même, dans l'acceptation des stéréotypes à l'égard des Tutsi. En effet, le gouvernement colonial belge confia à l'Église catholique tout le secteur de l'éducation et de la santé. Cette dernière combattit aussitôt la religion traditionnelle basée sur le culte d'Imana et mit tout en oeuvre pour affaiblir, puis supprimer la théocratie rwandaise. Adoptant les pratiques des autorités civiles belges, l'Église favorisa les Tutsi considérés comme "l'élite" du pays. Elle assura leur "conversion" au catholicisme en leur enseignant qu'ils formaient les "seigneurs féodaux"

¹⁴ SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité, op. cit.*, p.49.

(évolués et apparentés à la race blanche, comme nous l'avons précédemment souligné), alors que les Hutu et leurs chefs étaient plutôt vus comme des "serfs" (négroïdes et sauvages) voués à la domination. Le mythe des "Tutsi évolués" et des "Hutu faits pour obéir" fut méthodiquement véhiculé pendant plusieurs décennies par les missionnaires, les enseignants, les intellectuels et les universitaires, qui accréditèrent cette vision de la société rwandaise. Le régime colonial choisit les auxiliaires de l'administration parmi les Tutsi. Ces chefs furent chargés d'assurer l'exécution de travaux forcés par le reste de la population composé de Tutsi pauvres et de Hutu. Comme le démontre Josias Semujanga dans son ouvrage précédemment cité, « le discours missionnaire, intériorisé par les Africains, a donné naissance à de nouvelles identités où dominent les discours de l'exclusion de l'autre¹⁵ » alors qu'auparavant, la conception des différents groupes sociaux reposait surtout sur un système de complémentarité dans les rôles attribués à chacun par le système royal traditionnel. Ainsi, avec la venue des missionnaires, de nouvelles identités rwandaises virent le jour et c'est précisément le discours ecclésiastique qui, prônant cette stigmatisation identitaire, éclipsa, petit à petit, la composition traditionnelle des relations claniques du pays.

En outre, l'arrivée des prêtres de la Société des Missionnaires d'Afrique, dite des "Pères blancs", vint bouleverser la vie des autochtones car l'Église catholique entreprit l'évangélisation massive des habitants et élimina toute concurrence. Dès qu'ils foulèrent le sol, les Pères blancs introduisirent l'alphabet latin et une orthographe commune pour le kinyarwanda. Grâce à l'étroit contact qu'ils développèrent auprès des populations autochtones, les évangélistes ont vu leur implantation facilitée : en parlant la langue nationale et en s'intégrant aux Rwandais, ils ont réussi à acquérir une très forte influence sociale, économique, mais également politique. C'est ainsi qu'ils parvinrent en 1931 à destituer le *mwami* Musinga, le roi de l'époque, qui fut exilé au Congo belge. Ce dernier fut remplacé par son fils, Mutara III Rudahigwa, jugé plus docile. Cette intronisation du premier roi chrétien modifia la situation : il s'ensuivit une vague massive de conversions. Signe éclatant de l'implantation du catholicisme au Rwanda : en vingt ans, une grande majorité de Rwandais devint catholique. Bref, dans le Rwanda moderne, le discours ecclésiastique a donc été un acteur prépondérant des mutations identitaires.

¹⁵ SEMUJANGA, Josias, *op. cit.*, p.57.

De surcroît, durant le génocide, l'action et l'inaction (selon le cas) des autorités religieuses demeurent encore suspectes pour les rescapés et certains organismes qui osent s'intéresser à cette question épineuse. D'ailleurs, plusieurs témoins notent la plausible implication de certains ecclésiastiques dans les événements de 1994. Par exemple, dans le récit de la rescapée Esther Mujawayo, la psychologue se remémore sa rencontre avec le père Wencislas Munyeshyaka, qui est aujourd'hui officiellement accusé d'avoir aidé la sélection de Tutsi à tuer. Il est également accusé d'avoir violé des femmes tutsi qui croyaient avoir trouvé refuge auprès de lui dans l'église Sainte-Famille. Esther Mujawayo, quant à elle, confirme ces allégations :

« Le soir même de notre arrivée, le lieutenant Jean Damascène nous rend visite, accompagné du curé de la paroisse Sainte-Famille, Padre Wencislas Munyeshyaka, pour lui montrer les dernières recrues. Tous les deux sont munis de pistolets et de gilets pare-balles. [...] Mais ce soir, bizarrement, le prêtre va donner une bénédiction. Il commence par insulter les *inkotanyi* – et nous, on approuve, oh, oui, ces ordures d'*inkotanyi*! - il prévoit leur défaite toute proche – et nous, on approuve, oh, oui, ces ennemis du pays vont bientôt être finis... — et il continue – et nous aussi. [...]. Et je le vois bénir ceux-là même qu'il n'hésitera pas à achever. Voilà, c'est fait, il va se retirer avec le lieutenant et demande à l'une des jeunes filles de l'accompagner. Elle blêmit, elle sait d'avance ce que signifie cet "Accompagnez-nous"¹⁶ ».

Le rôle de l'Église, particulièrement de l'Église catholique dans le génocide suscite encore aujourd'hui de vives polémiques. Il y aurait donc ceux qui, comme le père Munyeshyaka, auraient pleinement participé aux activités des génocidaires. Il y aurait aussi certains autres qui seraient plutôt considérés comme suspects pour les gestes qu'ils n'auraient pas commis afin d'aider les populations. Alors qu'Esther Mujawayo tente de survivre avec ses trois filles dans les buissons d'un couvent, les religieuses lui refusent l'accès au bâtiment :

« La torche s'abaisse, une religieuse m'interpelle. Qu'est-ce qui fait que les sœurs ont changé d'avis et viennent soudain nous chercher, dans la nuit? Je ne le sais pas mais, de toute façon, je ne leur fais plus confiance. Et quand elles nous installent dans un parloir pour le reste de la nuit, je comprends vite qu'elles y ont été obligées par le premier sergent. Le lendemain, elles donnent l'ordre au jardinier de tailler tous les

¹⁶ MUJAWAYO, Esther et BELHADDAD, Souâd, *Sur Vivantes*, Paris, l'Aube, 2004, p.173-174.

buissons. Plus aucun refuge possible. Les sœurs ont considéré que le jardin en avait besoin depuis longtemps¹⁷ ».

Dans les fictions du génocide, cette question est aussi régulièrement soulevée par les auteurs. Certains osent l'affronter de face, comme c'est d'ailleurs le cas dans le deuxième roman écrit par un Rwandais sur la tragédie. En effet, inspiré d'une histoire vraie, *Le feu sous la soutane*¹⁸ de Benjamin Sehene raconte, au cœur au génocide, les tourments psychologiques et la déchéance morale de Stanislas, un prêtre hutu accusé de viol et de crime contre l'humanité. On suit donc au quotidien la mécanique qui mène à consentir puis à participer à l'extermination de plus de 800 000 semblables en un peu moins de 100 jours. Exilé en France, le protagoniste sera mollement poursuivi. D'autres écrivains, par contre, préfèrent contourner l'accusation pour la suggérer, en filigrane de la narration. C'est notamment le cas dans *La phalène des collines*¹⁹, roman dans lequel l'auteur, Kouly Lamko, fait régulièrement référence aux tortionnaires des Rwandais mais sans jamais les dénoncer directement en donnant des noms précis comme l'a fait Esther Mujawayo. Même chose avec les représentants de l'Église, alors que le narrateur réserve le rôle le plus ingrat du roman (le viol d'une violence inouïe de la narratrice) à un prêtre catholique. Dans le langage intertextuel, on pourrait parler ici d'une présence intertextuelle suggérée, mais qui n'est pas clairement développée et qui exigerait par conséquent une mise en œuvre plus étendue du savoir du lecteur ou de « son imagination des rapprochements²⁰ ». Voyons plus précisément comment se construit cette allusion dans la scène du viol de la Reine, mais également dans l'accusation implicite des tortionnaires.

2.1. Critique des tortionnaires

Le roman de Kouly Lamko est d'abord le récit d'une narratrice devenue phalène et toute son histoire tourne autour de la reconstitution, avec la parole, de sa mort. Le récit se déploie dans une prose poétique luxuriante, alors que la narration suit une double

¹⁷ *Ibid.*, p. 163.

¹⁸ SEHENE Benjamin, *Le feu sous la soutane*, Paris, L'esprit frappeur, 2005.

¹⁹ LAMKO, Kouly, *La phalène des collines*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2002.

²⁰ SAMOYAUULT, Tiphaine, *op. cit.*, p.44.

trame allégorique autour de deux personnages réels transformés en symbole : les courses solitaires d'un héros de la rébellion et d'un fantôme féminin quittant son cadavre. Le premier est Fred Rwigema, « Fred R. », héros de la rébellion du FPR tué lors de l'offensive de 1990²¹. Son errance donne lieu à un leitmotiv rythmant le texte en son mode mineur (« Fred R. court... »). La seconde, qui orchestre la narration sur un mode majeur, est l'âme d'une femme morte, qui fut violée durant le génocide par un prêtre et retrouvée dans une église devenue site. Fatiguée de son propre cadavre offert aux voyeurs, elle choisit de se réincarner dans une phalène pour survoler la terre rwandaise à la recherche du repos. Mais également, pour l'auteur, cette reconstitution est un tremplin idéal afin de dénoncer l'assassinat de milliers d'innocents et stigmatiser les misères qui frappent de plain-pied un pays tout entier : à travers la fiction, Lamko nous révèle ainsi des pans entiers de la doxa concernant les tortionnaires du peuple rwandais. La Reine devenue phalène, le témoin à qui Koulsy Lamko prête sa voix, accable les initiateurs du génocide, ces « félons jubilant du chaos des peuples muselés, écrasés, et offerts en pâture à la désespérance » (KL, p.19). D'emblée, l'accusation est donc ouvertement dirigée vers ces instructeurs des massacres dont le seul but avoué est de jouir grassement de leur pouvoir : « Ça et là s'érigent sur des trônes des tortionnaires au ventre bourré de cruauté, jouisseurs devant des vies pétries par leurs soudards dans la boue des lagunes » (KL, p. 19). L'accumulation du sang des victimes de l'église, qui coule à flot, mais toujours dans la logique d'une certaine gradation fait d'ailleurs écho à la souffrance du peuple comme volonté de l'auteur à la transposer dans son récit :

« Le sang refuse de se 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 met 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 » (KL, p.37-38).

²¹ Le Front patriotique rwandais est un mouvement politique et militaire tutsi. Leur armée se compose de rebelles disciplinés recrutés parmi les Rwandais réfugiés dans les camps en Ouganda. En octobre 1990, le FPR attaque depuis la frontière ougandaise. Arrestation de 10 000 Tutsi et opposants politiques à Kigali.

En dépit de la vitesse rendue visible grâce à tous ces verbes qui illustrent le mouvement (en effet, le sang « coule », « dévale », « inonde », « dégouline », etc.), la scène se dévoile au lecteur selon le tracé du sang des suppliciés et les étapes qu'il franchit.

C'est dire qu'à travers sa narratrice, Lamko accuse l'ensemble des bourreaux plutôt qu'un seul plus particulièrement, comme pour avouer qu'ils se valent tous, c'est-à-dire que peu importent leurs gestes, ils sont tous, à parts égales, responsables de cette terreur. La honte qu'incarnent ces tyrans, amateurs de sang et jouisseurs inassouvissables alors que souffre tout un peuple, se répercute aussi dans la politique menée et dans la multiplication des trônes des tortionnaires. On peut ici parler de contagion dans cette revendication du pouvoir, tant le nombre de bourreaux s'accroît sans que rien pourtant ne le commande. Pour Lamko, aucun responsable politique ne peut en racheter un autre et par conséquent, l'horreur surgit à chaque page du roman en prenant une forme nouvelle. Ainsi, comme la lèpre qui gruge tranquillement mais constamment les membres de ceux qui en sont atteints, la haine, sentiment omniprésent dans le récit, ronge les corps et les esprits. Par exemple, sa présence insidieuse se remarque par l'usage abondant des mots « tueries », « massacres » ou encore « génocide » qui quadrillent le récit. Par ailleurs, dès l'exorde du roman, notons également l'utilisation constante des chiffres qui rend compte des exactions, la mention récurrente des « tas d'ossements », des « milliers de corps dans les fosses communes » qu'on rencontre, au fil de la narration, et qui participent à chaque fois à l'esthétique de l'horreur et de l'insupportable. Le peu d'intérêt que les hommes politiques d'Europe accordent à l'Afrique prend toute son importance dans les propos qui sont ici rapportés :

« L'on raconte que le président a dit : « Ces peuples-là, vous savez, un génocide de plus ou de moins... » C'est peut-être vrai. Mais je pense au plus profond de moi qu'il a été abusé. Dans cette sale affaire l'on a tendance à accuser tout le monde sans prendre en compte le fait que les gens sont suffisamment adultes pour s'entrecouper, s'entretailer tout seuls sans avoir besoin d'input pour réveiller les atavismes de bellicosité et de cruauté enfouis dans les profondeurs de l'être avide du sang de son congénère. C'est aussi vrai que nous avons fourni quelques armes à feu, quelques machettes et entraîné les tueurs... Il faut être objectifs! Mais nous n'étions pas sur les barricades » (KL, p.95).

Mauvais dirigeants donc, mais surtout mauvaises excuses, qui sont ici difficilement acceptables, le discours indirect libre les rendant indiscutablement cyniques. En effet, seulement supposer que des chefs militaires ou politiques sont innocents dans un tel carnage relève tout simplement d'un état d'esprit, à savoir le mépris constant du peuple concerné, mais des autres peuples du monde également. Enfin, vouloir faire croire que ces gouvernants ne sont pas capables d'éteindre une guerre qu'ils ont savamment allumée confirme ce mépris.

Lamko n'hésite pas à montrer d'autres responsables, ces « commerçants, instituteurs, bourgmestres qui incitaient à la haine » (KL, p.117) qui sont aussi des dignitaires totalement indignes. Ces instigateurs des combats organisent, en dépit de tout bon sens et surtout sans l'ombre d'un début d'état d'âme, « des distributions d'armes : des machettes convoyées et déversées par camions de Kigali, des machettes qui s'aiguisaient dans les fonderies locales, plongées dans l'eau des bénitiers et destinées à la chasse aux « cafards et cancrelats » (KL, p.117). Ces lames « plongées dans l'eau des bénitiers » rappellent une fois de plus ce que l'auteur laisse paraître en filigrane depuis le début du roman, c'est-à-dire ses griefs contre ces hommes d'Église qui se détournent de leur rôle pour donner leur bénédiction non seulement aux armes qui massacreront, mais aussi aux belligérants qui font faire la guerre.

2.2. La responsabilité de l'Église

En effet, bien qu'à travers la voix de la Reine, l'auteur critique les dirigeants politiques, ceux au sommet de l'État devenu meurtrier mais également les autres qui n'ont que faire de la souffrance du peuple rwandais, il semble néanmoins faire un choix puisque la présence des hommes politiques et administratifs est moins soutenue tout au long du récit que celle des représentants de l'Église. Et cette critique dirigée vers ces derniers est particulièrement virulente lors de la scène du viol de la Reine, la narratrice, la phalène mutante, image forte et persistante tout au long du récit. La description de cette séquence est à la limite du supportable :

« 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 sperme grimpent sur mon pubis, descendent dans l'entrejambe, courent la peau des cuisses, grimpent sur les broussailles sentinelles noires jamais rabattues par une quelconque maternité, se liquéfient chaudes, de coagulent froides, s'encroûtent saumâtres. Une fois de plus la semence gicle de l'énorme gland du saint homme. L'abbé Théoneste, spasmeux, n'est plus sous aucun contrôle, en déverse partout. [...] L'haleine de l'abbé Théoneste empuantie de vin de messe et de cannabis me soulève le cœur. [...] L'abbé Théoneste, frénétique, va et vient sauvagement entre mes reins, s'encanaille » (KL, p.37-38).

S'il est vrai que le viol est considéré comme un acte de guerre, qu'il fait partie des sévices souvent infligés aux vaincues, celui que fait subir l'abbé Théoneste à la Reine est particulièrement odieux. D'abord, il témoigne de l'état psychique des bourreaux : comme le relatent pratiquement tous les témoignages concernant la tragédie rwandaise, ils sont presque toujours sous l'influence des drogues ou de l'alcool et désormais incapables de se contrôler. Certes, l'abbé est un homme de Dieu par son sacerdoce et même son prénom le suggère explicitement, "théo" étant un préfixe grec rappelant l'idée de Dieu. Cependant, son action est fondamentalement néfaste : non seulement il ordonne et orchestre le meurtre de tous ces innocents venus se réfugier dans son église (cela est sous-entendu dans tout le récit du viol) mais de plus, il viole "personnellement" la Reine. L'agression sexuelle, ultime humiliation, est vécue par la vieille femme, représentante de la haute aristocratie, comme un abâtardissement, une injection brutale de l'impur dans son corps pur.

Mais pour aller encore un peu plus loin dans ce que l'auteur tente de nous dire par cette scène, affirmons que l'image de la Reine violée et torturée, c'est la représentation du Rwanda meurtri, assassiné par les siens et par les hommes de l'Église qui, comme l'abbé Théoneste qui viole la Reine, ont pénétré jadis sur cette terre pure pour y semer « des mots taillés dans la haine » (KL, p.38). Le parallèle entre la vieille femme, une reine autrefois adulée et respectée, avec le territoire mis à feu et à sang, ne peut nous échapper à la lecture de ce texte. La voix de la phalène mutante, c'est celle du pays qui se plaint, dénonce l'arrivée brutale des étrangers (qui sont, faut-il le rappeler, toujours étroitement conseillés et accompagnés par les évangélistes, ces "porteurs de la Bonne Nouvelle") sur son sol comme autant de viols successifs commis sur sa personne. Que

ses propres enfants, drogués et fanatisés, s'entredéchirent ensuite dans une lutte fratricide n'est que la suite logique de ces incursions :

« Les amis d'hier, les voisins, devinrent des chasseurs de primes, vous guettaient, vous pistaient, vous traquaient. Les *interahamwe* arrivaient par groupes, une horde de barbares assoiffés de trésors, hurlant, razziant hameaux et fermes telles des hordes de lycéons affamés, aboyant de rages, la langue pendante, les crocs acérés. Ils se glissaient par trahison entre les arbres, puis tout près des fermes se mettaient à découvert, brandissant machettes, fusils, et grenades, envahissaient les cases, mettaient en fuite les occupants ou les découpaient à la machette, puis s'emparaient du bétail, des vivres et autres richesses accumulées au prix de maintes privations. Et pour comble, ils mettaient le feu aux bâtisses avant de s'évanouir dans la fumée de leur félonie. Une métamorphose dont la diablerie ne pouvait que laisser pantois » (KL, p.118).

Bref, c'est le tremblement total des valeurs établies depuis toujours alors que le mal semble prendre possession de chaque parcelle des âmes humaines. L'abbé, quant à lui, ne fait qu'être la somme de toutes les tares de son espèce puisque le viol devient acte d'humiliation par excellence, dans la mesure où il s'agit d'une négation de toute trace d'humanité. Et non content d'avoir avili la femme, l'ecclésiastique en rajoute en volant son l'argent. Plus tard, il arrose même sa victime d'acide. C'est le comble de la folie au moment où « l'abbé enfonce violemment la bouteille dans [s] on intimité. [...] Il pique une violente rage, retire la bouteille d'une poignée vigoureuse, la balance contre le mur, puis d'une bourrade [il lui] écrase le pubis » (KL, p.45). La douleur et la vexation ressenties se révèlent plus insupportables que la mort, que la Reine réclame à son bourreau et à Dieu : « Finissez donc votre travail! [...] Ô Dieu! [...] Tout ce que je demande c'est que vous commandiez à votre abbé de me tuer le plus vite possible » (KL, p.39-41). Ainsi, en filigrane du récit mais plus explicitement dans cette scène atroce, Lamko dénonce la participation de l'Église dans le génocide. Dieu est directement pris à partie. La Reine hurle au prêtre qui la souille : « Mon père, vous me violez! Dieu en soutane crème me viole » (KL, p. 38). Et pour l'abbé Théoneste, inapte à tenir tout discours autre que blasphématoire, Dieu est maintenant un prétexte aux exactions : « Dieu est bonté; il ne viole pas. Je distribue ses bénédictions... sa semence... son amour » (KL, p. 38).

Par ailleurs, pour conclure avec ces remarques concernant l'Église et ses représentants, notons au passage que la Reine brosse un portrait peu reluisant de l'ecclésiastique. Il est tout d'abord une « espèce de primate » (KL, p.31), puis un « gorille des forêts » (KL, p. 35); il acquiert ensuite l'agilité d'un « lézard » (KL, p.36), « éjacule comme un porc » (KL, p.38), tandis que « son phallus de phacochère » (KL, p.44) fouille le ventre de sa victime. Ces caractéristiques animales qui transparaissent dans l'ensemble de ses faits et gestes et dans son attitude en général, en font un animal de guerre répugnant à la violence inouïe. D'ailleurs, le roman de Lamko développe un bestiaire impressionnant au fil des pages, pour témoigner de la sauvagerie des hommes qui n'agissent plus que par instinct. La cruauté des mots n'a d'égale que l'atrocité de la situation. La guerre métamorphose l'homme en une bête à tuer en faisant appel à ses instincts les plus barbares.

Dans l'histoire des civilisations, la responsabilité de l'Église et de ses représentants dans les massacres de civils est un fait patent. Ici, dans le roman de Koulsy Lamko, l'Histoire ne fait que se répéter. En effet, fort du protectorat sur le Rwanda qui leur fut confié par la Société des Nations après la défaite de l'Allemagne dans la Première Guerre mondiale (le Rwanda était une colonie allemande depuis le XIXe siècle), les Belges ont réussi à transformer en profondeur la société rwandaise et ce, uniquement grâce aux missionnaires qui étaient déjà installés dans le pays et qui ont appuyé ces changements tout au long de l'histoire moderne du Rwanda.

Finalement, notons très rapidement qu'après les représentants politiques et les hommes de foi, le romancier termine son procès lyrique en dénonçant le rôle des intellectuels, grands idéologues et penseurs de la guerre de 1994. Rappelons que ce sont eux qui sont responsables de la propagation des discours de haine à la source même de la participation massive des Rwandais durant le génocide. En somme, personne n'est épargné :

« La parole de l'Intellectuel peut receler la folie d'une bombe à fragmentation. Juste la force de la voix et il fait courir le peuple. Bon peuple crédule pour être abusé, naïf pour être trompé, généreux pour être volé, sincère pour qu'on lui mente, ignorant pour qu'on le lacère d'inepties et qu'on lui fasse peur. Le peuple, quelle grosse bête! Ça peut se compter comme des vaches à l'étable, des moutons de la bergerie. Ça peut s'étiqueter comme des boîtes à biscuits. Ça peut s'aligner, les boîtes, comme pour un pont sur la gadoue.

Alors que l'Intellectuel qui veut traverser le fleuve de l'éternité, marche sur le pont des boîtes à biscuits, marche sur le dos du peuple qui se courbe, s'agenouille, souffre mais en rit, gémit mais se bâillonne pour que personne n'entende le moindre soupir. Juché sur l'échine du peuple courbé, il peut lui faire ce qu'il veut » (KL, p.146-147).

3. Les figures monumentalisées du génocide

Les événements survenus au Rwanda s'inscrivent dans une actualité médiatique impressionnante, mais somme toute assez récente. Au Québec, il faudra attendre la publication du best-seller de Gil Courtemanche en 2000, *Un dimanche à la piscine à Kigali* avant que la population s'émeuve devant le dernier génocide du XXe siècle. Dans la culture française, même si plusieurs livres ont déjà été publiés (des ouvrages anthropologiques, politiques et historiques surtout destinés à l'information et à l'histoire coloniale du Rwanda et de la région des Grands Lacs), l'émergence de la mémoire du génocide date en grande partie de l'opération lancée par l'association Fest' Africa. Quelques films, notamment *Hotel Rwanda* (Terry George, 2004) et *Shooting Dogs* (Michael Caton-Jones, 2006) sont probablement de ceux qui, en Occident, ont aussi favorisé un tournant dans la perception des faits. Ainsi, la voix de la littérature (et plus largement celle des arts) atteint un public plus significatif que celui des ouvrages spécialisés. À titre d'exemple, rappelons les propos de Gil Courtemanche, journaliste de profession qui, dans une entrevue accordée à Marie-France Bazzo²² expliquait justement ce choix de la forme romanesque plutôt que celle du documentaire pour décrire les mécanismes de la tragédie rwandaise : bien qu'il ne pût pas deviner le succès international de son premier roman, jamais un reportage ou un essai ne lui aurait permis de toucher un lectorat aussi diversifié. Il semble alors futile de rouvrir le débat sur la possibilité de composer des poèmes après le génocide puisque la capacité d'écrire, voire sa nécessité vitale, est reconnue chez les grands témoins d'Auschwitz en dépit des interdictions successives lancées par certains. La question n'est donc plus de savoir s'il est légitime de faire de la poésie après Auschwitz mais plutôt comment la littérature peut-elle éviter d'être barbare et de tomber dans l'exacerbation de la violence?

²² Entrevue diffusée le 30 octobre 2000 à l'émission *Indicatif Présent* et disponible dans les archives de Radio-Canada (www.radio-canada.ca).

Nous avons déjà souligné l'élément d'authenticité qui doit impérativement être présent dans l'œuvre d'un auteur qui met en scène une tentative d'extermination. Ce qui est pourtant bien particulier au cas rwandais et qui pourrait faire douter quant au bien fondé de la démarche, c'est que ces textes proprement littéraires sont généralement des fictions écrites par des personnes "extérieures" à la catastrophe et qui n'avaient jusque-là aucun lien avec le pays des mille collines. Et même si Gil Courtemanche avait déjà voyagé au Rwanda, il n'a jamais été le témoin direct du chaos de 1994²³. Mais bien que les rescapés n'en reviennent jamais complètement et revivent en continu le film de leur tragédie, un génocide n'est pas seulement l'affaire de ceux qui l'ont vécu ou qui l'ont organisé : c'est l'humanité entière qui faillit à travers lui. Il s'agit d'un événement de conscience dû à l'effondrement de la figure humaine et des valeurs d'une société; en cela, il questionne la nature même de l'homme. Comme nous avons déjà commencé à l'aborder dans ce chapitre, pour légitimer leur fiction, les écrivains doivent calquer les faits pour qu'émane de leur travail un « *effet de réel* » comme indice d'une volonté à retransmettre la mémoire des événements. Mais la fiction n'est pas la réalité et les auteurs ne prétendent pas écrire la vérité factuelle dans une narration dépassionnée qui aurait comme visée de rendre le plus fidèlement possible l'expérience, comme d'autres l'ont d'ailleurs admirablement bien fait (nous pensons ici tout particulièrement à Primo Lévi²⁴ et à son œuvre phare, *Si c'est un homme*). Au contraire, il s'agit d'un *écho* du réel à partir duquel s'amorcera une réflexion sur le tremblement des valeurs qui résulte de ce drame troublant et celui-ci pourra alors être dépassé, aussi horrible soit-il. Dans un premier temps, nous avons déjà observé le travail des différents écrivains à l'étude quant à l'idéologie haineuse mise en place dans la société rwandaise pour encourager le meurtre collectif : certains éléments sont reproduits dans les textes et montrent clairement le déplacement des valeurs morales que sous-tend l'expérience génocidaire. Par la suite, pour combler la carence du vécu qui risque de rendre la fiction de ces "tiers" témoins complaisante, leurs récits s'inspirent largement des témoignages "crus", c'est-à-dire de ceux des rescapés, ou encore d'ouvrages phares, par exemple celui, incontournable, de

²³ En 1993, il remporte par ailleurs le prix du meilleur documentaire au Festival *Vues d'Afrique* pour son film *L'Église du sida*, qui décrit les ravages de cette maladie en Afrique. Pour le tournage de son documentaire, l'auteur s'est rendu à plusieurs reprises au Rwanda.

²⁴ LÉVI, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, coll. « Pocket », 1987 (1958).

Human Rights Watch²⁵. Une analyse intertextuelle entre témoignages et fictions nous amène à postuler que ces protagonistes deviennent les figures monumentalisées d'une tragédie humaine et des motifs incontournables qui reviennent d'un texte à l'autre, lesquels révèlent par ailleurs tout un pan de l'axiologie du génocide. Nous donnerons ici quatre exemples de ces figures récurrentes.

3.1. Le milicien

Dans *Le discours de la haine*, le philosophe André Glucksmann affirme qu'en ce début de XXI^e siècle, au lendemain du 11 septembre et de la guerre en Irak, la haine explose, radicale et ce, un peu partout dans le monde. Concernant ceux qu'il qualifie de « bombes humaines », ces kamikazes et extrémistes de toute sorte qui carburent au ressentiment, l'auteur affirme que le discours est au cœur de la mécanique qui injecte la colère en eux :

« Seul l'homme, jamais l'animal, peut se mettre en colère. Autrement dit, c'est une passion logique, un discours implicite l'organise. [...] »

La présence du discours dans toute colère, aussi tonitruante soit-elle, va permettre, en réciproque, à la colère d'investir le discours et de conquérir l'espace temps. Irascibilité et mauvais conseil naviguent de concert. Pour qu'Othello étrangle Desdémone, il faut qu'une voix, un Iago intérieur ou extérieur, mobilise le mal du guerrier « black » égaré dans Venise la blanche. La révolte s'embrace révolution, si, et seulement si, un professionnel, commissaire politique ou directeur de conscience, souffle sur les braises discursives, éparpillées dans les frondes du prolétaire ou de l'immigré.²⁶ »

Cette présence du discours de la haine est également déterminante dans la construction de la figure du milicien. Dans de nombreux cas, celui-ci est représenté comme le pantin d'une idéologie qui l'a patiemment façonné. Sans tenter d'excuser sa participation aveugle à un événement aussi immoral, les textes nous apprennent que souvent, l'*interahamwe* a été choisi très jeune pour que justement, la propagande atteigne facilement son objectif, qui est de le faire activement participer au meurtre et ce, sans l'ombre d'un doute ou d'une émotion. Rappelons qu'un génocide est le résultat direct

²⁵ Human Rights Watch, Fédération internationale des ligues des Droits de l'homme, *Aucun témoin ne doit survivre. Le génocide au Rwanda*, Paris, Karthala, 1999.

²⁶ GLUCKSMANN, André, *Le discours de la haine*, Paris, Plon, 2004, p.47.

d'un régime totalitaire qui détient le pouvoir pendant assez longtemps pour être capable de rendre acceptable l'idée d'extermination. Le milicien devient alors l'instrument de cette machination et le discours de la haine, le moteur de son action. Dans *Une saison de machettes*, le journaliste et écrivain Jean Hatzfeld a rencontré, dans un pénitencier près de Nyamata, un groupe de tueurs qui ont tous été condamnés pour leur participation à l'*Itsembabwoko*. Voici le témoignage de Joseph-Désiré Bitero :

« Il est crédible lorsqu'il affirme : « Je suis né au milieu de Tutsis à Kanazi. J'ai toujours eu des connaissances tutsies sans même m'en apercevoir. Toutefois, j'ai grandi en écoutant les leçons d'histoire et des programmes de radio qui parlaient tous les jours de graves problèmes entre Hutus et Tutsis; tout en fréquentant des Tutsis qui ne posaient aucun problème. La situation s'écartelait d'une trop longue distance, entre les inquiétantes nouvelles qui patrouillaient aux bords du pays, et les gens sans anicroche que nous côtoyons tous les jours.²⁷ »

Toujours est-il que l'engagement de Joseph-Désiré Bitero est total et immédiat lors du déclenchement des hostilités en 1990 et il devient même, en 1993, président élu de la jeunesse du parti MRND. Il participera au génocide avec le même enthousiasme. C'est dire que ces jeunes, qui avaient une vie normale comme tous les autres adolescents de leur âge, ont passé subitement du monde de la lumière à celui de l'ombre, reniant ainsi les valeurs universelles inculquées jusqu'alors, comme si la haine s'était simplement révélée plus persuasive. Mais ce qui ébranle ici, c'est que ce changement abrupt se fait avec un naturel pour le moins déconcertant.

Dans un fragment intitulé « Froduard, le jeune paysan devenu meurtrier » (VT, p.118), Véronique Tadjo montre elle aussi de manière convaincante le lien étroit qui existe entre le milicien et l'idéologie haineuse. Dans ce petit récit d'à peine trois pages où Froduard raconte froidement le fonctionnement au quotidien des milices dont il faisait partie, la récurrence de l'idée de "se faire dire" est marquante. D'abord, Froduard affirme qu'«on pouvait aller chez quelqu'un quand on savait que c'était une personne qui était devenue riche en exploitant les Hutus et qui avait pillé le pays comme les gens de la royauté d'avant » (VT, p.118). S'il détenait cette information, c'est nécessairement parce que quelqu'un la lui avait dite, tout comme on lui avait dit que les gens de la royauté pillaient

²⁷ HATZFELD, Jean, *Une saison des machettes*, Paris, Seuil, 2003, p.203.

eux aussi le pays puisqu'il n'était pas né à cette lointaine époque. Un peu plus loin, Froduard reprend plusieurs fois la formule, comme quoi les idées reçues quant à la nocivité des Tutsi lui ont souvent été répétées. Ainsi, c'est le président qui « avait dit qu'on se débarrasse des traîtres qui sont allés à l'extérieur du pays pour apprendre à manier le fusil », « et quand le président est mort, on nous a dit que les Tutsis l'avaient tué », tandis que « dans les meetings, les conseillers disaient : « Ou bien vous les tuez, ou bien c'est vous qui serez tués » » (VT, p.119). Ensuite, c'est « à la radio qu'on entendait que la tombe n'était pas encore remplie, qu'il fallait aider à la remplir », ce sont encore une fois les animateurs de la radio qui « disai[ent] : « Si tu n'es pas sûr que c'est un Tutsi, tu n'as qu'à regarder la taille de la personne, sa physionomie, tu n'as qu'à regarder son petit nez fin et le casser » et enfin, c'est « le présentateur de la radio [qui] disait : « Combattez! Écrasez-les! Debout! Avec vos lances, vos bâtons, vos fusils, vos épées, des pierres, tout, transpercez-les, ces cafards, ces ennemis de la démocratie, montrez que vous savez vous défendre, encouragez vos soldats » (VT, p.120).

Finalement, en guise de récapitulation des idées avancées sur la figure du milicien, notons les propos fort lucides de Cyprien qui, dans le roman de Gil Courtemanche, résumait bien toute l'importance de l'endoctrinement chez les miliciens :

« Voici nos assassins qui passent, dit Cyprien. Des miliciens qui viennent du Nord pour faire le "travail" dans la capitale. Tu entends ce qu'il chante : « Nous allons les exterminer »? Gentille, ils parlent de toi et de tous ceux qui te touchent, te connaissent ou t'aiment. Partez. Pas de chez moi. Partez de ce pays de merde. La haine, elle te vient avec la naissance. On te l'apprend dans les berceuses avec lesquelles on t'endort. Dans la rue, à l'école, au bar, au stade, ils n'ont entendu et appris qu'une leçon : le Tutsi est un insecte qu'il faut piétiner. Sinon, le Tutsi enlève ta femme, il viole tes enfants, il empoisonne l'eau et l'air. La Tutsie, elle, ensorcelle ton mari avec ses fesses. Quand j'étais tout petit, on m'a dit que les Tutsis me tueraient si je ne le faisais pas avant. C'est comme le catéchisme » (GC, p.103).

Contrairement aux génocides précédents de l'histoire, celui du Rwanda en est un "de proximité", dans la mesure où les victimes savaient qui étaient leurs bourreaux. Dans la plupart des cas, ils vivaient sur la même colline, ils se connaissaient depuis l'enfance et partageaient les activités de la vie quotidienne. Le changement brutal du comportement de ces voisins est donc surprenant, voire incompréhensible pour les persécutés. Ainsi, Froduard le jeune paysan se transforme en meurtrier tandis que Jean-Désiré massacre ses

avoisinants. Cette instantanéité du mal trouble : c'est comme si un mal latent attendait depuis longtemps pour revenir à la surface. À ce propos, le rescapé Jean-Baptiste Munyankore dit :

« Ce qui s'est passé à Nyamata, dans les églises, dans les marais et sur les collines, ce sont des agissements surnaturels de gens bien naturels. Voilà pourquoi je dis cela. Le directeur de l'école et l'inspecteur scolaire de mon secteur ont participé aux tueries à coups de gourdins cloutés. Deux collègues professeurs, avec qui on s'échangeait des bières et des appréciations sur les élèves auparavant, ont mis la main à la pâte si je puis dire. Un prêtre, le bourgmestre, le sous-préfet, un docteur, ont tué de leurs mains. [...] Ces gens bien lettrés étaient calmes, et ils ont retroussé leurs manches pour tenir fermement une machette. Alors, pour celui qui, comme moi, a enseigné les Humanités sa vie durant, ces criminels-là sont un terrible mystère.²⁸ »

Bref, dans les faits, le milicien est "M. Tout-le-Monde" et à travers lui sont paradoxalement exposées deux facettes du comportement humain qui semblent pourtant impossibles à unifier en un seul homme. En ce sens, les exemples sont multiples dans les récits des rescapés des marais. Le jeune Cassius Niyonsaba affirme par exemple qu'il a vu « que la férocité peut remplacer la gentillesse dans le cœur d'un homme plus vite que la pluie d'orage²⁹ », alors que Jeannette Ayinkamiye est quant à elle très inquiète car depuis l'expérience du génocide, elle « sai[t], désormais, qu'un homme peut devenir d'une méchanceté inouïe très soudainement³⁰ ».

Dans les fictions, cette transformation presque magique de l'homme aimable en milicien cruel est également récurrente. Bernard Valcourt, le héros d'*Un dimanche à la piscine à Kigali*, est au Rwanda à titre de journaliste qui doit mettre sur pied un service de télévision qui ne voit par ailleurs jamais le jour. Il travaille donc avec des Rwandais et lorsque la guerre éclate, il croise son meilleur élève, maintenant devenu partie intégrante d'une milice :

« Un des militaires retourna du pied le corps léger de la femme. Le caméraman continua à filmer, tournant autour de la femme pour multiplier les plans et les angles, puis il posa sa caméra sur le sol, défit sa

²⁸ HATZFELD, Jean, *Dans le nu de la vie*, Paris, Seuil 2000, p.72-73.

²⁹ *Ibid.*, p.21.

³⁰ *Ibid.*, p.33.

braguette et pénétra la femme. Quand il releva la tête, probablement après avoir éjaculé, Valcourt le reconnut. C'était Dieudonné, son meilleur élève » (GC, p.240).

Lorsqu'elle visite les prisons du pays, Véronique Tadjou met également en évidence cette dimension de l'ordinaire de la psychologie des tueurs. Elle rappelle le constat qu'avait déjà fait Hannah Arendt lors du procès d'Adolf Eichmann, c'est-à-dire que le bourreau n'a rien d'un être diabolique, c'est un homme que rien ne différencie des autres. Bref, comme la philosophe allemande, elle insiste sur la banalité du mal :

« L'homme qui parle au nom des condamnés à mort a le visage de M. Tout-le-monde. Pas même un trait particulier qui pourrait lui donner l'air coupable. Ce qui frappe surtout, c'est son intelligence, son niveau d'instruction. Il sait que le temps presse, alors il veut convaincre. » (VT, p.114).

Enfin, même si le génocide est au cœur de la narration, le roman de Tierno Monénembo est le texte qui le contourne le plus. Par exemple, jamais le jeune héros Faustin n'utilise le mot "génocide", préférant éviter d'en parler alors qu'en réalité, il est profondément traumatisé et que toute sa vie est bouleversée depuis. Dans cet ordre d'idée, le narrateur décrit très peu ce qu'il a vécu. Néanmoins, Faustin donne un indice qui appuie les autres textes quant à la relation des victimes avec leurs bourreaux :

« Le brigadier Nyumorowo mania son fusil pour se frayer un chemin jusqu'à nous :

- Alors, Théoneste, qu'est-ce que tu attends?
- Tu veux dire, mon ami, que nous pouvons partir?
- Tu peux partir, toi! Tu es hutu ou non?
- Oui, mais je ne partirai pas sans ma femme et mon enfant.

Il fit venir le vieux Funga :

- Explique-lui, toi! Il n'a pas l'air de bien comprendre.
- Sauve ta peau Théoneste! Gémit celui-ci. Ne fais pas la mule. Tu as la chance d'être hutu, profite-en!
- Je veux bien rentrer à la maison, mais avec ma femme et mon enfant. La maison, c'est fait pour ça, non?
- Ce sont des Tutsis et les Tutsis n'ont pas le droit, répliqua sèchement Nyumurowo » (TM, p.154)

Cet échange laisse clairement apparaître que d'abord, le militaire connaît le père de Faustin puisque dès qu'il se présente à lui, il le nomme par son prénom. De plus, tout au long du dialogue, d'autres indices indiquent que les deux personnages se sont déjà croisés : le tutoiement, la mention de l'ethnie de Théoneste et de sa famille, que le soldat sait sans même avoir à demander leurs cartes d'identité et enfin, quelques lignes plus tard, le brigadier conclut la discussion en affirmant que Théoneste « n'est pas si bête qu'on le dit » (TM, p.155), comme quoi il connaissait son statut de fou du village. Un effet de proximité se dégage donc de ce court passage.

En somme, les témoignages et les fictions du génocide s'entendent sur les principales caractéristiques de la figure du milicien. D'abord, il s'agit d'un citoyen rwandais qui a été travaillé tout au long de sa vie par l'idéologie haineuse entretenue par les régimes politiques successifs depuis l'Indépendance du pays. Sa participation spontanée aux événements de 1994 prouve que les faussetés véhiculées dans la doxa s'étaient néanmoins incrustées dans sa pensée. Après la chute de l'avion du président Habyarimana dans la nuit du 6 avril, les appels au meurtre, aussi surréalistes pouvaient-ils sembler, ont pourtant trouvé une quantité impressionnante d'oreilles attentives. Par conséquent, le temps venu, le paysan s'est transformé en milicien et l'intellectuel a repris la machette, comme quoi la lente contamination idéologique des extrémistes s'est avérée porteuse.

3.2. La femme violée

Membre très active de l'organisme Avega pour les veuves du génocide, la rescapée et psychothérapeute Esther Mujawayo raconte les faits suivants :

« Même sans l'existence du mot, le viol a mis longtemps à se révéler après le génocide. Aujourd'hui, dix ans après, ça reste toujours un tabou. Nous-mêmes, à Avega, notre association de veuves rescapées du génocide, lorsqu'on a décidé de faire une étude sur le sujet, quatre années avaient déjà passé. On s'était rendu compte qu'il y avait de plus en plus de cas de viol, lors d'entretiens individuels durant lesquels de jeunes filles et des femmes nous confiaient leur contamination par le sida. C'était leur façon de dire l'indicible. Le résultat de cette étude a été plus qu'accablant : quatre-vingts pour cent des femmes qui ont survécu ont été violés, et plus de la moitié d'entre elles sont infectées par le sida. Les génocidaires les ont

sciemment contaminées, ils leur ont inoculé une mort lente. Une grande partie de ces victimes y a déjà succombé. L'autre, survivante, n'a quasiment aucun moyen de se soigner³¹.»

Malheureusement, la femme violée est une autre figure monumentalisée des récits de génocide. Si sa présence est discrète dans la plupart des témoignages de rescapées (parfois, l'acte odieux se laisse deviner entre les lignes, mais rarement l'aveu est directement fait par la victime et cela est fort compréhensible), elle est pourtant incontournable dans les fictions. Son motif le plus frappant est probablement dans *La phalène des collines*. La narratrice du roman de Koulsy Lamko, la Reine devenue phalène, est morte à la suite d'un viol sauvage que nous avons d'ailleurs analysé plus tôt. Le génocide, le « chaos » comme le nomme la Reine, c'est donc le début du chamboulement de l'Histoire, le passage de la beauté à l'horreur, de la tranquillité à la frayeur pour des milliers de Rwandais. Et l'angoisse de tout un peuple est concentrée dans ce personnage : « Peur...J'ai peur! J'ai peur! Peur du ciel et ses innombrables constellations, son épais silence, son énigme tortueuse, son inaltérable volition qui refuse la bassesse, l'évanescence de sa chair éthérée » (KL, p.14). D'ailleurs, dès l'incipit, c'est toute une esthétique de la terreur qui se met en place, et celle-ci sollicite tous les sens de la narratrice :

« 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 tanguer sur deux touches de l'orgue et fait émettre à l'instrument tour à tour deux notes, aiguës, plaintives. À 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, fendues de la bouche au nombril » (KL, p.46).

Ici, la victime du génocide devient donc un fantôme et cette métamorphose donne à voir un idéal de liberté mais qui a durement été mis à l'épreuve durant l'*Itsembabwoko*. La phalène « au destin d'émigré perpétuel » (KL, p.43) incarne le libre esprit d'une femme qui est décédée en sacrifiée absolue, violée alors qu'elle était « solidement amarrée à de grosses pierres disposées en croix, pieds et poings liés » (KL, p.36). Elle n'a évidemment pas choisi sa mort, mais elle choisit dorénavant ce qu'elle est, un papillon, et elle se

³¹ MUJAWAYO, Esther, *op. cit.*, p.196-197.

nomme « la Reine », sans jamais dévoiler son véritable prénom du temps où elle était encore femme. Mais cette métamorphose surnaturelle est surtout celle de la victime en témoin : « [...] 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 la mienne, une histoire de reine et, surtout celle de mon sexe : un vagin rempli d'arbre » (KL, p.31). Notons que la littérature permet ici un tour de force : celui de rendre la victime témoin de sa propre histoire. Dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, Giorgio Agamben rappelle que « [les] « vrais » témoins, les « témoins intégraux » sont ceux qui n'ont pas témoigné, et n'auraient pu le faire. Ce sont ceux qui « ont touché le fond », les « musulmans³² », les engloutis. Les rescapés, pseudo-témoins, parlent à leur place, par délégation – témoignent d'un témoignage manquant³³ ». Le témoin est donc celui qui a été dépossédé de son destin par la machine à tuer qui a été mise en place contre lui; enfin, le véritable témoin est celui qui ne pourra jamais témoigner *puisqu'il n'est plus*, il a connu l'expérience totale de l'extermination. En lui redonnant une vie de phalène, la fiction permet au cadavre de raconter sa propre histoire. La conscience de la narratrice est lucide, directe et sans détour. La présence de cette voix qui se désigne au lecteur par un "je" insistant est elle-même victime des sévices et des cruautés narrés. Le roman autorise donc la création d'un témoin total.

Par ailleurs, cette reine glorieuse est née d'une femme qui a vécu le drame : elle s'appelle en réalité Thérèse Mukandori. Avant d'être assassinée, elle a été violée et suppliciée à l'église de Nyamata, où elle a été retrouvée avec un pieu enfoncé dans le vagin. C'est dans cette église devenue officiellement "site de génocide" que les écrivains de l'organisation du Fest' Africa l'ont rencontrée quatre ans plus tard et ils ont tous retenu son nom. À son sujet, Boubacar Boris Diop disait :

« En vérité, le cas de Thérèse 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 Thérèse Mukandori, j'ai vu tout le

³² Les « musulmans » sont ainsi surnommés par les anciens des camps de concentration et désignent les faibles, les inadaptés, ceux qui étaient voués à la sélection. Terme étrange que tous les rescapés reconnaissent, sans connaître pourtant son origine ou la raison de l'utilisation de ce terme précis.

³³ AGAMBEN, Giorgio, *Ce qu'il reste d'Auschwitz*, Paris, Payot & Rivages, 2003, p.36.

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 revivre³⁴ ». »

Koulsy Lamko atteste cette démarche dans un autre entretien : « Il me fallait exorciser la douleur que la vue des sites du génocide m'a gravée sur le cœur. La scène du viol est née de la vue du corps pourrissant d'une dame écartelée dans l'église de Nyamata et qui possédait dans le sexe un énorme morceau de bois. Cette image m'est restée collée à la rétine pendant des mois³⁵. » Finalement, Véronique Tadjo délivre l'état civil de cette jeune femme dans *À l'ombre d'Imana* :

« 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? » (VT, p.21)

Dans une économie des mots qui fait office de procédé chez Tadjo, cet état civil se révèle en fait être celui non pas d'une morte, mais bien plus d'une rescapée puisqu'elle vivra à travers la littérature produite par le Fest'Africa. Image tout aussi récurrente que percutante.

Mais la figure de la femme violée n'est pas uniquement présente dans les textes à l'étude par la renaissance littéraire de Thérèse Mukandori en témoin total. Il y a aussi monumentalisation de celle dont le viol signifie une mort lente, peut-être plus cruelle encore :

« Ces victimes vivent un insupportable paradoxe : devoir leur survie à un viol. La plupart du temps, les tueurs avaient d'abord massacré leur famille en leur présence, avant d'abuser d'elles et de les épargner. Un paradoxe et une remarquable mise en scène de l'horreur : en effet, les tueurs les laissaient en vie pour qu'elles vivent, je l'ai déjà dit précédemment, un enfer pire que la mort. C'est-à-dire pour qu'une fois

³⁴ DIOP, Boris, cité par COQUIO, Catherine, *Rwanda : le réel et les récits*, Paris, Belin, 2004, p.149.

³⁵ Entretien accordé à Marcel Marcelli, « La Parole des fantômes » sur « www.interdit.net ».

épargnées, elles ne fassent que regretter d'avoir été laissées en vie. Pour que, — et le pire, je crois, est là — pour que *survivre ne leur ait servi à rien...* [...] La puissance d'un génocide, c'est exactement cela : une horreur pendant, mais encore une horreur après³⁶ ».

Bref, pour la femme violée qui survit, c'est tout de même la mort, mais qui la gruge au ralenti; c'est savoir qu'elle vit encore, mais seulement pour mieux se sentir mourir, lentement, inexorablement. Dans les récits de génocide, le tragique destin de Gentille dans *Un dimanche à la piscine à Kigali* confirme ce phénomène. En effet, si le roman de Courtemanche parle des événements de 1994, il s'agit tout autant d'une histoire d'amour qui s'écrit, celle de Valcourt et Gentille. Quand la guerre éclate, les deux amoureux se marient malgré le drame et contre toute attente, le bonheur semble possible pour eux. Or, même s'il est de citoyenneté canadienne, Valcourt ne réussit pas à sauver sa femme des miliciens et il perd sa trace pendant toute la durée du génocide. Quand il la retrouve, elle n'est plus celle qu'il a connue, les nombreux viols subis alors qu'elle était séquestrée par un milicien hutu la tuent jour après jour et les délices qu'ils ont effleurés se révèlent dorénavant impossibles :

« [...] Je ne suis plus celle que tu as aimée et que tu penses aimer encore. Valcourt, je ne suis plus une femme. Tu ne sens pas les odeurs de la maladie? Valcourt, je n'ai plus de seins. Ma peau est sèche et tendue comme celle d'un vieux tambour. Je ne vois plus d'un œil. J'ai probablement le sida, Bernard. Ma bouche s'emplit de champignons qui m'empêchent parfois de manger et, quand j'y parviens, mon estomac ne retient rien. Je ne suis plus une femme. Comprends-tu ce qu'ils m'ont fait? Je ne suis plus humaine. Je suis un corps qui se décompose, une chose laide que je ne veux pas que tu voies. Et si je parlais avec toi, je serais encore plus triste, car je verrais dans tes yeux fuyants que tu n'aimes que mon souvenir. Bernard, je t'en supplie, si tu m'aimes, va-t-en. Pars maintenant et quitte le pays. Je suis morte » (GC, p.282).

Alors qu'en temps normal, les valeurs établies imposent à l'homme le respect et le devoir de protéger la vie des plus vulnérables, en temps de génocide, le corps de la femme se transforme en véritable territoire de guerre où les tueurs combattent même sa féminité. De "vivantes mortes" à cause de leur origine ethnique, ces rescapées se métamorphosent après le viol en "mortes vivantes" et c'est bien là toute la nature de leur tragédie. Gentille est donc la figure qui fait écho à cette triste réalité : elle attend sa mort, comme ces

³⁶ MUJAWAYO, Esther, *op. cit.*, p.197.

milliers d'autres Rwandaises qui survivent, mais pour rien. Notons peut-être en terminant que les génocidaires reconnus coupables de viols au Tribunal pénal international pour le Rwanda ont tous droit à la trithérapie alors que la grande majorité de leurs victimes n'ont souvent pas les moyens de s'offrir un tel luxe.

3.3. Pathologie du rescapé

Même sans l'expérience du viol, survivre à un génocide n'est pas aisé. Les blessures physiques se pensent alors que celles infligées à l'âme sont douloureuses et difficiles à porter au fil du temps qui passe. Le rescapé, s'il s'est battu instinctivement pour son droit fondamental à la vie durant les événements, est souvent aux prises avec un fort sentiment de mélancolie, de désespoir, voire de folie. Simon Gasiberege, psychologue au Centre de santé mentale de Butare, présentait le traumatisme collectif post-génocide de cette façon :

« On met généralement une soupape pour se protéger, mais l'énergie mentale qu'il faut pour cela épuise les réserves de l'individu. D'abord, il devient incapable de travailler. Puis la soupape saute : il ne dort plus et a des hallucinations – il « voit » des groupes armés de piques et de machettes qui le poursuivent pour le tuer. L'Organisation Mondiale pour la Santé évalue à 80-85 % le nombre de Rwandais perturbés, le reste se partageant entre ceux capables d'aider les autres et ceux que le traumatisme pousse vers l'asile psychiatrique et le suicide³⁷. »

Justement, Sylvie Umubyeyi, assistante sociale qui passe le plus clair de son temps à aider les autres à survivre, témoigne de cette pathologie du rescapé :

« Au bord d'une bananeraie, nous rencontrons une assemblée de paysans hutus au boulot. Ils arrêtent la coupe des branches, ils nous regardent sans mot dire, les bras immobiles. Je m'entends crier : « Ça y est, cette fois c'est fini, nous allons tous mourir ». Je suis plus qu'effrayée, je ne sais plus où je suis, mes yeux ne distinguent plus rien de clair, je nous crois dans un cauchemar réel. Je pleure, je répète au chauffeur : « Tu ne les vois pas, ces hommes avec leurs machettes? » Il me pose la main sur le bras, il me dit : « Non, Sylvie, c'est normal. Ce sont des cultivateurs qui taillent leur plantation.³⁸ »

³⁷ Cité par COQUIO, Catherine dans *Rwanda : le réel et les récits*, op. cit., p.83.

³⁸ HATZFELD, Jean, *Dans le nu de la vie*, op. cit., p.226.

Ces traces indélébiles qui vont d'un sentiment de désespoir à la folie sont aussi présentes chez les rescapés de papier. Bien que le roman de génocide se définisse entre autres comme une forme de témoignage, notamment grâce à cet écho du réel qui y est invariablement présent, chaque écrivain est pourtant libre de moduler comme il l'entend ce "contrat" qui le lie à la réalité. Dans *L'Aîné des orphelins*, Tierno Monémbo minimise ce lien entre réalité et fiction, prenant largement la partie de la contrainte proprement poétique, qui est ici celle d'une « mime homogène³⁹ » car la narration est à la première personne. Ici, le narrateur est Faustin Nsenghimana, un adolescent antipathique, sans avenir, incarcéré pour un crime dont le lecteur ne connaîtra la nature que tard dans le roman. Également, au fil de la narration, Faustin se révèle être un rescapé du génocide. Le roman s'inspire donc d'un événement réel – le massacre de 35 000 Tutsi dans l'église de Nyamata – mais sans vouloir le restituer ni l'expliquer. Contrairement à la majorité des autres écrivains du Fest'Africa, Monémbo se tient volontairement à distance des faits pour restituer efficacement sa propre vérité du génocide : la destruction de l'enfance et à travers elle, de toute forme d'innocence. Son interprétation de l'événement est donc beaucoup plus éthique que politique et montre sans équivoque le brouillage des catégories morales. Tout de même, l'auteur met en scène une autre figure monumentalisée du génocide à travers son narrateur : le rescapé traumatisé par l'expérience de l'horreur.

L'Aîné des orphelins retrace l'histoire de Faustin, le narrateur-héros. Il s'agit d'un récit à rebours qui commence par la fin et se termine par le commencement du vécu qui le transformera en ce qu'il est devenu une fois adolescent. Le roman débute à la prison de Musinko alors que du haut de ces quinze ans, il attend sa sentence pour avoir tué un adolescent qu'il a surpris en train de violer (du moins, c'est ce que Faustin croit) sa jeune sœur Esther. Progressivement, le lecteur apprendra aussi que Faustin a longtemps habité dans un bâtiment abandonné aux limites de la ville avec d'autres enfants (de là, le titre « l'aîné des orphelins »). Alors qu'il est en prison depuis trois ans, le narrateur tente de se souvenir du déroulement des événements de sa vie, ce qui n'est pas aisé puisque ses souvenirs émergent par petits bouts décousus : « Je m'appelle Faustin, Faustin

³⁹ L'expression est de Catherine Coquio dans *Rwanda : le réel et les récits*, op. cit., p.143.

Nsenghiramana. 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 ça m'arrive, je me dis que je venais d'avoir dix ans pour rien » (TM, p.15). C'est donc par petites tranches disjointes que le lecteur comprend que la vie du narrateur a totalement basculé depuis un matin fatidique d'avril alors que des miliciens armés de machettes sont venus dans son village de Nyamata pour massacrer les Tutsi. Son père Théoneste, Hutu, a préféré mourir avec sa femme, Tutsi, et son enfant, Faustin. Or, laissé pour mort par les miliciens, le jeune garçon survit. Il est sauvé par une vieille femme qui le retrouve dans le charnier, couvert de sang, dorénavant amnésique. Convaincu que ses parents sont toujours en vie, il poursuit même la lubie de les retrouver : « Je sais où se trouvent mes parents. Ils se cachent dans une grotte du côté de Byumba, près de l'Ouganda. Va vers le sud, Funga, moi je dois remonter vers le nord. [...] Que je retrouve seulement mes parents et tout ira bien! » (TM, p.17). Ainsi, la mémoire de Faustin est complètement trouée et d'importantes vérités sont profondément occultées par elle. Le récit en est donc un de souvenirs vrais et faux, de silences volontaires et d'oublis. Autre signe révélateur de cette mémoire sélective : jamais il n'utilise le mot "génocide", préférant plutôt parler des *avènements*, tel que souligné dans un des extraits précédents. C'est seulement à la toute fin du récit, dans le dernier paragraphe du roman que le mot apparaît pour une première fois, alors que les véritables événements resurgissent enfin à sa mémoire : « On entendit hurler des ordres. Les vitraux volèrent en éclat, 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 » (TM, p.156). La mémoire trouée est un signe de la fragilité émotive des rescapés et il revient dans leurs témoignages. Angélique Mukamanzi, 25 ans, cultivatrice, remarque très justement que la mémoire du survivant est sélective :

« Moi, quand je les écoute, j'entends que les gens ne se souviennent pas pareillement du génocide avec le temps. Par exemple, une avoisinante raconte comment sa maman est morte à l'église : puis, deux ans plus tard, elle explique que sa maman est morte dans les marais. Pour moi, il n'y a pas de mensonge. La fille avait une raison acceptable de vouloir d'abord la mort de sa maman à l'église. Peut-être parce qu'elle

l'avait abandonnée en pleine course dans les marais et s'en trouvait gêné. Peut-être parce que ça la soulageait d'une trop pénible tristesse, de se convaincre que sa maman avait moins souffert ainsi, d'un seul coup mortel le premier jour. Ensuite, le temps a proposé un peu de tranquillité à cette fille, afin de se rappeler la vérité, et elle l'a acceptée⁴⁰ ».

Lorsque Faustin retrouve ses sœurs et son frère qu'il n'a pas revus depuis le massacre de Nyamata, « les brumes s'éloignèrent de l'esprit » (TM, p.70-71) et ces retrouvailles lui permettent de recouvrer partiellement ses souvenirs. Ainsi, comme le sous-entend Angélique Mukamanzi, la vérité, éclipsée par la mémoire pour une multitude de raisons qui aide le rescapé à survivre, revient à la surface, à un moment ou à un autre. Même s'il la contourne par tous les moyens, Faustin mettra lui aussi le doigt sur ce qui le fait tant souffrir, c'est-à-dire la perte de ses parents à l'église de Nyamata et plus largement, la fin de l'innocence.

L'isolement et la perte du goût de la vie sont aussi d'autres facettes importantes de la psychologie du rescapé. Alors que certains reconnaissent que l'être humain est capable de déployer une volonté de vivre inimaginable lorsqu'il est confronté à la mort (« même ceux qui avaient des jambes et des bras coupés, ils demandaient de l'eau pour durer une heure supplémentaire⁴¹ »), d'autres ont pourtant l'impression que survivre ne leur a servi à rien puisqu'ils ont tout perdu avec le génocide. Ainsi, Berthe Mwanankabandi reconnaît que « le génocide pousse vers l'isolement ceux qui n'ont pas été poussés vers la mort » et qu'« il y en a qui perdent le goût de la gentillesse⁴² » tandis qu'Odette Mukamasoni est complètement troublée : « je me sens désorientée d'être la seule survivante de ma famille. Je ne vois plus dans quel sens diriger l'existence⁴³ ». Enfin, Innocent Rwililiza résume bien ce qui revient souvent dans les témoignages : « Chez le rescapé, je crois que quelque chose de mystérieux s'est bloqué au plus profond de son être pendant le génocide. Il sait qu'il ne va jamais savoir pourquoi⁴⁴ ».

Dans *la phalène des collines*, l'alcoolique Épiphanie fait écho à tous ces témoignages. En effet, survivante du génocide, elle a développé « une philosophie de la survie » (KL,

⁴⁰ HATZFELD, Jean, *Dans le nu de la vie*, op. cit. p.85.

⁴¹ *Ibid.*, p.98.

⁴² *Ibid.*, p.181.

⁴³ *Ibid.*, p.151.

⁴⁴ *Ibid.*, p.112.

p.69) qui consiste à boire « trois bouteilles de bière soixante-six centilitres en matinée, huit bouteilles vers seize heures, seize vers vingt heures pour atteindre le record de vingt-quatre bouteilles vers minuit » (KL, p.67). Toujours juchée sur le même tabouret, elle s'accroche au Café de la Muse « comme à une bouée de sauvetage » (KL, p.67) et garde ses peines pour elle seule : de toute façon, « comment organiser son existence autrement quand à trente ans on a vu ses propres cousins découper à la serpette ses trois enfants et embrocher son homme? » (KL, p.67). Bien sûr, elle a tenté de refaire sa vie avec d'autres hommes. Mais Épiphanie est profondément blessée et ne croit probablement plus en l'être humain alors à chaque fois qu'elle rencontre un célibataire, elle est « certaine qu'elle n'avait plus aucune place dans son cœur ni pour un homme, ni pour un enfant. » (KL, p.68). Elle attend donc tranquillement sa mort, préférant « brûler son reste de temps de vie dans une existence sans foi ni loi, contre toute morale conformiste » (KL, p.69). Comment pourrait-on lui en vouloir? Que ferait-on dans sa situation? Survivre à un génocide, c'est souvent avoir l'impression de vivre sur du temps emprunté et l'ampleur du drame ne peut être véritablement saisi que par ceux qui y ont survécu. Et ces rescapés ne doivent jamais complètement revenir d'un tel événement. À titre d'exemple, soulignons qu'après avoir survécu à l'horreur des camps de concentration, Primo Lévi s'est (probablement) suicidé, plusieurs années plus tard, en 1987. Pour certains, ce suicide demeure un mystère; pour d'autres, il est précisément la preuve que Lévi, malgré tout, n'avait jamais complètement quitté Auschwitz.

3.4. Le « Juste »

Après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, dans les années cinquante, prend corps en Israël la volonté de commémorer les martyrs de la Shoah. En mars 1953, le gouvernement dépose à la Knesset un projet de loi sur la commémoration des martyrs et des héros et c'est lors de débats qu'est ajoutée une référence aux « Justes parmi les Nations », c'est-à-dire ces non-juifs qui ont risqué leur vie pour venir en aide à des Juifs. Mais ce n'est qu'à partir de 1963, comme une des conséquences du procès d'Adolf Eichmann à Jérusalem qui entend faire la lumière sur les comportements pendant la guerre et distingue entre les attitudes des différents pays, institutions et communautés,

ceux qui ont agi pour sauver des Juifs, qu'est officiellement enclenchée une politique active d'identification de ces « Justes ». En gros, est honoré comme « Juste parmi les Nations » le non-juif dont plusieurs témoignages confirment qu'il a apporté une aide précieuse dans des situations où les Juifs étaient impuissants et menacés de mort (ou de déportation vers les camps de concentration), qu'il était conscient du fait qu'en agissant ainsi, il risquait sa vie puisque les nazis considéraient l'assistance aux Juifs comme un crime et qu'enfin, ce sauveur n'a jamais recherché aucune récompense ou compensation matérielle contre les vies sauvées⁴⁵. À titre d'exemple, citons le nom d'Oskar Schindler, probablement le Juste le plus connu d'entre tous car Steven Spielberg retrace son histoire dans le célèbre film *Schindler's List* (lui-même basé sur le roman de Thomas Keneally). Oskar Schindler était un industriel allemand qui, durant l'holocauste, a sauvé 1 100 personnes en les faisant travailler dans sa fabrique d'émail et de munitions située en Pologne.

C'est dire que malgré toute l'horreur et le déplacement des valeurs qui résultent d'un génocide, certains protagonistes continuent néanmoins de vivre selon les principes du Bien et ce, au risque de leur vie. Ces Justes sont donc un baume sur toute l'inhumanité qui émane d'un événement aussi barbare et même s'ils ne sont que fort peu nombreux, leur présence reconforte et permet de croire que la vie est encore possible. Le génocide rwandais a aussi vu des Justes mettre en péril leur propre sécurité pour sauver les autres. Esther Mujawayo consacre même un chapitre dans lequel elle prend le temps de nommer et de remercier ceux qui l'ont aidée :

« Je voudrais une page pour ceux qui m'ont aidée [...]. J'ai déjà parlé des bons samaritains, les justes comme vous dites. Ceux qui ont pris un risque à tendre la main, à nous considérer, ou en tout cas à encore essayer, comme des égaux.

J'ai déjà parlé précédemment de ce premier sergent qui nous a prévenus que, bien que soldat, Hutu et gendarme, son rôle était de « protéger les populations civiles, quelles qu'elles soient » et qui s'y est tenu. Le premier sergent avait une morale, il était un Homme.

De cette jeune fille qui m'a donné son pagne quand je n'avais rien pour protéger mon bébé de la pluie, alors qu'elle-même grelottait de froid.⁴⁶ »

⁴⁵ Selon les critères mentionnés par l'organisme Yad Vashem sur le « www.yadvashem.org ».

⁴⁶ MUJAWAYO, Esther, *op. cit.*, p.190.

Et ainsi se dresse une liste, plutôt courte par ailleurs, de tous ceux qui ont osé risquer leur propre vie pour l'aider à survivre avec ses trois filles. La figure du Juste est héroïquement représentée par le personnage de Victor dans *Un dimanche à la piscine à Kigali*. Bien qu'il ne s'agisse pas là d'un motif récurrent dans tous les romans de génocide, il est pourtant présent et c'est pourquoi nous désirons le souligner.

Quand les hostilités éclatent, Victor, Hutu « restaurateur, grand chrétien et ennemi de la politique » (GC, p.238) n'hésite pas une seconde à faire tout ce qui lui est humainement possible pour venir en aide aux Tutsi menacés d'extermination. Rappelons que tous contacts avec les Tutsi, que ce soit d'ordre physique, économique ou politique étaient maintenant interdits aux citoyens hutu dans la société rwandaise (le Décalogue analysé plus tôt montrait judicieusement cette prémisse), sous peine d'être jugé comme traître à la Nation. Malgré ces interdictions, Victor profite de sa notoriété et de sa richesse pour tromper les miliciens et aider la population opprimée. Alors que les provisions manquent à l'Hôtel des Mille-Collines où sont réfugiés des centaines de Tutsi :

« Victor [...] fut accueilli en héros quand il se présenta avec une centaine de pains, des bouteilles d'eau et tous les œufs que contenait son réfrigérateur. Il avait déjà effectué dix voyages entre son restaurant de l'avenue de la Justice et l'hôtel. Une centaine de personnes s'étaient réfugiées dans son sous-sol. Quatre par quatre, dans sa reluisante Peugeot beige, en brandissant des liasses de billets sous les yeux des miliciens et des gendarmes, il les menait au Mille-Collines. » (GC, p.238-239)

Durant toute la durée de la guerre, Victor continue de dilapider ses avoirs (car « il était riche, mais cela ne l'intéressait pas. Il voulait vivre en paix avec sa femme et ses six enfants et, surtout, gagner son ciel » (GC, p.242)) dans le seul but d'acheter les *interahamwe* afin de sauver le plus de vies possible. Ainsi, il répond aux deux premiers critères proposés par la législation israélienne concernant la notion du « Juste ». De plus, quand Valcourt retourne au Rwanda à la fin du génocide pour tenter de retrouver Gentile, Victor ne veut rien en échange de ses actions héroïques, alors qu'il analyse sa conduite avec la plus grande humilité, expliquant celle-ci uniquement par les préceptes moraux de ses croyances chrétiennes auxquelles il n'a jamais dérogé :

« Victor racontait ses opérations de sauvetage comme on raconte des aventures de camping ou une partie de pêche. Il riait de chacune des difficultés qu'il avait surmontées et se moquait de ses craintes. Il protesta vigoureusement quand Valcourt louangea son courage. Somme toute, il n'avait fait que ce que tout homme muni d'un peu d'argent aurait fait à sa place. À Zozo, qui s'extasiait aussi, Victor répondit sobrement qu'il n'était pas un héros mais un chrétien » (GC, p.260-261).

Voilà un Juste digne de la définition juive. D'ailleurs, l'auteur dédie notamment son roman « à quelques héros obscurs qui vivent toujours : Louise, Marie, Stratton, Victor ». Notons en terminant que pour Courtemanche, montrer que la vie est encore possible malgré la présence latente du Mal est au cœur même des thématiques abordées dans son œuvre. L'histoire d'amour entre Gentille et Valcourt est par exemple la facette lumineuse du récit qui fait office de contrepartie à la montée de la haine qui aboutira, à la fin du récit, au génocide. Le roman de Courtemanche est donc à la fois la description cruelle de la violence qui grandit de page en page mais en même temps, il est aussi un hommage à la vie, qui se manifeste par l'amour ou par les touchantes amitiés qui se développent entre les différents protagonistes.

Conclusion

Dans ce premier chapitre, nous avons donc vu que les quatre écrivains à l'étude ont tous répondu à l'appel du devoir de mémoire. Mais en faisant écho à certains aspects de l'idéologie ou à des motifs récurrents des événements de 1994, la littérature témoigne en fait plus de l'axiologie du génocide que de la simple vérité factuelle ou de la violence génocidaire. En effet, nous avons vu que certains auteurs créaient un « effet-idéologie » dans leur œuvre en reproduisant des éléments importants de la doxa pré-génocidaire. Par exemple, Véronique Tadjo introduit dans son récit le Décalogue des extrémistes hutu qui a été publié dans le magazine *Kangura* en 1990 et qui prouve sans équivoque que la minorité tutsi a été privée de ses droits et de son humanité avant sa mise à mort : les notions même de citoyen et de droits de l'homme ont donc été complètement dénaturées pour faciliter l'acceptation de la solution finale. Par contre, d'autres, comme Koulsy Lamko, introduisent dans leur fiction un rapport avec l'idéologie qui est beaucoup plus subtil. Même s'il dénonce plusieurs responsables du génocide à travers sa plume, il

choisit surtout de témoigner courageusement d'un tabou, c'est-à-dire la plausible responsabilité de l'Église dans les événements de 1994. Le viol sauvage de la narratrice de *La phalène des collines* par un prêtre dénonce effectivement en filigrane non seulement l'implication de l'Église catholique durant les événements, mais surtout le viol idéologique que l'évangélisation a commis sur les croyances traditionnelles : n'oublions pas que c'est suite à l'installation des missionnaires au cœur de la société rwandaise que les faussetés quant à l'origine des différents clans du Rwanda ont pu s'ancrer aussi solidement. Enfin, grâce à un dialogue intertextuel entre fiction et témoignage, nous avons pu observer que certaines représentations sont récurrentes d'un récit à l'autre, comme par exemple le milicien, la femme violée, etc. En les reprenant comme écho de la réalité, la littérature réussit à en faire des figures monumentalisées qui se présentent alors comme des gardiens de la mémoire, sorte d'icônes romanesques qui rappellent que « ce qui s'était passé nous concernait tous. »

Chapitre II : La Tentation du romanesque

À la toute fin de *l'Ainé des orphelins*, le narrateur Faustin Nenghimana raconte les souvenirs qu'ils conservent des *avènements*, comme il se plaît à nommer la tragédie de 1994. Comme nous l'avons déjà vu, ceux-ci sont peu nombreux, l'intensité de l'horreur vécue ayant pratiquement réduit sa mémoire au néant. Ainsi, Faustin ne sait pas comment il a survécu, ni si ses frères et sœurs sont toujours en vie au lendemain du drame, ni comment ses parents ont péri dans l'église de Nyamata. De plus, malgré la sobriété des descriptions, les quelques images qu'il conserve du massacre sont à la limite du soutenable et laissent deviner toute la virulence des tueries :

« 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 rejailli tout seul dans ma mémoire en lambeaux, par à-coups, comme des jets d'eau boueuse jaillissent d'une pompe obstruées » (TM, p.156).

La brutalité de cette courte description est inouïe. Le lecteur n'a pas besoin d'en connaître plus afin de bien saisir l'ampleur du traumatisme vécu par le jeune homme après avoir été le témoin d'une telle monstruosité. Alors que jusque là, il a connu une enfance normale, le génocide vient lui enlever toute forme d'innocence et ce n'est qu'à la toute fin du récit, grâce à cette courte description de l'horreur, que le lecteur est finalement confronté à l'élément déclencheur du drame personnel de Faustin. Ainsi, on pourrait croire que cette finale tragique vient obscurcir le récit pour de bon (alors que celui-ci est déjà passablement glauque) en le terminant par une note particulièrement noire. Or, le roman se termine ainsi :

« Quand je repris mes esprits, je constatai que leurs corps étaient en morceaux sauf la poitrine de ma mère dont les seins en parfait état dégoulaient encore de leur sang. Une vieille femme se tenait au-dessus de moi. Elle eut la force de me sourire au milieu des nuées de mouches et de monceaux de cadavres en putréfaction.

- J'en ai sauvé un hier et un autre ce matin, murmura-t-elle. Les deux fois, j'ai bien cru entendre quelqu'un râler mais je n'en étais pas sûr. Seulement, une fois chez moi, je n'ai pas arrêté d'y penser, alors je suis revenue pour en avoir le cœur net. J'ai dû fouiller longtemps, j'étais loin de penser qu'il s'agissait d'un enfant. Tu étais accroché à ta mère comme un nouveau-né et tu lui 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... Mon Dieu, trois survivants et sept jours après les massacres! Y a toujours la vie qui reste, même quand le diable est passé! » (TM, p.156-157).

Cet extrait illustre parfaitement bien la légitimité de la littérature à parler d'un génocide : au-delà de l'horreur, il y a aussi le drame humain. Imaginons cette femme qui marche parmi un amoncellement de corps humains sauvagement tués, mais qui sourit néanmoins à la découverte d'un unique survivant. La scène est à la limite du vraisemblable, mais en même temps, elle souligne discrètement que la vie continue au-delà des événements, aussi tragiques fut-il. Malgré les milliers de cadavres en putréfaction, la présence d'un seul rescapé lui permet de garder espoir : voilà un bel exemple de dépassement de l'horreur. Et c'est de cela que parle aussi la littérature à travers toute cette violence. En effet, elle permet d'accéder à un questionnement beaucoup plus profond sur l'homme, sa nature, sa capacité (ou son incapacité) à survivre, son courage, son ignominie, etc. Et aucun autre discours hormis la littérature ne parvient à atteindre cette dimension du drame sans tomber dans le pathétique.

Ainsi, pour parvenir à contourner l'obstacle de l'indicible, la littérature se défend dans l'ensemble des discours par sa capacité à utiliser les stratégies de communications qui lui sont propres afin de dépasser l'horreur des événements. Pour Georges Semprun, rescapé de l'Holocauste, la solution ne fait aucun doute : l'unique façon de raconter Auschwitz passe exclusivement par les artifices du langage. En effet, « comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l'imagination de l'inimaginable, si ce n'est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective? Avec un peu d'artifice [...] !¹ ». Bien sûr, certaines informations plus factuelles peuvent être transmises par les caractéristiques de l'écriture journalistique ou par la plume de l'essayiste; là n'est pas la question. Mais aussi, nous postulons que la vérité (ou une forme de vérité, ou encore une

¹ SEMPRUN, Georges, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p.135.

partie de la vérité) peut également être atteinte à travers une œuvre de fiction qui utilise des procédés d'écriture intrinsèques, en conséquence de quoi elle dépassera l'horreur factuelle des événements et trouvera sa place légitime dans l'ensemble des discours. Par exemple, dans l'extrait précédemment cité du roman *l'ainé des orphelins*, le discours de la vieille dame est en fait une transposition symbolique pour expliquer la survie de Faustin. Pour elle, le garçon est né à deux reprises : d'abord, il est né "maternellement" en buvant le lait de sa mère une première fois; puis enfin, il est né de l'expérience du mal en buvant le sang de sa défunte mère. C'est dire en d'autres mots - donc en utilisant les artifices de la littérature- que Faustin n'est plus le même après l'expérience limite dont il a été le témoin : c'est la fin de l'innocence et le commencement d'une vie marquée par le génocide qui est ici suggéré dans ce discours. Cette vieille femme aura d'ailleurs vu juste puisqu'à partir des événements de Nyamata, la vie de Faustin a changé de manière radicale: il est sorti du giron familial, il a quitté l'époque où il jouait encore au cerf-volant pour entrer dans le monde des adultes, dans lequel il deviendra un escroc errant sans grande envergure. Bref, une cassure s'est produite en lui et l'imagerie utilisée par la vieille l'illustre parfaitement. C'est dans un rapport intertextuel avec ses propres mécanismes, en l'occurrence une explication symbolique de l'expérience vécue par Faustin, que la littérature légitime sa démarche pour parler de la violence extrême. Ainsi, « la littérature s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut. Elle l'exprime en mettant sa mémoire en branle et en l'inscrivant dans les textes par le biais d'un certains nombres de procédés de reprises, de rappel et de réécriture dont le travail fait apparaître l'intertexte. Elle montre ainsi sa capacité à se constituer en somme ou en bibliothèque et à suggérer l'imaginaire qu'elle a d'elle-même² ».

Dans ce deuxième chapitre intitulé « la tentation du romanesque », il s'agira d'exposer, à l'aide de multiples exemples tirés des œuvres à l'étude, de quelle manière la littérature dépasse l'horreur en usant de stratégies qui lui sont propres. Et nous verrons enfin que c'est quand la littérature parle d'elle-même qu'elle trouve sa plus grande force face à autant de violence.

2.1. La littérature dans la littérature

² SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité, op. cit.*, p.33.

Chercher à définir le roman comme un genre plein de constance et de continuité à travers l'histoire de la littérature relève pratiquement de l'impossible rêve. En effet, il est difficile d'y relever des éléments de définition parce que d'une part, le roman semble construire sa propre poétique d'une fois à l'autre et d'autre part, il répond toujours à tout élément qui tenterait de l'étiqueter en s'y opposant farouchement. Paradoxalement, le roman se définit beaucoup plus par ce qu'il n'est pas, par une constance mouvance, une rupture d'avec le passé, un renouveau qui semble presque éternellement possible : bref, une liberté complète traverse le genre, ce dernier refusant indéniablement d'entrer dans une catégorie précise et par le fait même, réductrice : « Le roman n'est pas simplement un genre parmi d'autres. Il est unique à évoluer encore au milieu de genres depuis longtemps formés et partiellement morts¹ ». Pour les quatre auteurs à l'étude, cette grande liberté offerte par le genre romanesque leur permet de jouer avec les conventions pour atteindre une autre dimension du drame. Par exemple, la mémoire de certains événements se construit à travers la mise en place de mécanismes empruntés à la tradition orale dans leurs œuvres : c'est la présence de la littérature (le conte, l'épopée, etc.) dans la littérature (le roman). Il s'agit là d'une stratégie afin de dépasser l'anecdotique et de l'amener vers l'universel, c'est-à-dire d'un moyen pour marquer ces événements dans la mémoire du génocide. À partir de deux exemples tirés des romans à l'étude, nous verrons ici à quelles fins des mécanismes littéraires sont utilisés à même la littérature. Dans un premier temps, nous verrons comment Koulsy Lamko utilise bien les stratagèmes de l'épopée dans un épisode de *La phalène des collines* afin de décrire la résistance des habitants de Bisesero; dans un deuxième temps, nous analyserons l'utilisation que Gil Courtemanche fait des mécanismes propres au conte dans *Un dimanche à la piscine à Kigali* afin de raconter l'histoire de la famille de Gentille.

2.1.1 Bisesero ou l'épopée des victimes

Dans une entrevue accordée à Sylvain Marcelli à la revue *L'Interdit* en novembre 2000, Koulsy Lamko parle des événements entourant le village de Bisesero : « Bisesero

¹ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p.183.

est l'un des lieux de la résistance que la mémoire garde. Un peu partout dans le reste du pays, les gens sont allés comme des bœufs à l'abattoir en étant soumis par avance à la mort. À Bisesero, ils se sont battus pendant presque un mois² ». En effet, dans l'histoire du génocide de 1994, les collines de Bisesero, dans la préfecture de Kibuye située en bordure du lac Kivu, sont devenues un lieu doublement symbolique : la tentative d'extermination elle-même, mais surtout de la résistance opposée par les Tutsi contre le régime qui avait planifié les massacres. Commencée dès le 8 avril, « la guerre des pierres contre les balles » dura jusqu'à la fin juin. Il ne restait plus alors que 2000 survivants sur une population qui, gonflée par la venue de Tutsis des collines environnantes, avait atteint 50 000 âmes. Le 26 juin, au moment où ces survivants sortent de leur cachette afin de demander de l'aide aux soldats français de l'Opération Turquoise qui patrouillent dans leur quatre-quatre (le village de Bisesero faisait partie de la zone dite « sécurisée »), l'officier responsable les abandonne à leur sort en leur promettant de revenir dans trois jours. Or, les *interahamwe* assistèrent à cette rencontre et purent localiser les rescapés : soixante-douze heures plus tard, il n'en restait plus que 1000, la milice ayant repris son "travail" pour tenter d'éliminer les ultimes témoins de ses crimes. Mais retenons surtout de l'histoire que jusqu'à la fin avril, les Tutsi réfugiés sur les hauteurs des collines menèrent de véritables batailles rangées, parvenant ainsi à repousser des assaillants armés jusqu'aux dents. Or, les génocidaires durent suspendre leurs attaques durant la première moitié du mois de mai, dans le but d'aller chercher du renfort et du matériel de Cyangugu, de Gisenyi ou encore de Ruhengi. Notons enfin que la réorganisation des combats afin d'achever les résistants fut supervisée par des personnalités du gouvernement intérimaire et du monde religieux, par exemple par le ministre de l'Information Eliezer Niyitega et également par le pasteur Elizaphan Ntakuritima. Dans *La phalène des collines*, l'auteur effectue littéralement une pose dans le récit afin de raconter l'épisode de Bisesero. Non seulement fait-il un arrêt en laissant la parole au poète Muyango alors que jusque là, la Reine devenue phalène est maîtresse de la narration, mais il brise le ton du récit jusque-là fantastique (mais linéaire) pour emprunter celui de l'épopée homérique.

² MERCELLI, Marcel, « Rwanda, mémoire d'un génocide. La parole des fantômes », sur www.interdits.net/2000nov/rwanda6.htm », p.2.

Respectueux du sens premier, originel et étymologique du mot —en effet, le mot grec *épopoia* est composé du substantif *épos* (ce qui est exprimé par la parole) et d'un substantif du verbe *poïen* (faire, fabriquer)—, Koulsy Lamko souffle l'épopée de Bisesero à travers la bouche d'un personnage fort qualifié en matière de récit. En effet, c'est Muyango-le-crâne-fêlé, le déclamateur de « poème [s] regardant [s] » (KL, p.66) qui prendra la parole afin de raconter, avec toutes ses forces et sa vitalité, la résistance des *Abasesero*. Comme un orateur de l'ère antique, il « se dresse » à l'avant et « d'une voix de conteur, il lance [...] l'histoire que ne souffre jamais de redites lorsqu'on la délivre avec fidélité » (KL, p.116). Ainsi, voilà son auditoire aux portes d'une saga véridique, glorieuse et qui met en scène une action typiquement épique : durant la guerre, des villageois résistent devant les assaillants armés jusqu'aux dents et refusent de mourir en lâches, la tête baissée. En temps de génocide, il s'agit-là d'une confrontation qui canalise les hautes espérances de tout un peuple opprimé, de « tous ceux qui ne pouvaient accepter de mourir, la main dans l'entrejambe » (KL, p.118). Ces résistants héroïques devraient donc, en principe, vaincre l'ennemi afin que l'auteur demeure fidèle aux conventions du récit épique : même dans la réforme du théoricien et encyclopédiste Marmontel qui, au siècle des Lumières, assouplissait généreusement les carcans de l'épopée, le héros doit être celui qui sort victorieux du conflit et qui, par le fait même, exalte un idéal collectif. Or, déjà, Lamko innove dans le récit homérique puisqu'il ne s'agit plus ici de l'épopée d'un seul héros mais bien de celle d'une collectivité, les *Abasesero*. De plus, les grands héros ne seront pas ceux qui vaincront, mais plutôt les autres, les victimes, ceux qui mourront sous la machette des génocidaires :

« J'appelle en réalité cette partie : "l'épopée des victimes" comme une antiphrase parce qu'ici les héros ne sont pas ceux qui sont venus à bout de l'assaillant mais ceux qui ont péri en se battant. Pour moi les vaincus sont ceux qui ont tué. Les victimes en mourant debout ont démontré que la vie est encore possible si l'on se bat même si l'on ne l'a conservée que pendant un mois ³ ».

Par conséquent, en renversant ainsi l'équilibre qui règne habituellement entre héros et assaillants, en donnant tous les honneurs à ceux qui se battent contre la machette à grands

³ Propos de Koulsy Lamko recueillis par Marcel Marcelli, *op. cit.*, p.2.

coups de pierre, la morale de cette « épopée des victimes » ne peut être que d'ordre philosophique, voire métaphysique. La leçon à tirer de ce récit en sera effectivement une d'espoir, de courage et de foi profonde en la vie. Puisqu'ils ont décidé de mourir debout, c'est donc la vie que s'élève, qui se dresse face à la haine des hommes et qui s'oppose à la mort : grâce aux villageois de Bisesero, la vie est donc encore possible et si ce n'est que pour un seul mois de sursis, elle vaincra de toute façon dans la mémoire des survivants.

Mais pour considérer cette histoire comme une épopée digne de ce nom, l'auteur doit nécessairement utiliser un certain nombre de procédés d'écriture qui donneront le ton juste à son récit. Comme nous le savons, le style épique grandit ses héros et rend l'histoire intense grâce notamment à l'énumération et à la gradation, ceci permettant au conteur de tenir l'auditoire captivé par son récit. Ainsi, l'auteur utilise à plusieurs reprises ces procédés, pour dénoncer, dans un premier temps, l'organisation et l'infamie des assaillants. Pendant un court instant, il s'éloigne donc de l'action centrale, soit la guerre et les combats, afin de narrer un épisode secondaire et pourtant fondamental au récit, c'est-à-dire la genèse de l'extermination du peuple tutsi. Alors que les collines de Bisesero rappelaient subtilement une version champêtre de l'Éden, alors que la vie s'écoulait sereinement, et qu'« auprès des troupeaux de vaches, des jeunes bergers et bergères, gaillards, gonflés d'espérance se livraient à leurs jeux habituels de cache-cache caractéristiques d'une adolescence soucieuse de la découverte de soi et du monde » (KL, p.117) :

« Puis tout bascula. Des miliciens tuèrent un homme, le mutilèrent et suspendirent son sexe à un lampadaire qui éclairait la devanture d'une boutique au marché.

« Des conciliabules, des réunions où des notables, commerçants, instituteurs, bourgmestres, incitaient à la haine. Des distributions d'armes : des machettes convoyées et déversées par camions de Kigali, des machettes qui s'aiguisaient dans les fonderies locales, plongées dans l'eau des bénitiers et destinées à la chasse aux « cafards et cancrelats » ». (KL, p.117)

La rupture est brusque. Ici, en parlant de « réunions » mais surtout de « conciliabules », c'est tout l'aspect sournois, secret et malsain de l'organisation du génocide qui est dévoilé. L'extermination des Tutsi a été longuement voulue, discrètement d'abord puis

publiquement ensuite dans des rassemblements où les idéologues du parti extrémiste vociféraient des discours haineux incitant au meurtre. Bref, il fallait « préparer l'Apocalypse ». L'auteur suggère également ici que le génocide a été pensé non pas par une petite fraction de déséquilibrés sanguinaires assoiffés de vengeance mais bien par des hommes ordinaires, proches du pouvoir et qui évoluaient dans à peu près toutes les sphères de la société. Ainsi, ce sont des instituteurs, des intellectuels, des commerçants qui ont nourri tout ce déferlement de haine. Et, comble de la consternation, ce sont même les représentants de l'Église qui ont participé au meurtre en plongeant « dans l'eau des bénitiers » (KL, p.117) les armes qui allaient tuer. Ici, Koulsy Lamko tient à rappeler que les organisateurs du génocide n'étaient pas des diables mais bien des hommes, travaillés par une fausse conception de l'ethnicité rwandaise, fausse conception qui par ailleurs fut d'abord introduite au pays des mille collines par les colonisateurs européens. Finalement, ces hommes ordinaires « usaient de ruse » et confrontés à la résistance des *Abasesero*, leurs troupes deviendront plus fortes et mieux organisées, une gradation de leurs effectifs montrera qu'ils solidifient effectivement leurs troupes : « des policiers, des militaires s'étaient joints aux paysans à qui ils apportaient la logistique lourde : armes à feu, grenades. S'étaient aussi acoquinés à eux des miliciens d'autres régions et que l'on pouvait reconnaître à leur cruauté sans limite et à leur spécialité : l'ablation systématique des mains et des pieds de leurs victimes » (KL, p.122).

Dans un second temps, les victimes de l'épopée de Bisesero ont également droit à leur part d'ornementation épique. Lamko utilise encore une fois l'énumération mais cette fois-ci, c'est surtout pour présenter ces héros comme de valeureux êtres humains qui, avant même de combattre, ont connu leur lot de difficultés :

« De toutes les fermes des communes de Gishyita, Kibuye et Gisovu, les hommes, femmes, vieillards et enfants affluèrent et affrontèrent l'escarpement des collines où, réunis sous l'étendard des *Abasesero*, ils pouvaient lutter. Ils allaient par monts et vaux, traversaient les forêts de conifères, les plantations de thé, la nuit profonde, le silence des fantômes, tombaient en butant contre les lianes, se déchiraient l'orteil contre la lame des pierres » (KL, p.119).

Ils sont prêts à tout pour aller combattre et après cette longue litanie des obstacles rencontrés sur leur route, deux mots expriment sans équivoque ce pour quoi les habitants

des collines avoisinantes ont bravé leurs craintes, les intempéries et les épreuves : « Se rassembler. » C'est-à-dire : « Accroître ses atouts pour espérer qu'il en sorte quelques rescapés » (KL, p.119). Et le poète d'en rajouter en parlant de leur « ultime stratégie de survie » (KL, p.119) pour affronter efficacement l'ennemi, de ces « hommes hardis, braves, expérimentés » (KL, p.119) qui prirent les commandes des troupes et de leur « tactique simple mais géniale » (KL, p.119) durant les combats. Bien entendu, l'auditoire de Muyango-le-crâne-fêlé n'est pas dupe et sait qu'en dépit de « leur ruse originale » (KL, p.119), les *Abasesero* se battent « vainement » (KL, p.121) parce que ce sont eux, les victimes. Mais grâce à cette valorisation de leur bravoure, à leur détermination et de leur organisation malgré les infimes ressources dont ils disposaient, l'auteur les élève ainsi au rang de grands héros épiques.

Bien que les *Abasesero* soient galvanisés par leur courage, le rapport de force est, hélas, inégal et comme l'Histoire nous l'a déjà confirmé, les *interahamwe* en viendront à bout. Or, même si le merveilleux n'est plus une composante obligée de l'épopée depuis le XVIIe siècle, celle-ci viendra servir le dessein de Lamko : pour montrer l'inégalité des forces des deux partis, l'auteur animalise les traits et les actions des bourreaux. Dans le cas qui nous occupe, c'est-à-dire dans une œuvre de fiction, utiliser une rhétorique de l'animalité, surtout dans un passage clamé sur un ton épique, est surtout un procédé permettant à l'auteur d'atteindre un effet escompté : ici, grossir la violence instinctive et sauvage de l'ennemi. Dans l'épopée de Bisesero, l'animalisation des génocidaires explique, de manière symbolique, non seulement la puissance dominante de leur machine de guerre, mais également la haine totale et violente qui les mène à tuer sans scrupule. Et toute cette symbolique prend place dans un cadre vaguement merveilleux, alors que c'est justement comme par magie que « le trouble s'empara des cœurs » (KL, p.118), que « la désunion déchira en un éclair tout le tissu de relation qui s'était confectionné pendant des années » (KL, p.118) et que commença la « métamorphose dont la diablerie ne pouvait laisser que pantois » (KL, p.118). Les *interahamwe* se transforment, en effet, non seulement en barbares et en « chasseurs de prime » (KL, p.118) mais, devenus prédateurs, ils « chassaient », « guettaient », « pistaient », « traquaient », « telles des hordes de lycas affamés, aboyant de rage, la langue pendante, les crocs acérés » (KL, p.118). Les forces sont évidemment inégales, c'est le combat des « fauves » contre les « cafards et

cancrelats » (KL, p.117). Notons que l'appellation de cafards et de cancrelats en faisant référence aux Tutsi accentue d'abord l'opposition binaire des effectifs inégaux (des lycéens contre des insectes) mais surtout, il s'agit là d'un rappel direct au lexique utilisé par les propagandistes extrémistes pour déshumaniser le Tutsi afin de déculpabiliser la participation meurtre. L'expression est d'ailleurs encadrée de guillemets dans le roman, preuve irréfutable de l'intertexte utilisé par l'auteur. Enfin, alors que les clans sont bien distincts et que l'issue du combat est évidente, c'est maintenant au tour de la mort de se matérialiser et, telle l'image de la Faucheuse qui vient chercher ses victimes, ici, c'est « le souffle de la mort [qui] poursuivait les hommes dans les moindres recoins de la forêt » (KL, p.123). C'est donc la mort qui se présente maintenant avec une aura fantastique pour clore le travail des génocidaires et récupérer les résistants affaiblis qui tentèrent de fuir. Elle était donc du côté des bourreaux. Et malgré tout leur courage, c'est ainsi que se termine la résistance, héroïquement épique, nous en conviendrons, des habitants de Biseseero.

2.1.2 La quête de Kawa : conte sur les origines du mal

Mais ce récit enchâssé dans la grande fresque de *La phalène des collines* peut ne pas surprendre le lecteur avisé, celui qui connaît l'univers de la littérature de l'Afrique subsaharienne. En effet, comme le rappelle Christiane Ndiaye dans son ouvrage *Introduction aux littératures francophones*, « tout lecteur de la littérature contemporaine africaine pourra donc se convaincre par lui-même, aujourd'hui, que, s'il est indéniable que la littérature écrite s'inspire de certains modèles français (et occidentaux), elle puise également dans ce vaste patrimoine de la tradition orale⁶ ». Ce vaste patrimoine dont parle Ndiaye, c'est celui des griots, ces « professionnels [s] de la parole⁷ », ceux qui sont considérés comme des poètes, des musiciens ambulants mais surtout, qui sont reconnus comme les dépositaires de la tradition orale, voire même de la mémoire du peuple. Dans la littérature africaine contemporaine, il n'est pas rare de voir un auteur inclure dans son roman certains traits typiques de l'oralité, des mécanismes du conte, de l'épopée, bref,

⁶ NDIAYE, Christiane, *Introduction aux littératures de la francophonie*, Montréal, PUM, 2004, p.69.

⁷ *Ibid.*, p.66.

des récits traditionnels. Ce qui est moins commun, c'est de constater que plusieurs écrivains de récits de génocide utilisent également ces mécanismes (Koulsy Lamko mais, dans un chapitre intitulé « La colère des morts », Véronique Tadjou raconte l'histoire des morts du génocide qui errent sur les collines selon les règles classiques du conte) et que même Gil Courtemanche, romancier et journaliste québécois, a recours à des procédés appartenant à la tradition orale. Cela nous permet de penser que ces récits dans le récit pourraient avoir une fonction supplémentaire et ne seraient donc plus qu'un écho convenu rappelant le monde des griots.

Dans son roman *Un dimanche à la piscine à Kigali*, alors que le narrateur extradiégétique relate l'histoire de la famille de Gentille, la femme rwandaise dont le personnage principal est follement tombé amoureux, Courtemanche lui fait narrer les différentes actions constituant cette chronique en empruntant des mécanismes typiques au conte. Ainsi, l'incursion de l'oralité dans l'écrit permet à l'auteur de donner plus de profondeur au personnage de Gentille mais surtout, à travers son passé, c'est toute l'histoire postcoloniale du Rwanda qui est mise en lumière. De surcroît, certaines causes du génocide y sont également élucidées.

Ici, en vue de poursuivre notre réflexion sur l'utilisation des procédés des récits oraux dans les romans de génocide, réflexion déjà amorcée par l'étude de l'épopée des résistants de Bisesero dans *La phalène des collines* de Koulsy Lambo, nous analyserons en premier lieu en quoi la structure du passage qui relate le passé de Gentille rappelle celle du conte; ensuite, nous verrons que, comme dans tout conte traditionnel, une morale peut être tirée de ce passage. Par conséquent, à travers l'expérience personnelle du personnage de Gentille, c'est celle de toute la collectivité rwandaise qui est esquissée.

Dans le roman de Gil Courtemanche, l'histoire de la famille de Gentille est racontée sous la forme d'un récit qui respecte la structure typique du conte. D'abord, ces péripéties sont connues par le biais d'une transmission qui jusque-là s'est faite de bouche à oreille. Contrairement à l'épopée de Bisesero qui, pour être contée, requiert un changement de voix et « brise », par conséquent, la narration (rappelons-nous que le passage sur Bisesero est raconté par le poète Muyango et non pas par la narratrice du roman), dans le cas qui nous occupe actuellement, le récit se laisse plutôt dire par le même narrateur extradiégétique. Mais ce dernier est apte à conter ce récit à son tour

seulement parce que « c'est ainsi que Célestin, quelques jours avant sa mort, raconta [ce récit] au grand-père de Gentille » (GC, p.30), qui lui, l'« avait raconté à Gentille, qui le racontait par bribes à Valcourt » (GC, p.41). De plus, son architecture simple est identique à celle des contes puisqu'elle possède une situation initiale, des actions afin de combler le manque et enfin, une situation finale par laquelle le problème est résolu : lorsqu'il apprend que sa famille et lui ne font pas partie de la race privilégiée (celle des Tutsi) par les nouveaux administrateurs belges, le personnage principal, Kawa, l'arrière-arrière-grand-père de Gentille, Hutu mais « éleveurs de vache comme les Tutsis » (GC, p.34) décide de prendre en charge l'avenir de ses enfants en les transformant en Tutsi, ce qui par le fait même assurera celui de sa descendance. Puisque la race se transmet à la progéniture selon celle du père, Kawa se lance dans une véritable croisade contre ses propres origines : ils marient ses cinq filles avec des Tutsi et choisit uniquement pour ses fils des concubines tutsi dont les traits sont exagérément fins (rappelons que selon les clichés véhiculés par l'anthropologie coloniale, les Tutsi sont reconnus pour leur apparence altière : nez droit, corps longiligne, peau pâle). Finalement, à force de céder ses avoirs en dots généreuses, c'est sans le sou mais le cœur léger que Kawa meurt plein d'espoir après avoir réussi à trouver une femme possédant « un nez si droit sur un corps si long et si maigre que le vent n'y avait prise » (GC, p.40) à Célestin, son fils aîné, « le cœur de son cœur, le dépositaire de tous ses espoirs » parce « qu'il était le plus grand et le plus pâle de tous ses enfants » (GC, p.40). De surcroît, narrée surtout au passé simple, mais aussi à l'imparfait, l'histoire semble prendre vie dans un Rwanda fort ancien, immémorial, presque dans un non-lieu. Cette distanciation est d'ailleurs renforcée grâce à des marqueurs de temps toujours flous. En effet, le récit débute « à une époque où [le] pays s'appelait le Ruanda-Urundi » (GC, p.29); par la suite, les personnages évoluent « au pays des mille collines » (GC, p.34 et 38); lorsque Kawa prend la route, déterminé à changer la destinée de ses enfants, c'est « bien avant que le premier rayon du soleil eût fait briller les eucalyptus » (GC, p.35). Bref, le lecteur nage en plein brouillard temporel.

Si Kawa répond à certaines caractéristiques traditionnelles (qui sont multiples et fort changeantes) du héros d'un conte (il est le fier patriarche d'une famille soudée et c'est justement pour le bonheur de celle-ci qu'il désire renier son identité hutu), d'autres personnages, dotés d'une aura fantastique ceux-là, donnent le ton merveilleux si

fréquemment utilisé lorsqu'il s'agit des contes. Quand les colons belges débarquent au pays, c'est accompagnés du « Grand Protecteur, un dieu mystérieux et invisible qui se divisait en trois personnes, dont une était son fils » (GC, p.29-30). Le culte de ce grand dieu est d'ailleurs assuré par « les Grandes Robes Blanches [qui] avaient construit pour abriter leur dieu de vastes maisons de briques rouges, ainsi que de plus petites pour eux-mêmes, et d'autres encore dans lesquelles on apprenait à lire et à connaître la vie de la personne qui était le fils du Grand Protecteur. » (GC, p.30). Également, c'est en lisant le livre écrit par « le devin blanc » (GC, p.37), « spécialiste des cultures indigènes » (GC, p.32) que Kawa apprend toute la vérité sur « l'impureté » de l'ethnie dont il fait partie. Enfin, pour l'aider à résoudre ce problème et à faire accéder sa progéniture à la race supérieure, le vieil homme demande conseil à Nyamaravago, « sa lointaine cousine, une des *umumpfumu*⁸ les plus vénérées du district de Kibeho » (GC, p.35).

Finalement, la quête du héros n'est pas aisée et, comme le veut la configuration traditionnelle du conte, Kawa fait inévitablement face à des obstacles. Le premier, probablement le plus cruel d'entre tous, est la rencontre avec le bourgmestre belge, auquel il doit sacrifier Clémentine, « la plus belle de ses filles qui venait d'avoir quatorze ans » (GC, p.39). Afin d'accomplir sa mission, Kawa tente d'abord le chemin le plus facile : il demande à l'administrateur de sa colline, à qui, en plus de lui offrir Clémentine « il [lui] offrit plusieurs vaches » (GC, p.39), de lui émettre de nouveaux papiers d'identité qui transformeraient les membres de sa famille en Tutsis de manière officielle et définitive. Or, le Belge refuse le pot-de-vin, mais en échange de son silence, il veut bien garder les droits sur la fillette : « C'est ainsi que Clémentine, dont les fesses et les seins nourrissaient les fantasmes des hommes de la colline, toutes ethnies confondues, devint la propriété d'un Belge très laid et boutonneux qui venait abuser d'elle par derrière à chaque fois qu'il passait près de là. Elle mourut à dix-sept ans d'une maladie du sang, dont on disait à voix basse qu'elle venait de la queue des hommes qui ne se lavaient pas » (GC, p.39). Ce triste sacrifice eut également raison de la femme de Kawa, dont la mort survient « quelques semaines après celle de Clémentine » (GC, p.39). Enfin, à trop renier ses origines, Kawa fera face à un troisième obstacle de taille puisqu'il perd la considération des autres membres du clan et il s'attire même la haine et

⁸ Sorcière et devin à la fois.

l'incompréhension de ses semblables : « Tous les enfants avaient quitté la colline, fuyant les regards réprobateurs des oncles, des tantes et des neveux qui se sentaient trahis par cette famille qui avait décidé de ne pas être ce qu'elle était. Kawa ne possédait presque plus rien. Même plus de chèvres. Pour conclure le dernier mariage, il avait dû céder la bananeraie. » (GC, p.39)

Ainsi, par ces multiples exemples, nous pouvons conclure cette partie d'analyse en affirmant que ce passage du roman de Courtemanche possède une composition qui se compare étroitement à celle des récits oraux traditionnels. En effet, grâce à la structure simple du récit, à ses personnages merveilleux, grâce à la quête de Kawa et aux épreuves qu'il doit surmonter afin de la compléter avec brio, ce récit enchâssé dans le roman emprunte les mécanismes du conte. Mais à quelle (s) fin (s)?

Qu'il s'adresse aux enfants ou aux adultes, le conte est souvent imprégné de petites leçons de vie où une grande morale sous-tend les péripéties qu'il met en scène. Nous sommes ici en présence des deux formes de morale puisque certaines sont clairement présentes dans le récit alors qu'une autre, plus implicite, préfère se laisser deviner en filigrane de la narration. Mais de toute façon, elles sont inextricablement liées. Dans un premier temps, Courtemanche insère dans le récit des leçons de vie présentées sous forme de dictons qui ont surtout pour but de solidifier la présence de la culture orale dans le récit et de mettre aussi l'accent sur un trait de caractère des habitants du pays que leur prêtent les colonisateurs blancs : leur constante dissimulation. Par exemple, alors que Célestin est accepté à l'école malgré ses origines ethniques (les Hutu n'avaient guère accès à l'éducation qui, à cette époque, constituait le privilège des Tutsi uniquement), le narrateur laisse sous-entendre que c'est le don de deux vaches que Kawa a fait à l'école qui lui a ouvert les portes plutôt que son empressement à se convertir au catholicisme. Évidemment, le père ne veut pas avouer cette triste vérité au fils :

« C'est ainsi que Célestin apprenait quotidiennement la dissimulation, sorte de demi-mensonge pratiqué depuis toujours par les hommes des collines. Celui qui habite la colline se méfie de l'étranger. Il vit isolé et ne connaît ni l'ami ni l'ennemi. Alors, il se donne le temps de comprendre et, en attendant, il fait semblant. Souvent, il prend toute sa vie et ne dit ce qu'il pense que sur son lit de mort. [...] Les Blancs disent que le Ruanda-Urundi est le royaume des menteurs et des hypocrites. Ils ne comprennent rien à

l'insécurité permanente de l'homme des collines. Les Blancs ont des fusils, les Noirs ont des pensées secrètes » (GC, p.31-32).

Ainsi, « celui qui habite la colline se méfie de l'étranger » depuis assez longtemps pour que cela devienne une constance dans sa personnalité. À défaut de pouvoir se défendre à arme équivalente, l'habitant de la colline préfère dissimuler, mentir s'il le faut. En filigrane, cet aveu laisse deviner la relation de soumission, voire même d'oppression entre le colonisateur qui domine et le colonisé qui doit se taire et obéir. D'ailleurs, cette leçon de vie sur la société rwandaise permet justement d'entrevoir toute l'incompréhension entre Européens et Africains. En effet, l'homme blanc a la fâcheuse tendance à regarder le monde à l'aide de sa seule grille occidentale d'analyse et par conséquent, les subtilités des autres cultures lui échappent, inmanquablement. Ce qui est donc une forme de protection pour le Rwandais passe pour de l'hypocrisie aux yeux de l'Européen. Encore un autre passage du conte qui va dans le même sens : « Il conclut : « Il semble que nous ne soyons pas ce que nous sommes ni ce que nous paraissions être, mais que l'avenir de mes enfants ne sera supportable que s'ils deviennent ce qu'ils ne sont pas » (GC, p.36). Même avec les dieux et les ancêtres, la prudence et la discrétion sont de mise. « Un homme qui dit tout est un homme nu. Un homme nu est faible » (GC, p.37). Il est donc préférable, encore une fois, de ne pas dire toute la vérité et de dissimuler afin d'assurer sa propre protection. Dans cet extrait, la scission entre le discours rapporté et la narration est telle qu'elle met en valeur toute l'oralité de la mise en garde, comme si le conteur, maître de ce qu'il narre, tentait de bien faire comprendre l'avertissement à ses lecteurs. Il ne s'agit pas là d'une recommandation émise par Kawa, mais par le conteur qui, après avoir fidèlement relaté les paroles et les actions du personnage, marque une pause afin de souligner, sous la forme d'une maxime, un enseignement émanant de ses agissements.

Dans un deuxième temps, le conte sur la vie de Kawa laisse sous-entendre une autre morale. En effet, lorsque Kawa meurt, la sorcière Nyamaravago lui lance ces paroles qui cachent un avertissement : « « Tu as fait trop de chemin et le peu de forces qui te restent t'abandonne. Tu crois avoir découvert la clé de tous tes rêves. Ouvre la porte et meurs heureux de tes espérances » » (GC, p.41). Kawa peut bien mourir le cœur en paix, mais le lecteur apprendra, au fil de sa lecture, qu'en fait, la quête du vieil homme sera

exactement la cause de tous les maux de Gentille durant le génocide. En effet, Gentille, résultat le plus accompli et le plus parfait des transformations de la lignée de Kawa, est une Hutu prisonnière d'un corps sublime qui, dans chaque courbe, rappelle les caractéristiques physiques des Tutsi : « Si un anthropologue avait eu besoin d'une photo pour illustrer l'archétype de la femme tutsie, il lui aurait montré celle de Gentille » (GC, p.43). C'est donc dire que Kawa a réussi son pari. Or, l'arrière-arrière-grand-père n'avait pas prévu qu'au bout du compte, c'est entre les mains de la majorité hutue que le pouvoir aboutirait. Appuyés par une volte-face sournoise des autorités belges, les Hutu ont assis leur autorité sur une ségrégation qui a eu, comme conséquence directe, l'oppression de la minorité tutsi. Et c'est du pouvoir des extrémistes radicaux que les pogroms et les massacres sporadiques qui ont mené au génocide sont devenus la triste réalité de la société rwandaise. Une petite faille dans l'élaboration du plan de Kawa est donc devenue un véritable fossé et c'est ce qu'annoncent les paroles de la sorcière Nyamavarago à la toute fin du conte : Kawa peut mourir en paix car il *croit* avoir réussi. C'est dire, à mots couverts, malheur à quiconque refuse d'accepter sa nature profonde puisque fatalement, ce que tu tentes de fuir te rattrapera.

En définitive, le conte est un outil d'apprentissage qui permet d'illustrer un enseignement et cet extrait du roman *Un dimanche à la piscine à Kigali* ne fait pas exception. Telle un conte pour adultes, le passage se permet même de proposer une certaine critique du pouvoir colonial qui, en « appliquant les grandes théories de la morphologie et de l'anthropologie, comme on commençait depuis peu à le faire en Europe » (GC, p.32), a mis en place les fondements de la haine raciale qui mènera, quelques décennies plus tard, au génocide de 1994. En effet, c'est à la lecture du « précieux ouvrage » (GC, p.32) du « devin blanc » (GC, p.37) que Kawa apprend que les Tutsi « n'étaient pas des vrais nègres, mais probablement des Blancs que des siècles de soleil avaient assombris » (GC, p.33) et que le Hutu n'est que « nègre typique » (GC, p.33). Bref, toute la « scientificité » des Blancs repose sur des croyances religieuses qui n'ont rien à voir avec la science.

En somme, en relatant l'histoire de la famille de Gentille, c'est toute celle du Rwanda à partir de la venue des Européens qui est esquissée, un microcosme de l'histoire d'un pays. En choisissant d'utiliser les mécanismes du conte, Courtemanche s'assure de

mettre en valeur ce récit enchâssé dans le récit du génocide. De plus, puisque de par le passé, la littérature orale a longtemps été la seule garante de la mémoire des hommes, l'auteur poursuit la tradition en livrant à son lecteur l'histoire de la famille de Gentille telle qu'elle a toujours été transmise.

Dans son essai sur *Les abus de la mémoire*⁹, l'auteur Tzvetan Todorov postule que la mémoire est une arme à double tranchant. D'une part, elle peut être une cause de stagnation de l'esprit humain en reconnaissant l'événement survenu comme unique, incomparable et par le fait même, insurmontable. D'autre part, la mémoire peut également être gage de libération dans la mesure où, sans nier sa singularité, elle permet de le dépasser, de l'utiliser comme modèle afin de mieux comprendre d'autres événements semblables qui surviendront dans un futur plus ou moins rapproché. En empruntant des mécanismes caractéristiques de certains genres de la littérature orale, les auteurs de ces récits de génocide font le choix de poursuivre une forme traditionnelle et ancestrale de transmission de la mémoire. En réponse à la problématique de ce présent mémoire —comment la littérature arrive-t-elle à dire l'indicible du génocide? —, ils esquissent ici une partie de la réponse. Ils utilisent des formes intemporelles de communication afin de raconter des moments qui sont essentiels à l'élaboration d'une mémoire dite « libératrice », c'est-à-dire qui privilégie l'avancement plutôt que la stagnation dans l'expérience du passé. En utilisant des structures empruntées à l'oralité, ces romanciers inscrivent leur œuvre dans une tradition qui dépasse la simple anecdote événementielle et les enrichissent d'une résonance universelle. Ainsi, par le choix des procédés caractéristiques de l'épopée pour transmettre la résistance des habitants de Bisesero, Koulsy Lamko inscrit son récit dans une tradition de récits relatant les faits et gestes de grands héros de l'histoire de l'humanité. Que ce soit Ulysse, Attila ou Chaka, l'histoire de ces héros mythiques est encore bien présente dans la mémoire des hommes pour ce qu'elle a encore à nous apprendre sur la persévérance dans l'adversité, le courage et l'espoir. Qu'il en soit de même pour les *Abasesero* qui, en lutte contre les lycas de l'Apocalypse, mourront, certes, mais ils rendront l'âme sans honte puisqu'ils auront gardé la tête haute et ce, jusqu'à la toute fin. Cette leçon de détermination mérite donc de se transmettre aussi, dans les livres et par la parole, de génération en génération. Quant à

⁹ TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Alré, 2004 (1995).

Gil Courtemanche, c'est toute l'histoire du Rwanda qu'il nous présente, mais en lui rendant un visage humain à travers l'histoire familiale de Gentille. Fidèle à l'esprit moralisateur des contes, l'auteur met bien son lecteur en garde contre la hiérarchisation des races et la soif de pouvoir des hommes, qui comme Kawa, sont prêts à renier leur propre nature afin d'élever leur lignée dans l'échelle sociale. Par le fait même, le journaliste n'étant jamais très loin de l'écrivain, Courtemanche expose certains éléments fondateurs de la haine interraciale qui a mené au génocide, comme quoi ces éléments doivent être dénoncés pour qu'à l'avenir, pareils déraillements soient évités. En somme, ces événements ne doivent pas sombrer dans l'oubli et ils participent au contraire à l'élaboration d'une mémoire exemplaire. Pour ce faire, les deux auteurs ont trouvé une arme à grande portée : la littérature.

2.2. Récits de voyage et transgression du genre

Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune écrit :

Les genres littéraires ne sont pas des êtres en soi : ils constituent à chaque époque une sorte de code implicite à travers lequel, et grâce auquel, les œuvres du passé et les œuvres du présent peuvent être reçues et classées par les lecteurs. C'est par rapport à des modèles, à des « horizons d'attente », à toute une géographie variable, que les textes littéraires sont produits puis reçus, qu'ils satisfassent cette attente ou qu'ils la transgressent et la forcent à se renouveler¹⁰ ».

Un peu à part des autres romanciers du génocide, c'est justement dans la transgression des genres que Véronique Tadjo et Abdourahman Wabéri, se situent. En effet, ils ont choisi de créer un texte, chacun à sa façon, aux formes hybrides pour traduire toute l'ambiguïté de leur statut d'écrivain appelé à témoigner d'un « Mal Absolu » (VT, p.38), mais d'un mal qu'ils n'ont pas connu personnellement. Après l'intégration de procédés empruntés à la tradition orale dans le roman comme tremplin pour inscrire certains épisodes du génocide dans la mémoire universelle, comme nous venons de voir à travers les romans de Koulsy Lamko et de Gil Courtemanche, la fragmentation du récit est donc une autre des réponses possibles de la littérature à la question qui sous-tend l'écriture de

¹⁰ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.311.

la violence extrême, à savoir comment dire l'indicible. Rappelons rapidement que dans son ouvrage *Romanciers de la Shoah*¹¹, Myriam Rusniewski-Dahan postule que, puisqu'on ne pensera jamais plus de la même manière après Auschwitz, l'Holocauste peut être vue comme l'événement fondateur d'un renouvellement littéraire pour les écrivains juifs. Il lui semble donc évident que puisque l'événement est sans commune mesure, la fiction du génocide devra elle aussi amorcer une véritable révolution dans ses dispositifs narratifs en s'éloignant des modèles littéraires classiques : la littérature doit donc trouver des stratégies de détour qui lui seront propres. Pour dire l'indicible de l'holocauste, Rusniewski-Dahan propose justement ce qu'elle nomme "l'écriture asymptotique", qui se caractérise par la transgression des règles littéraires conventionnelles. Par conséquent, nous postulons que le flou générique présent dans certaines œuvres du Fest'Africa répond aux exigences de l'écriture asymptotique en témoignant symboliquement de cette difficulté à narrer l'inénarrable.

Or, dans ses romans précédents, Véronique Tadjo favorise déjà l'écriture fragmentaire et il n'est pas rare de voir le roman côtoyer le conte ou la poésie dans une même œuvre. Le mélange des genres constitue par ailleurs un procédé typique et maintes fois reconnu dans la littérature africaine des dernières décennies. Or, ce qui est particulier à *À l'ombre d'Imana* vient surtout de la place accordée à une écriture journalistique et à celle d'un récit de voyage. Tadjo joue donc sur deux transgressions génériques : d'abord, sur la fragmentation du récit, où aucun rapport ne semble lier les différentes parties du texte, mais également par son utilisation bien particulière du récit de voyage. En effet, le sous-titre de son texte, *Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, fait clairement écho à un classique de la littérature française, soit le célèbre *Voyage au bout de la nuit* du controversé Louis-Ferdinand Céline, qui lui aussi cultive un rapport bien original avec le récit de voyage. Rappelons rapidement cette conception particulière du récit de voyage selon Céline dans le but d'éclairer celle de Véronique Tadjo. À la lumière de ce que nous y dénicherons, la question du fragmentaire sera par la suite élucidée.

¹¹ RUSNIEWSKI-DAHAN, Myriam, *op. cit.*

2.2.1. Céline, Tadjou et Wabéri : des récits de voyages au cœur de l'humanité¹²

Le voyage suppose un désir de départ, un itinéraire ou, pour le moins, un but. Il donne au voyageur le loisir d'observer et de s'enrichir de ses expériences, ou le fait progresser dans la connaissance de lui-même. À son retour, sa vie est revigorée par de nouvelles visions. Or, le *Voyage au bout de la nuit*¹³ de Louis-Ferdinand Céline est révélateur : le voyage s'affiche dans le titre et dans la structure, alors que de nombreuses remarques rappellent la cohérence thématique du roman. Mais cela n'efface pas l'impression que dégage le texte : ainsi, l'idée de « dérive » est-elle peut-être plus adéquate. Le lecteur ne saurait y trouver la texture particulière des récits de voyage, notamment leur liberté et leur ouverture. Aucun des buts généralement assignés au voyage ne guide Ferdinand Bardamu, le célèbre narrateur de Céline : ni la curiosité (ce qui signifie pas de tourisme, ni d'exploration), ni le désir de dépaysement, ni encore la volonté de décrire ou de dénoncer. Ce voyage se trouve donc décalé par rapport aux autres types de voyages de son époque, notamment par sa forme et par son allure désabusée. Le voyage est bien un thème central de l'œuvre, ne serait-ce que parce qu'il figure comme premier mot du titre, ce qui conditionne une lecture « programmatique » du roman, habitué qu'est le lecteur à découvrir, sous le titre « Voyage à tel ou tel pays », la relation d'un voyage réel – ou fictif, mais dans la forme convenue –, avec un narrateur-voyageur, un itinéraire plus ou moins précis selon les cas, des pays découverts, des rencontres, des impressions, un retour au lieu de départ, etc. Or dans le cas de Céline, le voyage « au bout de la nuit » ne saurait constituer une véritable destination géographique, et il s'apparenterait donc dans cette mesure au voyage "sentimental", qui raconte plutôt des impressions de voyage, de manière un peu floue, détachée des détails contingents et excluant toute description systématique et érudite. Cependant, la dénomination de « voyage » justifie la structure d'ensemble : par exemple, le premier chapitre s'ouvre à un point de départ, une terrasse de café, place Clichy, et s'achève près de là, moyennant pratiquement un retour au point de départ, une buvette de Paris, au bord de la Seine, après une longue errance à travers la

¹² Les notions concernant le récit de voyage comme genre littéraire ont été puisées dans le collectif *Le Récit de voyage. Vade-mecum du professeur de français*, Paris, Didier Hatier, coll. « Séquences », 1997.

¹³ L'analyse de *Voyage au bout de la nuit* est inspirée d'éléments puisés dans l'ouvrage de Philip. H Solomon, *Night Voyager. A Reading of Céline*, Birmingham, Summa Publications inc., 1988.

France, l'Afrique et l'Amérique. Ce voyage correspond en outre à un désir expressément exprimé du personnage : voyager, partir, bouger, quitter... Ce champ lexical du déplacement est d'ailleurs très largement illustré : les verbes « arriver » et « partir », par exemple, quadrillent le roman. Formellement, le voyage est aussi inscrit dès l'épigraphe :

« Notre vie est un voyage/dans l'hiver et dans la Nuit/Nous cherchons notre passage/Dans le Ciel où rien ne luit. »

En fait, le roman ne se trouve pas éclairé pour autant par cette maxime des mystérieux « Gardes Suisses ». Le prologue, évidemment, renforce cette première impression de flou, impression qui persistera tout au long du roman :

« Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force. Il va de la vie à la mort. »

Mais le voyage du protagoniste principal (ou plutôt sa dérive) est aussi d'ordre géographique. Il n'est pas nécessaire d'atteindre la fin de premier chapitre pour assister au départ, sur un coup de tête, de Bardamu, qui s'engage dans l'armée. Dès lors, il n'arrêtera plus, enchaînant les déplacements au gré des circonstances. La pure volonté de mouvement l'emportant d'ailleurs de loin sur tout désir d'une destination nouvelle. Il semblerait que le voyage lui permet de mettre à l'épreuve une théorie : il s'agit de mettre en évidence la misère universelle, la petitesse mesquine de l'espèce humaine, la déchéance comme caractéristique première de l'humanité — la misère de l'homme sans Dieu. Où qu'il aille, Bardamu ne rencontre que pauvreté matérielle et morale. Dans ces conditions, il est normal qu'il ne s'intègre nulle part : il repart toujours plus loin, sans parvenir à se fixer. Ainsi, le *Voyage* raconte bien un certain nombre de déplacements dans l'espace physique, mais il s'agit surtout d'un périple « de la vie à la mort » : sa composition, certes bien particulière et complexe, fait tout de même de l'ensemble une vaste méditation en toile de fond sur le voyage qu'est la triste expérience de la vie humaine sur Terre. Le voyage vu comme une aventure métaphysique est par ailleurs une métaphore au cœur de l'univers célinien.

Comme dans un dialogue intertextuel avec Céline, le titre de l'ouvrage de Véronique Tadjo est également une invitation au voyage : *À l'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au*

bout du Rwanda. D'emblée, le premier chapitre semble présenter les motifs récurrents du genre. En effet, comme l'indique son titre, l'ouvrage s'ouvre par un « premier voyage » au Rwanda. L'auteure raconte d'abord son périple en avion de l'Europe au Rwanda, avec toutes les péripéties vécues : escales, fatigue occasionnée par un long trajet, perte des bagages, etc. Même les premières impressions sont relatées selon le ton de l'observation typique au récit de voyage :

« Des religieuses en bleu parlent doucement. Un couple assez âgé voyageant avec leur bébé fait un scandale au moment du repas parce que le biberon tarde à venir. Belges? Français? Ils ne vont probablement pas jusqu'à Kigali. Le vol fait escale à Nairobi. Le couple demande aux Rwandais de baisser la voix, le bébé vient de s'endormir. Je lis le journal. Les touristes assassinés en Ouganda font encore l'actualité. Cette fois-ci, c'est un article de fond. Le journaliste souligne que partout dans le monde, le tourisme comporte des risques certains » (VT, p.17).

Or, rapidement, la voyageuse s'éclipsera pour laisser toute la place aux lieux et aux protagonistes du génocide, peu importe de quel côté ils se sont retrouvés durant le drame. Bourreau ou victime? Pour Tadjó, cela n'a pas d'importance, parce que ce qu'elle cherche est ailleurs :

« Que mes yeux voient, que mes oreilles entendent, que ma bouche parle. Je n'ai pas peur de savoir. Mais que mon esprit, au grand jamais, ne perde de vue ce qui doit grandir en nous : l'espoir et le respect de la vie. Oui, porter aussi son attention sur la vie qui coule : gestes quotidiens, mots ordinaires. La vie de tous les jours telle qu'elle est. [...] La vérité se trouve dans le regard des hommes. Les paroles ont si peu de valeur. Il faut aller sous la peau des gens. Voir ce qu'il y a à l'intérieur. Le Mal change de tactique et de champ de bataille. Il surgit là où nous avons baissé la garde » (VT, p.20-21).

Ainsi, elle part à la rencontre de l'Autre et elle cherche plus par le fait même à comprendre l'humanité en de telles circonstances qu'à la condamner. Dans les pages suivantes de son journal de bord, Véronique Tadjó parle des gens qu'elle rencontre et retranscrit quelques conversations, comme lorsqu'elle rend visite à la famille Kubwimama :

Thérèse dit : « Le peuple rwandais est un peuple menteur. Il ne dit la vérité à personne. » Et elle éclate de rire. Elle répète cette phrase plusieurs fois dans la journée. [...] Thérèse dit que je ressemble à une

Rwandaise. Peut-être à cause de mon teint, de mes cheveux. Plus tard, elle ajoutera que j'ai des gencives noires, signe de beauté chez les Tutsies. » (VT, p.30-33).

C'est aussi par ce mélange de discours directs et indirects que nous apprenons l'histoire de Consolate, qui rend visite à sa mère emprisonnée et qui « dit les mots à voix basse » (VT, p.39); celle de Nelly, grugée par « la maladie [qui] est dans [son] corps trop mince, beaucoup trop frêle » (VT, p.48) ou encore de Joséphine qui raconte que « le plus dur, c'est quand on pense à ceux qui sont morts et que l'on ne reverra jamais » (VT, p.124). De surcroît, de nombreux anonymes viennent faire part de leurs réflexions ou de ce qu'ils ont vécu pendant le drame, comme « l'avocat de Kigali » (VT, p.34), « l'homme renversé » (VT, p.37), « l'écrivain » (VT, p.38), « l'homme aux masques » (VT, p.42), « le chef de projet » (VT, p.41), « le journaliste » (VT, p.44), ou encore « la jeune Zaïroise qui ressemblait à une Tutsie » (VT, p.100). À ces récits de vie dont certains ne sont pas sans rappeler les témoignages recueillis par Jean Hatzfeld dans son livre *Dans le nu de la vie*, viennent également s'ajouter d'autres histoires en forme de nouvelles plus ou moins réalistes, comme le texte sur « la colère des Morts » (VT, p.51), qui veulent sortir de l'oubli dans lequel les enferment les vivants. L'auteur imagine aussi des histoires entre bourreaux et victimes, par exemple l'histoire étonnante de cette veuve qui a vu tuer son fils par un voisin pendant le génocide et qui se retrouve pourtant amante de ce dernier. En effet, infirmier de profession et pris de compassion, il s'est consacré avec dévouement aux soins de sa voisine, probablement malade de sida à la suite de nombreux viols subis pendant les journées du drame. De cette compassion est né l'amour. Lorsque les gens reprochent cette trahison à la veuve, sa réplique est cinglante : « Qui sait si je ne suis pas atteinte de sida ? Cet homme partage le sida avec moi. Qui d'entre vous aurait fait de même? » (VT, p.49). Bref, Véronique Tadjo nous fait ici partager des bribes d'existence : celle d'Isaro, hantée par le suicide de son mari accusé de génocide, celle d'Anastasie détruite par le viol, celle de Karl qui n'a pu aider sa famille alors qu'il était à l'extérieur du pays. La narratrice s'efface donc, la plupart du temps, de l'histoire qu'elle raconte. Les personnages qu'elle décrit n'ont aucun lien entre eux, si ce n'est leur propre relation à la tragédie et par le fait même, à la mort. Par exemple, dans un texte intitulé « Sa voix », nous ne savons rien d'Isaro ou de son mystérieux interlocuteur. Qui est-il? Pourquoi le mari d'Isaro s'est-il donné la mort? Quelle est la nature exacte de sa

participation au génocide? Aucun indice ne permet au lecteur d'éclaircir ses interrogations. Au cœur de la narration, c'est uniquement la solitude d'Isaro qui transpire du récit, elle qui semble incapable de survivre à la mort de son mari. Alors qu'au début du récit, Véronique Tadjou arrive à Kigali, les données journalistiques ou factuelles affluent, elles sont totalement exclues de ces textes plus intimistes qui s'intercalent entre les deux voyages et qui s'apparentent à une plongée dans l'esprit des rescapés. Et même parfois des bourreaux. Ce recours à des récits brefs et cohérents, qui fonctionnent comme des unités indépendantes s'emboîtant dans la trame du texte, est la stratégie trouvée par l'auteure pour écrire l'événement génocidaire "de l'intérieur", du point de vue des victimes ou des bourreaux.

Hormis Véronique Tadjou, Abdourahman Wabéri est le seul à avoir utilisé la trame du récit de voyage pour parler des événements de 1994. Concernant la thématique du voyage, l'auteur affirmait dans une entrevue :

« [...] Je ne voulais pas faire de la fiction dans la durée...J'en étais incapable... D'entendre Tierno Monénembo et Boubacar Boris Diop dirent qu'ils allaient faire un roman, je savais qu'ils avaient une idée précise en tête mais moi, je ne pouvais pas, j'étais essoufflé. Je voulais faire une ou deux petites nouvelles. Et c'est à la demande des uns et des autres que j'ai décidé de rallonger tout cela [...] en y ajoutant mes notes qui provenaient de mon carnet de route...¹⁴ »

Comme dans *Imana*, son livre mêle aussi écriture journalistique et impressions plus personnelles. Par moment, les similitudes entre les deux auteurs sont frappantes : au début de son texte, Wabéri fait lui aussi un récit chronologique, alors que les dates et les lieux affleurent comme autant de repères dans la réalité des événements. Il se promène dans les rues de Kigali, il fait un détour (en compagnie de Véronique Tadjou d'ailleurs) par la prison de Rilima où il s'entretient avec des prisonniers. Alors que Tadjou remarquait la banalité du Mal dans le discours des prisonniers de Rilima¹⁵, Wabéri introduit des réflexions semblables dans son récit :

« Les sept mille détenus de la prison de Rilima, tous génociteurs, selon les quatre catégories juridiquement reconnues par le Tribunal pénal international d'Arusha, de l'exécutant au planificateur, ont l'air tout à fait

¹⁴ *Africultures*, n° 34, janvier 2001. Entretien avec Abdourahman Wabéri réalisé par Éloïse Brezault, p.99.

¹⁵ Voir TADJO, Véronique, *À l'ombre d'imana*, op. cit., p.113-115.

normaux. Ils s'abandonnent à des activités on ne peut plus humaines, du sarclage à la gymnastique ou à la popote. Ils dansent parfois, prient beaucoup, toujours en ordre. [...] Ce climat singulier, qui aurait ailleurs tourné à la rébellion collective ou suscité des gestes individuels désespérés, reste ici étrangement calme. [...] Nous avons trouvé des hommes très déterminés, sûrs de leur bon droit et pas pénitents du tout. Bien au contraire, ils se montrèrent accusateurs et vétilleux comme des juristes américains, contre-attaquant après chaque argument, bien loin de la rhétorique officielle qui marine ces temps-ci dans la réconciliation et la concorde nationales.¹⁶ »

Il termine enfin son périple à Bujumbura, au Burundi, pays à forte majorité tutsi où les militaires oppriment régulièrement les Hutu, bref, « une situation qui rappelle en miroir, ou en négatif si on préfère, l'impasse rwandaise qui a conduit au génocide que l'on sait désormais¹⁷ ». Il aurait pu s'arrêter à cette seule description du Rwanda de l'après-génocide. Mais ce n'est pas le cas. Dans son récit de voyage, l'auteur relate l'expérience de son quotidien et il nous fait part de ses réflexions : il apprend à connaître le pays et ses habitants, il observe et se fait le chroniqueur de leurs maux, de leurs silences, bref, exactement comme le fait Tadjó avec son récit. Dans ce dialogue qu'il établit avec lui-même, le recours à la fiction l'oblige alors à s'éloigner de l'expérience factuelle du voyage pour mieux comprendre ce déferlement de haine et l'aborder de l'intérieur, du point de vue des hommes et des femmes qui ont subi le génocide, ou même de ceux qui l'ont orchestré. À travers une réflexion sur les pouvoirs du langage, Abdourahman Wabéri s'interroge aussi sur la nature profonde de l'Homme. Ainsi, même si les thèmes abordés et le ton utilisé diffèrent considérablement, le récit de voyage chez Céline tout comme celui chez ces deux écrivains du Fest' Africa est un prétexte pour partir à la rencontre de la véritable nature humaine. Même si Tadjó et Wabéri formulent leur interrogation différemment (pour l'une, il s'agit de comprendre que « ce qui s'était passé nous concernait tous » (VT, p.13), tandis que l'autre se demande plutôt « s'il existe deux types d'hommes [...], l'un radicalement bon et l'autre foncièrement mauvais¹⁸ »), leur objectif est le même, c'est-à-dire sonder l'âme humaine. En somme, il s'agit d'un long « voyage sans escale, au plus loin, au plus profond de l'inhumanité¹⁹ ».

¹⁶ WABÉRI, Abdourahman, *Moisson de crânes*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000, p.78-79.

¹⁷ *Ibid.*, p.93.

¹⁸ WABÉRI, Abdourahman, *op. cit.*, p.24.

¹⁹ *Ibid.*, p.57.

2.2.2 La parole « déligotée »

Dans un des ses romans précédents, Abdourahman Wabéri fait dire au personnage Dilleyta, poète récalcitrant contre le gouvernement du Djibouti :

« Nous voulons inaugurer un banquet de la parole où tout le monde serait convié, où chacun trouverait sa place avec ses mots et son passé, bref avec toute sa mémoire nomadisante. Nous voulons une parole déligotée, dirigée vers les autres, une parole, qui est lien, pont arborescence et prise de conscience à la fois [...] Notre démarche requiert un engagement total²⁰ ».

Avec *Moisson de crânes* et *À l'ombre d'Imana*, Wabéri et Tadjou répondent en quelque sorte à la requête de Dilleyta et afin de contourner l'obstacle de l'indicible qui accompagne toute tentative d'écriture du génocide, ils créent justement des ponts entre les différents genres romanesques pour ainsi passer sans souci du récit de voyage à la nouvelle, de l'observation à la description, bref, de la réalité à la fiction. Dans l'entrevue que nous avons citée précédemment, concernant la problématique de l'écriture de l'inénarrable, Wabéri rajoute :

« Mais 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 seules de la fiction, à tout comprendre, à tout ressentir pour ensuite expliquer au lecteur. D'une manière comme d'une autre, ce n'était pas envisageable. J'ai fait en quelque sorte du bricolage²¹ ».

Alors que dans cette première préface écrite, il repose l'interrogation de Paul Célán au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale (« comment écrire après Auschwitz? »), Wabéri reconnaît que « le langage est, on le voit à chaque crise, inadéquat à dire le monde et toutes ses turpitudes, les mots restent de pauvres béquilles mal assurées, toujours à fleur de déséquilibre²² ». Or, en fragmentant le récit comme Wabéri et Tadjou le font, la procédure devient précisément l'expression symbolique de l'impossibilité de dire. Bref, alors qu'on ne peut même pas encore comprendre les rouages du drame

²⁰ Wabéri, Abdourahman, *Balbala*, Le Serpent à Plumes, Paris, 1997, p.88.

²¹ *Africultures*, op. cit., p.99.

²² WABÉRI, Abdourahman, op. cit., p.15.

(encore aujourd'hui, plus de dix ans après, des pans entiers du génocide restent obscurs) les auteurs jouent allègrement avec les normes du récit : celles-ci volent en éclats, comme pour faire symboliquement écho à la question du comment écrire. Au-delà d'une problématique d'ordre éthique ou philosophique, le génocide rwandais (en fait tout expérience de violence extrême) pose la question de l'écriture. Véronique Tadjo et Abdourahman Wabéri proposent une forme de réponse, soit celle du fragmentaire. Leur objectif a donc été d'interroger le monde par le biais de plusieurs filtres que sont le récit de voyage, l'écriture journalistique et la fiction, mais sans ériger de frontières entre ces différents genres. Bien sûr, les questions relatives au pouvoir du langage que Wabéri soulève au début de sa préface restent sans réponse explicite. La difficulté d'écrire sur un sujet brûlant toujours demeure et sur lequel ces deux auteurs n'ont pas toujours la distance nécessaire pour le faire; par conséquent, le lecteur sent à l'occasion que leur écriture a du mal à raconter ce qui s'est passé, elle le perd parfois et brouille ainsi le fil de la narration. Ces tentatives d'écriture ont cependant le mérite de continuer à interroger leurs propres limites. En somme, il s'agit bel et bien d'une forme de réponse, fort pertinente d'ailleurs pour le présent travail. Mais la fragmentation n'est certainement pas l'unique stratégie de détour privilégiée par la littérature.

2.3 Les stratégies de détour des récits de génocide

Dans un article sur « les méandres du récit de génocide dans *l'aîné des orphelins* », Josias Semujanga fait une judicieuse étude du roman de Tierno Monénembo. Sur la question de l'utilisation de la violence génocidaire comme prétexte pour créer une œuvre d'art, Semujanga souligne l'obligation des artistes, en l'occurrence des écrivains, d'utiliser des stratégies qui sont propres à leur forme d'art afin de contourner l'indicible des événements. Pour lui, *L'aîné des orphelins* est le roman le plus intéressant de l'entreprise menée par le Fest'Africa, car c'est celui qui réussit le mieux à soulever le défi de l'interrogation formulée par Adorno, à savoir s'il est encore possible d'écrire de la littérature après Auschwitz : sans évacuer la volonté de témoigner de l'horreur, Monénembo s'éloigne assez de la dimension réelle du drame pour que son œuvre en soit surtout une d'exploration des voies narratives possibles afin de contourner l'obstacle de

l'indicible. Bref, c'est dire que ce n'est pas pour la précision des faits historiques racontés que le roman se démarque, mais bien grâce aux procédés littéraires qui sont mis en place pour parler du génocide sans jamais tomber dans le *pathos*. Comme stratégie principale, Monénembo choisit de soumettre *l'Itsembabwoko* à un regard « de biais » : « [e]n effet, dans *L'ainé des orphelins*, l'auteur n'évite pas l'événement mais le soumet à une vision oblique et distanciée, de façon à rendre *étrange* la représentation et à la soustraire aux codes convenus de la perception. Ce faisant, son esthétique du roman vise moins à expliquer, à illustrer par la voie de la fiction le génocide, qu'à tenter de révéler, par les procédés spécifiques du roman, les aspects humains de cette tragédie qu'aucun autre discours ne saurait dire sans tomber dans le pathétique²³ ». Au cours des prochaines pages, nous rappellerons les grandes lignes de cette analyse de Josias Semujanga sur les procédés utilisés par Tierno Monénembo dans *L'ainé des orphelins*.

2.3.1 L'écriture oblique dans *L'ainé des orphelins*

Le roman *L'ainé des orphelins* de Tierno Monénembo relate la vie d'un enfant, Faustin Nsenghimana (Hutu par son père, mais Tutsi par sa mère), rescapé miraculé d'une fusillade dans une église à Nyamata. Quand le récit commence, Faustin est un jeune de 15 ans mais déjà cynique et désillusionné par la vie. Le roman se présente d'emblée comme l'autobiographie du narrateur-héros, car c'est précisément à travers son regard que le lecteur sera progressivement plongé dans l'horreur du génocide. Celui-ci apprend par de petits récits enchâssés que l'univers du jeune homme a complètement basculé par un matin fatidique d'avril 1994, alors que les miliciens hutu, armés de mitraillettes, de gourdins et de machettes, ont pris d'assaut son village de Nyamata, dans le Bugesera. Son père Théoneste, hutu, a préféré mourir plutôt que d'abandonner sa femme, tutsi, et ses enfants. Laisse pour mort par les génocidaires, Faustin, amnésique, réussit à s'enfuir. À Kigali, où il séjourne après la guerre, Faustin mène une vie de délinquant avec d'autres gamins de la rue et s'installe dans un abri de fortune dénommé le QG par ses habitants. Rentrant à l'improviste au QG après une longue absence, il surprend sa sœur avec Musinkôro, son voisin d'infortune. Croyant venger l'honneur de sa sœur, il exécute son

²³ SEMUJANGA, Josias, « Les méandres du récit de génocide dans *l'ainé des orphelins* », *op. cit.*, p.104.

ami à bout portant avec un revolver avant de réaliser toute l'absurdité de son acte puisqu'aucun honneur n'avait été offensé. Au procès, Faustin se défend mal et se montre surtout foncièrement insolent : il est condamné à mort. C'est à partir de la prison que l'adolescent commencera d'ailleurs son récit :

« 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, à chaque fois que cela m'arrive, je me dis que je venais d'avoir dix ans pour rien » (TM, p.14-15).

Le roman est construit à rebours, car c'est à partir de sa cellule de prison que Faustin tente de se souvenir des événements, mais sa mémoire lui fait défaut. C'est donc par des souvenirs vrais ou faux, des oublis et des silences que se compose l'histoire du héros et ce n'est qu'à la toute fin que le lecteur réussit à mieux connaître la vision d'ensemble de Faustin sur son drame personnel depuis le commencement de la guerre. Mais malgré l'expérience difficile vécue au cours des dernières années, le jeune homme n'est pourtant pas très sympathique. L'enfant survivant, nourri à ce que Paul Celan appelait, dans son poème *Fugue de la mort*, le « lait noir de l'aube »²⁴, est définitivement incapable d'aimer. Ou plutôt, jamais les sentiments dont il se montre capable ne semblent se distinguer réellement du désir brut. Tierno Monénembo fait de son narrateur l'emblème même des conséquences du génocide : dépossédé de toute référence morale, mais aussi de son propre passé qu'il n'arrive jamais à se réapproprier, l'enfant rescapé devenu un petit justicier raté représente le néant éthique né de l'expérience génocidaire.

Sur le plan de l'écriture, Monénembo refuse d'aborder frontalement les événements. En effet, pour réussir à contourner l'indicible, l'auteur utilise une « écriture de l'anamnèse²⁵ », c'est-à-dire que la connaissance des événements passe par la reconstruction de la mémoire de Faustin et c'est uniquement au fil de cette restitution que le récit prend forme. Ainsi, le génocide n'est jamais nommé par Faustin, et lorsque le terme est choisi, c'est toujours par d'autres personnages secondaires, notamment des journalistes étrangers ou des coopérants internationaux. C'est seulement à la fin du récit,

²⁴ CÉLAN, Paul, *Pavot et mémoire*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroit », 1987, p.78.

²⁵ SEMUJNAGA, Josias, « Les méandres du récit de génocide dans *l'ainé des orphelins*, op. cit., p.106.

alors que la tragédie de son village natal resurgit enfin à sa mémoire qu'il s'approprie le mot pour la toute première fois. Il peut alors désigner les « avènements » par leur vrai nom de « génocide ». C'est d'ailleurs sobrement qu'il raconte ses souvenirs de la guerre, sans jamais utiliser de fioriture, la réalité étant déjà si surréaliste que seul un vocabulaire fortement dépouillé peut la rendre avec justesse :

« On entendit hurler les ordres. Les vitraux volèrent en éclat, les icônes tombèrent en poussière, des dizaines de cervelles déchiquetées éclaboussèrent le plafond et les murs. Ils jetaient des grenades. Mes souvenirs 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. Je ne sais pas qui, de mon père ou de ma mère, succomba le premier » (TM, p.156).

Par la suite, pour rester dans le registre de la vraisemblance, le sauvetage du gamin est raconté par un autre personnage :

« — J'en ai sauvé un hier et un autre ce matin, murmura-t-elle. Les deux fois, j'ai bien cru entendre quelqu'un d'autre râler mais j'en étais pas sûre. Seulement, une fois chez moi, je n'ai pas arrêté d'y penser, alors je suis revenue pour en avoir le cœur net. J'ai dû fouiller longtemps, j'étais loin de penser qu'il s'agissait d'un enfant. Tu étais accroché à ta mère comme un nouveau-né et tu lui tétais les seins » (TM, p.157).

Puisque le moment de la mort est probablement le seul événement dont l'être humain ne pourra jamais se souvenir par lui-même, Monénembo contourne ici l'impossibilité de dire en faisant raconter l'indicible par un autre personnage. Ainsi, à la lumière de tous ces exemples, nous pouvons affirmer que s'il est bien évidemment question des massacres dans *L'ainé des orphelins*, le thème du génocide n'est jamais abordé de front; au contraire, par cette manière de le cerner, il est efficacement mis à distance. Le texte de Tierno Monénembo est très pudique mais cette absence du génocide renforce paradoxalement sa présence. Plutôt que de mettre en scène les morts et les viols, Monénembo nous donne à lire les conséquences de ces tueries macabres dans les consciences des survivants, notamment celles des adolescents, qui après avoir vécu l'impensable, versent sans le vouloir dans le cynisme pur. En refusant de condamner et de décrire l'horreur, Monénembo invite son lecteur à la méditation sur le sens de ce

qu'Anna Harendt appelle la banalité du mal. Car le propre de la littérature, pour reprendre l'expression de Roland Barthes, est la question moins la réponse. Et la question que nous pose Tierno Monénembo sous forme de boutade réside dans l'épigramme du livre emprunté à Edmond Rostand : « *On tue un homme, on est assassin. On en tue des milliers, on est un conquérant. On les tue tous, on est Dieu* ». On pense irrésistiblement à Kafka, tellement l'absurde saute aux yeux.

Pour appuyer la mise à distance, plusieurs autres procédés sont utilisés par l'auteur, notamment celui de l'incertitude. D'abord, lorsque des faits réels sont relatés, le lecteur n'est jamais entièrement certain de leur exactitude. Puisque la fiction du génocide est, à différents degrés, toujours soumise au code du vraisemblable, certaines indications temporelles du drame parsèment le roman à un moment ou un autre du récit. Ces indications ont évidemment comme fonction d'accentuer l'effet de réel en soulignant certains motifs de la vie quotidienne de Faustin à Kigali. Or, ce code réaliste est constamment déstabilisé par la narration et le lecteur ne sait plus comment faire la part des choses entre fiction, réalité, délire hallucinatoire, vérité objective ou subjective. Par exemple, le narrateur-héros raconte deux versions complètement différentes l'une de l'autre concernant la mort de ses parents. Il y a d'abord celle précédemment citée, dans laquelle le lecteur apprend que ceux-ci sont morts durant le massacre à l'église de Nyamata où Faustin a été retrouvé inconscient parmi les cadavres. Mais un peu plus tôt dans le récit, il livre une tout autre variante à des journalistes étrangers. C'est par ailleurs un des seuls moments où il aborde le drame, mais il le reconstitue sur le ton digne d'une tragicomédie :

« — [...] Ils sont d'ici tes parents?

- Oui!
- Où sont-ils?
- Ils sont avec les autres!
- À la coopérative?
- 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 plus forte, tout de même! » (TM, p.105).

Le lecteur nage donc en plein doute tout au long de la narration. De plus, s'il parle rarement des événements, l'utilisation d'un ton ironique permet au héros de les aborder mais sans jamais s'impliquer véritablement. Par exemple, l'épisode avec les journalistes étrangers se poursuit et devient comique par moments : « Le lendemain, on m'offrit un copieux déjeuner avant de me filmer au milieu des crânes entassés sur des tables, des ossements et des habits ensanglantés fourrés dans des sacs de plastique ou éparpillés dans les champs au milieu des immondices » (TM, p.108). À d'autres moments, le ton du narrateur est cynique : « Qu'est-ce que tu veux, *brother*, les morts sont de grandes stars, même quand il ne leur reste plus que le crâne » (TM, p.99). Bref, chaque fois que Faustin parle des événements, c'est toujours sur un ton ironique, cynique ou même tragicomique : il se détache du drame.

Finalement, c'est à l'aide de tous ces procédés de mise à distance que Tierno Monénembo réussit dans un premier temps à contourner l'obstacle de l'indicible. Afin d'éviter de tomber dans le pathétique, il présente le génocide de biais, par une stratégie d'écriture oblique. Par conséquent, ce procédé lui permet de privilégier non pas l'horreur et la violence, mais plutôt la dimension humaine du drame : il questionne bien plus les répercussions et les conséquences du génocide sur ceux qui y ont survécu que les événements eux-mêmes. Bref, « Monénembo a pu dépasser le problème classique du rapport entre la réalité et la fiction pour un sujet dont la réalité dépasse la fiction dans l'imaginaire de l'écrivain et du lecteur²⁶ ». Une telle déconstruction des codes sur lesquels repose traditionnellement le cadre du roman nous amène à rappeler un autre élément intéressant de *l'aîné des orphelins* : l'exploration symbolique du monde à travers l'écriture du génocide.

2.3.2 La littérature comme mode d'interprétation symbolique du monde

À la lumière de tout ce qui a été affirmé depuis le début de ce travail, il apparaît maintenant de manière assez claire que le roman de génocide ne se présente pas comme un ouvrage dont les préoccupations seraient étroitement liées aux faits historiques. Par conséquent, la fiction construit une représentation du monde qui lui est propre, c'est-à-

²⁶ SEMUJANGA, Josias, « Les méandres du récit de génocide dans *l'aîné des orphelins* », *op. cit.*, p. 108.

dire qui sous-tend un ou plusieurs autres degrés de sens. Un événement extraordinaire comme celui de 1994 sera donc abordé non pas sous un angle exclusivement analytique, mais plutôt symbolique. « En effet, doté d'un mode propre de dire le monde, et d'une visée singulière, le roman existe autrement que comme un document. En tant qu'interprétation, le roman possède une valeur représentative au second degré, dans la mesure où il articule une dimension de connaissance et une visée subjective. À travers lui, le romancier confère un sens symbolique au monde et à sa propre situation²⁷ ». Puisque le génocide est difficile à expliquer rationnellement, dans *l'aîné des orphelins*, l'auteur propose des formes de réponses symboliques.

Dans un premier temps, *l'Itsembabwoko* est présenté dans le récit comme une pratique régressive de la culture, c'est-à-dire un retour à l'état de nature ancestral, à une violence gratuite, sans fondement, bref, une violence totale. Cette période sombre de 1994 serait ainsi un moment de rupture entre la culture et le sacré, désacralisation qui est illustrée dans le roman par le motif du rocher, qui symbolise le pilier sur lequel reposait le sacré dans le Rwanda traditionnel. En effet, dans les croyances anciennes, à l'origine du Rwanda, il y avait le rocher du Kinani (aussi appelé rocher de la Kagera) dans le Mubari où est tombé du ciel Kigwa, ancêtre de tous les Rwandais et premier roi du pays : « [f]ondateur de l'univers et du tambour emblème, Kikwa et son rocher signifiaient le début de la civilisation et posait le lien entre le monde d'en haut et le monde d'en bas. Son rocher servait de lieu où se rencontraient les forces antagonistes, celles du ciel (*ijuru*), de la terre habitée (*isi*) et du monde souterrain (*ikuzimu*)²⁸ ». Dans le roman, Monénembo ne tente pas d'expliquer le génocide par des hypothèses sociohistoriques ou politiques, mais il puise plutôt à même la mythologie rwandaise en postulant que c'est le déplacement de ce rocher originel qui a conduit au drame :

« C'était de ma faute tant qu'à faire! La disette, le choléra, le tout était de ma faute! Tant qu'à faire, c'est moi qui avait déplacé le rocher de la Kagera, foutu un pieu dans le vagin de cette dame Mukandori (dont l'image de la momie empaillée avait fait le tour du monde), excité les démons et déchaîné les éléments! » (TM, p.72).

²⁷ *Ibid.*, p.109.

²⁸ *Ibid.*, p.109.

Également, le rocher représente le lien entre le monde de vivants et celui des morts. Son déplacement signifie le glissement des valeurs sur l'échiquier éthique et par conséquent, les rescapés comme le jeune Nsenghimana ne savent plus à quel saint se vouer face à l'horreur : « J'arrêtai de fredonner la berceuse et me mis à prier tous les pouvoirs qui me passèrent par la tête : Imana et le Saint-Esprit, le rocher de la Kagera et les gris-gris du vieux Funga » (TM, p.74). Le rocher symbolise enfin l'origine céleste de la lignée rwandaise. Il exprime une sympathie cosmique entre les êtres et les choses dans un monde où les Hutu, les Tutsi et les Twa coexistaient harmonieusement. Tout au long du récit, le narrateur regrette justement l'époque où le rocher était bien à sa place et garantissait par le fait même un certain équilibre, qui n'est plus qu'un vague souvenir depuis le drame de Nyamata : « 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 » (TM, p.15).

Dans un deuxième temps, à ce thème du rocher qui est associé à l'équilibre entre les forces célestes, terrestres et souterraines dans la mythologie populaire, est associé le motif du cerf-volant qui symbolise quant à lui « l'ascension du sujet décidé à s'arracher à la pesanteur terrestre²⁹ ». Le cerf-volant rappelle ici le mythe d'Icare. Fils de Dédale et d'une esclave, Icare meurt des inventions de son père, qu'il utilise mais sans jamais prendre en compte les avertissements de son père. Emprisonné dans un labyrinthe avec son père qui avait aidé Ariane et Thésée à tuer le Minotaure, il réussit à s'évader de sa prison avec l'aide de Pasiphaé et grâce aux ailes que Dédale lui a faites et que ce dernier a fixées avec de la cire sur les épaules de son fils. Or, malgré tous les conseils de prudence, il s'élève toujours de plus en plus haut, de plus en plus près du soleil. Inévitablement, la cire fond et Icare tombe dans la mer. Image des ambitions démesurées de l'esprit, Icare est le symbole de l'intellect devenu insensé. Dans le roman, la chute d'Icare est associée à celle de l'avion présidentiel dans la nuit du 6 au 7 avril, élément déclencheur à partir duquel le Rwanda plongea dans une hécatombe de plusieurs mois :

« Des cerfs-volants, notre maître d'école nous avait appris à en fabriquer. Avec une longue ficelle, et cette résine qui brûle les yeux récoltée de l'arbre appelé *imiyenzi*, j'obtins un magnifique épervier qui avait l'air

²⁹*Ibid.*, p.110.

d'un vrai quand il était là-haut. Mon épervier, il volait si haut qu'il aurait pu frôler l'avion du président s'il était passé par là » (TM, p.118).

Comme nous l'avons rapidement précisé un peu plus haut, le rocher de la Kagera porte aussi le nom de rocher du Kinani, qui signifie, en kinyarwanda, "l'invincible". C'est justement par ce surnom de "kinani" que se désignait (lui-même!) le président Juvénal Habyarimana lorsqu'il prenait plaisir à raconter ses exploits. Or, toujours selon l'interprétation de Semujanga, dans la tradition africaine, aucun monarque n'a le droit de vanter ses propres faits héroïques : un griot est toujours présent à la cour et c'est précisément son rôle de chanter l'histoire de son suzerain. En clamant lui-même ses actions, le général transgressait une loi de la société rwandaise et traditionnellement cette infraction aux codes suffisait pour assurer la fin du règne du roi. De là le rapprochement entre le cerf-volant de Faustin, le déplacement du rocher du Kinani (ou de la Kagera) et la chute de l'avion du président :

« — Il suffirait d'un bon coup de vent pour que ton machin il frôle le firmament. Si tu faisais tomber une étoile, pourrais-tu la remettre à sa place? Non! Fais attention, fils de Théoneste, tu ne seras jamais plus malin que les dieux! » (TM, p.118).

C'est donc la folie des grandeurs, la mégalomanie et des ambitions démesurées qui ont fini par perdre le pays, tout comme Icare qui s'est brûlé les ailes à force de voler toujours plus haut.

Finalement, un troisième élément symbolique parcourt *l'ainé des orphelins* : l'eau. Au Rwanda, comme dans tout pays du Sud, l'eau est un élément bienfaiteur associé à la figure de la pluie qui tombe, qui mouille le sol et assure l'abondance des récoltes. Dans un pays agricole à plus de 90 % comme le Rwanda, la pluie est beaucoup plus qu'une simple humeur de dame Nature, elle rythme la vie sociale des habitants en alternant les deux seules saisons de l'année, soit la saison sèche et la saison des pluies. Ainsi, elle est saluée par tous, on lui attribue même certaines vertus purificatrices comme cela est d'ailleurs bien illustré dans le roman :

« Mon père Théoneste aimait plus que tout cette magnifique portion de l'année. Il était persuadé que l'*itumba* (ainsi appelle-t-on la grande saison des pluies dans notre langue, le kinyarwanda) n'avait pas seulement été prévue par les dieux pour laver la terre et arroser les plantes. Elle contribuait aussi à nettoyer les cœurs et à renouveler les liens entre les hommes » (TM, p.50).

Or, dans un pays où l'agriculture prime, la pluie peut également être reconnue comme un agent destructeur qui peut devenir déchaîné dans ses multiples formes (foudre, orage, ouragan, etc.) et qui, au lieu de purifier, réduit la récolte au néant. Durant l'*itsembabwoko*, c'est ce côté dévastateur de l'eau qui est mis de l'avant dans plusieurs fictions, comme c'est d'ailleurs le cas dans le roman de Monénembo :

« 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, qui s'accumulent, et, un beau jour, ça déborde et voici que l'eau gicle de partout ou bien alors le sang » (TM, p.110).

À la lumière de toute cette analyse, nous pouvons affirmer que si la compréhension du génocide ne peut naître à partir d'une connaissance partielle des événements, la littérature peut néanmoins amener un éclairage différent et par le fait même, pertinent, sur un tel drame. En proposant des stratégies qui lui sont propres, en travaillant à partir de ce qu'elle maîtrise le mieux, c'est-à-dire une certaine représentation du monde et en misant enfin sur une écriture sobre, la fiction réussit à propulser son lecteur au cœur de l'horreur, là où tout autre discours n'aurait pu aller sans tomber dans le pathétique. Par conséquent, elle possède indéniablement une place légitime dans l'ensemble des discours sur le sujet. Pour vaincre l'obstacle de l'indicible, Tierno Monénembo a décidé de le contourner afin de mieux le cerner. Ainsi, l'horreur du génocide est pratiquement absente de l'œuvre, mais paradoxalement, le génocide est partout entre les lignes, comme s'il finissait par avaler le roman tout entier. Bien sûr, le roman nous parle d'événements bien réels : l'assassinat de la religieuse italienne Antonia Locatelli par des milices extrémistes parce qu'elle avait osé dénoncer les massacres sur des ondes radiophoniques étrangères, les conflits entre le FPR et les FAR, la tristement célèbre tuerie de Nyamata, etc. Toutefois, tous ces épisodes de la guerre ne sont jamais abordés de front, toujours de biais, question de tenir l'horreur à distance.

2.4. Autre réponse symbolique de la littérature : les chiens du génocide

Les auteurs qui ont été mobilisés par l'opération « Écrire par devoir de mémoire » du Fest' Africa, mais Gil Courtemanche également, font tous une mention (inégal) de la présence de chiens durant l'*Itsembabwoko*. Dans ces textes, les chiens sont un "motif" génocidaire qui, selon nous, représenterait un moyen symbolique utilisé par les écrivains pour illustrer la faillite de l'humanité en de telles circonstances. Il faut noter ici qu'ils n'inventent rien puisque la présence de chiens durant le génocide rwandais est attestée par les soldats de la MINUAR³⁰ présents sur le terrain qui, durant les tueries, ont dû abattre des bandes de canidés qui s'attaquaient aux milliers de cadavres qui jonchaient les rues de Kigali. Mais si les auteurs font référence à ces chiens, les rescapés, quant à eux, n'y prêtent aucune attention dans leur récit des événements. Bien sûr, dans les témoignages qui ont été publiés dans les années suivant 1994, les survivants sont tous conscients de la perte d'humanité, tant du côté des bourreaux que des victimes, qu'accompagne une expérience aussi limite que celle d'un génocide. S'ils ont souvent de la difficulté à trouver les mots justes pour témoigner de l'horreur, ils finissent toujours par parler de leur vécu, mais à l'aide d'expressions crues, sans imageries et sans artifices. Les auteurs de romans, quant à eux, mettent en scène la même déshumanisation, mais ils le font au contraire en utilisant des symboles, en l'occurrence le motif du chien, qui sont caractéristiques du monde de la fiction. Regardons tout cela de plus près.

2.4.1 La perte d'humanité dans les témoignages

Dans les nombreux ouvrages de témoignage parus après le génocide, les témoins avouent souvent leur grande difficulté à rendre toute l'ampleur de leur expérience. Par exemple, Esther Mujawayo parle à plusieurs reprises de cette question de l'inénarrable :

« Comment dire? Parler d'aujourd'hui, d'une certaine manière m'annihile plus qu'hier. Dix ans, tu te rends compte, dix ans ont passé et la situation reste terrible... Et terrible est un mot qui, comme ses synonymes, paraît si galvaudé – terrible, dramatique, atroce, affreux, barbare, cruel, féroce, horrible,

³⁰ Mission Internationale d'Assistance des Nations Unies au Rwanda créée par la résolution 872 du Conseil de sécurité le 5 octobre 1993. Elle avait pour but d'aider à l'implantation des Accords d'Arusha.

ignoble. Combien de fois les as-tu lus, ces adjectifs à propos de n'importe quel conflit du monde de ces dernières années? Nous, on a vécu le dernier génocide du XXe siècle et le vocabulaire qui s'y rapporte ne marque aucune différence d'avec les guerres de cette même décennie! Ah, mon amie, je te le dis, parler aujourd'hui m'annihile plus qu'hier.³¹ »

Pour Yolande Mukagasana, c'est bien cette même difficulté à exprimer ses sentiments personnels qui pose d'abord problème. Même si elle est infirmière, qu'elle est francophone et qu'elle a donc reçu une éducation supérieure (comme Esther Mujawayo d'ailleurs, qui est quant à elle thérapeute), elle reconnaît qu'elle n'est pas une intellectuelle et que les mots ne lui viennent pas naturellement :

« Je ne suis pas une intellectuelle et vous auriez beau jeu de me prendre à défaut avec des considérations politiciennes. Mais je connais ma souffrance : mes enfants sont morts et ce n'est pas sans cause. Lisez et jugez ³² ».

Lorsque cette femme ordinaire tente de se mettre à l'écriture pour dire son vécu extraordinaire, elle échoue : « Je ne suis pas écrivain. Le stéréotype, il n'y a que ça qui sort de ma tête ³³ ». Elle rajoutera : « Je ne sais pas écrire. Je sais seulement hurler ma douleur. Et ma rage. De page en page ³⁴ ». Plus loin encore, alors qu'elle relate son douloureux retour en Belgique et son besoin de raconter ce qui lui est arrivé : « À mesure que j'avance dans mes souvenirs, une forte odeur de rage me monte à la tête. La révolte s'installe, je commence à parler de justice, de responsabilité. Je suis à la page neuf de mon manuscrit ³⁵ ». Jusqu'au moment où elle demande à une de ses amies : « Est-ce que vous ne connaîtriez pas un écrivain qui pourrait m'aider à écrire mon témoignage? ³⁶ ». Finalement, elle le rencontrera, cet écrivain qui s'appelle Patrick May et ils reprennent toute son histoire du commencement. Ensemble, certes, mais c'est lui qui se charge de la

³¹ MUJAWAYO, Esther, *op. cit.*, p. 245.

³² MUKAGASANA, Yolande, *N'aie pas peur de savoir. Rwanda : une rescapée raconte*, Paris, J'ai Lu, 1999, p.10.

³³ *Ibid.*, p.259.

³⁴ *Ibid.*, p.288.

³⁵ *Ibid.*, p.289.

³⁶ *Ibid.*, p.292.

rédaction de ce nouveau manuscrit qui sera publié sous le titre de *La Mort ne veut pas de moi* (paru en 1997 chez Fayot).

En plus de cette difficulté à exprimer l'expérience limite de l'*Itsembabwoko*, le deuxième constat que nous pourrions formuler est qu'à aucun moment ces rescapées (ou d'autres) n'utilisent des figures ou des motifs pour mieux symboliser leur vécu. Pas de chiens de génocide donc. Au contraire, les témoins ont tendance à témoigner à l'aide d'un langage chirurgical, froid mais précis pour raconter les atrocités dont ils ont été les victimes. Si les viols demeurent difficiles à confier (par ailleurs, le terme lui-même de « viol » n'existait pas auparavant en kinyarwanda), les victimes du génocide font un usage très particulier de la langue et quand ils trouvent les mots pour parler des tueries, jamais ils ne s'offrent le luxe d'utiliser des symboles ou encore des images pour mieux illustrer leur propos. Souvent, lorsqu'ils tentent d'expliquer la violence dont ils ont été les malheureux témoins, ils expriment aussi, à leur manière, la déshumanisation des victimes et des bourreaux. Or, ils le font généralement à l'aide des mots rationnels de tous les jours. Par exemple, alors que pour l'assistante sociale Sylvie Umubyeyi, le génocide a eu lieu parce « que ce n'[était] plus de l'humain³⁷ » l'instituteur Innocent Rwililiza parle quant à lui en ces termes :

« On ressemblait à des animaux, puisqu'on ne ressemblait plus aux humains qu'on était auparavant, et eux, ils avaient pris l'habitude de nous voir comme des animaux. Ils nous traquaient comme ça. En vérité, ce sont eux qui étaient devenus des animaux. Ils avaient enlevé l'humanité aux Tutsis pour les tuer plus à l'aise, mais ils étaient devenus pire que des animaux de la brousse, parce qu'ils ne savaient plus pourquoi ils tuaient et qu'ils le faisaient avec des manies. Un *interahamwe*, quand il attrapait une Tutsie enceinte, il commençait par lui percer le ventre à l'aide d'une lame. Même la hyène tachetée n' imagine pas ce genre de vice avec ces canines³⁸. »

2.4.2 Les chiens comme motif génocidaire dans la fiction

Dans les fictions, l'inénarrable du drame passe souvent par l'animalisation de certains personnages. À titre d'exemple, dans le roman de Koulsy Lamko, nous avons déjà remarqué dans le chapitre précédent que l'auteur développe un bestiaire assez

³⁷ HATZFELD, Jean, *Dans le nu de la vie*, op. cit., p.227.

³⁸ *Ibid.*, p.100.

impressionnant au fil des pages pour témoigner de la sauvagerie des hommes qui n'agissent plus que par instinct durant un événement aussi grave que le génocide. Rappelons rapidement que lors de la scène ahurissante du viol de la Reine par un ecclésiastique, ce dernier est décrit de manière peu avantageuse : il est tout d'abord une « espèce de primate » (KL, p.31), puis un « gorille des forêts » (KL, p.35); il acquiert ensuite l'agilité d'un « lézard » (KL, p.36), « éjacule comme un porc » (KL, p.38), tandis que « son phallus de phacochère » (KL, p.44) fouille le ventre de sa victime. Aussi, dans le roman de Gil Courtemanche, un subtil parallèle est fait entre les humains et différentes races d'oiseaux de proie. Dès l'incipit, l'organisation hiérarchique des rapaces autour de la piscine de l'hôtel des Mille-Collines imite celle des hommes :

« Au centre de Kigali, il y a une piscine entourée d'une vingtaine de tables et de transats en résine de synthèse. Puis, formant un grand L qui surplombe cette tache bleue, l'hôtel des Mille-Collines avec sa clientèle de coopérants, de bourgeois rwandais, d'expatriés retors ou tristes et de prostituées. Tout autour de la piscine et de l'hôtel se déploie dans un désordre lascif la ville qui compte, celle qui décide, qui vole, qui tue et qui vit très bien merci. [...] Autour du jardin de l'hôtel croissent des choucas énormes comme des aigles et nombreux comme des moineaux. Ils tournoient dans le ciel en attendant, comme les humains qu'ils surveillent, le moment de l'apéro. À cet instant, les bières apparaissent tandis que les corbeaux se posent sur les grands eucalyptus qui encerclent la piscine. Quand les corbeaux se sont perchés, arrivent les buses qui s'emparent des branches les plus hautes. Gare au vulgaire choucas qui n'aura pas respecté la hiérarchie. Ici, les oiseaux imitent les hommes » (GC, p.11-12).

Bien qu'il témoigne du génocide, le roman de Courtemanche est également un moyen utilisé pour dénoncer les rapports entre l'Occident et l'Afrique, la force de la haine raciale et surtout, l'hypocrisie des services diplomatiques et même de certains coopérants. Le parallèle développé entre les humains et les oiseaux est un outil efficace trouvé par l'auteur afin de suggérer la loi du chacun-pour-soi qui, si elle est la règle d'or dans le règne animal, semble malheureusement être aussi de mise dans les relations humaines. Ainsi, dans le monde dépeint par Courtemanche, les vautours sont ces rapaces qui dessinent de grands cercles dans le ciel en attendant leur proie, mais les « Blancs, les médecins et bien sûr les soldats » sont tout autant désignés comme des « vautours » (GC, p.73). Bref, l'auteur utilise régulièrement ce rapprochement pour témoigner symboliquement de la hiérarchie qui s'est installée entre les hommes.

Également, les écrivains du Fest’Africa font mention de la présence des chiens et certaines variantes dans la signification de ce motif peuvent être soulignées. Par contre, dans l’ensemble, les chiens du génocide dans la fiction sont toujours en lien étroit avec le thème de la déshumanisation. Pour certains, leur apparition dans le récit fait office de présage. En effet, dans *Un dimanche à la piscine à Kigali*, Gil Courtemanche met en scène des canidés qui mettent en garde les humains de leur inévitable chute vers le chaos :

« Les chiens aboyaient comme s’ils parlaient, comme s’ils prévenaient les humains. « Attention, l’homme devient chien et pire encore que le chien et pire encore que l’hyène ou que les charognards des vents qui dessinent des cercles dans le ciel au-dessus du troupeau inconscient » (GC, p 99).

Un peu plus loin dans le roman, alors que le génocide se profile inévitablement, « la cacophonie des chiens fit progressivement place à celle des humains » (GC, p.116), comme si l’une et l’autre se valaient dans le bas de l’échelle des races vivant sur terre. Pour d’autres, la présence des chiens est carrément associée aux massacres et ils sont montrés comme des bêtes assoiffées de sang, qui témoignent par le fait même de l’avilissement des hommes. Leur présence participe souvent à la construction de l’atmosphère apocalyptique du génocide. Par exemple, dans *La phalène des collines*, quand Muyango-le-crâne-fêlé raconte l’épopée de Bisesero, les chiens mangeurs de cadavres donnent froid dans le dos :

« Le souffle de la mort [...] habitait les mouches vrombissant autour des plaies béantes, les chiens déchiquetaient les chairs encore ensanglantées, et les corbeaux becquetaient jusqu’à la béance des cavités les yeux des morts. [...] Comme un zombie, 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, [...] » (KL, p.123)

Enfin, une dernière mention des chiens est faite par Koulsy Lamko dans son roman :

« Les *interahamwe* arrivaient par groupes, une horde de barbares assoiffés de trésors. Hurlant, razziant hameaux et fermes telles des hordes de lycéons affamés, aboyant de rage, la langue pendante, les crocs acérés » (KL, p.118).

L'écriture très littéraire de Lamko se pare du terme « lycaon » qui, s'il désigne un chien sauvage réel en Afrique, n'en possède pas moins une intéressante connotation mythologique. Ainsi, la présence des chiens dans certains des romans à l'étude est courte, sporadique, mais constante et participe par conséquent à l'élaboration d'une mise en scène du drame dans un monde où les humains n'auraient justement plus rien d'humains et où leurs actions les rapprocheraient plutôt de celles du chien. Dans *Murambi, le livre des ossements*, Boubacar Boris Diop ne leur accorde pas une place prépondérante lui non plus, mais lorsqu'il mentionne leur présence, il les investit d'une signification très riche, laquelle appuie fortement les mentions soulignées précédemment :

« Une fois dehors, nous avons vu une meute de chiens rôder autour de Nyamata. Des bandes de gamins attendaient notre départ pour se précipiter dans l'église. Il y avait tant de cadavres qu'ils pouvaient toujours espérer glaner quelque chose, les petits. On m'a même dit qu'ils jouent au foot avec les crânes, mais je n'ai pas encore vu cela de mes propres yeux.³⁹ »

Meute de chiens qui attend le moment propice pour se précipiter sur ces amoncellements de viandes fraîches, bande de garçons détrousseurs de cadavres, bref, c'est toute l'humanité qui vacille. Cette scène très forte rejoint la valeur déshumanisante des mentions succinctes des autres romans. Un peu plus loin, un autre extrait est intéressant lorsque Boubacar Boris Diop présente une conversation entre le Docteur Karekezi, cerveau du massacre de Murambi où il enverra à la boucherie sa propre femme tutsi et ses enfants, et le colonel Perrin, qui est ici le sujet énonciateur :

« Je me suis baissé pour caresser le chien. [...] »

- Je vois que Taasu n'est pas devenu agressif, comme... comme les autres...
- Vous voulez parler de ces chiens qui se sont tant gavés de chair humaine pendant la guerre que maintenant ils attaquent les gens?
- C'est ce qu'on m'a raconté.

³⁹ DIOP, Boubacar, Boris, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000, p.111.

- Non, a-t-il déclaré suavement, avec une légère grimace de dégoût, ce n'est pas le cas de cet animal. Seuls les chiens des quartiers populaires se nourrissaient de cadavres de Tutsi. Vous pensez bien, colonel Perrin, que mon Taasu ne mange pas de ce pain-là!

Tout le charme un peu ambigu de la conversation venait de s'évanouir. J'ai dit durement, en le regardant dans les yeux :

- Vous jouez les cyniques parce que vous avez tout perdu. Les criminels de guerre finissent toujours par être vaincus.⁴⁰ »

Comme le souligne Daniel Delas dans un article sur les chiens du génocide, le terme "cynique" est admirablement bien choisi car « il renvoie étymologiquement à Diogène et à ses amis philosophes qu'on accusait de se comporter avec impudence et amoralisme, comme des chiens⁴¹ ». De plus, notons que l'humour utilisé par Diop dans cet extrait est d'autant plus noir que c'est le Dr. Karekezi, organisateur des massacres qui introduit entre les chiens (le sien et ceux des quartiers populaires) les mêmes stéréotypes racistes qui sont répandus au Rwanda entre Hutu et Tutsi et qui ont mené au drame de 1994.

Mais c'est dans le texte hybride d'Abdourahman Wabéri que leur présence se fait la plus insistante. En effet, dans *Moisson de crânes*, il place sous le patronage du Césaire de *Et les chiens se taisaient* un chapitre intitulé « Et les chiens festoyaient », neuf pages retentissantes dans lesquelles l'auteur évoque un pays submergé par la sauvagerie animale que symbolisent si bien les chiens :

« Chiens errants, mangeurs de cadavres depuis des semaines, striés de bourrelets, engraisés jusqu'au collet. [...] Mamelles lourdes, en ordre de marche, des femelles de déplacent sans leur ancienne grâce de canidé. Chiens porteurs de maladies, avides écumeurs des forêts, voleurs de corps, disputant les os aux charognards. Meutes cheminant de carnage en carnage, de puits en puits, de marais en marais. Colonnes de chiens devenus fous qui obstruent la crête des collines dès le petit matin. Museau d'ombre et de sang. Gueules de faim. Coyotes, cerbères, lycans, chacals, tous diables dépeupleurs de la même engeance.⁴² »

L'auteur parle-t-il des hommes ou bien des chiens? De toute façon, c'est du pareil au même puisque les hommes sont devenus des chiens qui se déplacent en meutes et les

⁴⁰ *Ibid.*, p.165-166.

⁴¹ DELAS, Daniel, « Entre fictions et témoignages. Les chiens du génocide », *Notre libraire. Revue des littératures du Sud*, no. 148, juillet – septembre 2002, p.3.

⁴² WABÉRI, Abdourahman, *Moisson de crânes*, *op. cit.*, p. 53-54.

chiens sont devenus fous « à la vue des flots de sang⁴³ » : les « molosses⁴⁴ » se sont associés aux « rapaces⁴⁵ » pour faire taire les derniers « bêlements déchirés⁴⁶ ». Un peu plus loin, l'auteur évoque un gros chien anthropophage qu'une vieille femme rescapée des massacres a adopté parce qu'il était comme elle un rescapé, les soldats du FPR ayant tué au fur et à mesure de leur progression dans le pays tous les chiens mangeurs de cadavres. La femme a nommé son nouveau compagnon de vie Minuar, « en souvenir des soldats de la Minuar qui ne nous ont pas sauvé la vie, et même les vieilles dames et les enfants, alors qu'ils étaient bien armés et qu'ils voyaient tout ce qui se passait ici⁴⁷. Ce chien, même s'il a une deuxième chance, semble tout de même marqué par le sceau de la guerre et son nom, Minuar, rappelle encore que des hommes qui possédaient les moyens de sauver la vie de ceux qui étaient en danger ont préféré ne pas le faire, comme si leur vie ne valait guère mieux que celle d'un chien.

2.5 La littérature comme dépassement de l'horreur

Même si le roman de génocide est empreint d'une volonté de témoignage, il n'en demeure pas moins que le discours choisi par les auteurs est celui de la fiction, même dans ce qu'elle peut avoir de plus éclatée, comme nous l'avons vu avec l'analyse des récits de voyage de Véronique Tadjo et d'Abdourahman Wabéri. Par conséquent, la littérature doit aussi amener une dimension "autre" au témoignage qui sans cette dernière relèverait du simple document, surtout si la forme du récit est plus traditionnelle. Que ce soit les œuvres issues de la Shoah ou encore de *l'Itsembabwoko*, que ce soit des écrivains rescapés de la tragédie ou des témoins indirects comme les auteurs des textes à l'étude, la démesure de l'expérience laisse deviner très vite les limites d'une écriture qui voudrait s'en tenir uniquement à l'exposé des faits. Ainsi, il s'agit d'investir la littérature d'une fonction qui la distinguerait du document et qui serait développé à partir de ses mécanismes intrinsèques. L'écriture de l'oblique et l'utilisation de motifs symboliques

⁴³ *Ibid.*, p.54.

⁴⁴ *Ibid.*, p.54.

⁴⁵ *Ibid.*, p.54.

⁴⁶ *Ibid.*, p.55.

⁴⁷ *Ibid.*, p.56-57.

(l'eau, les chiens, etc.) participent, comme nous venons tout juste de le voir d'ailleurs, à la construction d'une légitimité de la littérature dans l'ensemble des discours.

Les romanciers du génocide peuvent également répondre à cette question de l'inénarrable à travers leur œuvre. Par exemple, dans *La phalène des collines* de Koulsy Lamko, la littérature met en scène son propre rôle salvateur face à la violence génocidaire. C'est dans la construction des personnages de Pelouse et du poète Muyango et par la relation qui s'établit entre ces deux protagonistes que l'auteur propose une réponse symbolique quant au rôle de la fiction face à une expérience aussi limite que le génocide de 1994. Ainsi, l'auteur travaille à partir du matériau que lui offre la littérature, c'est-à-dire les différentes dimensions symboliques que peuvent revêtir ses personnages, afin d'amener son texte au-delà des faits. Symboliquement (littérairement donc), la littérature dépasse l'horreur en s'introduisant dans l'humanité du drame. Dans les prochaines pages, nous nous attarderons à démontrer comment le phénomène se développe au fil du récit de Koulsy Lamko, grâce notamment à certaines représentations symboliques que nous analyserons. Nous montrerons finalement que la construction des personnages de Valcourt et de Gentile permet tout autant à Gil Courtemanche de mettre en place une réflexion similaire à celle suggérée par Lamko sur le rôle salvateur de la littérature.

2.5.1 Pelouse, une beauté sur la mauvaise route mémorielle

Pelouse, jeune femme d'origine rwandaise mais qui a passé la plus grande partie de sa vie en exil, foule le sol rwandais pour une première fois en tant que membre d'une délégation d'Européens qui a pour but d'enquêter sur le génocide survenu cinq ans plus tôt. Puisque sa tante (la Reine devenue phalène et narratrice fantastique du roman) est décédée pendant la guerre sans laisser aucune trace, elle profite de son passage au pays de ses ancêtres pour tenter d'en apprendre davantage sur les circonstances de la mort de cette dernière. D'emblée, Pelouse est présentée comme une femme d'une beauté troublante :

« Pétulante, la visiteuse : un corps sans hypocrisie, une nymphe des magazines de mode, échappée des écuries Rabane. Blue-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 des glaciers de pédés. Une créature aussi parfaite... cet œil de Néfertiti, cette courbe vertigineuse qui dessinait les hanches parfaitement moulées, cette chute vers le bassin en amphore... » (KL, p.25).

Ainsi, c'est d'abord son physique qui frappe. Descendante d'une lignée royale, elle se révèle être « une nièce aussi éclatante de beauté » (KL, p.142) que sa tante. C'est par ailleurs grâce à ses attributs extérieurs que la jeune femme a réussi à se tailler une place et à payer ses études en Europe :

« Évelyne, la patronne boulotte mais ravissante, lui disait : « Tes fesses, Pelouse! Tes fesses, le balancement de tes hanches! Les mecs n'ont jamais été aussi nombreux pour la pédicure, ses loustics! Regarde comme ils salivent! Ils bavent de désir. Ils délirent, les zigotos! Ce sont tes fesses qui les envoûtent! » (KL, p.149)

Par la suite, elle se fera remarquer par le cinéaste Gilles Peret qui lancera sa carrière de mannequin et d'actrice :

« Pelouse fit de l'effet. Sa démarche ondulante, le mouvement de ses fesses, qui tremblaient à chacun de ses pas, 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 » (KL, p.150).

Pelouse travaille pour une délégation à la tête de laquelle se trouve l'antipathique « *musungu* aux bajoues d'opulence » (KL, p.47), chef enquêteur dont la mission est de traquer « sans faille le mensonge pour rendre à la vérité son éclat, sa brillance » (KL, p.94). En fait, la seule vérité qui intéresse le *musungu* est celle « du besoin de la preuve » (KL, p.11) et c'est à peine s'il fait preuve de compassion devant les carcasses présentées sur les sites du génocide, trop occupé qu'il est à compter les morts, comme si le nombre des victimes importait plus que les victimes elles-mêmes :

« « 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! » (KL, p.27).

Pelouse est la "script-girl" du groupe et son travail est composé de facettes aussi multiples que floues. Elle doit participer à « tous les voyages du groupe à travers le territoire. 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 de l'œil double. Ses notes étaient tout aussi importantes; elles devaient constituer l'épine dorsale sur laquelle s'articuleraient les différents points du rapport » (KL, p.140). La délégation ne reste qu'un mois au Rwanda, elle doit donc faire vite et « Pelouse doit en être la mémoire, une sorte de script-photographe-guide-traductrice » (KL, p.93). Ainsi, « pour le besoin de la preuve » (KL, p.11), elle doit recréer, à travers ses notes et ses photos, la mémoire historique des événements. Symboliquement, il s'agit là d'un rôle fondamental puisqu'elle est mandatée pour être la gardienne de ce que nous pouvons qualifier de mémoire du dénombrement, ou mémoire historique, contre laquelle l'auteur nous met d'ailleurs en garde dès l'exorde du roman : « Additionner, soustraire, multiplier, diviser, il se trouve toujours dans l'opération...des retenues. [...] Là-bas s'arrête l'histoire mathématique; ici commence l'ère du poète : la vocation d'une polyphonie sur des arpèges de cacophonies douloureuses » (KL, p.12). C'est dire que l'historien cherche des faits, des statistiques et des preuves tandis que le romancier s'intéresse à quelque chose de beaucoup moins tangible, soit l'expérience vécue et ses répercussions dans la vie des rescapés : leurs intérêts diffèrent donc considérablement. Dès le début du roman, la Reine, narratrice de la fiction, reprend l'avertissement de l'exorde contre la mémoire du dénombrement et donne ainsi une direction au récit :

« Traverser le pont des transformations vers l'étourdissement, le divertissement. Ne plus rien attendre de la tyrannie du temps, cet impitoyable conjoint prompt à imposer la férocité de son inaltérable course et qui modèle insidieusement la glaise, durcit les événements, entraîne vers la vermoulure, l'inéluctable destruction. [...] Et que le monde me foute le camp avec ses conventions, ses normes, ses compartiments, ses casiers, ses étagères, ses armoires, ses labyrinthes, ses couloirs, ses polices! » (KL, p.14)

Ici, en parlant de "transformation" et de "divertissement", la phalène nous invite subtilement à passer d'un autre côté de la réalité, celui des arts et de la fiction par exemple, pour aborder le chaos génocidaire sous un autre angle. Dans cette perspective, la vérité ne se découvre pas au détour des chiffres. Derrière eux, il y a aussi des êtres

que, la plupart du temps, la mémoire du dénombrement paraît oublier : « [...] l'inacceptable, c'est lorsqu'on abrège « Morts d'Hommes »! Inacceptable parce qu'en dedans d'Hommes il y a aussi femme, vieillard, nourrisson, homme, vie, espérance, éternité... » (KL, p.12). Déjà, en ramenant la Reine sous les traits du phalène, la fiction arrive à atteindre cette vie qui se cache au-delà des chiffres de la statistique des chercheurs.

À la lumière de ces affirmations, Pelouse se retrouve donc du mauvais côté de la mémoire à cause du rôle dont elle est investie au sein de la délégation. Or, l'ampleur du drame rattrape rapidement Pelouse qui constate qu'il ne s'agit pas là d'un événement rationnellement saisissable. Par conséquent, elle préfère se taire : « Pelouse hésita quand Védaste lui tendit le gros classeur à la couverture noire et à la tranche jaune canari. Que pouvait-on écrire de sensé dans un livre d'or à la sortie d'un musée de carcasses humaines? » (KL, p.47). Le mutisme de la jeune femme devient de plus en plus central et s'étend jusque dans ses fonctions professionnelles. À ce stade-là, c'est donc plus précisément à titre de gardienne de la mémoire mathématique qu'elle est réduite au silence :

« Hier soir, elle a fait développer et tirer les photos réalisées dans l'église-musée-site-répertorié-classé numéro 12. Pas une seule image! Le négatif est 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! » (KL, p.110-111)

Ainsi, Pelouse s'avère incapable de répondre aux exigences liées à son rôle de cerbère de l'Histoire, ce qui confirme de surcroît que la mémoire mathématique n'arrive pas à véritablement cerner les événements. Finalement, c'est la nature qui finira par détruire toutes les notes de Pelouse :

« « Le vent s'est engouffré par la fenêtre de votre chambre... Vous l'avez laissée ouverte... Le vent a sorti tous les papiers qui se trouvaient sur votre table de chevet et les a répandus dans l'eau. Tout est passé par la fenêtre. Je suis désolée... Je n'ai pu le constater qu'après la pluie. J'ai voulu repêcher vos papiers. Et c'était trop tard! L'eau a tout foutu en l'air. » (KL, p.160-161)

Ainsi, toutes les traces de la mémoire historique disparaissent. Tranquillement, au fil du récit, Pelouse perd donc ce qui aurait dû être « l'épine dorsale » (KL, p.140) sur laquelle se grefferait l'ensemble du travail de la délégation. Néanmoins, son rôle dans le récit n'aura pas seulement été d'être sur la mauvaise route mémorielle. La présence de Pelouse permettra à d'autres personnages de s'ouvrir et d'enfin cesser de vivre dans la mémoire de morts.

2.5.2 Muyango-le-crâne-fêlé ou la Parole libératrice du poète

Contrairement aux descriptions concernant Pelouse, le poète Muyango n'est jamais présenté par des qualificatifs élogieux. Alors que son surnom « Muyango-le-crâne-fêlé » remet en question son équilibre mental, il semble n'être investi d'aucun rôle particulier quand il arrive dans le récit puisqu'il passe le plus clair de son temps au Café de la Muse à boire de la bière. De plus, il est repoussant malgré son érudition, avec ses ongles sales et ses longs cheveux en "dreads" que « les poux adorent » (KL, p.76). Par ailleurs, il « bave presque en parlant », [s]es postillons éclaboussent tout alentour » (KL, p.77) alors que « des propos incohérents » sortent « de cette espèce d'épave puant le tabac, la sueur et la crasse d'une dizaine de jours sans toilette » (KL, p.78). Les deux personnages, une reine de beauté et un alcoolique crasseux, semblent donc être aux antipodes l'un de l'autre et rien ne pourrait les rassembler.

Client régulier du Café de la Muse, Myuango définit lui-même sa fonction au sein de l'institution :

« Lui, répétait à qui voulait l'entendre qu'il a été embauché comme pilier central du bar qu'il ne devait quitter qu'aux petites heures les plus tardives de la nuit. Inamovible! [...] En ces jours de paix, à la fermeture du bar, c'était lui qui aidait Willy le garçon veilleur à pousser le loquet du portail du Complexe de la Muse. Quand il ne recopiait pas ses « poèmes regardants » qu'il se faisait un devoir de distribuer ou de lire, il vous passait en revue, vous « déculottait », selon ses propres dires » (KL, p.78).

Ainsi, parmi « la Gagne » (KL, p.66), c'est-à-dire la clientèle du Café, Muyango fait donc office de troubadour, de poète ambulancier qui est respecté tout autant que craint parce que les autres redoutent d'être la cible de sa verve incendiaire. Alors que la Reine est la

représentante fantastique de l'univers des mots, Muyango en est plutôt le symbole tangible dans le récit et malgré son apparence hideuse, il est bien conscient du territoire illimité que lui offre le monde du divertissement :

« Mais a-t-on besoin d'un sang de roi pour posséder le monde? Non! Ma puissance, je la bâtis dans mon cervelet. Mon royaume, c'est le territoire de mes rêves, et je fais reculer sans cesse les limites de mon domaine au-delà des volcans. Le monde m'appartient si je le veux : les collines et leur rocaïlle, les plaines et leurs champs de thé, les ruisseaux et leurs tilapias, les bois et leurs gorilles... » (KL, p.75-76)

Malgré son physique désagréable, Muyango, se révèle être un personnage central au sein de la Gagne. En effet, il offre ses « regards » (KL, p.79) comme il se plaît à nommer ses poèmes, à la face du monde qui ne semble pas toujours prêt à entendre ce qu'il tente de dire à travers ses envolées lyriques : chaque fois qu'il récite « un regard » devant les autres protagonistes, il est souvent question de leur passé collectif meurtri par le génocide. Par exemple, lorsqu'il rencontre Pelouse pour la toute première fois au Complexe, il lui lit un poème pour le moins engagé :

« Festins d'assassins / Charognards, hyènes à queue basse, marchands d'esclaves. / Voici le grand champ-marché du pogrom! / Succulent plat de corps de mères et d'enfants. / Entonnez la Marseillaise, soufflez les bougies... / Et que le festin commence! / Applaudissez, glapissez de joie. / C'est l'anniversaire, chaque jour, de la recolonisation. / Le repas est prêt! Bon appétit\ / Mangez donc les tartines beurrées de nos cervelles. [...]

Mon pays n'est pas un cirque romain antique / Mon peuple n'est pas une troupe de gladiateurs / Nous n'avons pas la vocation de / Vivre et mourir pour vous divertir » (KL, p.79-80).

Sans passer par une analyse détaillée du poème, il est pourtant clair que Muyango y dénonce l'implication et la responsabilité plus ou moins directe des puissances étrangères dans les événements de 1994. Ainsi, la communauté internationale, avec les Français et leur Marseillaise en tête, est accusée de s'amuser des malheurs vécus par les Rwandais. Un peu plus loin, « Pelouse ne comprend toujours pas pourquoi Muyango a tenu à accompagner l'équipe d'enquêteurs sur les collines de Bisesero » (KL, p.116). Lorsqu'il arrive sur les lieux, le « poète regardant » clamera « d'une voix de conteur » (KL, p.116) l'épopée des habitants du village qui résistèrent jusqu'à la fin aux hordes menaçantes

d'*interahamwe* venues pour les exterminer. Ses poèmes sont comme des phares éclairant le passé. Par conséquent, Muyango participe pleinement à la construction d'une mémoire non pas historique ou statistique, mais collective, c'est-à-dire vécue, ressentie et par le fait même, entièrement subjective. Comme le remarque admirablement bien Régine Robin dans son ouvrage *Le Roman mémoriel*, « au contraire de l'historicité chronologique, la mémoire collective fonctionne à la "madeleine de Proust", par associations ou par mobilisation d'un sens déjà là. Seul compte, en effet, le sens à donner au passé. De là, ce goût pour les symboles, les allégories de la mémoire collective, gardienne à sa façon des traditions et de l'interprétation qu'un groupe donne à son passé⁴⁸ ». Justement, Muyango, représentant du monde des mots, ne cherche pas la vérité à tout prix, il s'intéresse surtout, tout comme les fictions du génocide d'ailleurs, à la signification que peuvent revêtir les événements passés. Par exemple, en racontant l'épisode de Bisesero sur le ton épique (scène du récit que nous avons déjà analysé en détail), Muyango élève les habitants de ce village au rang de héros, précisément parce que la mémoire collective d'un peuple a besoin de « travailler l'Histoire afin de conjurer l'angoisse née de la volonté d'une destruction radicale⁴⁹ ». Les artifices de la littérature participent par conséquent à la construction de cette mémoire qui amènera les rescapés plus loin sur le chemin de la résilience. Alors que la plupart des clients du Café de la Muse refoulent les événements vécus, alors que « chaque homme, chaque femme est une île au milieu du vide » (KL, p.77), alors que « les lieux physiques sont amnésiques, les repères gommés, l'histoire de chaque enfance, de chaque vie, lobotomisée » (KL, p.77), alors que tous sont entourés « d'un océan de vide, d'un énorme gouffre de la mémoire » (KL, p.77), le poète se révèle être le gardien d'une mémoire que certains tentent désespérément de fuir. Ainsi, les autres personnages, avec Pelouse en tête, même s'ils sont d'abord rebutés par le physique repoussant de Muyango, réaliseront que ce gardien de la mémoire collective est effectivement un pilier central, surtout pour les aider à dépasser l'horreur. Notons par contre que Muyango est tout de même hanté par son

⁴⁸ ROBIN, Régine, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours, 1989, p.55.

⁴⁹ BENSOUSSAN, Georges, *Auschwitz en héritage? D'un bon usage de la mémoire*, Paris, Mille et une nuits, 2003, p.23.

propre passé (il a perdu sa mère, sa femme et son enfant durant le génocide) et il ne partage son vécu personnel du drame avec personne lui non plus.

2.5.3 Vers l'avenir

Alors que Pelouse se perd dans les dédales de la mémoire du dénombrement, Muyango tente de la convaincre qu'elle est sur la mauvaise voie mémorielle et que ce qu'elle recherche ne se cache pas au détour d'un site du génocide ou dans la compilation froide des statistiques. Le poète essaie de lui donner de nouvelles pistes :

« T'es en quête de ta tante. Une Reine, ça ne se perd pas comme une aiguille dans une botte de foin. Chasse le bleu de ton esprit. Toute quête est comme une pièce musicale gaie que l'on crée. Pas un requiem. Alors commence autrement à écrire une autre vie. Le premier mot saura être la première note d'un hymne à la terre que tu chéris. Quand tu l'auras écrit, qu'un saxo grave barrisse la victoire en installant ta voix sur sa trompe. Tes photos seront alors chargées de rythmes et d'émotions et célébreront, en filigrane, la nouvelle humanité à engendrer par-delà les lacs, les collines, les massifs volcaniques, le vol des tisserins ou les fumées des champs de bananiers... » (KL, p.113)

Les conseils du nouvel ami de Pelouse l'amèneront à saisir toute l'importance de changer de « pièce musicale ». La jeune femme est à la recherche de sa terre natale, de ses ancêtres et elle ne saura trouver leur trace en faisant la visite des églises-musées. Sa tante, toujours à l'affût de ses recherches, l'armera d'une plus grande acuité sensorielle pour l'aider dans sa quête :

« Je décide d'armer Pelouse d'une double vue et d'une double écoute. Pendant son sommeil, je lui collerai sur les paupières le chassie purulent d'un chien. Pour la double vue. Et le cérumen d'un chat de gouttière. Pour la double écoute. Il faut qu'elle possède un peu plus que deux yeux et deux oreilles. Pas davantage, puisqu'elle n'est pas de notre monde invisible de fantôme; mais juste assez pour être un peu plus sensible au murmure des êtres et des choses » (KL, p.102).

Après avoir tenté en vain de comprendre le Rwanda à travers les vestiges macabres du génocide, les nouveaux sens octroyés par sa tante l'amènent beaucoup plus loin et la

sensibilisent au miracle de la vie, si entêtée qu'elle peut toujours renaître de ses cendres malgré les plus grands charniers :

« Hier, j'ai longuement observé l'Immeuble aux trois cents identités. L'authentique Centre des affaires... le Rubangura! Quincaillerie, maroquinerie, salon de coiffure, salon de couture, ébénisterie, blanchisserie, serrurerie, plomberie, [...]. Épiphanie? Ce n'est pas le manque de toilettes qui m'intrigue! C'est le miracle! [...] L'immeuble aux trois cents identités est en lui-même un miracle! Tout renaît, tout y bouge! » (KL, p.193-194)

L'observation de la vie qui grouille partout amène Pelouse à saisir que ce qu'elle recherche ne se cache pas dans les vestiges du passé, mais probablement plus dans le présent, voire en regardant plutôt vers l'avenir. En se liant d'amitié avec certains rescapés du génocide (notamment avec Épiphanie, « l'autre pilier » du Café de la Muse), elle comprend que ce n'est pas en scrutant l'Histoire qu'elle trouvera son pays natal, mais plutôt en se tournant vers tous ces gens qui cherchent à survivre malgré leur douloureux passé. C'est dans tous ces petits miracles de la vie qui continue alors qu'on a sauvagement tenté de l'éradiquer que se trouvent les réponses à la quête de Pelouse. Cette dernière voudra ensuite concrètement agir pour favoriser la guérison :

« On y installera, en plein milieu de fleurs que nous aurons plantées, le plus grand salon de beauté de cette ville. Je suis mannequin, tu sais. On l'appellera la Clinique de l'Espoir. On y coiffera toutes les femmes qui voudront bien se débarrasser de leurs cheveux de deuil, on y coiffera aussi les âmes qui ont poussé de denses broussailles de désespérance. Ce sera de la chirurgie esthétique des âmes. Épiphanie, il faut corriger la nature lorsqu'elle s'est trompée. La laideur est une maladie aussi grave que les autres. [...] [N]ous 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 » (KL, p.195-196).

Pelouse troque son rôle de gardienne de la mémoire historique pour devenir la matrice, la « petite maman » qui sème maintenant la vie autour d'elle. Reine de Beauté, image forte de la féminité dans ce qu'elle a de plus beau, elle assume pleinement son nouveau rôle de catalyseur de vie, symbole de l'« origine de la vie, [de] la matrice, [de] la source » (KL, p.30) à partir de laquelle la vie resurgit enfin après des années d'infertilité.

Le premier client de son salon d'esthétique ne sera nul autre que Muyango. Lorsqu'il entend parler du projet de Pelouse et d'Épiphanie d'ouvrir un salon de beauté, Muyango accourt et demande à Pelouse de lui couper les cheveux et les ongles, parce qu'«ils sont devenus des griffes» (KL, p.198). C'est à ce moment que le poète décide de débroussailler non seulement son corps, mais ses souvenirs également en se confiant à la jeune femme :

« Pelouse, l'homme de Bisesero, celui qui s'était assis dans le fourré fait de hautes herbes et qui ramassa sur les jambes le cadavre de sa mère que les chiens avaient commencé à dévorer, celui qui pleura toutes les larmes de son corps pendant une journée, s'enduisant les cheveux, la poitrine, les membres, du sang coagulé et de la graisse coulant des corps de sa mère, sa femme et son unique nourrisson en putréfaction, avant de disparaître dans la nuit... C'était moi » (KL, p.199).

Le poète s'était donc laissé ronger par son passé et son physique hideux rappelle ses souvenirs qui n'ont pas été entretenus, qui ont longtemps été abandonnés, comme les autres rescapés qui luttèrent eux aussi contre leur passé mais auxquels Muyango lançait ses poèmes en guise d'appels au devoir de mémoire. Bien qu'il connaisse la puissance salvatrice des mots pour dépasser l'horreur, Muyango ne s'était jamais préoccupé de sa propre délivrance. Pelouse comprend d'ailleurs la signification du désir formulé par Muyango :

« - J'ai compris, Muyango! Le champ de la mémoire des morts, il faut le débroussailler, tondre les pousses mensongères pour laisser fleurir la vérité. Je vais te coiffer, je vais te couper les ongles, détruire tous les mensonges qui ont poussé sur ton corps. Parce que le mensonge, c'est le refus de la vie » (KL, p.199).

Finalement, c'est par son union charnelle hautement symbolique avec Muyango que la jeune femme clôt son voyage au Rwanda. Ainsi, Pelouse, la femme belle, la matrice, s'unit à Muyango, le représentant des mots et maintenant de la mémoire des morts débroussaillée :

« Muyango! Je vais bientôt repartir 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 cadavres, 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 » (KL, p.202).

Plusieurs niveaux de sens se révèlent dans cette dernière scène. Premièrement, il s'agit bien de l'union entre un homme et une femme, une promesse d'avenir qui passe par le puissant désir d'enfanter. Pour Pelouse, la seule conclusion possible à sa quête est cette union avec Muyango pour créer la vie sur cet « étal de cadavres », pour conjurer l'horreur des événements du passé : faire l'amour sur cette terre qui a bu le sang des leurs, c'est aussi permettre à la vie de reprendre ses droits après que la mort ait presque tout fauché. Créer devient le seul moyen légitime de vaincre la mort : elle désire que la vie surgisse en elle, mais elle veut tout autant qu'elle ressurgisse sur sa terre natale. Deuxièmement, l'union de ces personnages est également la réponse symbolique que nous propose Koulsy Lamko quant au rôle de la fiction face à toute cette intense violence : en effet, leur union représente aussi celle entre une femme, une matrice symbole de vie et d'avenir et le poète Muyango, représentant des mots. Ainsi, c'est dire que la fiction permet de contrecarrer l'horreur des événements en choisissant le côté de la vie. L'union entre la vie (Pelouse) et les mots (Muyango) rappelle que la littérature est nécessaire dans la reconstruction d'une mémoire meurtrie par le passé. En terminant son roman sur cette note d'espoir, Lamko fait donc un pied de nez symbolique à tous ceux qui posent la question de la légitimité de la littérature face à l'expérience limite du génocide. Il est donc clair pour nous que la fiction participe à l'élaboration d'une mémoire collective, essentielle au dépassement de l'horreur.

2.5.4 Un dimanche à la piscine à Kigali : la même fonction salvatrice des mots

Dans *Un dimanche à la piscine à Kigali*, Gil Courtemanche attribue également un rôle salvateur à la littérature face à la violence génocidaire. De plus, il est curieux de voir que la relation qui s'établit entre les deux protagonistes principaux, Bernard Valcourt et Gentille, ressemble en plusieurs points à celle entre Pelouse et Muyango. Lorsque Bernard Valcourt apparaît dès les premières pages du récit, c'est un homme désabusé qui n'attend plus rien de la vie qui est présenté. En effet, c'est par désœuvrement qu'au

début des années 90, il accepte un poste au Rwanda afin de mettre sur pied un service de télévision digne d'un pays démocratique et développé. De toute façon, sa vie à Montréal est un échec et il voit là l'occasion rêvée de fuir enfin sa solitude :

« Depuis que sa fille était partie comme toutes les filles le font quand elles deviennent amoureuses, depuis que Pif, son chat, ainsi nommé parce qu'il était le frère de Paf, était mort, comme sa sœur, de simple et bête vieillesse, son appartement ne lui parlait que de sa solitude. Quelques femmes gentilles y dégrafaient leur soutien-gorge, une ou l'autre y avait dormi, pris le petit déjeuner, mais aucune n'avait passé le test du matin. [...]. Quant à son travail à Radio-Canada, il le percevait de plus en plus comme une tâche monotone, un fardeau fastidieux » (GC, p.25-26).

Pourtant, une fois au Rwanda, Valcourt ne reprend pas plus goût à la vie et les nouvelles connaissances qu'il établit le voient pour ce qu'il est, c'est-à-dire un homme aride « comme un désert, comme une terre morte qui refuse les semences » (GC, p.100). Même Gentille, qui pourtant s'éprendra de lui, le décrit comme un être plutôt introverti et mélancolique : « Je le sais, je te regarde sans arrêt depuis que je travaille ici. Tu discutes et tu raisones. Quand les autres rient aux éclats, quand ils crient de plaisir, tu souris un peu. Quand tu ris, c'est en silence ou presque. Quand tu te soûles, c'est seul dans ta chambre » (GC, p.81-82).

Mais au-delà du désir de fuir sa vie monotone, Valcourt est au Rwanda dans le cadre d'un projet qui requiert ses compétences professionnelles : il est journaliste. Même si son projet de télévision avorte très rapidement après son arrivée au pays des mille collines et qu'il ne croit plus en rien, il est régulièrement représenté dans le récit en train d'écrire, de scribouiller quelque chose qui se situerait entre le rapport journalistique et la fiction :

« Ces observations, Valcourt [...] les note autant qu'il les marmonne, souvent avec rage, parfois avec tendresse, mais toujours ostensiblement. Pour qu'on sache, tout au moins pour qu'on imagine, qu'il écrit sur eux, pour qu'on lui demande ce qu'il écrit, puis qu'on s'inquiète de ce livre qu'il ne cesse d'écrire depuis que le Projet l'a plus ou moins abandonné. [...] Il n'écrit pas de livre. Il écrit pour mettre du temps entre les gorgées de bière ou pour indiquer qu'il ne souhaite pas être dérangé. En fait, un peu comme une buse perchée, Valcourt attend qu'un morceau de vie l'excite pour déployer ses ailes » (GC, p.14).

Ainsi, Bernard Valcourt est un homme de mots dont la vision tout au long du roman se situe quelque part entre celles du romancier et du journaliste. Un peu comme Muyango qui jette ses « poèmes regardants » à la face des autres, Valcourt veut également être craint pour la puissance de ses mots. Parfois, il fait même semblant d'écrire pour que les autres s'imaginent qu'il écrit peut-être sur eux, pour qu'ils n'oublient jamais que les mots peuvent devenir une arme redoutable dirigée contre eux.

Alors qu'il écrit surtout pour passer le temps, c'est quand le génocide débute que le journaliste-écrivain se remet à pratiquer son métier plus sérieusement. Devant l'absurdité des événements, il réalise que son arme la plus efficace est sa volonté d'écrire sur les faits, mais aussi sur les conséquences de la guerre. Malgré son désir de dénoncer les mécanismes sous-jacents du génocide, la forme choisie est toujours floue et semblerait se situer, comme le roman de Courtemanche, quelque part entre la fiction et la réalité :

« Maintenant, il écrivait fébrilement dans son carnet. « Le piège...penser que c'est inévitable, que cela tient à la nature de la société ou du pays ou de l'humain... ne pas voir que quelques hommes décident de toutes les violences et que, s'ils ne les planifient pas, ils créent les conditions pour qu'elles rugissent... Développer l'exemple du sida, qui est une conséquence de la pauvreté...[...] écrire l'histoire de ce pays à travers l'histoire de Gentille et de sa famille...décrire la complaisance des institutions internationales devant la corruption » (GC, p.132).

Quand Gentille lui demande ce qu'il est en train d'écrire, Valcourt semble pour une rare fois avoir retrouvé ses convictions :

« - Je recommence à faire mon métier : essayer de dire ce qui se cache derrière les épouvantails, les monstres, les caricatures, les symboles, les drapeaux, les uniformes, les grandes déclarations qui nous endorment avec leurs bonnes intentions. Essayer de nommer les vrais tueurs qui sont assis dans des bureaux du palais résidentiel ou à l'ambassade de France. Ce sont ceux qui dressent des listes et donnent les directives, ceux qui financent les opérations et qui distribuent les armes » (GC, p.132).

Les faits dénoncés dans l'extrait sont semblables à ceux du poème de Muyango que nous avons cité précédemment. Bref, devant l'urgence de la situation, il s'approprie le seul pistolet à sa mesure, c'est-à-dire les mots. Mais au-delà de son métier de journaliste, Bernard Valcourt est celui par qui Gentille connaîtra le rôle salvateur de la poésie, un peu

comme Pelouse est amenée vers une nouvelle sensibilité grâce entre autres à la présence de Muyango et de « ses poèmes regardants».

Comme lorsque Pelouse entre en scène pour la première fois dans *La phalène des collines*, Gentille est d'abord reconnue pour son magnifique physique qui ensorcelle les hommes qui la côtoient :

« Et Gentille, qui a un nom aussi joli que ses seins, si pointus qu'ils font mal à son chemisier empesé, Gentille qui a un visage encore plus beau que ses seins, et un cul plus troublant dans son insolente adolescence que son visage et ses seins, Gentille, qui n'a jamais souri ni parlé tellement sa beauté la gêne et la paralyse, Gentille pleure » (GC, p.15-16).

Même s'il est beaucoup plus âgé qu'elle, Valcourt est obsédé par cette beauté pure, naïve, par ses traits fins, ses jambes « parfaites, ses chevilles douces et graciles » (GC, p.44). Bref, Gentille est, comme Pelouse d'ailleurs, la "Dalida rwandaise" par excellence. Hutu enfermée dans un corps de tutsi, son physique sera la cause de ses malheurs durant le génocide, mais auparavant, elle connaîtra le bonheur avec cet homme qui pourrait être son père. De surcroît, la jeune femme sera celle qui insufflera à nouveau la vie qui s'était éteinte depuis longtemps dans les veines de Valcourt. L'homme tombe éperdument amoureux de la jeune Rwandaise et lui qui n'attendait plus rien de la vie :

« Non, il n'était pas malade, s'entendit-il dire. Oui, il voulait bien un verre d'eau. Non, il ne fallait pas aller chercher quelqu'un. Il fallait le laisser seul. [...] Trop de vie qui surgissait dans ses veines et des muscles rouillés, trop de sang dans un cœur qui avait oublié comment traverser les extases subites, trop d'air dans des poumons habitués à respirer parcimonieusement » (GC, p.42).

C'est dire que Gentille bouleverse considérablement Valcourt dont la vie se résume désormais à « [p]enser à Gentille », à « [d]essiner Gentille », à « [p]arler de Gentille avec n'importe qui » mais surtout à « entretenir la subtile douleur qui le pinçait au bas-ventre » (GC, p.47-48). Bref, l'homme désabusé est amoureux : celui qui était venu au Rwanda en réclamant seulement « le droit à la somnolence paisible » (GC, p.79) se fait réveiller brutalement par cette jeune femme qui le bouscule « comme un enfant à qui l'on dit qu'il sera en retard pour la fête » (GC, p.79). Le choc est grand et malgré le génocide, les deux tourtereaux se marieront contre toute attente. La scène du mariage par « un beau

dimanche à la piscine à Kigali » (GC, p.248) est d'ailleurs très touchante : alors que le monde s'écroule autour d'eux, Gentille et Valcourt célèbrent leur amour entourés de leurs amis, scène ici aussi hautement symbolique de la vie qui reprend toujours ses droits même si la mort rôde partout. Ainsi, Gentille est elle aussi une forme de catalyseur grâce auquel Valcourt puise une énergie nouvelle qu'il n'espérait plus.

Mais Gentille n'est pas en reste. En échange de ce nouveau souffle, Valcourt l'introduira dans son monde à lui, c'est-à-dire celui des mots, et le choc ne sera pas moins important que celui causé par l'intrusion de Gentille dans la vie du journaliste. En effet, Valcourt insuffle la poésie dans le cœur de Gentille et lorsqu'elle entend les mots de Paul Éluard pour la première fois, l'effet est saisissant sur la jeune femme : « Gentille découvrait que la poésie parlait de la vie, du plus horrible et du plus magnifique. Cet homme, Paul Éluard, dont elle ne connaissait pas le nom avant aujourd'hui, devenait comme un compagnon, une sorte d'ange gardien tellement il savait dire tous les mots de l'amour et tous ceux de la mort. Et dans ces mots, elle se reconnaissait » (GC, p.115). La poésie est une véritable révélation pour Gentille et c'est précisément à travers cette découverte de ces mots qui savent dire les beautés comme les maux de la vie que Courtemanche présente le rôle salvateur de la littérature devant la violence génocidaire. Bien sûr, les données historiques ou les liens directs avec le réel sont toujours présents dans les récits de génocide, tout particulièrement dans celui du journaliste Courtemanche. Mais à travers la poésie de Paul Éluard qui parsème le roman, l'auteur montre que l'écriture journalistique n'arrivera jamais à atteindre la dimension humaine de la tragédie que seule la littérature se permet d'illustrer à travers des personnages de papier. D'ailleurs, dans son préambule, Courtemanche met bien en évidence cette dimension particulière du littéraire : « Ce roman est un roman. Mais c'est aussi une chronique et un reportage. Les personnages ont tous existé et dans presque tous les cas j'ai utilisé leur véritable le nom. Le romancier leur a prêté une vie, des gestes et des paroles qui résument ou symbolisent ce que le journaliste a constaté en les fréquentant » (GC, p.9).

Ainsi, la fiction symbolise le réel, parle du réel mais "de l'intérieur". Puisqu'elle imagine le vécu, la littérature permet justement de montrer autant le beau que le mal et ce, en toute subjectivité. C'est ce que Gentille découvre à travers la plume d'Éluard :

« CNN, dans son grand bulletin international, évoqua durant vingt secondes la reprise des problèmes ethniques au Rwanda, tout en assurant que les ressortissants étrangers étaient en sécurité. Même la perspicace BBC n'en dit pas beaucoup plus. Gentille ouvrit Éluard et lut : *Jour la maison et nuit la rue / Les musiciens de la rue / Jouent tous à perte de silence / Sous le ciel noir nous voyons clair*. Et elle lut lentement d'une voix à la fois ferme et émue, parce que les mots collaient trop à la réalité, jusqu'à ce que la nuit tombe en quelques secondes, comme si Dieu posait un couvercle sur une marmite » (GC, p.248-249).

Ainsi, son vécu et sa douleur, comme ceux de tous les Rwandais d'ailleurs, ne pourront jamais être mis de l'avant dans un reportage de la BBC. Elle trouve plutôt le réconfort dans les mots du poète, son compagnon de vie et de malheur, son ange gardien. Alors qu'elle est captive d'un milicien qui la viole à répétition durant le génocide, c'est encore une fois dans la poésie d'Éluard qu'elle trouvera le soutien recherché pour l'aider à supporter l'enfer dont elle est prisonnière. Quand Valcourt la retrouve à la fin de la guerre, elle passe tous ses dimanches à lire Paul Éluard en « transcrivant les plus beaux vers dans un autre cahier d'écolière » (GC, p.283). Comme les mots de Muyango permettent à d'autres personnages traumatisés de mieux vivre avec leur douloureux passé, ceux du poète Éluard permettent également à Gentille, contaminée par le sida, de survivre en attendant sa mort.

Conclusion

Dans ce deuxième chapitre, nous avons donc montré que c'est lorsque la littérature parle d'elle-même, au moment où elle utilise des mécanismes qui lui sont propres qu'elle trouve toute son originalité à traiter l'indicible du génocide et ce, sans jamais tomber dans le pathétique. Ainsi, nous avons vu que Kouly Lamko et Gil Courtemanche utilisaient des modèles intemporels de communication, soit respectivement l'épopée et le conte, pour élaborer une mémoire libératrice, c'est-à-dire qui libère l'événement de sa simple séquence anecdotique pour le projeter vers l'universel. Ensuite, nous avons montré que Véronique Tadjo, tout comme Abdourahman Wabéri d'ailleurs, utilisait la fragmentation du récit comme reflet symbolique de la difficulté de dire le génocide. Dans ces deux cas précis, l'indicible s'est donc transposé dans l'éclatement des conventions génériques.

Nous avons aussi souligné les stratégies de détour qui pouvaient être mises en place par les romanciers du génocide. Dans le roman de Tierno Monénembo par exemple, la difficulté d'écrire le génocide est décrite à travers l'impossibilité pour le narrateur du roman de nommer les événements ou encore, de reprendre possession de son propre passé, alors que son incapacité à affronter la réalité l'entraîne toujours un peu plus loin sur la pente glissante de la folie. Finalement, à travers plusieurs exemples tirés du roman de Gil Courtemanche, mais également de ceux de Lamko ou de Tierno Monénembo, nous avons terminé ce chapitre en traitant de la littérature comme mode d'interprétation symbolique des événements.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Dans une note de lecture qu'il consacre à l'ouvrage de Jean-Luc Raharimana, *Rêve sous le linceul*, Jean-Louis Joubert s'interroge sur la capacité réelle d'un créateur de rapporter efficacement les soubresauts d'un monde en dérive. Il se demande en effet :

« Mais comment raconter l'horreur absolue? Est-ce que les mots peuvent donner à entendre ce qui est proprement l'innommable ? Comment refuser toute complaisance pour le spectacle du mal ? Faut-il rester au plus près de la plainte psalmodiée ou faut-il chercher dans une certaine mise à distance la possibilité de prendre un point de vue critique et le début d'une attitude de résistance?¹ »

Cette interrogation nous ramène au cœur de la problématique à laquelle nous avons tenté de répondre dans ce mémoire. Comme nous l'avons vu, tous les intellectuels, les artistes et même les témoins qui abordent les différents génocides de l'histoire soulignent inmanquablement la difficulté d'écrire ou de rapporter à la mémoire les désastres et les crimes monstrueux de l'histoire de l'humanité. Comment rendre compte d'une tragédie de l'ampleur de celle qu'a connue le Rwanda alors que « tout cela est absolument incroyable, [que] même les mots n'en peuvent plus, [que] même les mots ne savent plus quoi dire?² » Ces questionnements suggèrent les enjeux et difficultés auxquels furent confrontés les différents écrivains dont les œuvres ont été l'objet d'analyse de ce travail. Pour ceux ayant effectué le voyage au Rwanda et visité les sites où s'entassaient encore les ossements après les massacres, le défi était principalement de parvenir à raconter un passé douloureux trop récent, encore trop présent dans les esprits et les consciences meurtris. Œuvrant contre l'oubli qui risquait de maintenir dans le silence ces terribles événements, c'est-à-dire l'une des catastrophes les plus meurtrières de la fin du siècle dernier, les écrivains, chacun à sa manière, selon sa verve, son souffle et son style essaya de dénouer les nœuds de la plus grave fracture du peuple rwandais.

Ainsi, ces artistes veulent se servir des mots pour porter témoignage et à leur façon, porter le deuil. Les mots n'étant pas des armes pour détruire, ils se sont consacrés à

¹ JOUBERT, Jean-Louis, Note de lecture : *Rêve sous le linceul* », dans *Notre Libraire*, no. 136, janvier-avril 1999, p.153.

² DIOP, Boubacar Boris, *Murambi. Le livre des ossements*, op. cit., p.117.

relater ce conflit du Rwanda qui les a bouleversés et les a interpellés. Dans ces conditions, on peut supposer que leur rapport aux mots ne peut être qu'un parti pris manifeste devant les événements. En ce sens, le premier chapitre de ce présent travail s'est consacré à l'étude de quelques-uns des mécanismes utilisés par les différents auteurs pour témoigner des événements. Ainsi, nous pouvons affirmer que même si leur démarche peut s'éloigner de la réalité factuelle du génocide (nous pensons particulièrement à l'entreprise menée par Tierno Monénembo), les écrivains répondent tous à un souci d'authenticité et ne prennent jamais complètement leur distance avec les événements qui ont jalonné l'actualité rwandaise. Mais leurs romans pourraient-ils se comprendre alors comme « une tentative de réparation envers les morts, à l'usage des vivants » pour reprendre le titre du spectacle théâtral organisé par le Groupov, *Rwanda 94* ? Ces romans auraient-ils une volonté morale, voire thérapeutique selon les différentes significations que revêt le mot "réparation" ? Probablement. En tout les cas, à la lumière des différentes analyses qui ont été faites, nous pouvons postuler que les écrivains participant au Fest'Africa n'ont jamais fait abstraction de la commande initiale qui les avait menés au Rwanda. N'oublions pas, en effet, que la réflexion lancée par Nocky Djedanoum, en 1998, s'intitulait « Rwanda, écrire par devoir de mémoire ». Il fallait se souvenir, de la souffrance, mais aussi des mécanismes qui ont mené à une telle violence et des principaux protagonistes. D'ailleurs, la plupart des dédicaces confirment cette volonté de se remémorer : alors que Véronique Tadjo dédie son récit « à tous ceux qui sont partis mais qui restent encore parmi nous », Tierno Monénembo dédicace quant à lui son roman « à tous les Rwandais, Twas, Hutus, Tutsis... ». Même s'il ne fait pas partie du projet, les intentions de Gil Courtemanche vont également dans ce sens : « à mes amis rwandais emportés par la tourmente. [...] J'ai voulu parler en votre nom. J'espère ne pas vous avoir trahis ». Une problématique éthique sous-tendait donc le projet littéraire originel, dans une nécessité de rester au plus près du réel pour ces témoins "extérieurs" à la tragédie : il ne fallait pas travestir l'Histoire derrière le maquillage de la fiction, trop mensongère au goût des victimes, comme le rappelait Abdourahman Waberi, dans la préface de *Moisson de crânes*. Paraphrasant les propos de Paul Celan sur l'Holocauste, il pose cette réflexion cruciale qui va le hanter tout au long de l'écriture de son livre : Comment écrire après le Rwanda ? Et surtout, comment écrire quand nous ne

sommes pas directement concernés par l'horreur? Il n'a pas de solution à donner, ni de recette toute faite qui pourrait résoudre le dilemme qu'il pose dans sa préface en ces termes : « On se dit que la littérature, cette fabrique d'illusions, avec ses suspensions d'incrédulité, reste bien dérisoire. On se dit que peut la fiction dans une telle situation. On se dit que le témoignage journalistique n'est pas autrement plus efficace dans ce monde globalisé, rongé par l'indifférence, certes bien informé et pourtant peu enclin à réagir promptement et efficacement³ ». Selon nous, la problématique éthique a été résolue par les différents auteurs grâce à leur rapport plus ou moins étroit avec le réel, certes, mais surtout grâce à la réflexion amorcée dans la fiction quant au tremblement des valeurs qui résulte de l'expérience limite du génocide. En effet, en faisant écho à certains aspects de l'idéologie ou à des motifs récurrents des événements de 1994, la littérature témoigne en fait plus de l'axiologie du génocide que de la simple vérité factuelle ou de la violence génocidaire.

Peu importe la forme choisie, dire l'indicible du génocide n'est pas chose aisée et ce, même pour les rescapés. En effet, Esther Mujawayo se questionne sur la manière de dire l'expérience limite du génocide qui risque toujours d'être galvaudée :

« Comment dire? Parler aujourd'hui, d'une certaine manière, m'annihile plus qu'hier. Dix ans, tu te rends compte, dix ans ont passé et la situation reste terrible... Et terrible est un mot qui, comme ses synonymes, paraît si galvaudé – terrible, dramatique, atroce, affreux, barbare, cruel, féroce, horrible, ignoble. Combien de fois les as-tu lus, ces adjectifs à propos de n'importe quel conflit du monde de ces dernières années? Nous, on a vécu le dernier génocide du XXe siècle et le vocabulaire qui s'y rapporte ne marque aucune différence d'avec les autres de cette même décennie!⁴ »

C'est peut-être ici que la littérature s'investit véritablement d'un rôle prépondérant. En proposant une réflexion sur l'axiologie du génocide, elle accepte un rôle qui dépasse largement la description de l'horreur, soit celui de témoigner du déplacement des valeurs habituellement acceptées dans une société donnée. Déjà, Jorge Semprun, rescapé des camps de concentration, lui reconnaissait ce rôle essentiel :

³ WABÉRI, Abdourahman A., *Moisson de crânes*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000, p.16.

⁴ MUJAWAYO, Esther, *SurVivantes*, *op. cit.*, p.245.

« L'autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l'expérience, n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire... [...] Mais l'enjeu ne sera pas la description de l'horreur. Pas seulement, en tout cas, ni même principalement. L'enjeu en sera l'exploitation de l'âme humaine dans l'horreur du Mal...⁵ ».

C'est exactement ce dont il est question lorsque nous postulons que la littérature témoigne de l'axiologie du génocide : elle montre clairement le comportement de l'âme humaine dans une expérience où le Mal l'entoure.

Mais surtout, en usant des mécanismes qui lui sont propres, la performance littéraire consiste à agencer de manière originale ces « effets de réel » de façon à construire un texte qui puisse dépasser la simple description ou la dénonciation des faits, comme le ferait un texte journalistique par exemple. Grâce à sa littéarité, la fiction se hisse au niveau d'une vision surplombante où il n'est plus question de l'expérience personnelle mais plutôt d'une réflexion beaucoup plus large sur l'homme en général, sur la vie encore possible après tant de violence. C'est ce que nous avons tenté de montrer dans le chapitre suivant. En effet, ces écrivains n'engagent pas de front leur écriture, prennent de la distance et ce, de moult façons. Les romans de génocide sont tous, au moins en partie, une forme de témoignage sur la tragédie racontée et à certains égards, le travail de ces romanciers pourrait se comparer à celui de l'historien car comme lui, ils sont tous habités par un souci de véracité. En effet, à leur manière, ils créent un *effet de réel* qui leur permet de mettre en scène certains faits du génocide. Mais si l'homme, bouleversé par la tragédie, désire construire à travers une œuvre d'art un *effet de réel* pour mieux témoigner, nous pourrions postuler que l'écrivain, quant à lui, tente d'élaborer son récit à partir d'un *effet de fiction*, c'est-à-dire qu'il « écrit pour imaginer un vécu, le recréer à partir d'un événement réel transposé dans une fiction qui traduit les préoccupations et les obsessions à la source de la perception du monde et de la vie⁶ ». Dans cet ordre d'idées, le maître de l'événement ne doit pas être l'historien, mais bien plus le romancier qui, s'il imagine son récit à partir de la réalité, la transcende par la fiction et lui donne alors tout son sens. Les événements inspirés de faits réels peuvent donc toujours être transformés selon l'humeur de l'écrivain : celui-ci est libre d'en faire un mythe, une allégorie ou

⁵ SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, op. cit., p.136-138.

⁶ SEMUJANGA, Josias, « Les méandres récit de génocide dans *L'Aîné des orphelins* », op. cit., p.103.

encore un tremplin à partir duquel il plongera son lecteur au cœur d'une réflexion beaucoup plus vaste sur l'homme, sur ses capacités et sur ses limites. De ce fait, l'intérêt de l'œuvre littéraire, et par ricochet sa légitimité, réside moins dans la justesse des faits relatés que dans l'analyse « des stratégies mises en œuvres pour contourner ce qui représente un obstacle à toute littérature⁷ ».

En terminant, même si nous avons tenté, par ce modeste mémoire, d'amener un élément de réponse à la question de l'indicible, celle-ci est toutefois loin d'être résolue de manière définitive. Par exemple, la dénomination du génocide rwandais ne fait pas l'unanimité et est l'objet de constantes mouvances. En effet, plus de treize ans après le drame, le discours social du pays des mille collines est toujours à la recherche d'un terme consensuel afin de désigner le génocide. Dans ce travail, nous avons utilisé le mot *Itsembabwoko*, qui signifie « l'éradication d'une race, d'une lignée ou d'un groupement humain⁸ ». Mais ce dernier, surtout employé dans les milieux tutsi, ne souligne pas le meurtre des élites hutu qui ont été tuées durant les premiers balbutiements du génocide, dans la nuit du 6 au 7 avril : par conséquent, d'autres (surtout parmi les Hutu) parlent plutôt d'*Itsembatsemba* qui signifie la même chose, mais en incluant l'assassinat des Hutu modérés. De plus, en 2002, la nouvelle constitution du Rwanda fait usage du terme « *jenoside* » pour désigner les événements, c'est-à-dire le mot français mais selon l'alphabet phonétique qu'utilise le kinyarwanda écrit. En français, l'incertitude dénominative est la même : tantôt on parle de « génocide des Tutsi », tantôt de « génocide rwandais » ou encore de « génocide contre les Tutsi », etc. En filigrane, ces différentes dénominations laissent deviner qu'employer « le mot génocide, c'est condamner ses auteurs et leur idéologie de la haine. La dimension éthique du mot est telle que l'utiliser, c'est désigner le coupable et proférer un jugement sur le bourreau⁹ ». Bref, dire ou même nommer l'expérience génocidaire s'avère toujours difficile.

Par ailleurs, la question pourrait être élargie et se poser en ces termes : bien qu'elle soit incontestablement indicible, la réalité de l'*Isembabwoko* ne serait-elle pas également inaudible, du moins, pour certains? En effet, tout comme c'est le cas pour le génocide des Arméniens par les Turcs ou encore pour l'Holocauste, les événements de 1994

⁷ RUSZNIEWSKI-DAHAN, Myriam, *Romanciers de la Shoah*, op. cit., p.20.

⁸ Voir texte de présentation du dossier *Présence francophone*, n° 69, 2007, par Josias Semujanga p.6.

⁹ *Ibid.*, p. 6.

semblent être impossibles à reconnaître dans leur version officielle pour certains réfractaires. Ainsi, avec le drame est né le négationnisme du génocide des Tutsi au Rwanda, dont les plus célèbres partisans sont, en France, Pierre Péan et ici, au Québec, Robin Philpot. Selon ce dernier, s'il y a eu des massacres en 1994, il n'est pourtant pas établi qu'ils aient constitué un génocide et il est clair que ceux qui sont responsables de ces massacres ne sont pas ceux qui les ont perpétrés, ni ceux qui les ont organisés, mais bien ceux (le FPR) qui ont provoqué les génocidaires en envahissant le Rwanda, en contestant le pouvoir du président Habyarimana et en abattant son avion¹⁰. Quant à Pierre Péan, il s'engage dans son essai *Noires fureurs, blancs menteurs* (Fayard-Mille et une nuits, 2005) à réfuter les accusations contre l'implication française au Rwanda. D'autres enfin parlent plutôt de « double génocide », comme quoi les Hutu auraient également été les victimes d'un génocide pensé par le FPR. Ainsi, à partir de ces mouvements révisionnistes qui semblent toujours accompagner les lendemains d'une tentative d'extermination, nous pourrions nous demander si des éléments se répèteraient d'un génocide à l'autre. Les négationnistes de l'*Itsembabwoko* reprendraient-ils, par exemple, certains schèmes du discours de ceux de l'Holocauste? Tout comme nous avons relevé des constances dans l'élaboration des discours testimoniaux, pourrions-nous en déceler dans ceux des négationnistes des différents génocides de l'histoire? Autant de questions fort intéressantes tant sur le plan de l'analyse que celui de la morale, mais qui n'ont pu être abordées dans le cadre restreint d'un mémoire de maîtrise.

¹⁰ Robin Philpot développe ces hypothèses dans son ouvrage *Ça ne s'est pas passé comme ça à Kigali*, paru aux Intouchables en 2003.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus principal

COURTEMANCHE, Gil, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, Montréal, Boréal, 2000;

LAMKO, Koulsy, *La Phalène des collines*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2002 (2000);

MONÉNEMBO, Tierno, *L'Aîné des orphelins*, Paris, Seuil, 2000;

TADJO, Véronique, *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud, 2000.

II. Corpus secondaire

DIOP, Boubacar Boris, *Murambi. Le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000;

HATZFELD, Jean, *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000;

MUJAWAYO, Esther et BELHADDAD Souâd, *Survivantes*, Paris, Éditions de l'Aube, 2004;

WABERI, Abdourahman A., *Moissons de crânes*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000;

III. Ouvrages littéraires et autres témoignages

CÉLAN, Paul, *Pavot et mémoire*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroit », 1987;

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1952;

HATZFELD, Jean, *Une saison des machettes. Récits*, Paris, Seuil, 2003;

LÉVI, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, coll. « Pocket », 1987 (1958);

MUKAGASANA, Yolande, *N'aie pas peur de savoir. Rwanda : une rescapée raconte*, Paris, J'ai Lu, 1999;

SEMPRUN, Georges, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994;

WABÉRI, Abdourahman, *Balbala*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1997;

IV. Ouvrages et articles critiques

a-) sur le génocide rwandais

BRAECKMAN, Colette, *Rwanda. Histoire d'une génocide*, Paris, Fayard, 1994;

DALLAIRE, Roméo, *J'ai serré la main du diable. La faillite de l'humanité au Rwanda*, Montréal, Libre Expression, 2003;

Human Rights Watch, Fédération internationale des ligues des Droits de l'homme, *Aucun témoin ne doit survivre. Le génocide du Rwanda*, Paris, Karthala, 1999;

PAYETTE, Dominique, *La Dérive sanglante du Rwanda*, Montréal, Écosociété, 2004;

PÉAN, Pierre, *Noires fureurs, blancs menteurs*, Paris, Fayard-Mille et une nuits, 2005;

PHILPOT, Robin, *Ça ne s'est pas passé comme ça à Kigali*, Montréal, Les Intouchables, 2003;

SEMUJANGA, Josias, *Récits fondateurs du drame rwandais. Discours social, idéologies et stéréotypes*, Paris, L'Harmattan, 1998;

-----, « De Cham au mythe hamite dans les discours du savoir en Afrique. Le Rwanda dans le miroir de l'Europe », *Discours social/Social Discourse*, Volume 8, no. 1-2, 1996, p. 157-175;

b-) sur le corpus

Africultures, n° 34, janvier 2001;

COQUIO, Catherine, *Rwanda. Le réel et les récits*, Paris, Bélin, 2004;

DELAS, Daniel, « Entre fiction et témoignage. Les chiens du génocide rwandais », *Notre libraire. Revue des littératures du Sud*, no. 148, juillet – septembre 2002, p. 34-41;

MARCELLI, Sylvain, « Rwanda : mémoire d'un génocide. La parole des fantômes », sur www.interdits.net/2000nov/rwanda6.htm;

SEMUJANGA, Josias, « Les méandres du récit de génocide dans *L'Aîné des orphelins*, dans *Études littéraires. Théories, analyses et débats*, Université Laval, no. 1. Hiver 2003, p. 101-115;

SOLOMON, Philip H., *Night Voyager. A Reading of Céline*, Birmingham, Summa Publications inc., 1988;

c-) littérature et violence

BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980;

Études françaises, « Guerres, textes et mémoires », no. 34, 1998;

LANGER, Lawrence, *The Holocaust and Literary Imagination*, New Haven – Londres, Yale University Press, 1975;

RINN, Pierre, *Les récits de génocide. Sémiotique de l'indicible*, Paris, Delachaux et Niesté, 1998;

RUSZNIEWSKI-DAHAN, Myriam, *Romanciers de la Shoah*, Paris, L'Harmattan, 1998;

STALLONI, Yves, « De l'horreur à la littérature », *Magazine littéraire*, no 438, janvier 2005, p. 41-44;

WARDI, Charlotte, *Le génocide et la fiction romanesque*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, 179;

d-) Littérature, histoire et mémoire

AGAMBEN, Giorgio, « L'Archive et le témoignage », dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot et Rivages, 2003 (1998);

AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1990;

ANGENOT, Marc, *La propagande socialiste. Six essais sur l'analyse du discours*, Montréal, Balzac, 1997;

-----, *Les idéologies du ressentiment*, Montréal, XYZ, 1996;

-----, « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », *Texte. Revue de critiques et de théories littéraires*, no. 2, Toronto, Trinity College, 1983, p. 101-112;

- ARENDDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2002;
- , *Les origines du totalitarisme*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2002;
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978;
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel » dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 81-90;
- BÉNAC, Henri, *Guide littéraire*, Paris, Hachette, 1964;
- BENSOUSSAN, Georges, « Les pièges de la mémoire », *Auschwitz en héritage. D'un bon usage de la mémoire*, Paris, Mille et une nuits, 2003, p. 23-60;
- BRÉMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973;
- CERTEAU, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1975;
- Collectif, *Le Récit de voyage. Vade-mecum du professeur de français*, Paris, Didier Hatier, coll. « Séquences », 1997;
- CORET, Laure, *Rwanda 1994-2004 : des faits, des mots et des œuvres*, Paris, L'Harmattan, 2005;
- FINKIELKRAUT, Alain, *La Sagesse de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essai », 1984;
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1975;
- GENETTE, Gérard, *Palimpseste*, Paris, Seuil, 1982;
- , *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979;
- GLUCKSMANN, André, *Le discours de la haine*, Paris, Plon, 2004;
- HAMON, Philippe, *Textes et idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, 1984;
- JOUBERT, Jean-Louis, « Note de lecture : *Rêve sous le linceul* », dans *Notre Libraire*, no. 136, janvier-avril 1999;
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975;
- NDIAYE, Christiane, *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, PUM, coll. « Paramètres », 2004;

NORA, Pierre, « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux », dans *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Quatro », 1997;

PIÉGAY-GROSN, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, sous la direction de Daniel Bergez, Paris, Nathan, 2001;

ROBIN, Régine, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989;

RABAU, Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002;

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2001;

SEMUJANGA, Josias, « Rwanda 1994. Analyse des récits de témoignage de l'*Itsembabwoko* », *Présence francophone*, no 69, 2007, p.6-16

-----, « La rumeur. Parole fragile et croyance partagée », *Protée*, vol. 32, no. 3, 2004, p. 33-46;

-----, « La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal », *Tangence*, no. 75, 2004, p. 15-39;

-----, *Dynamique des genres dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1999;

-----, *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone*, Québec, Nuit Blanche, 1996;

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.