



**Thèse
Présentée par
Issa NGOM**

**UCAD - FLSH
ECOLE DOCTORALE ARTS,
CULTURES, CIVILISATIONS**

**FICTION LITTERAIRE ET RE-PRESENTATION
ROMANESQUE DU GENOCIDE RWANDAIS
DANS LES RECITS DU FEST'AFRICA**

Année académique : 2009-2010

UNIVERSITE CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR



FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

ECOLE DOCTORALE ARTS, CULTURES, CIVILISATIONS



ARCIV

THESE DE DOCTORAT

SPECIALITE: LITTERATURE AFRICAINE

**FICTION LITTERAIRE ET RE-PRESENTATION
ROMANESQUE DU GENOCIDE RWANDAIS
DANS LES RECITS DU FEST'AFRICA**

PRESENTEE PAR: Issa NGOM

DIRECTEUR DE THESE : Amadou LY, Professeur titulaire à l'UCAD

Jury :

Président : Amadou Falilou NDIAYE, Professeur titulaire, FLSH, UCAD

Rapporteur : Amadou LY, Professeur titulaire, FLSH, UCAD

Examineurs :- Daouda MAR, Professeur titulaire, UFR/LSH, UGB

- Abdoulaye BERTHE, Maître de conférences, FLSH, UCAD

- Sidy DIOP, Maître de conférences, IFE, UCAD

Année académique : 2009-2010

DEDICACE

Je dédie ce travail :

A mon défunt père qui, sans relâche, avait toujours soutenu et encouragé la poursuite de mes études.

A ma mère et à ma femme dont la patience demeure inaltérable

A toute ma famille, ma belle-famille, mes amis et mes collègues auprès desquels je trouve quotidiennement le courage et la persévérance.

A mes deux petits enfants Aminata et Oumar Ngalla ; puissent-ils porter le flambeau du savoir beaucoup plus loin.

REMERCIEMENTS

Je voudrais exprimer ma vive reconnaissance à tous ceux qui m'ont aidé à élaborer cette thèse.

Au professeur Amadou Ly, mon directeur de thèse, j'adresse d'abord mes sincères remerciements pour ses conseils avisés et pour m'avoir insufflé le sens de l'autonomie et de la confiance en soi.

Au professeur Abdoulaye Berthé, je voudrais exprimer ma reconnaissance pour ses lectures précieuses d'une bonne partie de ce travail.

Aux membres du jury qui ont bien voulu me faire l'honneur de juger ce travail, j'exprime toute ma gratitude.

Ma gratitude va également à mon ami Ousseynou Seck qui s'est entièrement chargé de la dactylographie de cette thèse.

Au CODESRIA, je dis un grand merci pour la subvention très utile qu'il m'a accordée dans le cadre de mes recherches.

Soyez-en tous cordialement remerciés

SOMMAIRE

| | <i>Pages</i> |
|---------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| INTRODUCTION | 5 |
| 1^{ère} PARTIE. LES CONDITIONS D'EMERGENCE DU TEXTE FICTIONNEL | 13 |
| CHAPITRE 1. LE CONTEXTE DE PRODUCTION : UNE REALITE CAUCHEMARDESQUE | 14 |
| I. Aperçu géographique et socio-historique sur le Rwanda | 14 |
| II. La crise rwandaise | 23 |
| CHAPITRE 2 L'ANCRAGE REFERENTIEL ET FACTUEL: UNE REFIGURATION MIMETIQUE | 33 |
| I. Espaces fictifs et références géographiques | 36 |
| II. Temps fictifs et événements historiques | 60 |
| III. Les intertextes ethnoculturels | 73 |
| 2^{ème} PARTIE LA RE-FIGURATION LITTERAIRE DU GENOCIDE : | |
| ETHIQUE ET ESTHETIQUE | 113 |
| CHAPITRE 1 DU SOUCI DE VERITE ET D'AUTHENTICITE | 114 |
| I. Un engagement véridictionnel | 114 |
| II. La littérisation des témoignages | 121 |
| CHAPITRE 2 REALITE ET FICTIONNALISATION | 139 |
| I. Pour une éthique de la fiction | 139 |
| II. La création de l'univers fictionnel | 157 |
| 3^{ème} PARTIE DES PROCEDES NARRATIFS : LES MARQUES DE NOUVELLES | |
| STRATEGIES D'ECRITURE | 178 |
| CHAPITRE 1 LES INSTANCES NARRATIVES : UNE POETIQUE DE LA DISCONTINUTE | 179 |
| I. Les complexités énonciatives | 179 |
| II. Les pratiques de la distanciation | 194 |
| CHAPITRE 2 LES VISEES ESTHETICO-IDEOLOGIQUES | 220 |
| I. Une esthétique du chaos et de la subversion | 220 |
| II. Vers une nouvelle forme d'engagement | 246 |
| III. Les appels au lecteur | 269 |
| CONCLUSION | 285 |
| BIBLIOGRAPHIE | 293 |
| TABLE DES MATIERES | 305 |

INTRODUCTION

L'étude de l'historiographie de la littérature africaine écrite révèle d'importantes mutations aussi bien thématiques qu'esthétiques. Les écarts évolutifs s'approfondissent et les critiques littéraires sont aujourd'hui tenus de reconnaître le parcours important qui éloigne aujourd'hui la littérature africaine de cette image de quête identitaire, d'exutoire de la révolte de l'opprimé et de la contestation du fait colonial à laquelle elle a longtemps été confinée. Malgré tout, la nouveauté relative et l'homogénéité qui semblaient caractériser cette littérature lui valent encore d'être appréhendée comme un objet global et uniforme.

Cette perception s'explique en grande partie par l'expérience historique commune liée à l'esclavage et à la colonisation des peuples noirs, ainsi que leurs implications socioculturelles et littéraires. Toutefois, même si cette conception de la littérature africaine permet d'éclairer certains mécanismes de la création littéraire, il faut déplorer qu'elle veuille continuer aujourd'hui de négliger voire ignorer beaucoup de particularités inhérentes aux différentes situations, aussi bien des écrivains eux-mêmes que des conditions de production littéraires.

D'un point de vue historique, il convient de constater que le discours littéraire africain est passé, après ce que l'on peut qualifier de quête identitaire des débuts, à l'expression de la révolte, notamment par le genre poétique, puis à une volonté de revendication et de reconstruction culturelle. Par la suite, à la veille des indépendances, l'engagement allait prendre le pas sur la révolte et, le ton change car les grands thèmes de la Négritude passent au second plan. Conséquemment, le roman prend de l'ampleur et s'engage essentiellement dans la voie de la dénonciation des exactions coloniales avec des auteurs comme Mongo Béti, Ferdinand Oyono, Ousmane Sembène, etc.

Mais, on sait que, bien après la colonisation, la violence s'ancre davantage dans la réalité comme dans l'imaginaire africain, seuls ont changé ses formes et ses auteurs qui se comptent désormais chez les nouveaux dirigeants des nations indépendantes. Des années 1980 à aujourd'hui, cette « dramaturgie de la violence », pour emprunter

l'expression à Ngandu Nkashama, se confirme comme un thème récurrent et nodal dans le roman négro-africain en particulier.

De fait, les relations entre roman et société sont devenues complexes et les transformations de celle-ci ont modifié la perception des situations du monde réel et subséquemment des formes romanesques. Dans le même ordre d'idées, les conflits et la violence qu'ils engendrent ont sans doute exercé de multiples influences sur le roman. Le roman africain actuel est généralement un espace hybride où fusionnent une diversité de genres littéraires et même paralittéraires, avec par exemple, des collages d'articles de journaux ou de revues ⁽¹⁾ De tels procédés induisent une classification problématique du roman africain en perpétuelle mutation face aux canons génériques préexistants. A cet égard, le phénomène de la violence, en particulier, continue d'engendrer des thèmes spécifiques, des formes déconstruites et des interrogations d'ordre esthétique et surtout éthique.

On est tenté de dire que le roman africain de ces dernières décennies se construit à l'image du chaos qui se trouve être le lot quasi général du continent. A cet égard, Ngandu Nkashama remarque fort justement que :

« Les sociétés contemporaines, telles qu'elles apparaissent dans l'écriture actuelle sont principalement des espaces de violences plus irrationnels que celles installées par les systèmes coloniaux, parce qu'elles se sont constitué une logique particulière ».⁽²⁾

Aussi, voit-on que la littérature devient un outil privilégié pour l'analyse sociopolitique, culturelle et psychologique des violences africaines. Les écritures de la nouvelle génération s'emploient généralement à représenter de cette violence qui se décline sur divers thèmes : violence / mondialisation, violence / pouvoir, violence/femme, violence / enfant...

⁽¹⁾ Cf. *Moisson de crânes* de Wabéri et *L'ombre d'Imana* de Tadjou.

⁽²⁾ NKASHAMA, Pius Ngandu, *Ecritures et discours littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1989, p.169

En cela, la réception des littératures africaines doit intégrer maintenant la complexité qui s'installe de plus en plus au niveau thématique comme au niveau des pratiques littéraires. Dans ce même ordre d'idées, Josias Sémunjanga constate :

« Fini le discours affirmatif et monologique des décennies précédentes. Le doute s'est installé chez le sujet africain (...). Ainsi le jugement du lecteur est directement visé. En effet, la société romanesque n'offre plus de modèles de comportement à éviter ni de héros à suivre. C'est au peuple pris comme lecteur collectif que revient la possibilité d'assumer son destin puisqu'il n'y a plus de messie à venir. »

En tout état de cause, il convient de relever une constante dans cette diversité naissante: le rapport des écrivains africains aux réalités sociopolitiques actuelles de leurs nations ou du continent, qui apparaissent dans leurs œuvres sous une peinture généralement réaliste. Dans ce sens, les productions littéraires africaines de ces dernières décennies gardent une importante dimension politique. C'est en cela que Gérard Lezou Dago fait cette remarque :

« Le roman africain est né d'un conflit, celui de la colonisation, mais il a fallu d'abord que le colonisé prenne conscience de ce conflit et qu'il assume sa société. En d'autres termes, la société ayant été investie de nouvelles valeurs, l'individu en désaccord avec son environnement immédiat ne se sent plus en sécurité. Nous avons une société "dégradée" qui rend l'individu "problématique", au sens où Goldman emploie ces termes. Phénomène qu'a connu l'Occident à l'ère industrielle. »⁽³⁾

Dans cette mise en scène des réalités de l'Afrique contemporaine, la représentation du continent face à son destin, les frustrations et les conflits auxquels elles conduisent, le bâillonnement des libertés, la souffrance des faibles et des déshérités, mais surtout la violence qui en est toujours l'aboutissement, n'ont pas manqué d'influencer de

⁽³⁾ DAGO, Gérard Lezou : *La création romanesque devant les transformations actuelles en côte d'ivoire*, thèse de doctorat de troisième cycle, Université de Paris X- Nanterre, 2005, p. 8-9.

nombreux artistes. De plus en plus, les écrivains se montrent sensibles et attentifs à l'évolution de leurs sociétés et aux graves crises sociopolitiques qui continuent de les secouer. De la sorte, la complexité que nous avons évoquée tantôt s'explique par l'urgence et la nécessité de l'invention d'une forme littéraire qui puisse aider à comprendre, sinon à rendre compte expressivement et authentiquement de cette démesure chaotique.

Quant aux écrits littéraires sur le génocide rwandais, ils ont eu lieu, pour la plupart, dans des circonstances particulières et sont marqués du sceau du devoir de mémoire. Ici, l'écriture entre dans le champ de l'éthique. Ainsi, face aux événements génocidaires dont la réalité est connue de tous, la plupart des écrivains optent pour des récits qui utilisent de façon prononcée les "effets de réel", pour reprendre une expression familière de Roland Barthes.

Certains livres consacrés à ce génocide du Rwanda s'inscrivent dans un contexte assez singulier : ce sont des textes pour la plupart de commande et de dénonciation. C'est dans cette catégorie qu'il faut placer les romans de notre corpus, à savoir : *Murambi, le livre des ossements*, de Boubacar Boris Diop, *L'Aîné des orphelins* de Tierno Monénembo, *La Phalène des collines* de Koulsy Lamko, *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda* de Véronique Tadjo et *Moisson de crânes* d'Abdourahman Wabéri.

En ce qui touche aux romans sus-cités, pour la première fois des écrivains africains ont été invités à réfléchir et à écrire sur un sujet complexe et douloureux qui aura déjà fait l'objet d'un large traitement, notamment dans la presse. Il faut rappeler que le Fest' Africa qui a initié ce projet d'écriture était mû par le souci du devoir de mémoire. Mais la difficulté et l'ambiguïté dans ce cas de figure tiennent à la délicatesse de mêler une réalité historique aussi récente que complexe voire extraordinaire à la fiction.

Ainsi, à côté des considérations esthétiques, cette littérature sur le génocide rwandais doit se préoccuper de la question éthique qui est de prime abord celle de la vérité de l'histoire rapportée. En effet, cette fiction soulève des problématiques tout autres : celle d'un mode d'expression adéquat, des transformations esthétiques induites

par ce sujet spécifique, celle enfin du ‘‘témoignage indirect’’ et des relations complexes entre histoire et fiction.

Un autre aspect important qui est largement entré en jeu dans cette écriture, et qu’il faut retenir, est celui du savoir des écrivains. En effet, dans l’optique de satisfaire aux besoins d’une représentation authentique et didactique du génocide, la plupart des écrivains ont eu recours, dans une importante mesure, aux autres formes de savoirs telles que l’histoire, la géographie, l’ethnographie, la sociologie, la psychologie, l’anthropologie... De la sorte, tournés vers l’extérieur et l’événementiel, ils exploitent diversement leurs connaissances sur le sujet, ainsi que les informations qu’ils obtiennent des témoignages des rescapés et de ceux de leurs bourreaux.

Aussi la multiplicité des savoirs dont ces romans se nourrissent génère des complexités et justifie, dans une certaine mesure, le caractère informel qui s’attache à ces œuvres qu’on peine à classer parfois entre la chronique, le journal de voyage et le roman. En outre, il se pose, comme ce fut le cas avec la littérature concentrationnaire, la délicatesse de la représentation du génocide dans les œuvres de fiction. On peut se rappeler à ce propos le silence observé par les écrivains rescapés du génocide juif après 1945 avant de s’essayer à dire l’holocauste. Robert Antelme, écrivain rescapé du génocide juif, parlant de la difficulté à dire l’expérience odieuse des camps, avait confié ceci :

« *Durant les premiers jours, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin (...). A peine commençons-nous à raconter, que nous suffoquions. A nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître inimaginable* »⁽⁵⁾

Ce sentiment d’impuissance à dire le génocide dans toute sa réalité est également affirmé par beaucoup d’écrivains qui ont pourtant vécu indirectement le cas rwandais, plus exactement à travers les témoignages et les vestiges macabres qu’ils ont pu

⁽⁵⁾ ANTELME, Robert. *L’Espèce humaine*, Paris : Nouvelles Ed. Gallimard, Coll. Tel quel, 1998, p.9

observer. A ce propos, l'écrivain Boubacar Boris DIOP en ce qui le concerne fait cet aveu :

« Ma conviction est que de toute façon le romancier du génocide est pour plus tard. Peut-être dans quinze ou vingt ans. Les événements sont trop proches de nous : les passions sont trop fortes. Je crois que les images qui peuvent condenser l'événement et les mots seront pour plus tard ! »⁽⁶⁾

Autant en conclure avec Enzo Traverso qui constate que

« La conscience et la pensée ne sont pas toujours en prise sur les événements, elles nécessitent parfois un temps d'élaboration long et difficile. Cela fait que certains cataclysmes parmi les plus déchirants et profonds du XXe siècle ont été ignorés ou sont passés inaperçus par leurs contemporains »⁽⁷⁾

On peut donc le constater, l'exploitation littéraire du génocide soulève des problèmes éthiques et esthétiques. D'abord, au plan moral, l'écrivain ayant une connaissance intime de la souffrance humaine peut être tiraillé d'une part par la pudeur qui l'oblige au silence et d'autre part par le sentiment du devoir de mémoire qui le pousse à la parole. Dans le premier cas, le problème n'est pas idéologique, puisque les victimes gardant une expérience traumatisante des horreurs génocidaires ou partageant l'intimité d'autres individus victimes d'humiliations inimaginables, peuvent choisir, au nom d'un profond respect humain, de se taire pour des raisons éthiques compréhensibles.

Quant à la prise de parole, elle est souvent motivée par la nécessité du devoir de mémoire et une volonté de dénonciation qui ne sont justement pas l'apanage des survivants. Cette dernière remarque soulève sans doute la question de la place de la réalité contemporaine dans la fiction d'une part, et celle de la problématique de

⁽⁶⁾DIOP B.B., interview en ligne sur www.africultures.com/partenaires/evenements/rwanda94/texte.htm.

⁽⁷⁾ TRAVERSO. Enzo, « Penser Auschwitz après la guerre » in *Le magazine littéraire* N° 438, janvier 2005, p.60

l'engagement d'autre part. De fait, le rapport de l'écrivain à la réalité génocidaire et à ses témoins directs ne manque pas de complexifier l'engagement de l'écrivain.

Or, dans un cas comme celui des écrivains du génocide rwandais qui intéressent notre étude, le problème de l'authenticité que le contexte impose comme essentiel se pose davantage, dans la mesure où ils sont tous extérieurs aux événements qu'ils relatent. Cette question de l'authenticité est d'autant plus cruciale que ces récits seront reçus par des lecteurs survivants encore habités par la hantise de l'horreur et la connaissance intime du réel. A cet égard, on peut se rappeler encore la célèbre formule du philosophe allemand Théodor Adorno : « Après Auschwitz, écrire de la poésie est barbare » non pas comme une consécration d'une impossible esthétisation du génocide mais plutôt comme une sorte d'avertissement moral contre la représentation artistique de ce mal absolu.

Hormis ces préoccupations éthiques, il se pose des questions pratiques d'ordre esthétique quant à la réécriture du génocide par la fiction. Nous savons que le genre romanesque, comme toutes les œuvres dans lesquelles l'imagination a une place prépondérante, relève essentiellement de la fiction qui est communément perçue comme affirmation douteuse ou fausse. On comprend dès lors que des victimes et beaucoup de Rwandais en général aient opté pour le refus du fictionnel comme l'ont avoué certains de ces auteurs partis au Rwanda. Est-ce pour échapper à cette conception péjorative de la fiction que ces écrivains, soucieux d'authenticité, ont eu recours de façon très prononcée aux « effets de réel » ? Toujours est-il que la forte tendance référentielle qui caractérise plus ou moins les œuvres soumises à notre réflexion entre, d'une certaine façon, en contradiction avec la nature même du roman.

Par ailleurs, on peut se demander si la volonté de comprendre et d'informer le lecteur, qui a conduit à des textes souvent très démonstratifs, n'a pas été un frein à l'imagination de leurs auteurs. Toutefois, il faut constater que compte tenu du contexte et des motivations, la vérité de l'histoire dans ces textes littéraires ne saurait dépendre uniquement de l'écriture informative ni des éléments du réel insérés dans la fiction, mais elle doit être jaugée essentiellement à l'aune du sens que ces derniers y acquièrent.

Toutes ces questions en rapport avec l'éthique de l'écriture se posent davantage dans le contexte de production de ces dernières années marqué par une Afrique meurtrie qui provoque chez les écrivains une interrogation angoissée non seulement sur la situation sociopolitique, mais sur l'homme tout court, l'humanité et sa dégradation. En effet, la prophétie et le militantisme du roman classique font place aujourd'hui à ce que Lilyan Kesteloot appelle le « roman de l'absurde africain ». Il se pose alors la question de savoir comment produire une œuvre littéraire qui puisse réussir à associer l'esthétique à l'éthique devant le chaos africain que symbolise son expression extrême qu'est le génocide. Mais il y'a surtout lieu de se demander quels sont, notamment au plan pragmatique, les différents atouts dont dispose l'écriture romanesque pour représenter ce génocide rwandais.

A cet égard, face à la réalité des événements génocidaires et leur caractère extraordinaire, leur mise en mot ne manque pas de soulever des difficultés et des interrogations qui feront l'objet des trois grandes parties de notre travail. Nous nous intéresserons d'abord aux questions qui ont trait au rapport des écrivains à la réalité génocidaire et aux conditions d'émergence des textes fictionnels. Ensuite nous abordons la question relative à la dimension éthique et esthétique de la re-présentation littéraire de ce génocide. Enfin, notre attention sera portée sur les stratégies discursives et surtout les formes d'expression mises en œuvre dans ces différents récits.

PARTIE I

**LES CONDITIONS
D'EMERGENCE DU
TEXTE FICTIONNEL**

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

CHAPITRE 1 LE CONTEXTE DE PRODUCTION : UNE REALITE CAUCHEMARDESQUE

I. Aperçu géographique, socio-historique et culturel sur le Rwanda

1. Présentation géographique

Le Rwanda ou Ruanda est un Etat de l'Afrique centrale dont la superficie est de 26.338 km², avec une population d'environ 9.000.000 d'habitants ; Kigali en est la capitale. Ces données démographiques appliquées à la superficie révèlent une très forte densité de la population. Ce pays, appelé aussi "pays des mille collines", est situé dans une région montagneuse d'Afrique. Il est situé entre l'Ouganda au nord, la R.D.C à l'ouest, la Tanzanie à l'est et le Burundi au sud. Le Rwanda est traversé du sud-ouest au nord-ouest par les altitudes agricoles de la crête Congo-Nil.

Pays essentiellement agricole (92 % des habitants sont ruraux). Le café et le thé sont restés pendant longtemps ses principales cultures commerciales. Ce pays est peuplé de trois groupes ethniques : les Hutus (cultivateurs), les Tutsis (pasteurs), et une minorité de Twas (artisans) qui partagent la même langue, le Kinyarwanda, les mêmes croyances religieuses, on pourrait dire la même culture.

Avant le génocide de 1994, la densité de sa population était l'une des plus fortes d'Afrique, avec 301 habitants au kilomètre carré (1991). La plupart des Rwandais-les *Banyarwanda*: les «enfants du Rwanda»-vivaient en zone rurale dans des fermes individuelles dispersées dans les collines; le taux d'urbanisation était l'un des plus faibles du monde (5 %). Aujourd'hui, les campagnes sont désertées et la capitale, Kigali, est passée de 250 000 à 500 000 habitants (1999).

En 1996, la population du Rwanda était estimée à 7,7 millions d'habitants contre près de 8 millions lors du recensement de 1991, puis à 8,5 millions en 2005. Entre 1993 et 1994, le génocide a fait environ 800 000 morts et jeté hors des frontières deux millions de réfugiés (principalement au Congo-Kinshasa et en Tanzanie). On décompte également trois millions de personnes déplacées à l'intérieur du pays. Environ 80 % de

la population faisait partie de l'ethnie **hutue** en 1996. Près de 19 % de la population était d'origine **tutsie** et plus de 0,5 % appartenait au peuple **twa** (Pygmées). La question ethnique est quelque peu controversée au Rwanda; certains considèrent que les Tutsis, les Hutus et les Twas font partie de la même ethnie, car ils partagent la même langue, les mêmes mœurs et la même religion. De plus, les différences ethniques ne vont pas toujours de soi au Rwanda, puisque un quart de tous les Rwandais ont des Hutus et des Tutsis pour grands-parents. D'ailleurs, jusqu'au moment du génocide, les deux principaux groupes étaient très entremêlés.

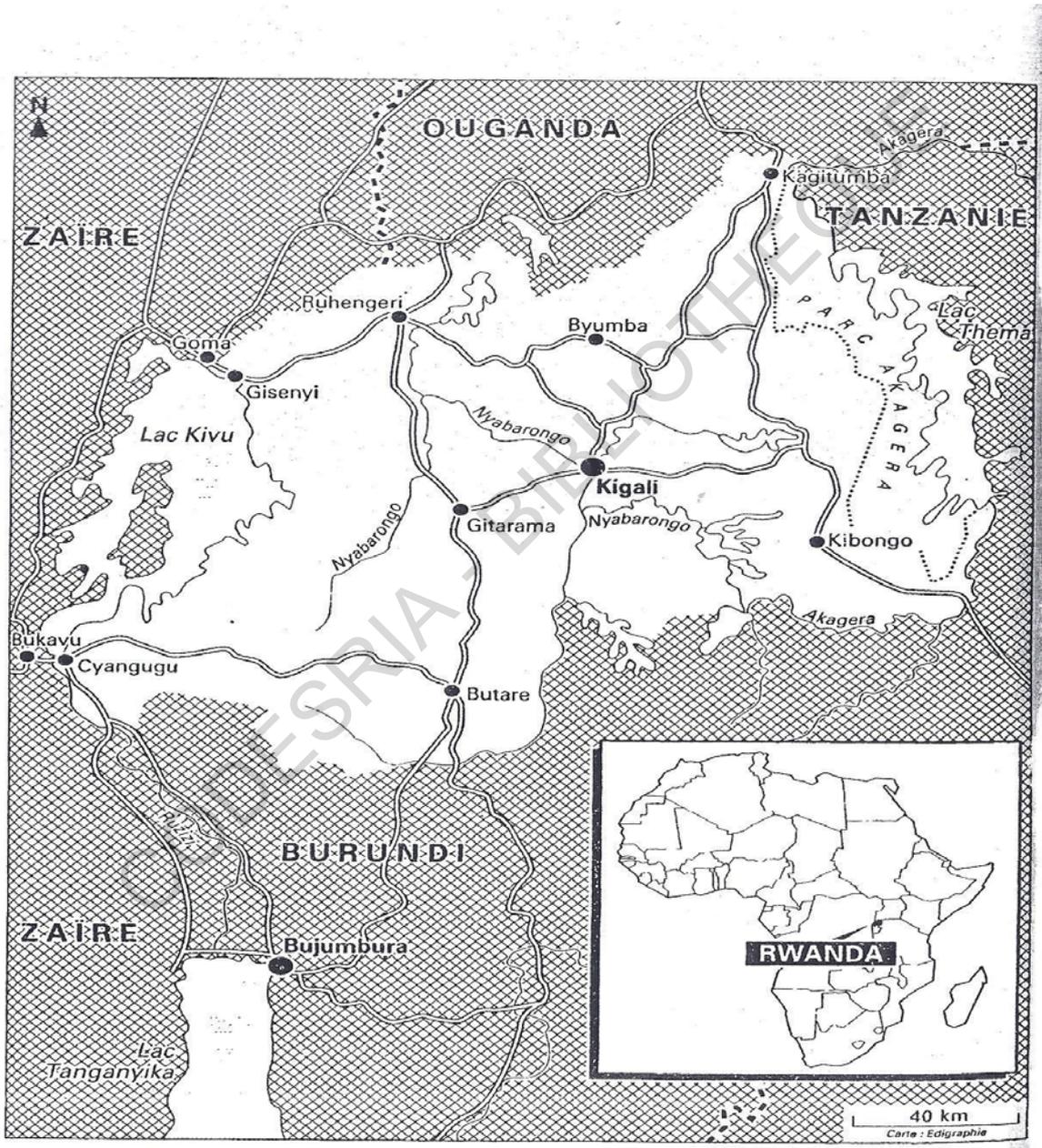
Il n'y a pas de minorité linguistique au Rwanda, car presque toute la population, soit 98 %, parle la langue nationale du pays, le kinyarwanda (appelé aussi, selon les régions, *rwanda*, *ikinyarwanda*, *orunyarwanda*), une langue dite de la famille bantoue. Cette langue est fragmentée en de nombreuses variétés dialectales, facilement inter-compréhensibles entre elles. Le kirundi est une langue restée très proche du kinyarwanda du Rwanda au point où on les confond parfois. Le kinyarwanda et le kirundi sont en réalité deux variétés d'une même unité linguistique dans le vaste ensemble des langues de la famille bantoue. Des variétés du kinyarwanda\ kirundi sont également employées dans le pays voisin, soit le Burundi (sous le nom de *kirundi*), ainsi qu'en Ouganda (sous le nom de *runyarwanda*), en Tanzanie et au Congo-Kinshasa.

En ce qui a trait aux langues secondes, beaucoup de Rwandais parlent également le swahili, le français ou l'anglais. Mais depuis la fin du génocide, le retour de plusieurs milliers de réfugiés tutsis, rentrés d'Ouganda et d'autres pays, a entraîné un déséquilibre socioculturel, car leur langue seconde n'était plus le français, mais l'anglais. En plus de l'anglais qui n'était pas beaucoup en usage au Rwanda, ces nouveaux arrivants ont apporté également d'autres cultures, d'autres coutumes et d'autres usages sociaux.

Selon des estimations datant de 1996, quelque 74 % de la population était de religion chrétienne (65 % de catholiques et 9 % de protestants), alors que près du 25 % de la population serait animiste. Les musulmans représentaient environ 1% de la population. Le Rwanda n'a pas de problèmes concernant ses minorités *linguistiques* ou *religieuses*. Au plan socioculturel, depuis le génocide des Tutsis de 1994, le gouvernement de Kigali a comme politique d'occulter les divisions ethniques entre les Rwandais au nom de la réconciliation. La simple mention de mots tels que *Hutu* et *Tutsi*

suscite aujourd'hui des regards réprobateurs, et cette même mention est désormais supprimée des cartes d'identité du pays. Néanmoins, Comme toujours, l'un des problèmes au Rwanda, reste le partage du pouvoir entre Hutus et Tutsis qui suscite en grande partie le cycle de la violence depuis que le pays a accédé à l'indépendance en 1961.

Situation du Rwanda en Afrique centrale



2. Aperçu socio-historique

Pour mieux appréhender l'histoire multiséculaire du Rwanda, ainsi que l'impact réel qu'y aura la colonisation européenne, il convient d'en retenir trois périodes essentielles : l'époque précoloniale, le Rwanda colonisé et le Rwanda indépendant.

2.1 Le Rwanda précolonial

C'est bien avant la colonisation européenne que l'entité du Rwanda s'est constituée, avec une organisation sociopolitique et culturelle particulière. Mais s'il reste communément admis que l'histoire de la civilisation rwandaise est très ancienne, elle n'en est pas moins l'objet d'interprétations multiples et parfois contrastées. Certains archéologues ont découvert des traces d'une civilisation maîtrisant le fer et la poterie, mais la date et le mode de peuplement du Rwanda restent encore indéfinis.

Dans son ouvrage⁽⁸⁾ consacré au Rwanda, Servilien SEBASONI avance que les premières tentatives d'écriture de l'histoire du Rwanda commencent avec le rwandais Alexis Kagamé, un prêtre érudit, philosophe, poète et professeur des Universités. Pour Kagamé, le clan des Tutsis Nyiginya est l'acteur essentiel de l'histoire du Rwanda qui plonge ses racines jusque dans le 10^e siècle. Mais il y a lieu de préciser que Kagamé s'est fondé sur les données traditionnelles qu'il a recueillies auprès des récits oraux rwandais. Mais il est connu que les récits d'origine du Rwanda s'articulent autour de deux personnages mythiques kigwa et Gihanga, ancêtres de tous les rwandais. Or ces nombreux mythes jalonnant la tradition orale rwandaise ne permettent pas toujours d'élucider de nombreuses questions socioculturelles du Rwanda actuel. A côté de Kagamé, les chercheurs de l'IRSAC (Institut de recherche scientifique en Afrique centrale) choisirent de donner une caution scientifique aux théories de races différentes, surtout entre Hutu et Tutsi, développées antérieurement par certains explorateurs et missionnaires occidentaux. SEBASONI écrit que, selon ces chercheurs de l'IRSAC,

⁽⁸⁾ SEBASONI S., *Les origines du Rwanda*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 18.

« Les Twas, autochtones, n'avaient pas défriché la forêt ; les Hutus, arrivés ensuite, s'en étaient chargés ; les Tutsis furent les derniers arrivés. Pasteurs aux origines hamites, ils seraient venus du Nord ; ils auraient asservi Hutus et Twas en leur donnant des vaches et par leur aptitude au commandement »⁽⁹⁾.

Il faut dire que cette lecture, tendant à faire du Tutsi un être de race supérieure, sera battue en brèche par plusieurs chercheurs dont Catherine Coquio⁽¹⁰⁾ qui la classe tout bonnement dans le registre des mythes et des fables relevant de l'exotisme racial occidental. Il convient donc de constater que l'histoire du Rwanda précolonial présente beaucoup de controverses et d'affabulations comme c'est souvent le cas avec les civilisations non écrites. Jean Pierre Chrétien, en ce qui le concerne, s'intéresse à l'histoire relativement récente du Rwanda, en écrivant que « Du XIVe au XIXe siècle, le Rwanda connut la féodalité sous la dynastie de rois Nyiginya issus de l'ethnie guerrière des Tutsi. »⁽¹¹⁾. De fait, l'arrivée du colonisateur à la fin du XIXe siècle au Rwanda coïncidera avec la dynastie Nyiginya dont le roi appelé Mwami appartenait au groupe tutsi.

2.2. Le Rwanda colonial

C'est en 1894 que le Comte allemand Gustav Adolf Von Götzen entre officiellement au Rwanda à la tête d'une troupe de 620 soldats. On considère ainsi que le Rwanda est très probablement le ou l'un des derniers pays découverts et colonisés en Afrique par les Européens.

D'après C. M. Overdulve, auteur de *Rwanda, un peuple avec une histoire*⁽¹²⁾, les autorités coloniales allemandes, de 1894 à 1916, ont maintenu la situation sociopolitique trouvée au Rwanda en application du principe de gouvernement indirect.

⁽⁹⁾ Ibid., p. 18.

⁽¹⁰⁾ Cf. Première partie de son ouvrage *Rwanda, le réel et les récits*, Paris, Belin, coll. Littérature et politique, 2004.

⁽¹¹⁾ CHRETIEN J. P., *L'Afrique des Grands Lacs : deux mille ans d'histoire*, Paris : Aubier, Coll. Histoire, 2000, p. 184.

⁽¹²⁾ OVERDULVE C. M., *Rwanda, un peuple avec une histoire*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Elles ont donc eu à soutenir et à collaborer avec le pouvoir Nyiginya tutsi. Après 1916, le Rwanda est placé sous la tutelle belge, et en 1919, le Traité de Versailles attribue le Rwanda à la Belgique. Ainsi, dès 1922 la Belgique instaure un protectorat qui allait s'appuyer sur le groupe tutsi régnant, minorité qui était la classe dominante traditionnelle. Ainsi donc, le gouvernement belge collabore avec le Mwami Yuhi Musinga et l'aristocratie tutsie.

Mais, en 1931, le Mwami Musinga refuse de se faire baptisée et s'exile au Congo (actuelle République démocratique du Congo). La Belgique confie alors le pouvoir à son fils le Mwami Mutara Rudahigwa converti au catholicisme. La même année la carte d'identité ethnique est instaurée par l'administration coloniale belge. Ce faisant, on peut dire que le colonisateur belge, venu d'une Europe où le racisme faisait florès surtout au XIXe siècle, considérait le Rwanda sous le prisme de la race. Tout porte à croire que l'administration coloniale belge avait sciemment opté pour la stratégie de diviser pour mieux régner. Pourtant un des premiers européens à écrire sur le Rwanda ne manquait pas de s'émerveiller sur l'esprit de nation que connaissant déjà ce pays avant la colonisation :

« Un des phénomènes les plus surprenants de géographie humaine que présente le Rwanda, c'est assurément le contraste entre la pluralité des races et le sentiment de l'unité nationale. Il est peu de peuples en Europe chez qui se trouvent réunis ces trois facteurs de cohésion nationale : une langue, une foi, une loi ».⁽¹³⁾

Mais c'est en développant une théorie raciale (supériorité raciale des Tutsi qui seraient d'origine Hamite) d'une part, et en préconisant des privilèges à l'égard des Tutsi d'autre part, que l'administration coloniale a provoqué un énorme bouleversement des valeurs de références et des institutions sociales. Pour décrire cette situation Sébasoni écrit :

« Le style de « gouvernance » coloniale ne permettait pas de fonder sur des bases solides la légitimité du pouvoir : sous le régime de « l'indirect rule »,

⁽¹³⁾ DE LACGER, Louis, *1. Le Rwanda ancien, 2. Rwanda moderne*, Grands Lacs, Namur, 1939, p.30-31.

le pouvoir émane du colonisateur et s'incarne dans le fonctionnaire ; on est bien loin de la légitimité démocratique issue du peuple. Le Roi rwandais, dont le pouvoir ne se justifiait que par sa fonction sociale et son utilité, était plus proche des exigences démocratiques que le fonctionnaire qui tirait son pouvoir de l'autorité coloniale.»⁽¹⁴⁾

2.3 Le Rwanda indépendant

C'est vers les années 1950 que les clivages hutus-tutsis, provoqués et entretenus en grande partie par le système colonial, vont commencer à se manifester ouvertement. En effet, un esprit ethnique de plus en plus obsédant s'emparait des couches instruites. Jean Pierre Chrétien constate à cet égard :

« C'est la petite couche instruite sortie notamment d'Astrida où du séminaire, qui était touchée par l'obsession ethnique : face à l'élite tutsi, avec son aile cléricale, appuyée sur le corps des dirigeants coutumiers, se cristallisait une contre élite Hutu d'enseignants, de prêtres, de catéchistes, d'auxiliaires médicaux ou agronomes, dont l'influence pouvait être relayée par des artisans, des commerçants, des camionneurs. »⁽¹⁵⁾

Cette période restait marquée par le conservatisme traditionnel qui dominait le système politique avec une écrasante majorité tutsie dans ce qu'il était convenu d'appeler les conseils d'administration coutumière. Pourtant les Tutsi ne représentaient que 17% de la population rwandaise, ce qui dénote d'une certaine façon de l'influence favorable de l'administration coloniale à leur égard. Ainsi, en mars 1957, des intellectuels hutus issus des séminaires diffusent des textes de protestation et de propagande dénommés Manifeste des Bahutu. Ce mouvement dirigé par un Hutu du nom de Grégoire Kayibanda finit par la création en 1959 du Parti du mouvement de l'émancipation des Bahutu (Parmehutu).

⁽¹⁴⁾ SEBASONI S., op.cit. p.91.

⁽¹⁵⁾ CHRETIEN J. P., op.cit., p.263.

C'est dans ce contexte de surenchère politico-ethnique que le roi tutsi Mutara Rudahigwa meurt dans des circonstances mystérieuses. Les Hutu s'opposèrent à toute succession et exigèrent le partage démocratique du pouvoir. Des affrontements s'en suivirent, occasionnant le massacre et l'exil de milliers de Tutsi vers l'Ouganda notamment. En septembre 1960, un référendum est organisé sous l'égide de l'autorité coloniale et 80% se prononcent pour la mise en place d'une république. En 1961 le Parmehutu obtient 78% des sièges à l'Assemblée nationale du Rwanda. Le 26 octobre de la même année, Grégoire Kayibanda devient le premier président du Rwanda. L'indépendance du Rwanda devient officielle le 01 juillet 1962.

Les premières années de la jeune république rwandaise bâtit malheureusement ses fondements sur une idéologie ethno-raciste. Ainsi cette révolution sociale qui aurait pu mettre en avant l'idéal démocratique de la loi du plus grand nombre, choisit plutôt l'idéologie raciale du "Hutu véritable autochtone rwandais par opposition au Tutsi occupant étranger". Dès lors, la marche de cette république naissante sera jalonnée de plusieurs émeutes meurtrières contre la communauté tutsie (1963, 1973, 1994). Il faut dire que cette exacerbation de la violence entre Hutu et Tutsi est surtout ravivée par la situation des nombreux réfugiés et exilés tutsi et leurs différentes tentatives, souvent musclées, de retour au Rwanda.

Rappel chronologique

1894. Le comte allemand Von Gotzen entre au Rwanda

1898. Les Allemands colonisent le Rwanda, petit royaume composé principalement de deux groupes socio-ethniques, les Hutu (agriculteurs, majoritaire) et les Tutsi (pasteurs, minoritaires), et dirigé par un roi (tutsi).

1916. Mandat belge. Lors de la Première Guerre mondiale, la Belgique chasse l'Allemagne, puis obtient un mandat de la Société des Nations (S.D.N) pour administrer ce pays. Elle classe systématiquement la population entre Hutu et Tutsi et s'appuie sur ces derniers, jugés « supérieurs », pour diriger.

1959. Révolte des Hutu. Alors que l'élite tutsie réclame l'indépendance, la Belgique encourage en sous-main la « révolution sociale », présentée comme la revanche des

masses hutues contre « les féodaux tutsi ». Des dizaines de milliers de Tutsi sont massacrés ou chassés vers les pays voisins (Ouganda, Burundi, Congo).

1961. Indépendance. La monarchie est renversée ; la république est proclamée. Le premier président, Grégoire Kayibanda, légitime le règne des Hutu par le « gouvernement de la majorité ». De nouveaux massacres de Tutsi se produisent en 1963 et en 1973.

1973. Coup d'Etat. Le général Juvénal Habyarimana, un Hutu du Nord, renverse le président Grégoire Kayibanda. Les persécutions antitutsi se calment, mais la discrimination institutionnelle, à l'école et dans l'administration, reste en vigueur.

1990. Guerre civile. Alors que le régime Habyarimana vient d'autoriser le multipartisme, le **Front patriotique rwandais**, formé d'exilés tutsi en Ouganda, envahit le nord du pays. Une intervention militaire de la France le stoppe provisoirement. Aux yeux du pouvoir, opposants hutu et politiciens tutsi sont des « traîtres » et des alliés du FPR.

1993. Les accords de paix d'Arusha prévoient, sous la pression militaire du FPR aux portes de Kigali, un partage du pouvoir. Mais le camp extrémiste hutu fourbit ses armes. La Radio Mille Collines et l'hebdomadaire Kangura diffusent une propagande appelant au génocide des Tutsi.

1994. Début du génocide. L'avion transportant le président Habyarimana est abattu par des tireurs non identifiés peu avant son atterrissage à Kigali. Dans la nuit et à l'aube, tous les responsables de l'opposition sont tués par des militaires. Très vite, les massacres se généralisent aux tutsi et aux opposants hutus. Le FPR passe à l'offensive deux jours plus tard.

4 juillet 1994. Le FPR prend Kigali et met fin au génocide qui a causé la mort d'environ 800.000 personnes en cent jours. Un million de Hutu prennent la fuite vers le Zaïre, notamment via la « zone humanitaire sûre, installée par l'armée française dans le sud-est du Rwanda (Opération turquoise) ».

1996. Retour des réfugiés. Un demi-million d'Hutu rentrent au Rwanda après l'assaut de l'Armée patriotique rwandaise contre leurs camps au Zaïre, dans lesquels le nouveau régime de Kigali voit une menace. Quelque 200000 réfugiés sont tués ou portés disparus.

2000. Paul Kagamé, l'homme fort du FPR, est élu président par un parlement à ses ordres, après la démission du Pasteur Bizimungu, un Hutu passé à l'opposition.

2003. Premières élections. En août, Kagamé est réélu par les Rwandais à 95% des voix, contre 3,5 % à Faustin Twagiramungu, un Hutu modéré. Un mois après, le FPR (devenu parti politique) remporte haut la main les législatives. L'Europe et les Etats-Unis critiquent le scrutin pour « fraude ».

II. La crise rwandaise

1. Quid du concept de génocide ?

1.1 Etymologie et histoire.

Le terme génocide est un néologisme apparu dans la littérature juridique en 1944. Il est formé par le professeur de droit américain d'origine juive polonaise Raphael Lemkin (1901 -1959) à partir de la racine grecque *genos*, « naissance », « genre », « espèce », et du suffixe *cide* du terme latin *caedere*, « tuer », « massacrer ». Il faut dire que l'inventeur du concept de génocide avait déjà commencé dès 1933, alors jeune avocat, à plaider sans succès à Madrid, à l'intention de la Société des Nations, pour l'introduction du « crime de barbarie » dans le « droit international » de l'époque. Quelques années plus tard, fuyant la Pologne occupée, Lemkin se réfugie aux Etats-Unis où il publie une étude *Axis Rule in Occupied Europe*⁽¹⁶⁾ en 1944.

Le mot génocide est introduit au chapitre IX de cet ouvrage intitulé « Génocide », pour tenter de qualifier les crimes perpétrés par les nazis à l'encontre des juif, des slave et des tzigane durant la seconde Guerre mondiale, ceux dont furent victimes les

⁽¹⁶⁾ LEMKIN R., *Axis Rule in Occupied Europe*, Washington, Carnegie Endowment for International peace, 1944.

Arméniens en Turquie sous l'Empire ottoman pendant la première Guerre mondiale, et ceux qui ont frappé les Assyriens chrétiens en Irak en 1933.

En 1945, le mot génocide est officiellement employé dans un document officiel : l'acte d'accusation du Tribunal Militaire International de Nuremberg. Le 11 décembre 1946, le concept de génocide fait l'objet d'une résolution des Nations Unies qui inspirera à son tour la Convention internationale⁽¹⁷⁾ adoptée le 9 décembre 1948 et qui est entrée en vigueur le 12 janvier 1951, en pleine guerre froide.

1.2 Définition(s) du génocide.

Avant d'en venir à la définition juridique stipulée par la convention sus évoquée, il convient de noter que le terme génocide est souvent employé dans des acceptions souvent différentes. Si la racine *genos* implique que l'on soit tué pour ce que l'on est, de par la naissance en particulier, il y a lieu de remarquer que le mot génocide est passé dans le vocabulaire courant avec une acception plus large se référant à l'ampleur et à la gravité des tueries. Dès lors, il est de plus en plus fréquent de voir les médias, les peuples en général, utiliser le mot génocide pour désigner tout massacre de masse exercé de façon totale ou partielle. Cette acception courante, voire populaire, définit le génocide comme la volonté d'exterminer ou simplement d'éliminer les membres d'un groupe humain sans précision explicite sur la qualification de ce groupe.

En ce qui touche au droit, c'est à la première session de l'Assemblée générale des Nations unies tenue en 1946 à Londres que l'ONU avait commencé à poser les premiers actes juridiques en matière de génocide, en approuvant les principes de droit international définis par le Tribunal de Nuremberg. Précisons en passant que le procès de Nuremberg, qui s'est déroulé entre le 20 novembre 1945 et le 1^{er} octobre 1946, fut intenté contre 24 des principaux responsables du Troisième Reich accusés de complot, de crime contre la paix, de crime de guerre et de crime contre l'humanité.

⁽¹⁷⁾ Il s'agit de la *Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide*, approuvée par l'Assemblée générale des Nations-Unies dans sa résolution 260A(III) de 1946.

C'est pendant cette même session que l'Assemblée générale de l'ONU a explicité ce qu'elle entend par « génocide ». C'est cette explicitation qui finit par devenir loi en vertu de la Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide adopté le 9 décembre 1948. Il y'a lieu de rappeler les trois premiers articles⁽¹⁸⁾ de cette dite convention :

Article I. Les parties contractantes confirment que le génocide, qu'il soit commis en temps de paix ou en temps de guerre, est un crime du droit des gens, quelles s'engagent à prévenir et à punir.

Article II. Dans la présente convention, le génocide s'entend de l'un quelconque des actes ci-après, commis dans l'intention de détruire, en tout ou en partie, un groupe national, ethnique, racial ou religieux comme tel :

- *Meurtre de membres du groupe ;*
- *Atteinte grave à l'intégrité physique ou mentale de membres du groupe ;*
- *Soumission intentionnelle du groupe à des conditions d'existence devant entraîner sa destruction physique totale ou partielles ;*
- *Mesures visant à entraver les naissances au sein du groupe ;*
- *Transfert forcé d'enfants du groupe à un autre groupe.*

Article III. Seront punis les actes suivants ; le génocide ; l'entente en vue de commettre le génocide ; l'incitation directe et publique à commettre le génocide ; la tentative de génocide ; la complicité dans le génocide.

Cette qualification juridique du génocide est axée pour l'essentiel sur la notion de groupe ainsi que sur l'intention particulière de détruire ce groupe. Mais dans ce cas de figure, ce n'est par la notion de groupe en soi qui pose problème mais ce sont les adjectifs adjoints au terme « groupe », que sont national, ethnique, racial ou religieux qui présentent des fois des ambiguïtés. L'exemple le plus significatif dans l'actualité récente est celui du Rwanda où la distinction des Hutu et des Tutsi sur des bases ethniques demeure problématique.

⁽¹⁸⁾ Cf. Site officiel des Nations Unies : <http://www.un.org/french>, visité le 5 janvier 2009. Articles cités également à la page 612 de l'Encyclopaedia Universalis, 2008.

1.3. Controverses sur la notion de génocide.

L'emploi du qualificatif de « génocide » est différent selon que les auteurs se réfèrent soit à des critères moraux, juridiques ou historiques. Ainsi voit-on que les usages familial et journalistique ont tendance à en élargir le sens, tandis que l'usage juridique tend à le restreindre. Certains observateurs et acteurs de l'histoire des sociétés humaines ont du mal à admettre que certains massacres de masses et déportations dont les critères de discrimination ne sont ni ethniques, ni religieux, ni nationaux, ni raciaux ne puissent pas être juridiquement reconnus comme génocides au sens fort du terme.

De ce point de vue, il y a lieu de constater à juste raison, que ce néologisme « génocide » est apparu bien tardivement pour qualifier des pratiques à la fois anciennes et courantes dans l'histoire humaine. A cet égard, le génocide tel que défini par la convention, garde un caractère discriminatoire que certains considèrent comme une forme de banalisation de certains événements dont le nombre de victimes dépassent de loin ceux des génocides reconnus (traite des Noirs, disparition des peuples migrants ; crimes des régimes despotiques de Staline, de Mao, de Pol Pot, de Mengestu...)

On perçoit alors toute la signification de la réponse qu'Aimé Césaire apporta, quelques huit années après 1947, Date à laquelle le philosophe Théodor Adorno se demandait s'il était possible de penser après Auschwitz :

« Oui, il vaudrait la peine d'étudier, cliniquement, dans le détail, les démarches de Hitler et de l'hitlérisme et de révéler au très distingué, très humaniste, très chrétien bourgeois du XXe siècle qu'il porte en soi un Hitler qui s'ignore, que Hitler l'habite, que Hitler est son démon, que s'il le vitupère, c'est par manque de logique, et qu'au fond, ce qu'il ne pardonne pas à Hitler, ce n'est pas le crime en soi, le crime contre l'homme, ce n'est pas l'humiliation de l'homme en soi, c'est le crime contre l'homme blanc, et d'avoir appliqué à l'Europe des procédés

colonialistes dont ne relevaient jusqu'ici que les Arabes d'Algérie, les coolies de l'Inde et les nègres d'Afrique »⁽¹⁹⁾

Les allusions contenues dans cette réflexion de Césaire révèlent, bien trop clairement, le parti pris qui a guidé ceux qui ont choisi de faire du génocide juif la principale ou l'unique référence pour définir ce qui est un crime de génocide. A ce jour, seuls quatre génocides sont reconnus par des instances internationales dépendant de l'ONU. Nous le citons par ordre d'ancienneté :

- Le génocide arménien, commis par les Jeunes Turcs de l'Empire Ottoman entre 1915 et 1916 sa reconnaissance a été consignée et approuvée par la commission des droits de l'homme de l'ONU, le 29 août 1985⁽²⁰⁾
- Le génocide des juifs, commis par les nazis en Allemagne, en Pologne, et en France a été reconnu par la Cour de Nuremberg établie au moment de la création de l'ONU par le Royaume-Uni, la France, l'URSS et les Etats-Unis en 1945. La qualification de génocide apparaît dans l'acte d'accusation de cette cour.
- Le génocide des Tutsi au Rwanda, commis en grande partie par les milices extrémistes hutues dénommées *Interahamwe* créées sous le régime d'Habyarimana. Sa reconnaissance est d'abord faite par la Commission des droits de l'homme de l'O.N.U en juin 1994, et ensuite lors de la création du Tribunal pénal international pour le Rwanda (TPIR) en Novembre 1994⁽²¹⁾
- Le massacre des bosniaques à Srebrenica en 1995, pendant la guerre de Bosnie-Herzégovine, a été qualifié de génocide par le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie créée à cette occasion.

Il y a lieu de préciser, par ailleurs, que ce n'est pas seulement la question de la qualification du groupe victime de massacre qui est l'objet de controverses. La question de l'intentionnalité des criminels telle que définie dans l'article II de la Convention pose souvent de réels problèmes d'objectivité. Quant au mobile

⁽¹⁹⁾ Cité par Louis Sala-Molins dans son article, « Génocide », in *Encyclopaedia Universalis* (Tome 10), Paris, 2008, p. 613.

⁽²⁰⁾ Se référer également à la loi 2001-70 du 29 janvier 2001 relative à la reconnaissance du génocide arménien de 1915.

⁽²¹⁾ Il s'agit de la résolution 955 adoptée par le Conseil de sécurité des Nations Unies le 8 novembre 1994.

politico-économique, qui est à l'origine de tant de massacres, son absence dans les termes de la convention cache mal une certaine volonté de taire une catégorie bien connue d'exactions et de cruautés commises par des régimes totalitaires ou impérialistes. Toutefois, il reste louable que la réitération de massacres de masses au XXe siècle aboutit à la création de la Cour pénal internationale qui est une structure judiciaire permanente chargée de juger de tels crimes.

2. Le cas du génocide rwandais

Si l'« ethnicisme », la peur et la haine ont été les moteurs des massacres en 1994 au Rwanda, il faut préciser que les tueries remontent vers les années 1959. Mais le 6 avril 1994, l'avion transportant les deux présidents hutu du Rwanda et du Burundi est abattu alors qu'il s'apprêtait à atterrir à l'aéroport de Kigali, au Rwanda. Cet attentat est intervenu alors que le président Habyarimana revenait d'une rencontre au terme de laquelle avait été signé un accord de réconciliation et de paix entre le gouvernement rwandais et le mouvement rebelle tutsi le F.P.R (Front Patriotique Rwandais). La mort du président Juvénal Habyarimana provoque aussitôt une vague de violence effroyable dirigée principalement contre les Tutsis, sans épargner les Hutus modérés.

Cette violence était le fait des milices extrémistes hutues (Interahamwes), créées sous le régime du défunt président Habyarimana, ainsi qu'une partie des troupes régulières des Forces Armées Rwandaises (F.A.R). En ce qui concerne les massacres dirigés contre les Tutsi, l'objectif déclaré de cette fulgurante tuerie était l'effacement, la *totale extinction*, d'une population définie par une identité ethnique à part si l'on s'en réfère à la propagande des instigateurs de l'extermination. Ces massacres seraient donc commis suivant « une logique raciste »⁽²²⁾

Selon le journaliste rwandais Ntarabi Kamanzi le génocide des Tutsi a été bel et bien pensé et planifié par une clique politico-militaire fasciste, cherchant à maintenir son pouvoir. Il explique que ce plan de purge faisait partie d'une large opération baptisée du

⁽²²⁾ DOMINIQUE, Franche, *Rwanda. Généalogie d'un génocide*, Paris, Éditions Mille et Une Nuits, 1997, p. 7.

nom de « Code Hironnelle » alors que le projet d'extermination s'appelait « Plan insecticide ».⁽²³⁾

Il faut dire en effet que l'attentat contre Habyarimana que l'on considère généralement comme l'événement déclencheur du génocide n'est que l'arbre qui cache la forêt. En réalité, de nombreux facteurs convergeaient déjà vers ce qu'on a appelé la « solution finale » comme en attestent les avertissements adressés à l'époque à l'Organisation des Nations Unies et à la France.

Donc ce qu'il faut noter, sans ambages, pour ce dernier génocide, c'est que la communauté internationale était avertie de la préparation et de l'organisation froide et préméditée des massacres de civils tutsis et leur planification hiérarchisée. Plus grave encore, lorsque le génocide s'est produit d'avril à juillet 1994, rien n'a été mis en œuvre pour que cessent les massacres. Pourtant après l'Holocauste, l'Organisation des Nations Unies exprimait, en 1948, sa première résolution avec ces trois mots : « Plus jamais ça. »

A la suite du génocide rwandais qui aura fait près d'un million de victimes, L'ONU a mis sept mois pour mettre en place la première commission d'enquête en vue de recueillir les premiers témoignages tardifs pour le T.P.I.R (Tribunal Pénal International pour le Rwanda) censé juger les crimes commis durant ces événements.

Mais le temps passe : depuis 1994 le négationnisme fait son chemin sous diverses bannières, et la banalisation du génocide, comme ce fut le cas avec les massacres antérieures, est en route. Comble de cynisme, les ossements qui avaient été conservés dans différents sites pour rappel à la mémoire entrent en décomposition du fait du climat chaud et humide du Rwanda. Voilà donc que les moyens commencent à manquer pour la préservation des preuves irréfutables de la folie des hommes. En conséquence, les écrits sur le génocide rwandais susciteront, longtemps encore, un grand intérêt dans différents domaines.

⁽²³⁾ KAMANZI, Ntaribi , *Rwanda : du génocide à la défaite*, Kigali, Editions Rebero, 1997, p. 70-78 et p. 125.

3. Du projet du Fest’Africa : « Rwanda, écrire par devoir de mémoire »

Le génocide rwandais a donné lieu à une grande production de documents, de témoignages, de reportages, de pièces théâtrales, de films, de romans, voire de bandes dessinées : une activité éditoriale et artistique frappante, surtout depuis 2000. Il est bien opportun de chercher la raison du phénomène littéraire et culturel qui a suivi les événements rwandais en vue d’interroger ce qui s’était passé et de tenter d’en trouver les explications.

En cela, le projet *Rwanda : écrire par devoir de mémoire*, initié par Nocky Djedanoum et Maimouna Coulibaly, et lancée en 1995 par l’Association Arts et Médias d’Afrique de Lille, qui organise chaque année le festival Fest’Africa, est porteur d’un intérêt certain. L’Association a invité une dizaine d’écrivains africains de langue française à s’engager dans des résidences d’écriture au Rwanda, en 1998 et en 1999. Le projet a été achevé en 2000 avec la publication des ouvrages⁽²⁴⁾ en France et avec leur présentation à l’occasion d’un colloque international organisé à Kigali et à Butare dans le cadre de Fest’Africa 2000.

L’initiative du Fest’Africa se fait remarquer sous plusieurs aspects : par le nombre et la variété des textes produits ; par les thèmes discutés et le retentissement des débats qu’elle a suscités ; par la nouveauté de la démarche, qui a réuni des écrivains africains extérieurs au Rwanda sur les lieux où les massacres s’étaient déroulés quelques années auparavant ; par les contradictions que l’initiative n’a pas réussi à éviter ou qu’elle a mises en lumière face au défi à relever: il fallait briser le silence des intellectuels

⁽²⁴⁾ Les textes sont les suivants : Boubacar Boris Diop, Sénégal, *Murambi. Le livre des ossements* (roman) ; Monique Ilboudo, Burkina Faso, *Murekatete* (roman) ; Koulsy Lamko, Tchad, *La Phalène des collines* (roman) ; Tierno Monémbo, Guinée, *L’Aîné des orphelins* (roman) ; Véronique Tadjo, Côte d’Ivoire, *L’Ombre d’Imana. Voyages jusqu’au bout du Rwanda* (roman) ; Abdourahman Ali Waberi, Djibouti, *Moisson de crânes* (récits-fiction) ; Nocky Djedanoum, Tchad, *Nyamirambo!* (poèmes) ; Vénuste Kayimahe, Rwanda, *France-Rwanda : les coulisses du génocide. Témoignage d’un rescapé* (témoignage, paru en 2001) ; Jean-Marie Vianney Rurangwa, *Rwanda, le génocide des Tutsi expliqué à un étranger* (essai sous forme d’entretien).

africains durant le génocide ; il fallait aussi rompre le monopole du discours médiatique occidental sur les faits et démentir la fausse interprétation de ces faits comme «massacres interethniques » provoqués par une haine séculaire ; il fallait sortir du silence pour lutter contre le négationnisme et pour entamer un travail de mémoire. Initiative, certes, très ambitieuse, assez délicate, mais trouvant tout au moins sa justification dans le silence aberrant qui entourait ce drame rwandais notamment dans les milieux africains.

Toutefois, la réception rwandaise et même africaine des textes reste encore limitée. La diffusion de ces ouvrages du Fest’Africa, généralement publiés hors du continent noir, n’était pas des meilleures. D’après Catherine Coquio, l’opération a surtout marqué « l’émergence de la mémoire du génocide dans la *culture* française ». Mais il est vrai, aussi, que l’apparition du génocide des Tutsis dans le monde littéraire africain en langue française date de la mobilisation des artistes de Fest’Africa.

Toutefois, Coquio ne manquera pas d’émettre certaines réserves sur la démarche suivie par les écrivains ayant participé à l’initiative « écrire par devoir de mémoire ». En effet, elle n’a pas manqué de s’interroger sur la vocation de ces écrivains à saisir et à expliquer ce génocide en rapport avec l’histoire rwandaise. A ce propos, elle constate dans un de ses ouvrages consacrés à la question rwandaise :

« Le fait que les écrivains africains aient été en 1994 de lointains observateurs, mais qu’ils se soient engagés là parce que cet événement illustre les méfaits de la colonisation et le destin noir de l’Afrique, peut donner lieu à un malentendu : celui d’une vocation qu’aurait l’écrivain à saisir l’histoire rwandaise, ou même d’une parenté particulière, ici, entre l’écrivain et le rescapé qui s’exprimeraient à travers la notion élargie de “témoignage”. »⁽²⁵⁾

⁽²⁵⁾ COQUIO, Catherine, *Rwanda. Le réel et les récits*, Paris, Belin. Coll. *Littérature et Politique*, 2004, p. 163-164. Coquio est professeur de littérature comparée. Elle a cofondé en 1997 l’Association Internationale de Recherche sur les Crimes contre l’Humanité et les Génocides (AIRCRIGE).

Par ailleurs, Coquio souligne un autre problème qui est celui d'un possible mimétisme de la part de ces écrivains africains, si l'on sait que le concept de « devoir de mémoire » appliqué à la Shoah est né en Europe. A ce propos, elle souligne que le concept a manqué d'être rediscuté et éventuellement redéfini par les écrivains du Fest' Africa ou par les africains plus généralement.

Mais en tout état de cause, les avis et les appréciations sur l'initiative du Fest' Africa restent parfois divergents. Boniface Mbongo-Mboussa, en ce qui le concerne, dit sans ambages toute l'importance qu'il accorde au Fest' Africa dont il dresse un bilan somme toute positif

« Au bilan, on aura assisté cette année à un Fest' Africa de haute qualité et d'une grande portée culturelle, faisant irrésistiblement penser aux mémorables congrès de Présence Africaine (1956, 1959). Car, en éditant des textes, en produisant des films (François Woukoache et Samba Félix Ndiaye), en faisant dialoguer les Afriques sans tomber dans l'afro-centrisme, Nocky Djedanoum et Maïmouna Coulibaly poursuivent humblement le travail initié par Alioune Diop. C'est en cela que Fest' Africa reste en ces temps de douleurs un lieu de rêve utile qui nous invite à pleurer/rire sur nos monnés, sur nos outrages et sur nos défis. »⁽²⁶⁾

⁽²⁶⁾ MBONGO-MBOUSSA, Boniface, « Fest' africa, notre dernière utopie" in *Africultures* en ligne sur <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1831> (consultée le 06/09/2010).

CHAPITRE 2 L'ANCRAGE REFERENTIEL ET FACTUEL : UNE RE-FIGURATION MIMETIQUE

« Depuis déjà vingt ans, la poétique du récit a pris pour objet le discours littéraire dans sa formalité rhétorique au détriment de sa forme référentielle, restée à la périphérie de l'attention de la critique. Or, une théorie équilibrée de la littérature ne peut se restreindre aux enquêtes formelles, pour importantes que soient ces dernières ; elle doit, tôt au tard, aborder des questions de sémantique. Et si les poéticiens en ont jusqu'à récemment différé l'examen, la philosophie et l'esthétique analytique leur ont, en revanche, consacré des efforts considérables. »⁽²⁷⁾

Ces propos de Thomas Pavel soulèvent une question nodale et récurrente dans les théories de la sémantique narrative : celles du lien entre langage et réalité. Faut-il rappeler que le structuralisme, en particulier, a longtemps cherché à orienter l'analyse littéraire vers les textes narratifs compris dans leur aspect formel. Dès lors d'autres composantes essentielles de ces mêmes textes, notamment celles qui sont liées à la mimésis et à la représentation sont quasiment négligées, voire occultées. Pourtant, on ne le sait que trop, les textes de fiction attirent très souvent l'intérêt de leur public par des représentations de périodes historiques révolues ou de situations événementielles plus ou moins actuelles. Autrement dit, le côté documentaire des romans par exemple est, tout autant que leur côté fictionnel, essentiel à la construction de la pertinence et de l'expressivité. On connaît l'interminable suite de romans sur les guerres, les génocides et d'autres tragédies. Aussi assistons-nous de plus en plus à des mondes fictionnels et littéraires proches de nos réalités, bâtis sur des modèles mimétiques et représentatifs.

S'agissant des romans de notre corpus, il convient de remarquer que leurs aspects fictifs sont parfois suspendus par un ancrage référentiel très marqué qui contredit largement la mention du mot roman sur certaines de leurs couvertures. On constate dès

⁽²⁷⁾ PAVEL, Thomas. *L'Univers de la fiction*, Paris, Ed. du Seuil, 1986. p 10.

lors que la fictionnalité dans ces romans sur le génocide rwandais entretient des rapports complexes avec le factuel.

En effet, la composante mimétique de ces romans les rattache à la catégorie du discours réaliste et semble poursuivre l'objectif de masquer le fictif, tout au moins de le rendre invisible, et d'amener le lecteur à percevoir le texte comme authentique. Tout de même, il faut remarquer que dans les fictions qui nous intéressent, la représentation des réalités génocidaires vise, non pas la reproduction des faits, mais la production d'un sens. Voilà pourquoi leurs auteurs choisissent généralement des protagonistes fictifs, même si les actions romanesques s'inscrivent dans un cadre qu'ils cautionnent en mentionnant dates et lieux avec une rigueur très réaliste, voire celle d'historien.

Dans une orientation sémiotique, nous pouvons nous affranchir et même tenter un dépassement des ambiguïtés qui entourent le concept de réalisme en littérature. En tout état de cause, le rapport dialectique de l'œuvre d'art à la société est manifeste, et c'est bien cette dernière qui fournit à la première ses modèles et références à bien des égards. Yves Reuter explique le réalisme par ces termes :

« Lorsque le texte procure une impression, un effet de réel, ce qui est le cas le plus fréquent dans notre tradition romanesque, on parle de réalisme. Il s'agit d'un effet de ressemblance construit par le texte et par la lecture, entre deux réalités hétérogènes : le monde linguistique du texte et l'univers du hors-texte linguistique ou non (paroles, objets, personnes, lieux, événements...). »⁽²⁸⁾

De fait, tout récit renvoie peu ou prou au monde réel, car nous ne pouvons construire un univers fictionnel et le comprendre sans référer à nos catégories d'appréhension hors-textuelles. De ce point de vue, les effets de réel dans la fiction littéraire précèdent et excèdent les mouvements réaliste et naturaliste du XIX^e siècle auxquels on les réduit trop souvent. Cette question du rapport de la fiction à la société, Claude Duchet l'explique, d'un point de vue social, comme une écriture de la socialité. Il s'en explique comme suit :

⁽²⁸⁾ REUTER, Yves. *L'analyse du récit*, Paris, Nathan, 2000. p.101.

« Elle est d'abord tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman d'une société de référence et d'une pratique sociale, ce par quoi le roman s'affirme dépendant d'une réalité socio-historique antérieure et extérieure (...). La socialité est d'autre part ce par quoi le roman s'affirme lui-même comme société et produit en lui-même ses conditions de lisibilité sociale ».⁽²⁹⁾

En ce qui concerne les écrits sur le génocide rwandais qui nous intéressent, il convient de remarquer que leur facture réaliste s'explique essentiellement par leur contexte de production très particulier, et les motivations de leur projet d'écriture évoquées précédemment. Aussi voit-on que les auteurs de ces écrits, évitant que la réalité génocidaire ne se dénature à force d'imagerie et de symbolisation porteuses de fiction, évoquent le génocide sous le sceau de l'authenticité et de la vraisemblance factuelle.

Le recours aux « effets de réel » cherche aussi à convaincre, et à imposer la réalité des événements sanglants pour contrecarrer toutes les velléités de négationnisme ou de falsification historique ou idéologique de quelque bord que ce soit. Mais la littérature est-elle de nature à porter des objectifs heuristiques ? Peut-on attribuer à ses personnages et objets une existence empirique qui puisse leur assurer un caractère véridictionnel ? Quid de la vérité dans le domaine fictionnel ? Michael Riffaterre souligne à propos de la question du rapport de la fiction à la vérité que :

« Tout comme il existe des marques de la fictionnalité, il doit y avoir des marques qui y remédient, des marques qui indiquent une convention de vérité, des signes d'une plausibilité qui poussent les lecteurs à réagir à l'histoire comme si elle était vraie. »⁽³⁰⁾

⁽²⁹⁾ DUCHET, Claude. « Une écriture de la socialité », in *Poétique* n°16, Seuil, 1973. p.49

⁽³⁰⁾ RIFFATERRE, Michael. *Fictional Truth*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990. P.2. Cité par Catherine Coquio et Régis Salado, *Fiction et Connaissance*, Paris, L'Harmattan, 1998. p.151

L'esprit de nuance qui amène ici Riffaterre à employer les termes « convention » et « signe » révèle d'une certaine façon que la fiction littéraire n'entend pas incarner ontologiquement la vérité, mais seulement en être une représentation qui est moins celle de la vérité elle-même que celle d'un savoir sur ou d'une vision de celle-ci. Par ailleurs, il convient de dire que le discours littéraire, comme tout autre discours, se prête à la communicabilité qui, suivant les attentes du lecteur, suppose une crédibilité ou plus exactement une pertinence. Or, celle-ci passe nécessairement par le biais de la mimésis et des ressemblances qui émanent de la diégèse tenue pour indissociable de la vérité référentielle dans la fiction réaliste.

I. Espaces fictifs et références géographiques

1. Les marques toponymiques

Il convient, bien évidemment, de signaler que tout ce que désigne le roman n'existe que dans l'univers de la fiction. Donc, les signes donnés par la fiction romanesque ne sauraient être considérés exactement comme des doubles de la réalité auxquels ils renvoient. Tout de même, nous savons que la spécificité du style réaliste réside en ce qu'il se réfère délibérément à l'espace réel pour créer une analogie. En outre, du point de vue de la lecture, l'introspection montre que le lecteur en général ne conçoit pas les images qui lui sont livrées par la fiction sans les rétablir dans leur contexte spatial. Aussi, nous est-il donné de constater que dans le traitement de l'espace de ces écrits sur le génocide rwandais, les auteurs empruntent généralement leurs matériaux à la réalité qui leur est contemporaine et semblent présenter leur fiction comme vraisemblable et authentifiable.

Les toponymes renvoient à des indications précises correspondant à l'univers géographique rwandais en particulier, et font fonctionner ces œuvres comme une structure insistant sur un hors-texte déjà connu. De fait, l'ancrage réaliste tient à l'évocation de toponymes qui peuvent se classer dans trois catégories d'espaces : les

macro-espaces, les micro-espaces et les espaces ouverts. Dans les œuvres romanesques issues du Fest’Africa, l’espace principal ou macro-espace renvoie au Rwanda, tandis que les micro-espaces coïncident généralement avec les principaux foyers de massacres tels que les bourgades de Murambi, Nyakabanda, Butaré, Nyamata...Par ailleurs, l’évolution des intrigues et les pérégrinations des personnages romanesques conduisent à l’évocation des espaces ouverts que représentent les pays frontaliers du Rwanda, principalement la R.D. Congo, le Burundi, la Tanzanie et l’Ouganda, espaces souvent rêvés par les victimes comme des issues vitales.

Dans le roman de Boubacar Boris DIOP, *Murambi, le livre des ossements*, le titre annonce un souci d’ancrage géographique évident, car le toponyme Murambi renvoie à une ville connue du Rwanda, théâtre d’horribles massacres dont le foyer principal fut l’Ecole Technique où avaient trouvé refuge des milliers de Tutsi fuyant la mort pendant le génocide. Il est à noter également la relation métonymique que l’auteur établit entre le micro-espace qu’est la ville de Murambi et le macro-espace représenté par le Rwanda. D’ailleurs, la deuxième composante du titre « ... *le livre des ossements* » est une métaphore qui renvoie à une réalité extra-diégétique bien connue, les “sites” du génocide. Dans ceux-ci, les amoncellements d’ossements humains sont encore visibles, délibérément conservés par l’Etat rwandais pour servir d’éléments probants des carnages et de rappel à la conscience humaine. De fait, c’est en partie par ces ossements que Boubacar Boris DIOP, comme les autres écrivains impliqués dans cette initiative d’écriture, a pris connaissance, quatre années après, de la réalité du génocide rwandais.

Chez Véronique Tadjo, le sous-titre de son roman *Voyage jusqu’au bout du Rwanda* fait clairement apparaître le toponyme extra-diégétique du Rwanda qui se révèle d’entrée comme l’univers macro-spatial de sa fiction romanesque. On pourrait en dire autant du titre du roman de Koulsy Lamko, *La phalène des collines* qui rappelle de toute évidence l’espace rwandais. En effet, la mention toponymique sur le relief que suggère le mot colline n’est pas sans rappeler la spécificité topographique rwandaise qui justifie le surnom de “*Pays des mille de collines*”. On sait par ailleurs qu’en ce qui relève du génocide rwandais, des foules humaines avaient pris refuge dans les collines où elles étaient souvent traquées et massacrées. Ces collines devenaient ainsi des lieux

mortifères et participaient à la création d'un espace clos qui emprisonnaient et étouffaient la vie.

A cet égard, Florence Paravy, dans son essai sur l'espace dans le roman africain francophone, note que

« L'espace romanesque, tel qu'il s'élabore à travers l'action racontée, les procédures narratives, les thèmes socio-politiques, le symbolisme des éléments et des structures imaginaires, reste donc profondément marqué par les traumatismes historiques et politiques subis par le continent africain, et apparaît dans les textes comme profondément conflictuel et anxiogène. »⁽³¹⁾

Ainsi donc, dans ces différentes productions romanesques, l'espace principal est le Rwanda et les principaux foyers de massacres évoqués s'inscrivent dans une spatialité réaliste. De fait, Murambi, Nyakabanda, Nyamata, Ntarama, Rutongo, Bugesera... sont des bourgades du Rwanda rendus célèbres par les organes de presse du fait des atrocités qu'ils ont connues. De façon générale, les toponymes, noms propres désignant les espaces, renforcent les données référentielles qui n'ont pas pour unique fonction d'indiquer les éléments du cadre de l'action mais aussi et surtout de déterminer leurs rapports avec les situations conflictuelles. Ainsi constate-t-on que le traitement de l'espace n'est point fruit de l'imagination et la localisation des villes et villages évoqués dans ces romans du génocide est aisée sur une carte géographique rwandaise.

Dans le roman de Boubacar Boris DIOP par exemple, la lecture toponymique dévoile, dès le premier chapitre, la capitale rwandaise, Kigali. Celle-ci est vue sous différentes facettes à travers les déplacements du personnage Michel Serumundo qui signalent, entre autres lieux, l'emplacement du marché, la radio Rwanda, le palais présidentiel, la gare... Au début du roman, déjà, ce personnage monologue en ces termes : « J'aime de moins en moins ce coin du marché de Kigali où je me suis installé il y a neuf ans. »⁽³²⁾

⁽³¹⁾ PARAVY, Florence. *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris : l'Harmattan, 1999. p.354

⁽³²⁾ DIOP, Boubacar, Boris. *Murambi Le Livre des ossements*, Paris : NEI : 2001, p.9.

Quant au personnage narrateur de *L'Aîné des orphelins* de Tierno Monénembo, dénommé Faustin Nsenghimana, il se présente d'entrée par ces mots :

« *Je m'appelle 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 (sic) ont commencé.* »⁽³³⁾

De façon générale, ces récits du génocide rwandais s'inscrivent dans des toponymes réels comme si leurs auteurs fixent des points de repère permettant au lecteur de reconstruire mentalement la géographie du pays ou d'en deviner les charges connotatives. Ainsi, les cadres spatiaux dans lesquels s'inscrivent les faits et les actions rapportés ressortissent quasiment à la réalité géographique et toponymique du Rwanda.

Dans le livre de Véronique Tadjo *L'Ombre d'Imana* où la narration épouse la forme du récit de voyage, l'espace morcelé trouve ses différentes délimitations à travers des titres constitués de toponymes directement calqués sur la réalité hors textuelle rwandaise. Aussi constatons-nous que les localités de Kigali, Nyamata, Butaré... se succèdent comme de brefs sous-titres indiquant les lieux restreints de récits brefs d'événements qui s'emboîtent dans la diégèse. Par exemple, le bref récit sur le personnage Nelly est précédé du sous-titre, *quartier Migina, près du stade d'Amahora à Kigali*, à la page 44 de l'œuvre de Véronique Tadjo.

Ainsi note-on souvent que les indications spatiales prennent la forme de dominantes descriptives qui mettent en suspens parfois les dominantes événementielles. Dans *L'Aîné des orphelins*, Faustin Nsenghimana s'expliquant sur le cadre géographique du village rwandais de Nyamata précise qu' « *il y a l'église, le terrain de foot, les porcheries de l'italienne, la pharmacie Prudence, la station Shell, la succursale de l'Oprovia et bien sûr la commune.* »⁽³⁴⁾ Chez les autres romanciers, on

⁽³³⁾ MONENEMBO, Tierno. *L'Aîné des orphelins*, Paris Seuil, 2000. p.14.

⁽³⁴⁾ MONENEMBO, Tierno. Op. Cit., p.68.

retrouve généralement cette veine de descriptions spatiales. A ce propos, il y a lieu de souligner cette réflexion de Jean-Michel Adam :

« *Les récits ne peuvent se passer d'un minimum de description des acteurs, des objets, du monde, du cadre de l'action. Les données descriptives, qu'il s'agisse de simples indices ou de fragments descriptifs très longs, semblent avoir pour fonction essentielle d'assurer le fonctionnement référentiel du récit et de lui donner le poids d'une réalité.* ».⁽³⁵⁾

On peut noter tout de même que la représentation spatiale n'a pas pour unique fonction d'indiquer les éléments du cadre de l'action mais, parfois aussi, elle permet de déterminer leurs rapports avec les situations conflictuelles. Ainsi, ces écrits du génocide foisonnent de micro-espaces récurrents qui constituent les prétextes de récits cruciaux, témoignages douloureux sur des moments tragiques. C'est le cas du fleuve rwandais tristement célèbre du nom de Nyabarongo, théâtre d'horribles massacres et évoqué de part et d'autre dans les romans de notre corpus. Dans *La Phalène des collines* de Koulsy Lamko, on peut lire à ce propos :

« *Lui, [le fleuve Nyabarongo] qui avait toujours porté la vie, charrie, depuis l'avril fatidique, la mémoire contre son gré. L'eau a été surprise par d'énormes menstrues violentes qui lui ont arraché les ovaires* »⁽³⁶⁾

Dans le roman de Tierno Monénembo, ce fleuve rwandais est évoqué avec cette même connotation fatidique et ce même symbolisme tragique. Les habitants du village de Faustin ont vécu de loin le début du génocide dont ils espéraient que l'extension n'irait pas au-delà du Nyaborongo, limite protectrice de leur terroir. Cela est confirmé par les propos du vieux Théoneste qui clamait avec certitude que les tueries ne dépasseraient pas le fleuve pour atteindre leur village Nyamata. Ses propos sont rapportés par son fils Faustin :

⁽³⁵⁾ ADAM, Jean Michel. *Le récit*. Paris : PUF, 1984, .p 27.

⁽³⁶⁾ LAMKO, Koulsy. *La phalène des collines*. Kigali Kuljaama : 2000. p. 4.

« Et alors ! Pesta Théoneste, mon père. En 1972 aussi on avait vu une marée de grenouilles se répandre dans la cour de l'école et même un couple d'albinos venus d'on ne sait où batifoler sous les grévéhias. N'empêche que, cette année-là encore, les tueries n'avaient point dépassé le pont de Nyabarongo ! On est à Nyamata, ici ! »⁽³⁷⁾

Pourtant les optimistes précisions de Théoneste seront très vite contredites par les événements dans le récit, puisque le Nyabarongo se refuse d'être la source vitale, le symbole de la vie. De fait, le narrateur fait basculer cet espoir de survie nourri par Théoneste par le récit de l'arrivée terrifiante des Interahamwé à Nyamata par le pont du Nyabarongo.

« Le 13, à l'aube, pour la première fois, des Jeep et des camions-bennes remplis de miliciens Interahamwé, drogués et soûls, franchirent le pont Nyabarongo. Ils firent irruption dans les ruelles de Nyamata sous un déluge de hurlements et de klaxons. Les hommes sautèrent des véhicules pour tirer des rafales en l'air. »⁽³⁸⁾

Ainsi voit-on que les choix toponymiques intègrent grandement les éléments de la nature. A côté du fleuve Nyabarongo généralement évoqués dans ces récits, apparaissent les macro-espaces constitués des collines qui font d'ailleurs la singularité du relief rwandais. Ces dernières sont d'ailleurs symboliquement désignées comme des facteurs d'isolement et de division si elles ne sont pas tout simplement des mouiroirs sans issues. Dans *L'Aîné des orphelins*, le personnage de Claudine déplore cet état de fait par ces mots : « L'isolement, voilà la source de nos malheurs ! Ici chacun vit replié sur sa colline comme si les voisins avaient un œil au milieu du front... »⁽³⁹⁾

Par ailleurs, comme nous l'avons évoqué avec les éléments de la nature, les choix toponymiques de ces récits épousent les noms des villes et des villages rwandais, théâtre

⁽³⁷⁾ MONENEMBO, *Tierno. Op. Cit.*, p. 142

⁽³⁸⁾ MONENEMBO, *Tierno. Op. Cit.*, p. 143

⁽³⁹⁾ MONENEMBO, *Tierno. Op. Cit.*, p. 62

affirmé d'atrocités génocidaires et sources référentielles majeures des univers romanesques. Ainsi la fonction spatiale revêt une véritable dimension actancielle. Les noms d'espace participent dès lors à l'intelligence et à la dynamique de l'action et acquièrent une charge dénotative au point de vue sémiotique. On sait que sur le plan de la sémantique narrative, les notations spatiales permettent au lecteur de construire du sens, elles contribuent à créer les effets nécessaires à la représentation par la mémoire ou par l'imagination des circonstances et des événements.

A cet égard, ces récits du génocide gardent comme trait commun leur inscription dans des toponymes réels qui se confondent avec la géographie du Rwanda et participent à l'ancrage réaliste. On peut ainsi remarquer que de façon générale, les auteurs insistent particulièrement sur des micro-espaces constitués des églises, des écoles, des barrages. Ces lieux où la concentration humaine était d'une rare densité laissent voir les plus inhumaines cruautés. Ces lieux sont surtout ceux qu'on a baptisés après le génocide'' sites du génocide''.

A propos de l'église de Nyamata et de Ntarama, théâtre de terribles massacres pendant le génocide, Véronique Tadjo écrit sous un style télégraphique :

*« Eglise de Nyamata
Site de génocide
Plus ou moins de 35.000 morts »⁽⁴⁰⁾*

Continuant un peu plus loin sur cette même veine d'information et de précision, elle ajoute ceci :

« C'est le 15 avril 1994, de 7h 30mn du matin à 14 heures, que le massacre s'est déroulé à Nyamata. Plusieurs milliers de personnes avaient trouvé refuge dans l'église et ses annexes. Des gens occupaient aussi le bureau du prêtre et les locaux administratifs. Beaucoup dormaient à la belle étoile dans la cour, serrés les uns contre les autres (...) Les autorités avaient demandé à la population de se

⁽⁴⁰⁾ TADJO, Véronique. *L'Ombre d'Imana. Actes Sud*, 2000. p.19.

regrouper : ‘‘Rassemblez-vous dans les églises et les lieux publics, on va vous protéger’’. »⁽⁴¹⁾

A la page suivante, on lit à propos de l’église rwandaise de Ntarama

*« Eglise de Ntarama
Site de génocide
Plus ou moins de 5000 morts »*⁽⁴²⁾

En plus des toponymes réels, l’écriture dépouillée et factuelle renseigne sur la réalité et l’ampleur des massacres que les chiffres confirment pour écarter toute ambiguïté.

Si l’on compare le traitement de ces mêmes lieux de massacres chez Véronique Tadjo et chez Boubacar Boris, on se rend compte facilement du travail d’enquête et de documentation que ces écrivains ont dû faire en amont de leurs écrits. De fait, on peut noter la récurrence des lieux relatifs aux églises de Nyamata et de Ntarama, évoquées souvent sous des caractéristiques quasi similaires. Par ailleurs, à propos des événements de l’église de Nyamata, on peut lire dans *Murambi*:

« Les miliciens Interahamwés sont arrivés vers onze heures du matin, un jour d’avril. Les Tutsis étaient venus se réfugier dans leur paroisse, mais le curé n’était plus là (...). Entre vingt-cinq mille et trente mille cadavres était exposés dans le majestueux bâtiment de briques rouges »⁽⁴³⁾

Ces lieux que nous classons dans ce que nous avons tantôt qualifié d’espaces fermés ou de micro-espaces correspondent généralement aux moments cruciaux où ont eu lieu les plus grandes hécatombes. Nous pouvons rappeler l’exemple de l’Ecole Technique de Murambi, théâtre d’atroces tueries largement évoquées par certains

⁽⁴¹⁾ TADJO, Véronique, op.cit., p. 21.

⁽⁴²⁾ TADJO, Véronique, op.cit., p. 22.

⁽⁴³⁾ DIOP B.B., Op. cit., p. 88.

récits. Classés site de génocide comme l'Ecole de *Murambi*, les églises de Nyamata et de Ntarama, ces lieux conservent encore les restes humains des nombreuses victimes massacrées sur place. Dans le roman de Boubacar Boris Diop, on peut lire ces explications d'un narrateur :

« A Nyamata et à Ntarama, le temps avait parachevé l'œuvre des Interahamwés : les crânes, les bras et les jambes s'étaient détachés des bustes et il avait fallu ranger séparément les différents types d'ossements trouvés sur place. A Murambi, les corps, recouverts d'une fine couche de boue, étaient presque tous intacts. » ⁽⁴⁴⁾

Si dans ces récits du génocide rwandais ces micro-espaces apparaissent essentiellement comme de véritables mouvoirs où les victimes sont coincées comme des animaux à l'abattoir, les textes évoquent souvent des espaces ouverts, généralement rêvés comme garants de la survie de ceux qui veulent fuir la mort. Ces espaces ouverts constitués généralement des pays voisins du Rwanda (Burundi, R.D.C., Tanzanie, Ouganda...) sont les lieux vers lesquels s'ébranlent les marées humaines pour fuir la misère et la mort. Par ailleurs, l'évocation de ces pays de la zone des Grands Lacs, n'est pas sans rappeler les conflits sanglants qu'on leur connaît, ce qui connote tragiquement le discours romanesque dont usent ces récits.

Le personnage principal de *L'Aîné des orphelins* Faustin Nsenguimana, après que sa cachette fut découverte à la suite de son crime sur Musinkoro, se désole par ces propos :

« Cela aurait bien duré trois semaines avant qu'ils ne soupçonnent ma retraite. J'aurais pu facilement regagner le Burundi ou la Tanzanie, vu que le Rwanda c'est un tout petit pays (deux enjambées d'éléphant tout au plus, même pas un pas de géant) » ⁽⁴⁵⁾

⁽⁴⁴⁾ DIOP B.B., Op.Cit., p. 173.

⁽⁴⁵⁾ MONENEMBO, Tierno. Op. Cit., p. 93.

Chez Véronique Tadjou l'évocation du génocide rwandais est une occasion pour se remémorer et réfléchir sur le cas ivoirien. Pour l'auteur, le démon qui s'est réveillé au Rwanda dort chez elle en Côte d'Ivoire où il peut se réveiller à tout moment. Elle écrit :

« Oui, je suis allée au Rwanda, mais le Rwanda est aussi chez moi (...). Et j'ai peur quand j'entends parler chez moi d'appartenance, de non appartenance. Diviser. Façonner des étrangers. Inventer l'idée du rejet. Comment l'identité ethnique s'apprend-elle ? D'où surgit cette peur de l'autre qui entraîne la violence ? »⁽⁴⁶⁾

En somme, les récits du génocide rwandais participent d'un espace textuel caractérisé essentiellement par des toponymes réels correspondant en général à l'univers extradiégétique du lecteur. Par ailleurs, on note une grande diversité des lieux favorisée par les nombreux déplacements des personnages-narrateurs et le recours au style du récit de voyage, particulièrement chez Véronique Tadjou et Abdourahmane Wabéri. Ainsi ces auteurs permettent-ils au lecteur de connaître les différents foyers de massacres en suivant les déplacements des personnages-narrateurs qui, tel une caméra ambulante, filment les événements. Une telle pratique s'inscrit dans la tradition du roman picaresque bien connue, et les itinéraires suivis par ces personnages désignent les contours de l'espace textuel qui renvoie ipso facto à l'univers du hors texte rwandais.

2. Un espace fragmenté et chaotique

Dans les récits du génocide rwandais de notre corpus, l'espace romanesque figure un univers en déliquescence où les hommes ploient sous la hantise de la haine, de la peur et de la mort ambiante. On ne le sait que trop, cette figuration de l'espace chaotique n'est pas née avec le roman du génocide ; le roman négro-africain de l'après-indépendance, ou plus exactement, du désenchantement des années 1970, pour emprunter le mot de Jacques Chevrié, l'avait déjà largement abordé. Mais il reste entendu que dans l'espace antinomique du génocide tel que représenté par nos auteurs, les affrontements ou plutôt les antinomies ne mettent pas face à face directement

⁽⁴⁶⁾ TADJO, Véronique. Op. Cit., p. 47- 48.

l'individu et le pouvoir politique, mais ils se jouent entre les hommes d'ethnies ou de clans différents. Tanella Boni le confirme d'ailleurs lorsqu'elle s'interroge en ces termes :

« *Les écrivains parlent-ils d'autre chose que de la vie ? Ces dernières années, il est vrai, les guerres et les violences de toutes sortes ont envahi aussi l'espace de l'écriture, faisant partie intégrante désormais des univers imagés. La mort, la souffrance et le chaos ont donc fait irruption sur la page blanche, venant de très près de la vie réelle. Mais écrire est-il autre chose qu'une lutte incessante contre la mort ambiante ?* »⁽⁴⁷⁾

En ce qui touche à la représentation de l'espace dans les romans du génocide, il convient de remarquer qu'on y assiste à une déstructuration et une fragmentation spatiales qui se manifestent par la multiplicité des lieux évoqués. Cet état de fait est imputable à la complexité du génocide, donc à la difficulté de lui trouver une explication univoque qui puisse s'insérer dans une logique narrative conçue dans la linéarité. Qui plus est, la représentation spatiale se veut dysphorique et éclatée. Nous assistons souvent à des récits brefs et détachés se référant à des espaces qu'aucun lien discursif ou narratif ne relie entre eux.

L'étude précédente des marques toponymiques a révélé qu'à l'exception de Tierno Monénembo, les auteurs de ces récits ont conçu leurs œuvres de façon segmentée en divers chapitres portant souvent une indication spatiale, plus précisément un toponyme réaliste qui revient explicitement à la géographie du Rwanda (Kigali, Murambi, Butaré, Nyamata, Ntarama...). Pourtant, aux vieux clivages entre riches et pauvres, ville et bidonville, que nous avons connus avec bon nombre de romans de la colonisation, nous pensons particulièrement à *Ville cruelle* d'Eza Boto, fait place une répartition socio-spatiale moins nette, et les antagonismes se lisent désormais suivant d'autres critères.

⁽⁴⁷⁾ TANELLA, Boni, « *Vivre et apprendre* », in Notre librairie, n° 144, avril-juin, 2001. p.7.

De fait, génocidaires comme victimes partagent les mêmes familles, les mêmes quartiers, les mêmes villages ou villes...

C'est justement cette proximité entre Hutus et Tutsis qui renforce et rend imprévisibles les antagonismes en hibernation depuis bien longtemps. Au demeurant, dans ces récits du génocide, l'espace apparaît tout d'abord comme un monde clos, dominé par l'obsession de l'appartenance ethnique. Boubacar Bonis Diop ouvre son roman par une scène de contrôle identitaire en pleine capitale d'où le personnage Michel Serumundo raconte :

« Un char de la garde présidentielle était en position à l'entrée de la gare. Un des trois soldats en tenue de combat m'a demandé poliment ma carte d'identité. Pendant qu'il se penchait pour la lire, j'ai suivi son regard. Ça na pas loupé : la première chose qui les intéresse c'est de savoir si vous êtes Hutu, Tutsi ou Twa. » ⁽⁴⁸⁾

Partout, la capitale Kigali, dont l'espace cosmopolite devrait être assimilé à la liberté et au brassage humain, connaît cette dépréciation systématique qu'a connue la ville africaine après les indépendances, avec son lot de misère et de désillusion. L'atmosphère mortifère et noire traverse de part et d'autre les espaces évoqués dans les récits du génocide. Dans *L'Aîné des orphelins*, Tierno Monenembo cède la parole à son personnage principal Faustin Nsenghimana : « 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 ». ⁽⁴⁹⁾

Ce langage cru et froid est celui d'un enfant perverti par les événements génocidaires, vivant dans un environnement négatif où l'on doit se familiariser avec la souffrance et la mort, quel que soit son âge. On peut donc le constater avec Jacques Chevrier qui écrivait à propos de la ville dans le roman négro-africain :

⁽⁴⁸⁾ DIOP B.B., Op. Cit, p. 10.

⁽⁴⁹⁾ MONENEMBO T., Op. Cit., p. 14.

« A l'inverse de ce qui s'est passé dans l'Europe des XVIII^e et XIX^e siècles où l'univers urbain, sans être tendre, a souvent joué un rôle important dans la formation intellectuelle et sentimentale des héros romanesques (que l'on songe au Paysan parvenu de Marivaux, à Stendhal, à Balzac...), la ville africaine est une marâtre qui broie les Nègres quand elle ne les tue. »⁽⁵⁰⁾

Pourtant, même si nous savons que beaucoup d'années se sont écoulées après cette réflexion de Chevrier, force est de reconnaître que l'espace urbain ne s'est toujours pas départi de cette image peu reluisante dans les productions littéraires négro-africaines actuelles. Même Kigali, capitale rwandaise, a du mal à effacer le mal profond qu'elle a connu pendant le génocide ; et Véronique Tadjou d'écrire bien après les douloureux événements :

« Les vestiges de la guerre sont rares dans la ville (Kigali) mais les mémoires foisonnent d'images empoisonnées sans tambours ni trompette, la vaste majorité des êtres porte sa déchirure dans l'âme et trouve encore l'incroyable force de vivre le temps ordinaire qui reprend (...) 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 »⁽⁵¹⁾

Cet environnement mortifère est dominé par deux motifs permanents et obsédants : la haine et la violence acharnées, symboles d'un monde déclinant où règne la peur, la désespérance et l'inhumanité. Cette vision chaotique se noircit davantage à la description de certains micro-espaces comme les univers carcéraux, lieux où croupissent des foules de génocidaires et de présumés criminels attendant une justice débordée qui peine à trouver ses marques. Faustin, le personnage principal de *L'Aîné des orphelins*, lève le voile sur ses dures conditions de détention, malgré son jeune âge.

« Ma cellule porte un numéro : le 14. Nous sommes une trentaine dans cet abominable réduit coincé entre le numéro 12 et le numéro 15 (...) au club des

⁽⁵⁰⁾ CHEVRIER, Jacques. *Littérature nègre*. Paris : Armand Colin, 1984. p.143.

⁽⁵¹⁾ TADJO, Véronique, Op.Cit., p. 19.

minimes (appellation de la cellule des mineurs), on n'a pas une chance sur deux d'attraper une mycose, une tuberculose ou un coup de couteau au ventre. On l'attrape, un point c'est tout, en général avant deux mois, et il n'est pas rare que tout cela vous arrive dans la même foutue semaine.»⁽⁵²⁾.

L'expression de ce malaise profond devient d'autant plus inacceptable qu'elle n'épargne même plus le monde des enfants qui s'encanaille, se durcit et se travestit malgré lui. Tous ces récits mettent en avant des anti-héros éprouvant les plus grandes difficultés à se situer, ou tout simplement à donner un minimum de sens à leur existence dans leur société marquée à la fois par la violence, la peur et l'insécurité ambiante. Les maisons ne sont plus des refuges mais des mouiroirs qu'il faut fuir dès que les massacres sont déclenchés, et il en est ainsi depuis bien longtemps comme le confirme le narrateur dans ce passage de *Murambi* :

« Seul dans sa chambre à coucher, Cornelius se souvint de ce lundi de février 1973 où, encore enfants, ils avaient dû s'enfuir tous les trois au Burundi (avec Jessica et Stanley) (...). La même nuit des hommes armés de machettes et de bâtons attaquèrent sa maison natale. Jessica et Stanley étaient venus s'y cacher.[...]. Pendant deux heures, ils avaient vu, couchés à même le sol, les assaillants faire tomber les murs, arracher les piquets, défoncer portes et fenêtres et mettre le feu à tout ce que bon leur semblait. (...) Ils disaient que tous les Tutsi devaient quitter le pays. »⁽⁵³⁾

Cette violence qui n'exclut aucune portion d'espace (maisons, écoles, rues, églises...) astreint les victimes à une errance désespérée. Les personnages romanesques donnent souvent au lecteur le sentiment d'un éternel recommencement et d'une homogénéité spatiale, tant la violence finit par gagner toutes les sphères représentées dans ces fictions. Ainsi voit-on que, par leur vie erratique, la plupart des personnages romanesques sont des individus au statut ambigu et au caractère acariâtre, à l'instar de Faustin Nsenghimana dans *L'Aîné des orphelins*, Cornelius dans *Murambi*, la phalène

⁽⁵²⁾ MONENEMBO T., Op.Cit., p.20-21.

⁽⁵³⁾ DIOP B.B., Op.Cit., p. 50-51.

éponyme de l'œuvre de Koulsy Lamko. Dans les récits de Véronique Tadjo et d'Abdourahmane Wabéri où un personnage distinct ne traverse vraiment pas une intrigue linéaire, la narration éclatée figure une multiplicité d'espaces qui se partage la diégèse dans la discontinuité.

On le voit donc, la représentation spatiale dans ces récits du génocide Rwandais révèle une profonde angoisse existentielle chez la plupart des personnages. Qui plus est, ces espaces empoisonnés contaminent les lieux censés garantir l'épanouissement et l'épanchement des âmes. Nous voulons parler par exemple de l'eau du fleuve Nyaborongo, devenue dans la folie des violences le déversoir de cadavres et de restes humains.

Par ailleurs, les églises de Nyamata et de Ntarama sus-évoquées, théâtres d'atroces massacres, sont encore classées sites du génocide, offrant ainsi une vue d'ossements terrifiants. On peut en dire autant de l'Ecole Technique de Murambi, des multiples barrages érigés en la circonstance par les Interahamwés. Même après le génocide, les scènes macabres sont visibles dans les descriptions des lieux infestés de cadavres, des atmosphères irrespirables et malsaines :

« Tous les jours on retrouve des corps, dans les papyrus, dans les puits, à l'occasion d'un feu de brousse, quand on retourne la terre avant les semilles ou dès qu'un taureau dévale une pente. Tous les jours on retrouve des momies ficelées, abandonnées sans sépultures par des sans nom. » ⁽⁵⁴⁾

Les espaces sont ainsi empoisonnés, défigurés par la mort et la décomposition des corps abandonnés par-ci, par-là, offrant alors une atmosphère apocalyptique dans un pays complètement déstructuré par les violences et les exactions. Tous les micro-espaces sont métonymiques d'une humanité qui se délite et symptomatiques d'un malentendu profond et absurbe porteur de la haine génocidaire.

⁽⁵⁴⁾ WABERI, Abdourahmane. *Moisson de crânes*, Paris, Le Serpent à plumes, 2000, p. 41- 42.

Dès lors, il n'y a rien d'étonnant à ce que la terre en devienne colérique selon l'imagerie romanesque de *La phalène des collines* où la reine réincarnée en une phalène rousse évoque la vengeance tellurique :

« Plus aucune goutte de lait ne se hasarde hors du téton. La terre trahit l'espérance depuis quelques temps. L'herbe scélérate, égoïste, envahit le terreau, étend ses racines sous les hauts arbres dont elle dévore le jus, soulève le striga, secrète un suc vénéneux qui asphyxie, empoisonne l'humus. » ⁽⁵⁵⁾

Devant tant de cruauté, la terre refuse de porter les fruits qui nourrissent ses enfants travestis et maudits. Chez Véronique Tadjou, le déchaînement colérique des forces de la nature s'exprime à travers le symbole apocalyptique des pluies torrentielles qui punissent les hommes de leur incontinence scélérate.

« La pluie tombait rageusement. Une pluie qui hurlait son refus d'ouvrir les portes de l'autre monde. Elle martelait à grands coups pour dire : « Non ! » Pour dire que ce mort-là ne voulait pas partir, qu'il avait encore beaucoup de choses à faire, qu'il avait trop aimé la vie pour la quitter ainsi. « Non ! » Et la pluie frappait, tempêtait, se révoltait, exigeait de garder l'esprit là où il était. » ⁽⁵⁶⁾

Cette vision apocalyptique qui marque l'espace trouve son expression la plus surréaliste dans l'image des chiens dévoreurs de cadavres que nous présente Abdourahmane Wabéri sous le titre « Et les chiens festoyaient ».

« Chiens errants mangeurs de cadavres depuis des semaines, striés de bourrelets, engraisés jusqu'au collet (...) chiens porteurs de maladies, avides écumeurs de 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

⁽⁵⁵⁾ LAMKO, Koulsy Op. Cit., p. 131.

⁽⁵⁶⁾ TADJO, Véronique. Op. Cit., p. 54 - 55.

matin. Museau d'ombre et de sang. Gueules de faim. Coyotes,, cerbères, lycæons, chacals, tous diables dépeupleurs de la même engeance. » ⁽⁵⁷⁾

Dans tous ces récits, ce sont les mêmes espaces mortifères qui se succèdent et se ressemblent. Monde clos dominé par la désolation et la mort, métaphorique du malaise profond d'une société sans repères où règne le rejet de la différence.

3. La veine du style picaresque

Les stratégies d'écriture adoptées dans ces récits du génocide rwandais rappellent à bien des égards la longue tradition des romans d'aventures du genre picaresque ou du récit de voyage. Bon nombre de récits mettent en scène des personnages qui se déplacent sans cesse dans une sorte d'espace circulaire à la quête d'une liberté et d'une sécurité hypothétiques. Que ce soit pour les personnages de Tierno Monembo, Koulsy Lamko ou Boubacar Boris Diop, il s'agit toujours d'une narration le plus souvent intradiégétique qui progresse au gré des mouvements perpétuels effectués par un personnage dans des espaces constamment décrits. Ces personnages sont le plus souvent contraints de quitter leur maison, leur village, leur pays pour fuir le destin mortifère qui pèse sur eux. Pour trouver une existence moins menacée, ils vagabondent de par un monde où la violence et la misère sont partout présentes. A propos du récit picaresque, Roger Chemain écrit :

« Le récit picaresque est riche en données réalistes, qu'il s'agisse des repères géographiques au long desquels s'accomplit un déplacement spatial effectif, ou des milieux sociaux ou évolue le héros. L'humour, la satire, y sont présents » ⁽⁵⁸⁾

⁽⁵⁷⁾ WABERI, Abdourahman. Op. Cit., p 53-54.

⁽⁵⁸⁾ CHEMAIN, Roger. *Errance picaresque, voyage initiatique*. In congrès de la société française de littérature générale et comparée (17 ; 1981 ; Nice), GADE, Edouard (éd.). *Trois figures de l'imaginaire littéraire*. Paris, Les belles Lettres. 1982. P. 103.

Dans *L'Aîné des orphelins* par exemple, Tierno Monémbo fait traverser à son personnage principal Faustin Nsenghimana divers milieux qu'il décrit avec humour, s'il ne stigmatise pas les attitudes sociales qui y ont lieu. Tout semble s'y dérouler comme dans un roman d'aventures où l'humour et la caricature révèlent sans complaisance l'image repoussante d'un pays gangréné par la haine meurtrière. Par ailleurs, nous constatons que Monémbo, pour pasticher le récit initiatique qui traditionnellement présentait un personnage en apprentissage de la vie, refuse toute envergure à Faustin, du reste incapable de surmonter les dures réalités auxquelles il fait face.

Ce personnage vagabond donne au lecteur le sentiment de flotter sans cesse entre divers lieux où aucune attache parentale ou amicale durable n'est évoquée par la narration. Personnage au statut imprécis, Faustin, par plusieurs traits, s'apparente aux personnages de la tradition picaresque. Comme le *Picaro* espagnol qui est de naissance souvent indéterminée, Faustin s'est très tôt séparé de ses parents, même s'il faut du reste mettre cela sur le compte des « avènements » comme il aime le répéter lui-même. Orphelin de père et de mère, Faustin se sépare de ses frères et sœurs dont il ne sait plus grand chose.

Comme nous l'avons déjà noté, Monémbo pervertit totalement le modèle du roman d'apprentissage avec son personnage principal qui n'évolue que de mal en pis. En effet, son long périple à travers l'enfer rwandais ne l'incitera naturellement pas à devenir meilleur ; il se hasardera au vol, à la mendicité, au mensonge et pire encore au crime. Faustin rappelle fort bien les enfants soldats qu'Ahmadou Kourouma évoque dans *Allah n'est pas obligé*.

« *Les enfants-soldats étaient de plus en plus cruels, ils tuaient leurs parents avant d'être acceptés. Et prouvaient par ce parricide qu'ils avaient tout abandonné, qu'ils n'avaient pas d'autre attache sur terre, d'autres foyers que le clan à Johny Koroma* »⁽⁵⁹⁾

⁽⁵⁹⁾ KOUROUMA, Ahmadou. *Allah n'est pas obligé*. Paris : Seuil, 2000, p. 215.

Dans ces récits de guerre ou de génocide, tous les enfants criminels, quel que soit le mobile de leur crime sont des victimes de la société scélérate et égoïste des adultes. C'est donc par autrui qu'ils deviennent ce qu'ils se font. Les actes et le comportement de Faustin rappelle bien la définition qu'Alejo Carpentier donne du picaro qui selon lui « *était d'abord un homme sans métier, ou sans profession, qui déambulait sans but précis dans son époque, et qui s'occupait de mille façons (...), il traversait toutes les strates sociales dans une fuite en avant pour trouver son pain quotidien.* »⁽⁶⁰⁾

A cet égard, on connaît les mille soubresauts qui assaillent la vie errante de Faustin Nsenghimana dont la tranquillité familiale a été brutalement rompue par le début du génocide. C'est bien cette rupture douloureuse que l'enfant personnage confie au lecteur, non sans amertume :

« Je m'appelle Faustin Nsenguimana. J'ai quinze ans (...) je vivais avec mes parents au village de Nyamata quand les événements ont commencé. Quand je pense à cette époque c'est toujours malgré moi. Mais, chaque fois que cela m'arrive je me dis que je venais d'avoir dix ans pour rien » ⁽⁶¹⁾

Mais si nous avons évoqué le récit picaresque, à travers la littérature canonique, il convient de noter que Tierno Monenembo s'en démarque par son refus d'une vision stéréotypée de l'Afrique propre à la tradition d'une littérature exotique occidentale. Il se départit de bon nombre de clichés des romans ethnographiques pour nous dépeindre la réalité rwandaise et par là celle de beaucoup de pays africains avec un regard authentique, affranchi de certaines considérations idéologiques et raciales. Par ailleurs, Monenembo s'écarte de la tradition mimétique pour faire une « narration oblique » du génocide comme l'écrit Josias Sémujaanga :

« Il est donc question des massacres, mais rien de tout cela n'est abordé frontalement. Si le thème du génocide apparaît de temps en temps, c'est par

⁽⁶⁰⁾ CARPENTIER, Alejo. *Essais littéraires*. Paris : Gallimard, 2003 Collection NRF. p.252

⁽⁶¹⁾ MONENEMBO, Tierno. Op. Cit., p. 14-15.

incidences, digressions, allusions et notations indirectes ; donc une narration complexe et polyphonique. En effet, le roman obéit à une structure très stricte bâtie sur le modèle de l'entrelacement, il y a le récit de l'emprisonnement de Faustin qui alterne avec le récit des activités de l'enfant de la rue. Ces deux récits sont articulés à l'intrigue dominante-le récit du génocide- car ils sont structurellement des récits enchâssés, doués quand même d'une relative autonomie »⁽⁶²⁾

Cette structure éclatée favorisée par le choix du style picaresque, permet à Monénembo de passer en revue les différents milieux que Faustin traverse au gré des humeurs et des audaces que l'adolescence du personnage orphelin autorise. A cet égard le personnage orphelin, très commun dans le genre picaresque, ouvre le récit de la vie aventureuse de Faustin, toujours en quête de sécurité et d'affection. Par ailleurs cette situation est bien expliquée par Alejo Carpentier, quand il écrit que :

« Le roman picaresco espagnol (...) a toujours rempli son rôle de style littéraire qui bafoue en permanence le principe naïf de n'être qu'un récit destiné à procurer du « plaisir esthétique aux lecteurs », pour devenir un instrument de recherche, un moyen de connaître des hommes et des époques (...) »⁽⁶³⁾

On le voit donc, ce picaresco de Faustin, par sa grande mobilité géographique, offre à chaque détour du récit l'occasion de lever le voile sur diverses réalités rwandaises en faisant cohabiter comme dans la vie de tous les jours le sérieux, le trivial et le philosophique. C'est bien à la manière de Toundi dans *Une vie de boy* que Faustin nous fait des fois des révélations dont le grotesque le discute souvent au style dépouillé du langage propre à son âge, à la faveur de ses maintes aventures à travers l'espace chaotique du Rwanda. Quand Faustin parle de la société des adultes et de leurs actes, c'est toujours avec une tonalité de dérision et d'humeur. C'est bien ce que l'on constate

⁽⁶²⁾ SEMUJANGA, Josias. « Dans les méandres du récit du génocide dans *L'Aîné des orphelins* », in *Etudes littéraires* volume 35 N° 1, Hiver 2003, p.14.

⁽⁶³⁾ CARPENTIER, Alejo. Op. Cit., p.274

à travers le portrait que l'enfant narrateur dresse du sorcier Funga et du père Manolo qu'il a fréquentés dans ses différentes pérégrinations

« Selon le sorcier Funga, en quittant la terre, l'âme du président Habyarimana aurait maudit le Rwanda. Le sorcier Funga est un menteur. Il y a bien longtemps que le Rwanda est maudit. Et il le savait bien, d'ailleurs (...) On m'avait exhorté à adorer le Christ et à me méfier des sorciers. A l'église, c'est moi qui servais la messe. Le père Manolo m'avait appris à lire les saintes écritures et à dire des paters pour me protéger des diables de païens de son espèce, qui hantaient encore le village cent ans après l'arrivée des blancs ! Je tremblais malgré tout quand je le voyais manier ses crânes de tortue et ses cornes d'antilope. Maintenant que mon sort est scellé, rien ne me ferait trembler »⁽⁶⁴⁾

Comme chez Monénembo, la même veine picaresque se retrouve chez Koulsy Lamko. Dans *La phalène des collines*, la narration est confiée à une phalène qui n'est autre que la narratrice intradiététique du roman. Cette phalène est l'incarnation issue de la métamorphose du cadavre d'une reine violée et tuée par un prêtre pendant le génocide de 1994. C'est cet insecte personnifié qui erre à travers les collines du Rwanda qu'il survole telle une caméra ambulante racontant les événements. Cette voix narrative à la première personne qui rappelle celle du narrateur intradiététique et testimonial, à la faveur de sa mobilité dans l'espace, permet des présentations variées sous des angles et des situations multiples. Dans ce roman qu'on aurait pu désigner comme un récit de voyage, on trouve en plus de la phalène deux personnages errants : Pelouse, partie à la recherche de la tombe de sa tante et Fred R. qui n'arrête pas de courir tout le long du récit comme on le constate dans ce passage :

« Puisqu'on a installé la fuite à ses semelles, Fred R. vagabonde dans la forêt en compagnie des guérilleros. Il est rebelle. Profession : combattant de la liberté (...) Et comme son pays intérieur n'a pas de limite, Fred R. se joint à tous ceux qui luttent pour briser la lourde chaîne scieuse de péronés. Il pense qu'il

⁽⁶⁴⁾ MONENEMBO, Tierno. Op.Cit., p.15.

possède une patrie indomptable en lui, celle où siège l'imprévisible: elle s'appelle la liberté et donc n'a pas de frontières » ⁽⁶⁵⁾

Dans *La Phalène des collines* comme dans *L'Aîné des orphelins*, la misère des personnages errants s'explique par soubresauts d'une société affectée par la violence génocidaire. Autant dire que les atmosphères invivables où évoluent ces personnages font de ceux-ci des antihéros hautement problématiques dont la volonté de s'émanciper de leur condition exécrationnelle bute toujours sur des obstacles, si elle ne débouche sur l'infamie involontaire. Par ailleurs on peut relever le ton polémique et la trivialité du langage qui marquent par divers endroits le roman Koulsy Lamko. Mais il faut surtout noter, en rapport avec la veine picaresque, la grande diversité des lieux et des espaces que le survol inlassable de la phalène fait découvrir au lecteur.

C'est avec la conscience lucide que la phalène narratrice analyse sa propre existence comme elle le confie ici : « *La vie d'une phalène n'est rien d'autre qu'un destin d'émigré perpétuel, confectionné d'un chapelet d'aléas, un tourbillon de métamorphoses. Œuf, larve, chenille, chrysalide, papillon et ensuite ... poussière de papillon* » ⁽⁶⁶⁾

Cette voix narrative est une occasion idéale pour se raconter et dénoncer le martyre des faibles et des innocents et surtout stigmatiser les misères qui frappent les différentes contrées d'un pays déchiré par la haine ethnique et la folie meurtrière. L'avantage qu'offre le style picaresque est d'autant plus intéressant que l'espace romanesque ne se lit pas seulement à travers la description des lieux, mais également à travers la narration et l'action. Ainsi voit-on que la narration de certaines actions connote négativement des lieux dont le caractère institutionnel perd toute crédibilité. C'est bien l'exemple de l'église qui fut le théâtre du viol de la reine suppliciée, de l'horreur dans le spectacle des massacres opérés dans l'Ecole Technique de Murambi infestée de cadavres, ou bien encore de l'espace clos des collines où rode la mort inexorable.

⁽⁶⁵⁾ LAMKO, koulsy. Op.Cit., p. 82.

⁽⁶⁶⁾ LAMKO, koulsy. Op.cit., p. 20.

Dans *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop, cette structuration itinérante n'a certes pas la même ampleur que dans les deux romans précédents. Tout de même, Murambi raconte des parcours de vie, des histoires de rencontres qui ancrent la narration et l'histoire dans la quotidienneté la plus immédiate. Maints personnages y traversent les événements du génocide à travers une grande diversité de lieux évoqués et souvent décrits. Mais le personnage de Cornelius qu'on peut désigner comme le héros, ou plus exactement l'anti-héros du roman, par ses interminables mouvements entre les principaux sites du génocide, rappelle encore une fois certains traits du roman picaresque et du récit de voyage.

En effet, c'est en grande partie à travers le regard du jeune Cornelius qui revient au Rwanda après le long exil qu'il a vécu pour fuir les récurrentes violences, que le lecteur prend connaissance des événements dans leur répartition spatiale. Dans un espace romanesque globalement meurtri, Cornelius se promène dans un monde déstructuré qu'il ne reconnaît plus. Il erre de lieu en lieu sans vraiment trouver une place, ni des repères quelconques. Déjà dès son retour sur le sol rwandais d'après génocide, Cornelius promène son regard curieux et anxieux sur l'espace où il espère trouver des traces des violences meurtrières. Sur la route de l'aéroport en compagnie de son ami d'enfance Stanley, le narrateur raconte :

« Stanley se mit à jouer les guides. Ils venaient de dépasser le quartier de Kanombré. Cornelius eut envie de se faire indiquer l'endroit où était tombé l'avion d'Habyarimana en avril 1994, puis y renonça. Il dévorait la ville des yeux, espérant saisir par intuition la relation secrète entre les arbres immobiles au bord de route et les scènes de barbarie qui avaient stupéfié le monde entier pendant le génocide » ⁽⁶⁷⁾

Dans la même veine, il est important de noter que Cornelius est aussi orphelin (sa mère tutsi, ses frères et sœurs sont tués par son père hutu) d'où son caractère introspectif qui le porte souvent à un repli sur lui-même, doublé d'une discrète quête d'affection. Enfin le nom de Stanley donné à l'ami de Cornelius, et qui se veut le guide de celui-ci,

⁽⁶⁷⁾ DIOP B.B, Op.Cit., p. 47.

n'est pas sans rappeler l'explorateur qui a visité ces régions, ainsi que les nombreux récits de voyage produits sur le Rwanda et la zone de l'Afrique des Grands Lacs.

A cet égard, il convient de remarquer que les écrits de Véronique Tadjo et d'Abdourahman Wabéri se rapprochent le plus du récit de voyage. Ce genre littéraire, on le sait bien, n'est pas sans poser de problème quant à sa définition et ses traits esthétiques. Si nous nous en référons à l'explication pragmatique de l'encyclopédie Ancarta 2008, le récit de voyage est présenté comme une « *relation d'un séjour ou d'un périple, réel ou fictif, décrivant une région, un pays, une partie du monde connue, voire une contrée imaginaire. Le narrateur du récit de voyage est celui qui- effectivement ou fictivement- a voyagé* »

Si nous considérons le récit de Tadjo, son sous-titre « *Voyage au bout du Rwanda* » est d'entrée révélateur de la structure itinérante propre au style picaresque que nous avons évoqué plus haut. De fait, l'effectivité du voyage au Rwanda des différents auteurs de notre corpus reste indiscutable car ces derniers se sont tous rendus dans ce pays de l'Afrique orientale qu'ils ont dû grandement visiter pour s'informer sur divers aspects du génocide. Chez Abdourahmane Wabéri comme chez Tadjo, nous constatons la présence de l'écrivain voyageur dans le texte de fiction. Il n'est qu'à lire les titres de chapitres qui figurent les différentes localités visitées. Entre autres titres, nous pouvons relever chez Tadjo « *Le premier voyage* » (p.10) et « *Le deuxième voyage* » (p.91) et chez Wabéri « *retour à Kigali* » (p.71) ou « *Bujumbura plage* » (p.87).

Il convient de préciser que si nous évoquons, ici, le style picaresque et le récit de voyage, c'est juste pour analyser les incidences spatiales de ces formes littéraires. Dans les deux récits de Tadjo et de Wabéri, les descriptions généralement parallèles au récit jouent un rôle important dans la configuration fragmentaire de l'espace. Elles permettent aux auteurs de rendre compte de leurs observations sur les réalités nouvelles rencontrées au cours de leurs différents déplacements à l'intérieur du Rwanda.

II : TEMPS FICTIFS ET EVENEMENTS HISTORIQUES

1. Les chrononymes ou marqueurs temporels

« Par l'entrecroisement de l'histoire et de la fiction, nous entendons la structure fondamentale, tant ontologique qu'épistémologique, en vertu de laquelle l'histoire et la fiction ne concrétisent chacune leur intentionnalité respective qu'en empruntant à l'intentionnalité de l'autre. Cette concrétisation correspond, dans la théorie narrative, au phénomène du « voir comme... » (...) cette concrétisation n'est atteinte que dans la mesure où, d'une part, l'histoire se sert de quelque façon de la fiction pour refigurer le temps, et où, d'autre part la fiction se sert de l'histoire dans le même dessein. »⁽⁶⁸⁾

Si nous considérons de nouveau l'esthétique réaliste qui caractérise les écrits du génocide rwandais, objets de notre étude, nous pouvons opportunément rappeler l'importance des catégories d'espace et de temps mais aussi, en rapport avec cette réflexion de Ricoeur, montrer spécifiquement que la narration confond généralement temps du récit et temps de l'histoire. De fait, dans ces récits du génocide, les actions se présentent comme des tranches de vie découpées de l'histoire des vies individuelles ou collectives, dans un univers précis qui n'est autre que le Rwanda, et pendant une période circonscrite particulièrement à celle où s'est déroulé le génocide de 1994. Dès lors, le temps du récit se veut un fragment précis du temps commun de l'humanité, et donc du lecteur.

On remarque alors que les indications temporelles données par ces récits renvoient à des catégories et à des événements attestés par le hors-texte. A cet égard, on voit bien que ces écrits du génocide sont abordés, du point de vue de leur fonctionnalité, en rapport avec un projet ayant pour assise l'actualité ou plus exactement une portion de l'histoire rwandaise. Globalement, on y peint une période de tension qui fait de ce pays un espace de violence irrationnelle. Il n'y a donc pas de transposition entre le temps du

⁽⁶⁸⁾ RICOEUR, Paul. *Temps et récit (3). Le temps raconté*. Paris : Seuil 1985, p. 330-331.

récit et celui de l'histoire. Et les marques temporelles sont souvent facilement vérifiables dès qu'on convoque la réalité historique. Concernant la référentialité temporelle dans ces récits, on relève notamment un événement politique majeur : l'attentat contre l'avion du président rwandais Juvénal Habyarimana qui a eu lieu précisément le 06 avril 1994.

Ce fait est relaté par Boris DIOP dans *Murambi* où l'on peut lire du personnage Michel Serumundo :

« Apparemment, j'étais le seul à ne pas savoir que l'avion de notre président, Juvénal Habyarimana, venait d'être abattu en plein vol par deux missiles, ce mercredi 06 avril 1994. »⁽⁶⁹⁾

Cette notation temporelle située au début du roman établit un rapport étroit entre l'assassinat du président et le déclenchement du génocide tout en constituant un début pour la durée du temps du récit. Mais cette volonté de faire coïncider temps du récit et temps de l'histoire ou plus simplement cette reconstruction de la chronologie des événements génocidaires se présente plus nettement dans le roman de Tierno Monémbo. Dans *L'Aîné des orphelins*, l'auteur essaie de remonter le fil des tueries de l'attentat du président Habyarimana aux massacres de Nyamata :

« Donc l'avion du président fut abattu le 6 (...), le 12, les premiers rescapés couverts de blessures vinrent demander refuge et entre comas et râles, nous racontèrent ce qui se passait à Rutongo ou à Kanzenzé. On y empalait les femmes enceintes et dépeçait les agonisants (...) Le 13 à l'aube, pour la première fois, des jeep et des camions-bennes remplis de Interharamwes, drogués et soûls, franchissent le pont de Nyabarongo.(...) La nuit du 14, les prêtres belges s'enfuient vers le Burundi. Le 15 nous nous levâmes à l'aube (...) »⁽⁷⁰⁾

⁽⁶⁹⁾ DIOP B.B., Op. Cit., p.13.

⁽⁷⁰⁾ MONENEMBO T., Op. Cit., p. 142-145.

On voit que dans ce passage du récit de Monenembo, le hors texte fournit des références temporelles authentiques quant à « l'historicisation de la fiction » pour emprunter le terme à Paul Ricœur qui écrit :

« S'il est vrai qu'une des fonctions de la fiction, mêlée à l'histoire, est de libérer rétrospectivement certaines possibilités non effectuées du passé historique, c'est à la faveur de son caractère quasi historique que la fiction elle-même peut exercer après coup sa fonction libératrice. Le quasi-passé de la fiction devient ainsi le détecteur des possibles enfouis dans le passé effectif. »⁽⁷¹⁾

Ainsi donc, les nombreuses et précises indications temporelles qui jalonnent la plupart de ces récits sont des repères historiques lancés au lecteur pour bien ou mieux appréhender le génocide dans sa totalité, du moins dans son enchaînement chronologique. On comprend dès lors que ces écrivains du génocide aient eu du mal à se départir de la logique des événements génocidaires rwandais qui est avant tout inscrite dans un système temporel immuable. C'est sans doute cet impératif factuel qui a astreint Boubacar Boris Diop à une logique démonstrative dans son récit où on lit, par la voix de Théoneste, personnage doté d'une lucidité et d'une clairvoyance remarquables, ces précisions historiques :

« Le génocide n'a pas commencé le 6 avril, mais en 1959, par de petits massacres auxquels personnes ne faisait attention. S'il y a des meurtres politiques aujourd'hui [sous-entendu le meurtre de Habyarimana ?], il faut châtier très vite les coupables. Sinon tout ce sang nous retombera sur la tête un jour ou l'autre »⁽⁷²⁾

Ainsi, la plupart de ces récits travaillent-ils à la construction du « quasi-passé » dont parle Ricœur par le recours aux dates précises qui inscrivent ces écrits dans la

⁽⁷¹⁾ RICOEUR, Paul Op.Cit., p. 346-347.

⁽⁷²⁾ DIOP B.B., Op.Cit., p. 66.

réalité événementielle ou le « *docuroman* »⁽⁷³⁾ fréquent dans les récits de guerre et de génocide. On constate dans ces différents écrits la récurrence de certains événements dont la réalité est attestée par le hors-texte et qui ont été largement relayés par la presse d'alors. A ce propos, nous pouvons signaler l'évocation de l'assassinat au Rwanda de l'infirmière italienne Tonia Locatelli deux ans avant le génocide, dans la plupart des récits qui situent plus ou moins précisément cet événement dans la chronologie des faits. Dans *L'Ombre d'Imana*, Véronique Tadjou présente ce cas sous un style plutôt journalistique :

« Tonia Locatelli » Morte le 09-03-1992 RIP (repose en paix).

C'était une infirmière italienne. Déjà en 1992, quand les premiers massacres des Tutsis ont commencé, elle a protesté auprès des autorités.

Devant l'indifférence, elle a lancé des accusations sur une radio étrangère : « Il faut sauver ces gens-là, il faut les protéger. C'est le gouvernement lui-même qui fait ça ». Deux jours après elle est assassinée par des militaires sur le seuil de sa maison »⁽⁷⁴⁾

Sans en arriver à cette même précision des dates, Tierno Monemembo évoque l'histoire de l'infirmière Locatelli, mais sans manquer de préciser son antériorité à l'exécution effective du génocide des Tutsis en 1994. On lit dans *L'Aîné des orphelins* : « *Cette Tonia Locatelli qui s'est fait découper il y a deux ans presque en direct sur les ondes des radios internationales* »⁽⁷⁵⁾

On le voit donc, temps de l'histoire et temps du récit se confondent même chez Monémembo où les dates sont généralement tronquées. Cette volonté générale de replacer ces événements dans leur contexte historique n'est pas sans rappeler le principe du « devoir de mémoire » qui sous-tend cette initiative d'écriture sur le génocide. Aussi constate-t-on que le temps reste une catégorie essentielle dans ces différents

⁽⁷³⁾ Terme employé par Boniface Mongo Mboussa dans son article dans la revue *Africulture*, n°30, Septembre 2000, p.107.

⁽⁷⁴⁾ TADJO, Véronique. *Op. Cit.*, p. 25.

⁽⁷⁵⁾ MONENEMBO, Tierno. *Op. Cit.*, p.25.

récits. C'est que la localisation des actions passées dans le temps de l'humanité est inséparable voire indispensable à la construction d'une mémoire des événements. A cet égard, Ian Watt, dans son article « *Réalisme et forme littéraire* » explique fort bien que l'individualité d'un objet quelconque ne peut se concevoir que dans une localisation déterminée dans le temps et dans l'espace. Dans ce sens, il note cette réflexion de Locke selon qui « *les idées deviennent générales quand on les détache des conditions spatio-temporelles* » ⁽⁷⁶⁾

Par ailleurs, Ian Watt relève que le roman réaliste rompt avec une certaine tradition littéraire antérieure qui représentait souvent des histoires intemporelles qu'aucune indication ne permettait de situer dans le temps universel. Dans le cas des écrits du génocide rwandais, cette rupture dans la refiguration du temps s'explique en grande partie par une volonté d'individuation du fait génocidaire qui ne saurait s'appréhender dans une quelconque uniformisation de l'explication du mal ou une prétendue image d'immuables vérités morales.

Dans ces récits tout oriente le lecteur vers une période précise par l'évocation d'événements historiques simultanés au génocide de 1994. Dans ce sens, nous pouvons relever les nombreuses illusions faites à la coupe du monde de football de 1994. On peut lire par exemple dans *Murambi* les interrogations angoissantes du personnage tutsi Michel Serumumdo devant l'imminence du génocide :

« *La coupe du monde de football allait bientôt débiter aux Etats-Unis. Rien d'autre n'intéressait la planète. Et de toute façon, quoi qu'il arrive au Rwanda, ce serait toujours pour les gens la même vieille histoire de Nègres en train de se taper dessus. Les Africains eux-mêmes diraient à la mi-temps de chaque match : « ils nous font honte, ils devraient arrêter de s'entre-tuer comme ça. Puis, on passerait à autre chose.* » ⁽⁷⁷⁾

⁽⁷⁶⁾ Cité par Ian Watt, « *Réalisme et Forme littéraire* », in *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982, p.187.

⁽⁷⁷⁾ DIOP. B. B, Op. Cit., p.16-17.

Cette même veine de localiser avec grand soin tous les événements dans un schéma temporel déterminé et plus ou moins détaillé reste une caractéristique partagée de ces écrits du génocide. Qui plus est, ces derniers présentent une chronologie cohérente quant aux rapports entre les différents événements relatés, et à leurs relations des réalités hors-textuelles. Ainsi peut-on lire chez Véronique Tadjou ces précisions :

« Et puis, le 7 Avril, l'attention se porta sur l'assassinat du premier ministre Agathe Uwilingiyimana, et des dix soldats belges chargés de sa protection. L'évacuation des ressortissants étrangers et le retrait de la MINUAR -Mission d'Intervention des Nations Unis au Rwanda (force de maintien de la paix)- qui en résultent devinrent la priorité internationale » ⁽⁷⁸⁾

On le voit donc, ces récits se bornent à rappeler au lecteur que les faits passés se rapportent, au-delà d'un espace, à un temps précis, moments rendus en toute vraisemblance et avec une cohérence qui produit sans doute une perspective testimoniale convaincante. Nous insisterons plus amplement sur ce dernier aspect essentiel dans un autre chapitre.

2. L'errance comme motif d'intemporalité

Malgré la fréquence des repères temporels qui jalonnent ces récits du génocide, l'errance des personnages narrateurs et la prolifération de séquences narratives remémorées ou digressives exigent du lecteur un effort de débrouillage et de remodelage. Plusieurs de ces récits se construisent sur une structure d'inventaire et parfois d'enchâssement, déstructurant ainsi le temps sous l'effet de profusion de scènes protéiformes.

C'est particulièrement dans *L'Aîné des orphelins* que nous lirons ce brouillage chronologique qui se révèle en partie par une longue succession d'analepses et de prolepses. Ce roman de Monénembo peut être lu comme l'histoire d'une crise intérieure

⁽⁷⁸⁾ TADJO, Véronique. Op. Cit., p. 42.

au cours de laquelle le personnage Faustin se laisse aller à une quête identitaire et mémorielle des plus incertaines. Cette reconstitution mémorielle trouble s'accompagne chez Faustin d'une interminable errance qui sollicite la vigilance du lecteur pour ressouder les particules de souvenirs pouvant altérer l'axe temporel. En effet, dans *L'Ainé des orphelins*, l'imagination fertile du héros permet des va-et-vient infinis entre le temps de son retour carcéral et le temps passé de la vie familiale. En prison, Faustin finit par perdre tout repère temporel et avoue son impuissance à se situer dans le temps :

« Ne me demandez pas combien de mois s'étaient écoulés ! On avait mis le temps à la casse, comme une vieille épave. Personne n'aurait songé à le compter ou à le réarranger. La nuit ressemblait au jour. Cela ne servait à rien de savoir si l'on était le Mardi gras ou le lundi de Pentecôte »⁽⁷⁹⁾

Cette perte de toute notion temporelle se double de fréquents troubles de la mémoire. En effet, c'est à travers les mésaventures, les souvenirs et les oublis du personnage-narrateur Faustin que le récit des événements se fait pêle-mêle sans soucis d'ordre, ni précisions temporelles. Ce personnage n'évolue pas mais tourne en rond dans un univers hostile où le temps est complètement désaxé par l'absence de repères chronologiques précis. A l'instar de Faustin, les survivants du génocide, les enfants orphelins en particulier, perdent tout repère, celui de leur enfance en famille en premier lieu. Cette désespérance découle du fait que le temps n'a point une évolution positive, autrement dit on assiste à une permanence obsédante du chaos qui se prolonge au-delà du génocide. En prison, Faustin médite sur ses souffrances interminables.

« Je me disais que c'était un simple coup du sort, un cauchemar, que cela allait bientôt finir. Eh bien, ce n'est toujours pas fini ! et pourtant, j'ai bien cru que c'était la fin quand ils m'ont enlevé les menottes, les lacets et la ceinture pour me jeter dans ce caveau où la nuit succède à la nuit et l'odeur des plaies à celle, familière, de la mort. Ici, me suis-je dit en entrant, pas besoin de se suicider. Il n'y a qu'à se coucher et attendre que ça se passe. »⁽⁸⁰⁾

⁽⁷⁹⁾ MONENEMBO, Tierno. Op. Cit., p.47.

⁽⁸⁰⁾ MONENEMBO, Tierno. Op. Cit., p.25.

Par ailleurs, cette déstructuration temporelle se note également dans l'œuvre de Koulsy Lamko. En effet, dans *La Phalène des collines*, le récit est celui d'une reine devenue phalène qui reconstitue l'histoire de son viol et de sa mort atroce. Aussi voit-on que la conscience de cette instance narrative possède l'omniscience et le don d'ubiquité. Dès l'incipit, la voix narrative transcende toute contingence temporelle :

« *Je suis née ni d'homme, ni de femme, mais de la colère. J'ai surgi d'un néant de fantôme et d'une dépouille sèche de femme anonyme au milieu d'autres cadavres amoncelés dans une église-musée-site du génocide. Avant le chaos, l'univers entier me connut et m'adula. J'avais vécu dans la chair d'une authentique reine : '' celle du milieu des vies ''* »⁽⁸¹⁾

Ainsi constate-on que ce roman de Koulsy Lamko fait proliférer des scènes imaginées, remémorées qui sont insérées dans un temps vacillant entre le passé et le présent. L'impression de circularité temporelle que ce récit donne au lecteur est favorisée par la résurrection de la phalène mélangeant scènes du passé et actions du présent. A cet égard, Francine Dugast-Portes remarque fort justement que

« *L'abandon de l'ordre chronologique n'était pas une configuration inventée par le Nouveau Roman. Mais le procédé était désormais utilisé sans transition et la juxtaposition de séquences nombreuses dont le lecteur doit déduire par lui-même qu'elles appartiennent à des périodes différentes lui fait rapidement perdre tout point de repère.* »⁽⁸²⁾

C'est bien cette succession décousue de scènes rapportées qui transporte le lecteur de *La Phalène des collines* ou de *L'Aîné des orphelins* de la période du génocide à des séquences qui se déroulent ultérieurement ou antérieurement. Ces techniques de présentation font jouer des ruptures de chronologie, mais aussi des allées

⁽⁸¹⁾ LAMKO, koulsy. Op. Cit., p13-14.

⁽⁸²⁾ DUGAST-PORTES, Francine. *Le Nouveau Roman*, Paris, Nathan, 2001. p.65.

et venues entre le réel ou ce qui est interprétable comme tel et le fantastique ou ce qui est interprétable de même. Nous reviendrons plus profondément sur ces derniers aspects dans la deuxième partie de notre travail.

Ces deux romans présentent une certaine spécificité dans le traitement du temps dès qu'on les compare aux autres récits du corpus qui font coïncider chronologiquement le temps de la fiction au temps universel. En effet ces deux romans suscités ne laissent pas apparaître dans leurs structures des subdivisions titrées en chapitres comme c'est le cas des autres récits du corpus. Ainsi cet éloignement des convenances narratives ou plus exactement la suppression des liaisons permet de rendre compte d'un univers qui s'apparente plus au chaos qu'au chrono.

Par ailleurs, on trouve un autre motif d'intemporalité dans le recours au rêve et au merveilleux qui jalonnent ces récits de Koulsy Lamko et Tierno Monénembo. Ainsi voit-on que les divagations, les souvenirs diffus y commandent des instances narratives capables de faire basculer ces récits d'une époque à une autre, d'un lieu à un autre ou simplement de les placer dans une absence de temps et de lieu lorsque le subconscient des personnages devient le cadre des actions.

Dans *L'Aîné des orphelins* la narration fond dans un même plan d'énonciation la description du monde extérieur et les images issues de la conscience de Faustin enfermée dans un univers hallucinatoire et contribuant à instaurer un espace-temps irréel aux contours indéfinis. Donc, rien détonnant à ce que Faustin soit habité par un perpétuel sentiment de vacuité marqué par un va-et-vient perpétuel entre réel et virtuel :

« 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 lambeau, par à coups comme des jets d'eau boueuse jaillissant d'une pompe obstruée. Je ne sais qui, de mon père ou de ma mère, succomba le premier. Sont-ils morts foudroyés par une grenade ou achevés à coups de machettes et de marteau? »⁽⁸³⁾

⁽⁸³⁾ MONENEMBO T., Op.cit., p. 156

3. De la fréquence du présent aoristique⁽⁸⁴⁾

Est-ce l'exigence du devoir de mémoire qui explique les répercussions stylistiques de l'ordre duquel apparaît la récurrence du présent dans ces récits ? Le présent de narration, généralement employé à la place du passé simple, temps par excellence aoristique a surtout une valeur stylistique: il sert à dramatiser puisque l'événement raconté est actuel et semble coïncider avec le moment de la narration.

Plusieurs incipit des récits de notre corpus marquent une rupture avec ceux du roman traditionnel qui s'ouvrent en général sur une inscription de leur diégèse dans le temps de la fiction par l'entremise du passé simple ou de l'imparfait. En effet, le présent s'y confond avec le passé et le récit prend souvent un caractère quasi onirique et atemporel. *L'Aîné des orphelins* s'ouvre sur une narration au présent qui fait coïncider le temps de l'histoire d'avec celui de l'énonciation. D'entrée, le personnage-narrateur Faustin se confie : «*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* »⁽⁸⁵⁾

On peut bien le constater dans ce passage, le moment de la narration coïncide avec l'histoire. Ce mode d'écriture, assez commun dans les ouvrages de notre corpus, donne l'impression de la lecture d'un journal, comme si le narrateur écrivait au fur et à mesure qu'il subissait les événements. Cette écriture du récit au présent se rencontre également chez Véronique Tadjo qui opte souvent pour l'actualisation des faits :

«Mais ces morts-là crient encore. Le chaos est toujours palpable. Les événements sont trop récents. Ce n'est pas un mémorial mais la mort mise à nu, exposée à l'état brut. L'horreur de la terre souillée et du temps qui passe en

⁽⁸⁴⁾ Le terme aoristique est employé par Paul Ricœur dans *Temps et récit*. Un peu comme le présent gnominique, le présent aoristique sert à réactualiser des faits passés que l'on raconte avec des formes verbales au présent.

⁽⁸⁵⁾ MONENEMBO T., Op. Cit., p.14.

déposant des couches de poussière. Les os des squelettes carcasses se désintègrent sous nos yeux. La puanteur infecte les poumons, contamine les chairs, infiltre le cerveau. Même plus tard, plus loin, cette odeur restera dans le corps et dans l'esprit. »⁽⁸⁶⁾

Dans ce passage, on note à l'instar de la remarque que nous avons faite à propos de *L'Aîné des orphelins*, que Tadjò fait coïncider moment de la narration et moment des faits. Qui plus est, le futur simple auquel elle a recours à la suite du présent, ancre davantage le récit au présent et donne l'impression que les événements se racontent d'eux-mêmes.

Chez Boubacar Boris DIOP, la même volonté d'actualiser la narration qui semble se faire au jour le jour s'affiche dans l'incipit du roman. On peut lire du personnage-narrateur Michel Serumundo, dès les premières lignes du premier chapitre :

« Hier, je suis resté à la vidéothèque un peu plus tard que d'habitude (...). Pour m'occuper, je me suis mis à ranger les films sur les rayons, dans l'espoir que quelqu'un viendrait m'en louer un au dernier moment (...). J'aime de moins en moins ce coin du marché de Kigali où je suis installé il y a neuf ans. »⁽⁸⁷⁾

Ici comme ailleurs, la récurrence du passé composé permet de plonger directement le lecteur au cœur de l'action et favorise l'identification avec le narrateur-personnage. Mais au-delà du procédé narratif, il convient de noter que les personnages victimes du génocide ont vécu cette tragédie comme une négation du temps. A plusieurs occasions, ces victimes soulignent que le temps ressemble à un cercle vicieux et que le passé se confond au présent qui annonce un avenir peu prometteur. Aussi constate-t-on que beaucoup de souvenirs liés au génocide ou à ses conséquences sont racontés au présent.

Dans *L'Aîné des orphelins*, Faustin fait souvent le récit de ses déboires au présent comme on peut le lire dans cette description qu'il fait de l'univers carcéral :

⁽⁸⁶⁾ TADJO V., Op. cit., p.21.

⁽⁸⁷⁾ DIOP B.B., Murambi., p. 9

« *Ma cellule porte un numéro : le 14. Nous sommes une trentaine dans cet abominable réduit coincé entre le numéro 12 et le numéro 15. Ils sont incorrigibles, les hommes : ils tiennent à leurs vices et à leurs superstitions même au tréfonds de l'enfer. Ici aussi, on se méfie du numéro 13. Allez leur dire merci de penser à notre bonne fortune ! Bien que, là où nous sommes, il soit difficile d'être dupe* ». ⁽⁸⁸⁾

On le voit donc, les moments tragiques sont souvent racontés au présent sous forme de « flash » et alternent avec des pauses correspondantes à des moments d'introspection sans qu'aucune frontière ne s'érige entre les deux. Les atrocités ne peuvent être racontées qu'au présent car dans ces moments où la vie peut s'arrêter d'un moment à l'autre, seul compte l'instant qui marque à jamais les consciences. Dès lors la narration, pour se faire authentique et captivante, doit procéder à ce que Paul Ricœur appelle la « réeffectuation » du passé dans le présent. A cet égard, il écrit dans *Temps et récit* (Tome 3) :

« *La première manière de penser la passéité du passé, c'est d'en retrancher l'aiguillon, à savoir la distance temporelle. L'opération historique apparaît alors comme une dé-distanciation, une identification avec ce qui jadis fut (...) lecteurs d'histoire, ne sommes-nous pas rendus nous-mêmes contemporains des événements passés par une reconstitution vivante de leur enchaînement ? Bref, le passé est-il intelligible autrement que comme persistant dans le présent ?* » ⁽⁸⁹⁾

Dans un domaine extralittéraire comme le cinéma, nous savons que l'une des fonctions essentielles du décor est de contribuer à cette réeffectuation de passé. A cet égard, Claude Lanzmann à propos de son célèbre film *Shoah* confiait déjà en 1986 lors du colloque des intellectuels juifs sur Mémoire et histoire : « *J'ai cherché à abolir toute distance entre le passé et le présent, pour que les spectateurs revivent la shoah dans une sorte d'intemporalité hallucinatoire.* » ⁽⁹⁰⁾

⁽⁸⁸⁾ MONENEMBO, Tierno. Op. Cit., p.20.

⁽⁸⁹⁾ RICŒUR, Paul. Op. Cit., p. 256.

⁽⁹⁰⁾ Cité par Myriam Ruzsiewski – Dahan, *Romanciers de la Shoah*. Paris : L'Harmattan. 1999, p.89.

Ainsi, cette tentative de création d'un hors-temps, d'un monde à la fois passé et présent semble incontournable quant à la construction d'une mémoire des événements qui puisse s'imposer à tous sans que le temps s'érige en barrières opaques.

Dans l'écriture romanesque qui nous intéresse particulièrement, nous constatons que la plupart des œuvres de notre corpus rendent les moments de la narration propices à la reviviscence du passé grâce au présent aoristique. Chez Koulsy Lamko, la phalène, personnage principal qui assure la narration, erre à travers le Rwanda et décrit constamment au présent diverses scènes d'atrocités :

« J'entends tout, je vois tout, non seulement dans la sacristie où je gis, mais aussi dans la grande salle où se tord la tête de mon chauffeur qui tangué sur deux touches de l'orgue, et fait émettre à l'instrument tour à tour deux notes, aigues, plaintives. A dix mètres de là, sa main gauche, que je reconnais, semble fermer la bouche d'un fœtus que les fauves ont enlevé de l'utérus d'une mère sauvagement césarisée, fendue de la bouche au nombril ».⁽⁹¹⁾

Dans ce passage, on voit que le temps de l'histoire se confond avec celui de l'énonciation par l'entremise du recours au présent de l'indicatif. On peut noter par ailleurs que l'emploi du passé composé à la fin de ce même passage actualise à l'instar du présent, les faits qu'il place dans un passé récent dont les effets se poursuivent dans le présent.

Au total, l'emploi des temps dans ces récits du génocide est souvent complexe dans la mesure où la prégnance du présent aoristique provoque des confusions, entre le temps de la fiction et celui des événements narrés. En effet les auteurs emploient souvent le présent là où l'on attendait le passé ou l'imparfait dans le but d'imposer la persistance du passé dans le présent et d'établir quelque chose qui puisse dépasser ce que l'on désigne abusivement sous le vocable de vérité historique au profit d'un récit intemporel.

⁽⁹¹⁾ LAMKO, Koulsy. Op. Cit., p. 33.

III. Les intertextes ethnoculturels

1. les anthroponymes

De façon générale, les données de l'onomastique, les anthroponymes et les toponymes, font comprendre, au-delà du sens littéral, les événements dans les récits littéraires. Toutefois, l'étude de ces deux catégories ne saurait se faire sans une confrontation de ces dernières avec la réalité historique et sociale dont elles sont des éléments. A cet égard, Greimas et Courtés, dans leur ouvrage *Sémiotique*, écrivent:

« Du point de vue de l'organisation du discours, on peut considérer l'onomastique avec ses anthroponymes, ses toponymes et ses chrononymes comme une sous-composante de la figuration censée conférer au texte le degré souhaitable de la reproduction du réel. La composante onomastique permet un ancrage historique visant à constituer le simulacre d'un référent externe et à produire l'effet de sens "réalité" »⁽⁹²⁾

Les anthroponymes ou noms de personnes, pour nous limiter à ceux-là, sont effectivement des messages verbaux issus généralement de la langue quotidienne. De plus, ils dénotent des réalités ethnologiques car étant sans conteste l'expression de divers aspects des cultures qui les façonnent.

Aussi note-t-on que dans les récits du génocide qui nous intéressent, les noms propres affectés aux personnages montrent avec expressivité la coloration ethnique et, par-delà, un réel souci de réalisme de la part des auteurs.

De fait, on peut lire à travers beaucoup d'événements historiques auxquels ces récits font référence une conservation scrupuleuse des noms de personnes. Cela est visible par exemple dans l'évocation récurrente de l'assassinat du président rwandais Juvénal Habyarimana quelques jours seulement avant le début du génocide. Dans ce passage de *L'Aîné des orphelins* la mort du président Habyarimana est évoquée en ces

⁽⁹²⁾ GREIMAS ET COURTES, *Sémiotique*, Paris : Hachette 1979 p. 261.

termes : « *Selon le sorcier Funga, en quittant la terre, l'âme du président Habyarimana aurait maudit le Rwanda* »⁽⁹³⁾

Ce même événement revient sous la même configuration anthroponymique dans le roman de Boubacar Boris DIOP dont l'un des personnages Michel Serumundo confie à ce propos :

« *Apparemment j'étais le seul à ne pas savoir que l'avion de notre Président Juvénal Habyarimana, venait d'être abattu en plein vol par deux missiles ce mercredi 6 avril 1994* »⁽⁹⁴⁾

Par ailleurs, il convient de noter que certains noms rwandais comme Habyarimana ont des significations motivées qui s'ajoutent au sens du texte romanesque grâce à leurs charges sémantiques locales. Dans la composition de Habyarimana par exemple, on peut relever sans difficultés le vocable "Imana" éponyme de la célèbre divinité rwandaise. De fait, il n'est pas rare de voir les Rwandais associer l'image de leur dieu Imana à plusieurs anthroponymes dans l'intention de provoquer une héroïsation ou une divinisation. Dans ce même ordre d'idées, il n'est pas sans intérêt de s'interroger sur les significations étymologiques des termes Mututsi et Muhutu qui désignent les deux principaux groupes ethniques tutsis et hutus du Rwanda.

L'historien rwandais Alexis Kagamé explique dans son ouvrage, *Les organisations socio-familiales de l'ancien Rwanda*, Bruxelles 1954, que le terme Mututsi signifie un immigré. Ce serait le nom que les populations hutues avaient donné

⁽⁹³⁾ MOMENEMBO T., Op. Cit., p.15.

⁽⁹⁴⁾ DIOP B.B., Op. Cit., p.18.

aux Tutsi dès leur apparition dans cette zone de l’Afrique Centrale. Il explique à partir d’un dialecte parlé au Gisako (région sud-orientale du Rwanda), le sens de certains vocables :

Gatuka : arriver de l’étranger.

Natutsé : je suis arrivé de l’étranger.

Umututsi : arrivé de l’étranger, un immigré.

Au-delà de cette signification du terme mututsi, Kagamé signale qu’il peut recouvrir le sens de l’adjectif riche ou du substantif suzerain. Au total, les trois sens applicables au mot Mututsi, écrit-il, se complètent harmonieusement, car il s’agit d’un immigré, propriétaire de troupeaux et conquérant. Parallèlement, Alexis Kagamé s’est intéressé au terme muhutu désignant les Hutu du Rwanda. A ce propos, l’auteur avoue que même si la langue du Rwanda, le kinyarwanda, ne permet pas de rapprochements lexicaux évidents, le fond commun des langues dites bantu autorise certaines explications bien plausibles. Aussi tente-t-il une explication à partir du rapprochement du terme muhutu et celui de mputu en usage dans le Kikongo.

Ce mot mputu signifie : manant, roturier. Pour expliquer la différence qu’introduisent particulièrement le H et P dans la prononciation de ces deux mots, Kagamé note que le parler rwandais adopte généralement le H à la place du P de beaucoup d’autres langues bantu.

En voici quelques exemples significatifs.

| KISWAHIL | KINYARWANDA | FRANCAIS |
|----------|-------------|----------|
| I | | |
| Kupa | Guha | Donner |
| Kupita | Guhita | Passer |

| | | |
|-------------|--------------|---------------------------|
| Kuponda | Guhonda | Broyer |
| Kulipa | Kuliha | rembourser |
| Kupeta | Guheta | Plier |
| pembe, etc. | ihembe, etc. | corne, etc. |
| CILUBA | KINYARWANDA | FRANCAIS |
| Kupela | Guhera | Moudre |
| Kupola | Guhora | être tranquille, se taire |
| Apa | Aha | Ici |
| Kubipisha | Kubihisha | rendre aigre |
| Bupole | Uuhoro | la paix |
| Mapasa | Amahasha | Jumeaux |
| Panshi | Hasi | à terre, à bas |
| nsapo, etc. | isaho, etc. | gibecière, etc. |
| KIBEMBA | KINYARWANDA | FRANCAIS |
| Mupini | Umuhini | manche (de houe) |
| Mpali | Amahali | polygamie |
| Mpepo | Imbeho | Froid |
| Kupanga | Guhanga | faire (invention) |
| Kukalipila | Gukalihira | réprimander |

| | | |
|--------------|--------------|------------------------------|
| Kulipila | Kulihira | payer pour une autre |
| Kupusa | Guhusha | manquer le but (flèche) |
| Kupala | Guhara | écorcher, éplucher |
| Pakati | Hagati | au milieu de; entre |
| panse, etc. | hanze, etc. | dehors, etc. |
| KISANGA | KINYARWANDA | FRANÇAIS |
| Kwapa | Ukwaha | Aisselle |
| Kuapa | Kwaha | Cueillir |
| Kupela | Guhera | Aboutir |
| kubipa, etc. | kubiha, etc. | être mauvais (au goût), etc. |

Ces exemples sont pris dans les langues parlées en zones très distantes du Rwanda. Il s'agit d'une règle vraiment générale, en ce qui concerne les langues consultées.

Personne n'hésitera dès lors à mettre en étroite relation les deux termes Muhutu-Mputu. La lettre p du dernier terme ayant été, par euphonie, transformée en h dans la langue du Rwanda. Pour exprimer le concept en substantif, le Kinyarwanda exige que pour les êtres de la 1ère classe, le radical (en ce cas hutu) soit précédé de Mu-; tandis que si la forme Mputu (mhutu) demeure, alors ce n'est plus un substantif, mais adjectif:

mputu, mhutu = propre aux Bahutu, provenant de Bahutu.
Muhutu= un homme appartenant à la race des Bahutu.

En somme, grâce à une étude comparative de ces langues bantu et de la langue du Rwanda, il est possible de trouver une signification étymologique, linguistiquement établie jusqu'à un certain point, applicable au terme muhutu (bahutu). En effet, la mise en parallèle de ces réflexions sur les étymologies des mots mututsi et muhutu révèle que la signification du second fait pendant à celle du premier :

Mututsi : riche, suzerain, immigré.

Muhutu : Manant (paysan, roturier).

Dès lors, il apparaît nettement que ces deux dénominations anthroponymiques expriment une idée de différence sociale. On le voit donc, les noms propres jouent ici un rôle dénotatif évident dès qu'on s'informe sur les réalités ethnico-culturelles du Rwanda. Le nom peut être considéré alors comme un mot dans lequel signifié et référent sont indissociables. C'est ce que confirme fort pertinemment cette réflexion de Fromilhague et de Sancier :

« Il [le nom] a d'abord et avant tout, fonction référentielle : nommer un personnage, c'est lui donner une assise sociale et individuelle. Quand, de plus, le nom évoque un référent qui a une réalité extralinguistique [...], il est un marqueur de réalisme, puisqu'il voue la fiction dans un univers de référence réel » ⁽⁹⁵⁾

Dans ce même ordre d'idées, on peut attribuer à la nomination une certaine réalité psychosociale car elle renseigne dans bien des cas sur les rapports humains dans lesquels l'individu se définit socialement et culturellement. Mais au-delà de la question identitaire, la nomination est révélatrice dans certains cas de l'état des relations conflictuelles qui minent la société rwandaise.

⁽⁹⁵⁾ FROMILHAGUE ET SANCIER A., *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris : Bordas 1991, p. 65.

En cela, on peut noter en particulier dans le roman de Boubacar Boris DIOP que le substantif « iyenzi » du Kinyarwanda que les hutus emploient pour désigner les tutsis est un sobriquet qui signifie cancrelats ou cafards. En effet, ce terme dépréciatif dit long sur la haine qui sévissait au Rwanda et se signale comme un reflet patent des attitudes et des mentalités sociales. Encore une fois, il convient de noter que dans ces écrits du génocide rwandais, les noms et les surnoms des personnages constituent d'importants moyens d'analyse psychologique et permettent en même temps une plus grande lisibilité de ces textes à bien des égards.

2. Les ethnotextes ou l'intertexte ethnographique

L'immersion des écrivains dans la culture africaine reste une dimension fondamentale et récurrente de la critique littéraire négro-africaine. Dans le cas des écrits sur le génocide au Rwanda, nous assistons à une restriction du champ géographique qui astreint en conséquence à une spécification propre à une aire culturelle précise. En effet, l'étude des intertextes ethnographiques rwandais dans ces écrits montre que l'expérience culturelle locale informe l'activité créative. En d'autres termes, la fréquence de références ethnographiques figure d'une certaine manière un important travail d'enquête effectué par les différents auteurs.

Au demeurant, si ces derniers appuient leurs fictions sur des références ethno-historiques locales ou rwandaises plus précisément, c'est bien sûr pour attribuer à leurs œuvres une couleur particulière mais aussi pour renforcer, pour ainsi dire, la véracité de leur fiction. Donc autant préciser que notre réflexion vise essentiellement la découverte et l'appréciation de la signification de cet enracinement de ces récits dans les réalités ethnographiques rwandaises. Il s'agira d'une part, d'expliquer le rapport entre les savoirs des écrivains sur la culture et les réalités rwandaises et les constructions discursives relevant de leurs œuvres d'autre part, de montrer la valeur littéraire et pragmatique de cet enracinement dans la réalité locale.

De façon générale, ces écrits s'appuient sur un réalisme ethnologique qui se lit de prime abord à travers la description minutieuse qui laisse voir un environnement modeste et rustique avec un souci notoire de précision géographique. Dans *L'Aîné des*

orphelins, on note constamment des indications toponymiques qui confèrent au texte une dimension factuelle et référentielle. Il en est ainsi de la description que le personnage principal Faustin fait du village de Nyarubuyé : « *Nyarubuyé, je savais que c'était vers le nord, un coin perdu dans la région de marécages et de lacs tenant lieu de frontière entre le Rwanda et la Tanzanie* ». On peut noter au passage la charge référentielle que renferme l'évocation des lacs dans cette zone dénommée Afrique Des Grands Lacs.

Par ailleurs, les noms propres eux-mêmes ont très souvent une signification référentielle qui renvoie de toute évidence au système anthroponymique rwandais. Comme nous l'avons déjà noté dans l'analyse de l'onomastique, l'emploi des ethniques ou *gentilés*⁽⁹⁵⁾ substantif désignant des peuples, est récurrent et se réduit principalement aux mots hutu et tutsi, dans une moindre mesure au mot twa dans les différents ouvrages de notre corpus. Mais au-delà de leur fréquence, ces ethniques sont souvent antagoniques et témoignent des clivages qui opposent Hutus et Tutsis.

Ainsi, voit-on qu'au plan discursif, ces notations ethnographiques visent à concilier descriptions et narrations dans le but de conférer au texte une coloration locale mais également un caractère démonstratif permettant d'appréhender les raisons de la violence génocidaire. Dans ce même ordre d'idées, Abdourahman Wabéri reprend une explication historique suivant certaines thèses qui soutiennent que les tutsis seraient originaires de l'Abyssinie. Ce postulat explique, entre autres thèses, le statut d'étranger et d'envahisseur que le Hutu attribue au Tutsi. En effet, dans *Moisson de crânes*, Wabéri fait dire à un narrateur hutu décrivant l'arrivée de l'envahisseur :

« *Imaginez nos vertes et pures collines aux premiers âges de la création, bien avant la souillure des bœufs [propriétés des Tutsis], bien avant le chant lyrique de l'arbalète tout sec, les femmes aux longues jambes et à la coiffure haute qui descendaient par groupes compacts des plateaux chauves et*

⁽⁹⁵⁾ Termes employés par Albert Gandonou dans son ouvrage : *Le roman ouest-africain de langue française (étude de langue et de style)*, Paris : Karthala, 2002, p.27.

incandescentes de l'Abyssinie. Elles ramenaient déjà les maladies des terres asséchées. Imaginez, frères de la houe, l'effroi et la stupeur dans la prunelle de nos braves paysans qui croisaient les hordes en cavalcade, guerriers devant, femmes et grappes d'enfants derrière les troupeaux »⁽⁹⁶⁾

De fait, le fond ethnographique qui est relaté dans ce passage concerne d'une part les activités économiques principales auxquelles s'adonnent respectivement les Tutsis et les hutus, d'autre part les origines étrangères que les derniers qui se considèrent comme les véritables autochtones sur les terres rwandaises prêtent aux premiers. Il est clair que l'évocation des activités agricoles n'est pas un hasard, il est établi que la répartition du travail au Rwanda reste constituée par les Hutu principalement cultivateurs, et les Tutsi essentiellement éleveurs. De ce point de vue, il convient de noter que l'idée d'un asservissement quelconque d'une ethnie par une autre n'est très probablement qu'une instrumentalisation politique récente car on ne peut pas parler dans ces conditions de spoliation ni de péril de la société rurale, en particulier dans la société antérieure à la colonisation.

A propos des origines supposées lointaines des Tutsis relatées par plusieurs explorateurs ou historiens, Cathérine Coquio cite dans un de ses ouvrages sur le Rwanda un extrait d'un rapport d'administration coloniale assez édifiant :

« Les Tutsis sont un autre peuple. Physiquement ils n'ont aucune ressemblance avec les Hutus, sauf évidemment quelques déclassés dont le sang n'est plus pur. Mais le Tutsi de bonne race n'a, à part la couleur, rien de nègre. Les caractéristiques physiques rappellent de façon troublante le profil de la momie de Ramsès II. Les Tutsis étaient destinés à régner... D'où viennent ces conquérants ? Ils ne sont pas Bantu (sic), cela est bien certain. Mais leur langue est celle du pays, nettement bantoue, sans trace d'infiltration quant à leur origine ».⁽⁹⁷⁾

⁽⁹⁶⁾ WABERI, Abdourahmane. Op. Cit., p.43.

⁽⁹⁷⁾ Rapport d'Administration Coloniale Rwanda-Urundi, Bruxelles, 1925, pp 34 -35. Cité par Cathérine Coquio, *Rwanda, le réel et les récits*, Paris : Belin, 2004, pp.14-15.

Ce rapport vieux de près d'un siècle témoigne de l'origine coloniale de ces spéculations raciales qui reviennent souvent dans ces récits du génocide au Rwanda et dont la scientificité ne semble pas encore établie. De l'avis de Cathérine Coquio, ces théories sur l'origine sémitique-hamitique relèvent de la fable et du mythe nourris par les premiers explorateurs, c'est ce qu'elle a tenté de démontrer dans son ouvrage sus-cité. Elle explique que jusqu'en avril 1894, date à laquelle le Comte Von Götzen fit ses premiers pas dans le royaume du « Rwanda », celui-ci restait encore l'un des derniers pays inexplorés mais rêvés et convoités par les Livingston, Burton, Stanley, Baker, Speke et Grant.

Ainsi, le Rwanda rayonnait d'un prestige exotique particulier, lié à la légende nilotique et la réputation guerrière de ses habitants qui, selon Coquio, étaient la porte ouverte à toutes les affabulations possibles. Elle confirme ses doutes en citant dans son même ouvrage cette réflexion de Dorcy Rugamba :

« Ici se pose la fameuse question : « hutu c'est quoi ? Et tutsi c'est quoi ? » Certainement pas des ethnies. Une ethnie, dit le Petit Robert, est un « ensemble d'individus que rapprochent un certain nombre de caractères de civilisation, notamment la communauté de langue et de culture ». Les Bahutu, les Batutsi et les Batwa parlent la même langue (le kinyarwanda), partagent la même culture (l'ikinyarwanda), ont les mêmes croyances (imana) et habitent le même territoire. Il n'y a donc au Rwanda qu'une seule ethnie : les Banyarwanda ». ⁽⁹⁸⁾

Cette réflexion de Rugamba ne manque pas de pertinence, même s'il faut reconnaître, avec Cathérine Coquio, qu'il est bien réductionniste et même simpliste de vouloir confiner toutes ces diversités rwandaises en une seule réalité ethnique ou culturelle. En tout état de cause, il reste constant que ces écrivains de notre corpus ont tous intégré dans leurs constructions discursives cette dimension complexe qu'est le

⁽⁹⁸⁾ DORCY, Rugamba, « Hutu, Tutsi », in *rwanda 94, Le théâtre face au génocide*, Groupov, n°66 -67, avril 2001.

rapport ethnico-culturel, anthropologique et même ontologique entre Hutu et Tutsi. A ce sujet, Véronique Tadjó évoque la question sous l'aspect morphologique. Elle écrit :

« Une des raisons pour lesquelles les Tutsis ont été pourchassés vient des hypothèses évoquées par des historiens européens, belges en particulier, qui vers la fin du XIX^e siècle, leur attribuèrent une appartenance étrangère. Selon eux, les pasteurs "Watussis" qu'ils trouvaient grands et élancés, contrairement aux agriculteurs hutus d'une taille plus petite, n'étaient pas originaires de l'Afrique centrale. Pour certains ils seraient venus d'aussi loin que le Tibet ou l'Égypte. Mais le lien avec l'Éthiopie reste l'affirmation la plus courante. Il apparaîtrait même que les Tutsis l'aient confirmée car le costume traditionnel porté par les femmes est très proche de celui des Éthiopiennes. »⁽⁹⁹⁾

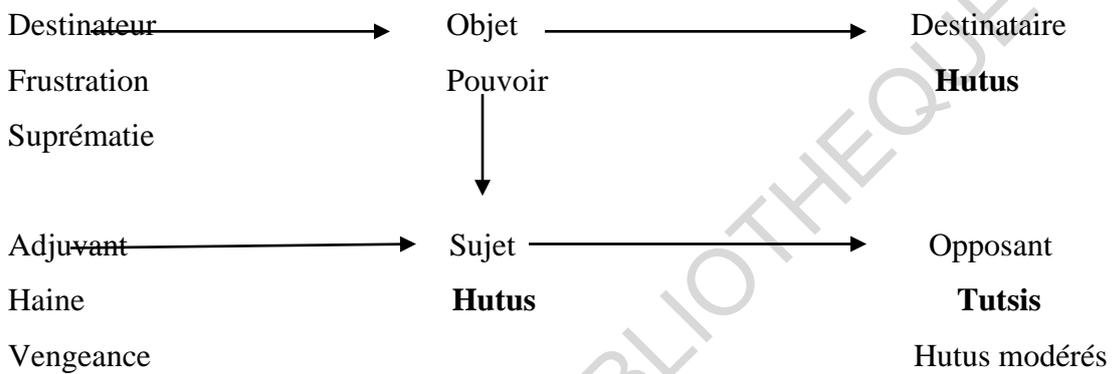
On le constate bien, le questionnement identitaire dépasse la dimension ethnologique et se révèle comme un moyen d'appréhension des tensions et des violences génocidaires. Donc, comme le montre les auteurs de notre corpus, l'écrivain semble se faire le dépositaire d'une mémoire collective que l'histoire officielle tente souvent d'ignorer ou d'effacer. La polyphonie des voix et la diversité des récits montrent que l'histoire devient une affaire privée qui est du coup sujette à de multiples interprétations. De plus, la nature intentionnelle et planifiée de la violence génocidaire justifie que les particularismes sociologiques et ethniques soient des données essentielles dans les constructions de stratégies discursives et narratives.

Aussi voit-on que la radicalité génocidaire et sa visée ethnique, en particulier, placent les écrivains dans une situation singulière : l'écrivain écrit pour attester l'événement quasi incroyable et saisir sa signification, du moins sa logique, est-on tenté de dire. Dans cet enchevêtrement de causes, les auteurs analysent l'ethnicisme ou les clivages endogènes précoloniaux qui ont été renforcés par les idéologies exogènes (l'idéologie hamitique notamment) importées par les colonisateurs et internalisées par les autochtones pour expliquer l'exacerbation de la violence au Rwanda.

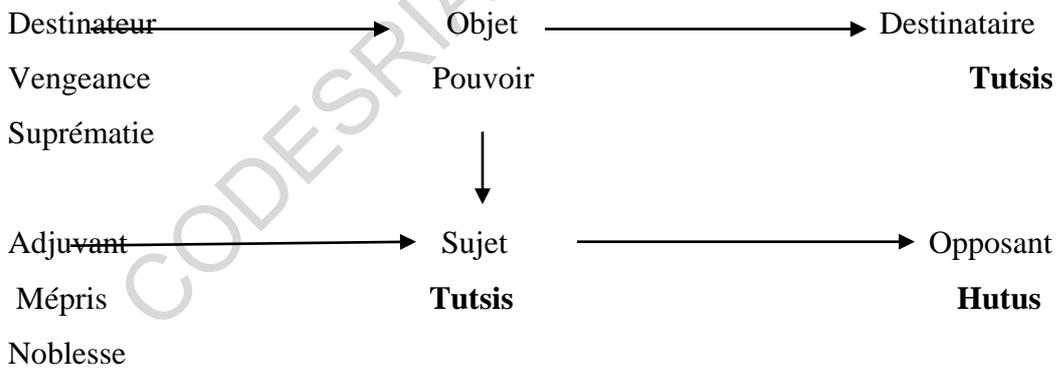
⁽⁹⁹⁾ TADJO, Véronique. Op. Cit., p. 31.

En somme, c'est bien l'opposition Hutus et Tutsis qui informe la narration et structure le récit dans ces écrits du génocide. En effet, on constate que les attitudes des uns et des autres sont en permanence guidées par une volonté farouche d'affirmer une suprématie socio-ethnique de l'un ou de l'autre groupe. Schématiquement, le modèle actanciel permet de représenter de façon synthétique et symétrique les rapports interethniques conflictuels qui structurent ces textes :

Schémas actanciels symétriques



VS



La lecture de ces deux schémas nous permet de noter de toute évidence que l'équivalence entre leurs objets, ainsi que la symétrie entre les destinataires et les opposants révèlent que les heurts violents entre Hutus et Tutsis étaient forts imminents avant même la mise en exécution du génocide.

3. La prégnance de l'oralité

Il est connu que la littérature africaine depuis ses débuts jusqu'à nos jours fonde essentiellement ses mécanismes de création sur la reproduction des fragments d'une réalité culturelle ou d'un discours traditionnel. En cela, le roman contemporain continue de transposer dans la fiction littéraire écrite les modèles discursifs, narratifs et pragmatiques propres à l'oralité africaine. Concernant les récits du génocide rwandais de notre corpus, on constate que les auteurs accordent une grande importance à certaines catégories littéraires et linguistiques telles que : les mythes, les chansons, les proverbes, les calques et l'emploi des xénismes ; autant de stratégies discursives et narratives permettant de « rendre conte » de cette réalité complexe. En effet, en insistant particulièrement sur ces différentes catégories de l'oralité, nos auteurs, à l'instar de grands ethnologues tels que Griaule et Lévi-Strauss, ont tenté à travers leurs œuvres d'établir le rapport étroit qui lie l'oralité à la formation de l'identité communautaire et à la mémoire sociale. Sur ce dernier aspect, Paul Ricoeur écrit :

« La mémoire de l'ancêtre est en intersection partielle avec la mémoire de ses descendants, et cette intersection se produit dans un présent commun qui peut lui-même présenter tous les degrés, depuis l'intimité du nous jusqu'à l'anonymat du reportage. Un pont est ainsi jeté entre passé historique et mémoire, par le récit ancestral, qui opère comme un relais de la mémoire en direction du passé historique, conçu comme temps des morts et temps d'avant ma naissance »⁽¹⁰⁰⁾

3.1. Les Intertextes mythiques

Il est connu que le mythe pose généralement un problème fondamental, celui de l'existence dans son ensemble. En effet, comme l'écrit Gusdorf :

⁽¹⁰⁰⁾ RICOEUR, Paul. *Temps et récit III*. Paris : Seuil, 1985, Coll. L'Ordre Philosophiques, p.168.

« Le mythe a pour dimension le temps humain, la destinée chanceuse de l'homme en proie au devenir [...]. Toutes les catégories dramatiques de l'existence, articulations et rebondissements ont un soubassement mythique [...] »⁽¹⁰¹⁾

A cet effet, il convient de préconiser que le mythe inspire, fonde et justifie les actions des hommes, en ce sens qu'il relate comment une réalité en est venue à exister au commencement des commencements. Cette dimension transhumaine et sociale des mythes s'exprime très nettement dans cette définition que le dictionnaire Petit Larousse en donne :

« Récit populaire ou littéraire mettant en scène des êtres surhumains et des actions imaginaires, dans lesquels sont transposés des événements historiques, réels ou souhaités, ou dans lesquels se projettent certains complexes individuels ou certaines structures sous-jacentes des rapports familiaux et sociaux. »⁽¹⁰²⁾

Encore une fois, cette définition confirme que le mythe est consubstantiel à la société des hommes où traditionnellement il joue le rôle de ciment et de lien identitaire. Dans les écrits du génocide rwandais de notre corpus, les interférences entre mythe et littératures sont légion. Nous nous attacherons d'abord à rappeler à l'instar de Catherine Coquio, qu'en marge de la culture rwandaise authentique, l'idéologie coloniale et précoloniale a contribué largement à générer la haine raciale entre Hutu et Tutsi, fondée sur la création d'une figure mythique (« le Hamite ») incarnée par la personne du Tutsi. Faut-il souligner que les explorateurs ont nourri une image fantasmée du royaume du « Rwanda », l'un des derniers pays du continent africain à avoir été conquis en 1894.

De fait, à l'image mythique du "Hamite" s'ajoute l'imaginaire de la quête des sources du Nil et la réputation épique d'un pays guerrier invulnérable face aux envahisseurs étrangers. C'est en particulier sur ces éléments mythiques que s'est

⁽¹⁰¹⁾ Gusdorf (G), *Mythe et métaphysique*. Paris, Flammarion, 1953, p.223.

⁽¹⁰²⁾ Petit Larousse (version bibliorom).

construit la prétendue supériorité du groupe humain des Tutsis qui seraient originaires de la race d’Ethiopie dite sémitique-hamitique d’origine asiatique, donc blanche, différente de la race noire malheureuse de Cham (Hutus).

Toutes ces théories soutenues par des écrits d’explorateurs tels ceux des capitaines Speke, Grant et certains rapports d’administration coloniale ont concouru à pervertir en grande partie les mentalités rwandaises bien avant le génocide de 1994. Ainsi, à la suite des théories racistes de Gobineau développées dans son ouvrage *Essai sur l’inégalité des races humaines*, Catherine Coquio cite un passage édifiant d’un texte de Richard Kandt écrit à propos du Rwanda. Nous citons le passage dans toute sa longueur eu égard à son intérêt documentaire.

« C’est le comte Goetzen qui nous a livré la première connaissance de ce pays [Rwanda], dont les frontières avaient fait reculer les Arabes eux-mêmes lors de leurs chasses aux esclaves [...]. Il trouva une immense prairie, qui, d’Est en Ouest, s’élève progressivement de 1500 à 2500 mètres, riches en eaux et d’un climat exquis ; il trouva une population de nègres bantous qui n’était pas clairsemée, comme c’est le cas dans les autres parties de la colonie, mais approchait le nombre de cent mille, et qui s’appelait Mahutu ; il trouva ce peuple dans un état d’assujettissement servile aux hamitiques, dont les ancêtres issus des pays Galla du sud de l’Abyssinie, avaient soumis toute la région interlacustre ; il trouva un pays divisé en provinces et districts, explicitement gouvernés par les Matutsi, dont les silhouettes géantes, qui s’élevaient jusqu’à deux mètres de haut, lui rappelait le monde des contes et des légendes ; et à son sommet un roi, qui faisait édifier sa résidence tantôt ici, tantôt là, parcourant le pays sans trêve. Enfin, il entendit parler aussi d’une race de pygmées, les batwa, qui devaient habiter dans les cavernes des volcans qui surplombent le nord du pays, et vivre en chasseurs sauvages dans la forêt vierge »⁽¹⁰³⁾

⁽¹⁰³⁾ Richard Kandt. « *A la cour du roi* », novembre 1900. Cité par Catherine Coquio, *Rwanda. Le réel et les récits*. Paris, Berlin, 2004. P.14.

Il convient ainsi de constater avec Coquio, l'exigence incontestable de récits plus ou moins anciens relevant quasiment de la fable et du mythe, nourris de Bible et de science. Les récits montrent comment dans le regard des conquérants blancs, le clan au Rwanda est devenu race, comment donc on a concocté une race de Noirs inférieurs.

Mais si nous nous engageons à déterrer ces récits anciens issus essentiellement des fantasmes coloniaux, c'est pour en déceler les traces dans les stratégies discursives et narratives des écrits du génocide rwandais qui nous intéressent. En effet, nombreux sont les ouvrages de notre corpus qui font référence à une certaine mentalité rwandaise nourrie de ces considérations fabuleuses et mythiques, fondements des théories coloniales racistes.

Boubacar Boris Diop fait allusion à ces faits sus-évoqués dans son roman où l'on peut lire les réflexions de son personnage Siméon Habineza, qui semble incarner le double de l'auteur :

« Siméon parla encore des massacres organisés après la mort du Président Habyarimana. Qui était responsable de ces actes barbares ? Il avait entendu accuser les étrangers [...]. Dans le passé, les étrangers avaient dit aux Tutsi : vous êtes si merveilleux, votre nez est long et votre peau claire, vous êtes de grande taille et vos lèvres sont minces, vous ne pouvez pas être des noirs, seul un mauvais hasard vous a conduit parmi ces sauvages. Vous venez d'ailleurs. De quoi fallait-il s'étonner le plus ? De l'audace des étrangers ou de l'incroyable stupidité des hommes de ce temps ? »⁽¹⁰⁴⁾

La charge humoristique de ce passage du roman de Boris Diop ne cache point son rapport évident aux théories racistes savamment entretenues par le colonisateur. Et leur évocation dans des récits actuels témoigne de l'effet agissant qu'elles ont eu sur les mentalités rwandaises au point de s'ériger en facteur déterminant quant à l'explication de la violence génocidaire. De ce fait, dans ces écrits du génocide en général, le logos semble escamoter les mythes sans que ce dernier ne perde son sens originel. Aussi constate-t-on que les croyances mythiques y transparaissent sous une forme dégagée et désacralisée. Le recours à cette catégorie littéraire tente de mettre en évidence les

⁽¹⁰⁴⁾ DIOP.B.B ; Op.Cit.p.204.

raisons et fondements de l'impasse psychologique dans laquelle a été conduite la population rwandaise.

Dans ce même ordre d'idées, certaines attitudes européennes tendant à classer ce génocide dans le registre de « massacre interethnique » ou de « barbarie africaine » contribuent à prolonger le mythe colonial et à nourrir l'imaginaire exotique. Pourtant Jean Pierre Chrétien, dans ses recherches nombreuses sur le Rwanda, n'a pas cessé de défendre que Tutsis et Hutus ne réfèrent ni à des « *races, ni à des ethnies, ni même des castes ou des classes, mais des groupes définis à partir de critères socioprofessionnels singuliers et de clans lignagers dotés de mythes d'origine.* »⁽¹⁰⁵⁾

S'il est important de noter cette vision fantasmée et mythique nourrie par la verve exotique coloniale, il convient de préciser toutefois que la civilisation rwandaise a développé un nombre impressionnant de légendes, d'apologues de mythes fondateurs et bon nombre de diverses formes de croyances populaires. En effet, il est généralement reconnu que l'ancien royaume du Rwanda avait élaboré une littérature orale d'une grande originalité et d'une extraordinaire richesse. Cette littérature est constituée en deux catégories principales : la tradition royale qui se caractérise par un certain degré de codification et de contrôle de la part des rois du Rwanda d'une part et de la tradition populaire qui comporte des récits oraux, d'autre part. L'érudit rwandais Alexis Kagamé, auteur de beaucoup d'ouvrages sur le Rwanda, a pu distinguer entre « *Iby ibwami* » du Kinyarwanda qui désigne les traditions de la cour, et « *ibyo muri Rubanda* », de la même langue, indiquant les traditions populaires. Néanmoins, il ne manquera pas de préciser que la différence entre ces deux catégories n'est pas très nette.

Par ailleurs, il existe dans la culture rwandaise une série de textes que l'on peut qualifier d'officiels, car ils concernent principalement la vie et l'œuvre des rois du Rwanda. Ces textes sont au nombre de quatre, désigné chacun par un terme en Kinyarwanda.

⁽¹⁰⁵⁾ CHRETIEN J. P., *Le défi de l'ethnicisme. Rwanda et Burundi : 1990-1996*, Paris : Karthala, 1997.

- 1- Des listes généalogiques « libucurabwenge »
- 2- Un ensemble de mythes « Ibitekerezo »
- 3- Un corpus de poèmes « Ibisigo »
- 4- Un recueil de rituels de magie cérémonielle « Ubwiru ».

Pour revenir au mythe qui nous intéresse à ce niveau de notre analyse, il est important de noter que le terme « Ibitekerezo » qui le désigne dérive du verbe « Kutekereza » qui signifie à la fois ‘’penser’’ et ‘’narrer’’. Ainsi, « kutekereza » suggère-t-il une narration intelligente des événements du passé. C’est donc à travers ces mythes que les anciens entendaient donner une interprétation intelligente à leur histoire. Dès lors, on comprend l’importance que les rois attachaient à la conservation des grands textes de la tradition rwandaise, ce travail étant confié à certaines familles qui en assuraient la mémorisation et la transmission d’une génération à la suivante.

Nous l’avons déjà remarqué, les écrits du génocide de notre corpus se sont bien inspirés de cet imaginaire foisonnant du Rwandais exprimé à travers cette tradition orale multidimensionnelle. A ce niveau, le roman qui exprime cette réalité génocidaire dépasse l’aspect documentaire pour se muer en une tentative d’interprétation symbolique qui admet une dimension subjective.

L’exemple de *L’Aîné des orphelins* de Tierno Monénembo donne à voir une œuvre où le romancier confère un sens symbolique aux faits car le discours littéraire y est une interprétation de la culture. C’est à ce niveau qu’intervient le recours au mythe qui est un moyen symbolique de l’expression de la rupture entre la culture et le sacré, visible à travers une société rwandaise en pleine crise morale et spirituelle. Ainsi Tierno Monenembo use-t-il du motif du rocher mythique de la « Kagera » sur lequel reposait le sacré dans le Rwanda ancien. En cela, Faustin, le héros de *L’Aîné des orphelins* apprendra très tôt la légende du rocher de Kagera auprès du sorcier Funga qui lui tenait ces propos :

« Personne ne doit déplacer le rocher sacré de la kagera ! Les blancs qui savaient cela l'ont fait bouger exprès. Voilà pourquoi ils nous ont vaincus et voilà pourquoi les cataclysmes »⁽¹⁰⁶⁾

Ainsi ce rocher, évoqué dans la plupart des récits de notre corpus, symbolise-t-il l'équilibre social entre les différentes composantes de la population rwandaise. Josias Semujanga explicite ce mythe en ces termes :

« A l'origine, il y avait le rocher de Kinani [rocher de kagera] dans le Mubari où est tombé Kigwa, ancêtre des Rwandais et premier souverain du Pays. Fondateur de l'univers et du tambour emblème, Kigwa et son rocher signifiaient le début de la civilisation et posaient 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 (iyuru), de la terre habitée (isi) et du monde souterrain (kuzimu). En le déplaçant, on a détruit l'équilibre entre ces trois forces et conduit au chaos actuel »⁽¹⁰⁷⁾

Dans l'imaginaire populaire rwandais, ce rocher garantissait la stabilité et le lien entre les vivants et les morts, la coexistence entre Hutu, Tutsi et Twa, bref une cohésion cosmique parfaite entre les êtres et même les choses. Dès lors, son déplacement par l'envahisseur blanc, comme le défend le sorcier Funga, a créé l'instabilité et la confusion des valeurs, et cette désacralisation a provoqué le chaos dont l'expression ultime se trouve être le génocide. Le jeune Faustin de *L'Aîné des orphelins*, dans ses envolées ironiques, explique les causes de sa mauvaise conscience :

« C'était de ma faute, tant qu'à faire ! La disette, le choléra, le bouillonnement des laves du Karisimbi, tout était ma faute ! Tant qu'à faire ! C'est moi qui avais déplacé le rocher de kagera, foutu un pied dans le vagin de

⁽¹⁰⁶⁾ MONENEMBO, Tierno. Op.Cit ; p.19.

⁽¹⁰⁷⁾ SEMUJANGA, Josias, « Les méandres du récit du génocide dans *L'Aîné des orphelins* » in *Etudes littéraires*, n°1, 2003, p.101-115.

cette dame Mukandori dont l'image et la momie empalée a fait le tour du monde, excite les démons et déchaîne les éléments ».⁽¹⁰⁸⁾

On le voit donc, le déplacement du rocher sacré est l'acte sacrilège dont découlent tous les malheurs du peuple rwandais. Mais rappelons encore une fois que le motif du rocher, en dehors de la stabilité sociale, symbolise également le lien entre le monde céleste, terrestre et souterrain dans l'imaginaire populaire rwandais. De là, Josias Simujanga tente une autre explication associée au cerf-volant de Faustin qui symbolise, à l'image de l'avion du président Habyarimana, le désir d'ascension, de libération de la pesanteur terrestre. Semujanga convoque la mythologie grecque et explique :

« A ce motif du rocher de la « Kagera [...] est associé le cerf-volant [...]. Comme dans le mythe d'Icare, où après avoir fabriqué des ailes géantes pour sortir du labyrinthe qui leur tenait lieu de prison, le père mit en garde le fils de ne pas monter trop dans les airs de peur qu'il se fasse brûler par le soleil. Négligeant les recommandations du père, le jeune s'approche de l'astre, et la cire qui fixait les ailes sur ses épaules fond. Son corps s'abîme dans les flots. Cette chute fatale se trouve symbolisée dans la rencontre entre le cerf-volant du jeune Faustin avec la chute fatale de l'avion du général Habyarimana, incident considéré comme le détonateur de la poudrière génocidaire de 1994. »⁽¹⁰⁹⁾

Le rapprochement de ces deux visions mythiques n'est pas hasardeux même si dans le cas du cerf-volant de Faustin, incarnant l'image de l'avion du président Habyarimana, apparaissent des relents de mégalomanie sanctionnée. En effet, les mises en garde du sorcier Funga à Faustin à propos de la manipulation de son cerf-volant sont symboliques car constituant en vérité un avertissement contre la démesure despotique de Habyarimana :

« Il suffirait d'un bon coup de vent pour que ton machin frôle le firmament. Si tu faisais tomber une étoile, pourrais-tu la remettre à sa place ?

⁽¹⁰⁸⁾ MONENEMBO, Tierno. Op .Cit ; p.72

⁽¹⁰⁹⁾ SEMUJANGA, Josias. Op. Cit, p.24

Non! Fais attention, fils de Théoneste, tu ne seras jamais plus malin que les dieux »⁽¹¹⁰⁾

Ainsi alerta Funga. Ce dernier traverse tout le roman par son omniprésence et ses prédications qui lui confèrent le statut du sage et de l'intellectuel dont le rôle est de se mettre à l'avant-garde en prévenant le peuple des dangers qui le guettent. En effet, c'est bien avant le début des activités que Funga répétait qu'on avait déplacé le rocher de la kagera, sacrilège qu'il considère comme le facteur principal de la folie génocidaire.

Ainsi disait-il à Théoneste le père de Faustin :

« Si tu me survis, Théoneste, pense à remettre à la bonne place ce rocher de la Kagera ! Sinon, ce n'est pas seulement pour le village qu'il faut craindre mais pour la terre entière. Des choses étranges défilent sous mes yeux : des êtres hybrides, des fleuves de sang charriant des montagnes de têtes vidées de leurs yeux. Ah, c'est de notre faute à nous autres anciens ! Nous avons négligé les dieux, ces derniers temps. Nous avons servi celui des autres. Nous le paierons. »⁽¹¹¹⁾

Dans ce passage, Funga étend le sacrilège commis au-delà du motif du rocher de la Kagera et évoque la question religieuse. Pour lui, l'arrivée de la religion chrétienne avec le colonisateur a bousculé sans ménagements les croyances religieuses traditionnelles rwandaises et instauré une crise spirituelle profonde. De fait, il est bien connu que la religion au Rwanda était particulièrement fondée sur la croyance traditionnelle en un dieu unique : Imana. Même l'adoption quasi générale du Christianisme par les Rwandais sous l'action coloniale-94% des Rwandais sont chrétiens selon certains recensements- n'a pu venir à bout de l'ancienne religion qui continue de marquer les esprits au Rwanda. Les Rwandais eux-mêmes consacrent la similitude de leur dieu d'avec le dieu judéo-chrétien et maintiennent conséquemment le nom d'Imana, l'appellation traditionnelle de leur dieu unique.

⁽¹¹⁰⁾ MONENEMBO, Tierno, Op. Cit., p.118.

⁽¹¹¹⁾ MONENEMBO, Tierno, Op. Cit ; p.146-147.

C'est que la rupture a dû être trop rude comme le note Abdourahman Wabéri :

« L'histoire de ce peuple a été touchée en son nerf sensitif quelques décennies auparavant, lorsque les missionnaires ont réussi à pervertir irrémédiablement la pensée religieuse ancestrale et l'équilibre des pouvoirs temporel et éternel »⁽¹¹³⁾

Au moment du génocide, comme l'ont souligné la plupart des récits de notre corpus, beaucoup de victimes rwandaises imploraient leur dieu Imana même s'ils étaient d'obédience chrétienne. Ainsi Imana incarne dans la croyance profonde du Rwandais le protecteur et le bienfaiteur éternel et un proverbe rwandais affirme que même si Imana s'absente la journée, il passe toujours la nuit au Rwanda.

A cet égard, dans *Murumbi*, Siméon explique le déséquilibre et le vide spirituel provoqué par le changement brutal de croyance religieuse imposé par le colonisateur :

« Au début, les padri [missionnaires] se tiennent tranquilles [...]. Puis ils commencèrent à convertir leurs domestiques. Bientôt ils demandèrent au Mwami [roi rwandais] de se débarrasser du tambour kalinga [...] Ils exigèrent que fût changé le nom d'Imana. Des hommes chez nous, pleins de bon sens, répondirent ; c'est de la folie. Les padri les châtièrent sans pitié [...] .Le Mwami lui-même avertit ses sujets : "un grand malheur nous arrivera par la faute de ce nouveau dieu. Je vous le dis, ne changez pas le nom d'Imana, le monde appartient à ceux qui donnent un nom à Dieu" »⁽¹¹⁴⁾

Ainsi peut-on se faire une idée claire du chaos psychologique qu'a provoqué chez les Rwandais l'aliénation de leurs valeurs culturelles et religieuses plusieurs fois séculaires. De fait la croyance en Imana était depuis toujours une garantie de stabilité sociale si l'on en juge à la toute puissance qu'on lui attribuait. En effet, l'inaliénabilité de certaines lois, par exemple celle en vigueur actuellement au Rwanda et selon laquelle la

⁽¹¹³⁾ WABERI A., Op. Cit ; p.77.

⁽¹¹⁴⁾ DIOP B. B., Op. Cit ; p 202-203

terre appartient à l'Etat (lois vraisemblablement instaurées par le Mwami Yuri IV Gadhindiro) est attribuée, au-delà des hommes, à Imana. Cette sacralisation de la loi permet de la rendre impartiale et inviolable car la terre, propriété d'Imana, devra échapper à toute tentative de privatisation.

S'agissant toujours des croyances populaires au Rwanda, il faut souligner que l'autorité et la vénération du roi, le Mwami, trouvaient leur justification en grande partie dans le fait que, dans l'imaginaire des Rwandais, leur chef était un protégé d'Imana. Ainsi voit-on que le Rwanda traditionnel ne faisait pas de séparation entre le sacré et le profane, le temporel et le spirituel, ce qui contribuait beaucoup à la consolidation de la cohésion sociale. A propos de l'importance du rôle social que joue le Mwami, le professeur Josias Sémunjanga explique dans son ouvrage *Récits fondateurs du drame rwandais* ⁽¹¹⁵⁾ que pour éviter tout esprit de clivage entre Hutu et Twa, le mwami Yuri IV Gadhindiro avait institué la loi sur le régime de l'*ubuhaké* (la réciprocité) et remplaça les trois termes lignagers par un nouveau terme *infura* qui ne s'obtenait que par la valeur et non la naissance et que Sémunjanga traduit par l'excellence.

Dans le même ordre d'idées, Sémunjanga tente d'expliquer le rôle du tiers neutre que remplissait le Mwami en indiquant que le régime de l'*ubuhaké* contrôlé par celui-ci n'avait rien de discriminatoire. Selon lui cette institution est une règle sociale de l'ordre économique où un individu hutu, tutsi ou twa fait une demande à un autre individu hutu tutsi ou twa possesseur de richesses (vaches au Rwanda central ou terres au Rwanda septentrional) de lui donner en usufruit une partie de celles-ci. Il précise d'ailleurs que si le contrat est signé, le demandeur s'appellera le *muguragu-mugerawa* (le mineur ou le dépendant) et le donateur s'appellera le *shebuza-mukondé* (le père dans la corvée ou le seigneur des terres).

Par ailleurs, Sémunjanga explique que suivant le mythe de Gihanga, les Rwandais étaient organisés dans une logique tripolaire (Twa, Hutu, Tutsi) qui échappait à la menace d'une tripartition en caste ou en ethnie car le Mwami représentait le

⁽¹¹⁶⁾ SEMUJANGA, Josias, *Récits fondateurs du drame rwandais (Discours social, idéologies et stéréotypes)*, Paris, L'Harmattan, 1998.

« tiers », « l'Autre qui n'appartient à personne ». Ainsi tous les Rwandais s'identifiaient au Mwami dans le Rwanda traditionnel et lui reconnaissaient une légitimité quasi spirituelle. Pour expliquer la rupture de l'équilibre social intervenu par l'entremise du colonisateur, Sémujuanga écrit :

« Au moment de son implantation, le christianisme a séparé le sacré et le profane sur la base d'une vision dualiste de l'univers jusqu'alors étrangère au symbolisme de la société rwandaise précoloniale. En effet, la culture rwandaise, dans l'acception anthropologique de ce mot qui inclut la langue, la religion, les coutumes, le type d'organisation politique, est tripolaire dans ses manifestations symboliques. Dans les mythes fondateurs, le Munyarwanda est triple. Il est Hutu, Tutsi et Twa selon une hiérarchisation des valeurs fondée sur le mythe de Gihanga, l'ancêtre éponyme commun des Rwandais qui se désignent comme Benegihanga (les fils-de-Gihanga). »⁽¹¹⁷⁾

De fait, l'histoire est témoin de la transformation de la tripolarité rwandaise sus-évoquée en une bipolarité Hutu *versus* Tutsi. Par ailleurs cette même vague de mutations substitua au Mwami traditionnel un prince ou plutôt un chef baptisé et instaure une nouvelle fraternité de type chrétienne. Ainsi apparaît-il un nouveau type de Rwandais : le « Bakristu ou le baptisé » que tout semble opposer dans cette nouvelle vision au non-baptisé : le *mupagani-mushenzi*. Le roman de Boris DIOP a évoqué ces revers de l'action coloniale:

« Pour la première fois de leur vie, les habitants du Rwanda virent un Mwami porter un casque, des bottes, une veste et des culottes. C'était un jeune homme plein de vanité, qui prit l'habitude de se pavaner dans les rues de la cité royale de Nyanza pour faire admirer ses belles tenues. Quand les padri [missionnaires] lui donnèrent une auto, il devint presque fou. Pour tous, le Mwami était la présence même du Dieu sur terre. De voir leur dieu aller à la messe le dimanche causa un immense choc parmi ceux qui ne voulaient à aucun

⁽¹¹⁷⁾ SEMUJANGA, Josias. Op. Cit., p.47

prix échanger Imana. Le monde ne ressemblait plus à lui-même. Chaque jour qui passait était différent des autres. Les padri avaient gagné. »⁽¹¹⁸⁾

Il convient de constater que maintes considérations idéologiques et mythiques, ainsi que bien d'autres stéréotypes ont contribué en grande partie à provoquer une rupture radicale dans les modes de vie rwandaise. Du coup, le monde rwandais se retrouve privé du symbole de son humanité et du fondement de sa cohésion ; le Mwami, dont la légitimité et la souveraineté lui venaient en grande partie du mythe fondateur de Gihanga, se trouve ébranlé dans son autorité quasi mythique.

Il est connu que dans le Rwanda colonial, dans un premier temps, les religieux chrétiens s'étaient employés à convertir d'abord le roi pour que le peuple qui lui est tout acquis se christianise en masse. Et c'est effectivement ce qui s'est produit en 1943 avec le roi Mutara III Rudahigwa dont le choix politique fut de se faire baptiser et de consacrer son pays, le Rwanda, au Christ. En définitive, l'imaginaire du Rwandais, rempli de mythes et de légendes, constitue pour cette littérature du génocide un terreau fertile de représentation au second degré dans la mesure où elle incarne une dimension culturelle mais surtout une visée subjective. C'est en cela que Louis-Marie Ongoum fait cette réflexion :

« La littérature est un abâtardissement du Mythe accouiné à l'intelligence. L'intelligence, en transcrivant le Mythe, lui donne un ordonnancement réfléchi, une pensée autonome, désengagée de la Nature, et par conséquent désincarnée. Alors, le Mythe, par l'action des poètes et des penseurs, devient symbole, surnature, de Réalité indissociable, de Totalité qu'il était. »⁽¹¹⁹⁾

⁽¹¹⁸⁾ DIOP B.B., Op.Cit., p.203-204

⁽¹¹⁹⁾ ONGOUM, Louis-Marie, « *Mythe et littérature en Afrique* » In *Mélanges africains*, yaoundé, EPAC, 1973. p.171.

3.2 Des images et des proverbes

Certains des romans de notre corpus, comme nous l'avons déjà souligné, procèdent d'une sorte de réalisme de la « couleur locale » qui établit un lien étroit entre l'univers romanesque et les réalités culturelles rwandaises en particulier. Leurs auteurs, de toute évidence, mettent un point d'honneur à créer des œuvres qui portent la marque d'un « régionalisme » par l'entremise de l'intégration dans leurs créations romanesques de matériaux endogènes, c'est-à-dire des éléments du récit traditionnel oral. Il est connu que de façon générale l'écrivain négro-africain, pour contourner les difficultés inhérentes à l'inadéquation entre le français langue étrangère et ses réalités culturelles et linguistiques, a souvent recours aux langues dites vernaculaires africaines qui se manifestent ainsi dans le texte d'expression française grâce aux procédés narratifs oraux comme, entre autres exemples, les proverbes.

Mais au-delà du fait linguistique, l'histoire du Rwanda en particulier fut longtemps une histoire à tradition orale dominée par de multiples récits oraux souvent émaillés d'images et de procédés qui expriment les croyances et les sagesses populaires. Aussi comprend-on que les récits du génocide, pour asseoir leurs stratégies discursives et exprimer « l'âme » d'un peuple, cherchent du côté de la tradition orale rwandaise un moyen de donner un caractère on ne peut plus authentique par la création d'un ensemble d'interférences linguistiques et culturelles.

En premier lieu, les textes de ces récits sont en eux-mêmes marqués par la culture rwandaise qui permet le recours à des expressions imaginées. Ainsi dans *Murambi* de Boris DIOP, l'expression « couper les grands arbres » est une formule imagée qui constitue un euphémisme cachant un cynisme inimaginable. En effet le syntagme nominal « les grands arbres » renvoient sans doute aux Tutsis dont la grande taille constitue l'un des traits morphologiques les plus distinctifs de ce groupe humain. Il n'est pas besoin de préciser que le verbe « couper » dit clairement la volonté des miliciens interahamwés d'assassiner par mutilation tout Tutsi en vue pendant le génocide.

Cette image métaphorique d'origine végétale a bien une charge de « couleur locale » dans un pays sylvopastoral connu pour ses forêts vertes. Aussi peut-on souligner l'image des « lacs de sang » (P.183) et du « muyaga » qui désigne un mauvais vent (P.186). En outre, il existe dans ces œuvres des maximes, pensées ou expressions qui émanent de la culture rwandaise et dont les images sont fortement connotées.

Dans *L'Ainé des orphelins*, le héros Faustin Nsenghimana explique le pouvoir de persuasion que son cousin Thadée a sur lui par ces termes : « *il était écrit au ciel que sa bouche aurait toujours le dessus sur la mienne* » (P.14). Ainsi voit-on que l'écriture dans ce roman de Tierno Momémembo adopte et transpose le parler local qui certainement rend mieux compte de la mentalité qu'il veut décrire. Toujours dans *L'Ainé des orphelins*, le langage de Funga rend bien compte de son statut de sorcier profondément convaincu de son rôle d'avant-gardiste qui avertit toujours du danger imminent. Le pessimisme ambiant de ce personnage se lit à travers ce passage :

« Le diable est partout ici ! Clamait-il. Son feu est dans nos montagnes, sa cruauté dans nos cœurs. On ne sait jamais d'où ça vient mais, toutes les saisons, le sang jaillit de partout pour submerger les collines et les lacs. Nous, on veut bien d'une mer mais pas de cette couleur-là ! Pauvre Rwanda ! On dit que c'est le paradis ! C'est peut-être bien l'enfer ! »⁽¹²⁰⁾

On peut bien le constater, c'est plus qu'une langue, c'est un esprit, une vision du monde, une manière de penser, une mentalité que tente d'exprimer Monémembo. En effet, l'emploi des items culturels dans la plupart de ces récits du génocide rwandais et les manipulations particulières de la langue française par les auteurs en particulier dans *L'Ainé des orphelins* renvoient de toute évidence à une communauté culturelle : celle du Rwanda. On note chez cet auteur l'emploi d'un certain nombre de procédés qui vise en quelque sorte à mettre en œuvre une langue populaire par la multiplication des indices d'oralité. Ce style populaire est obtenu par des expressions que l'on qualifierait de

⁽¹²⁰⁾ MOMEMEMBO.T. Op.Cit.,p.15

familiales au parler rwandais. Le héros du roman de Monémbo, Faustin Nsenghimana, lance au juge : « *il y a deux ans que je croupis dans un trou à rats.* »⁽¹²¹⁾

Ce « trou à rats » désigne bien sûr la prison mais son référent est purement rustique et rappelle l'enfance de Faustin passée en pleine campagne. C'est toujours le même Faustin qui avec sa manie de citer son père Théoneste à la fin de ses propos s'adresse ainsi à son ravisseur :

« Tu ne manges pas beaucoup, chef ! Ce n'est pas bon ça, quand on est encore jeune. Mon père Théoneste disait : ''mange des sauterelles, mange des lézards, mange des grenouilles, mais manges ! C'est dans la saveur des aliments que se trouve l'esprit de Dieu'' ». (122)

Encore une fois les référents renvoient à un symbolisme animal qui révèle un marquage géolinguistique bien évident. On aurait pu multiplier ces exemples qui foisonnent en particulier dans le roman de Monémbo.

Par ailleurs, on trouve une autre constante dans ces récits du génocide : c'est le recours marqués aux proverbes d'origines rwandaises ou africaines. Ces proverbes pour la plupart réfèrent spécifiquement à la culture rwandaise et du coup confèrent aux textes une note de couleur locale très explicite. En effet, on y fait référence à des réalités banales qui sont en rapport avec la vie quotidienne des Rwandais.

A cet effet, cette réflexion de Quitard définit bien l'importance du proverbe quelle que soit la simplicité de sa formulation :

⁽¹²¹⁾ MONENEMBO. T.Op. Cit., P.136

⁽¹²²⁾ MONENEMBO. T.Op. Cit., P.39

« *Les proverbes ont par eux-mêmes un prix assez grand pour pouvoir se passer de celui que leur prêterait un habile agencement. Ils ressemblent aux perles qui, pour être mal enfilées, n'en sont pas moins précieuses* »⁽¹²³⁾

Ces proverbes, de par leurs contextes énonciatifs, font référence à une vision collective du monde de la société rwandaise notamment traditionnelle. Par ailleurs, ils ont une valeur discursive évidente car ils renforcent les séquences narratives à caractère argumentatif. Ainsi, le recours au proverbe est-il presque toujours une occasion de céder la parole à la sagesse populaire. Dans *Murambi*, Cornelius, pour expliquer l'une des raisons qui justifient le respect et l'amitié que tout le monde voue à son oncle Siméon Habineza, use de ce beau proverbe : « *Celui qui n'a pas de clôture autour de sa maison n'a pas d'ennemis* » (p.197). Le mot « clôture » employé ici suggère le souci de couleur locale auquel nous avons déjà fait allusion, en ce sens qu'il renvoie à l'habitat rustique qui caractérise souvent les villages africains.

Mais au-delà de son caractère référentiel, ce mot à une charge symbolique très forte car suggérant les cloisonnements étanches qui séparent et opposent Hutu et Tutsi et qui sont à l'origine des exactions qui minent les rapports entre ces groupes sociaux rwandais. Aussi constate-t-on que le proverbe apparaît ici comme un idéologème dont la valeur discursive et argumentative se lit clairement suivant le contexte d'énonciation. En effet, Siméon Habineza en faveur duquel Cornelius a voulu témoigner en usant de ce proverbe est un rassembleur dont la sagesse le met au dessus de la mêlée et de la haine génocidaire.

Au demeurant il convient de remarquer que parmi les textes de notre corpus, c'est notamment *L'Aîné des orphelins* qui foisonne le plus de proverbes dont les référents marquent souvent un souci d'ancrage géolinguistique. On peut y lire de Faustin, citant le vieux Funga, ce proverbe : « *C'est le varan qui rampe avec le varan et c'est la biche qui reconnaît la biche* » (P.74). Dans ce proverbe, le référent d'ordre animal renvoie à des bêtes sauvages qui vivent particulièrement sur le sol africain. Ainsi voit-on que ces

⁽¹²³⁾ QUITARD, P.M., *Etudes historiques, littéraires et morales sur les proverbes français et le langage proverbial*, Paris Techener Librairie, 1860. p.480.

référents dont use ce proverbe « africanisent » authentiquement le texte romanesque. Dans le même ordre d'idées, Denise Coussy fait cette remarque :

« De par sa formulation, le proverbe agit, en effet, à deux niveaux. A première vue, il fait surtout référence à une réalité banale de tous les jours qu'en général il glorifie. Les expressions proverbiales les plus courantes se constituent en intégrant soit des éléments premiers (comme le soleil, la lune, le feu ou les cendres) soit des animaux familiers (comme les lézards, les crapauds, les vaches, les chiens mais aussi les serpents et les oiseaux de proie) ou encore des rôles sociaux de base (comme les rois, les vieilles femmes ou les mères). Mais le proverbe fonctionne également à un deuxième niveau qui est essentiellement narratif. »⁽¹²⁴⁾

Le recours constant aux animaux et aux éléments de nature végétale est l'affirmation d'une virtuosité créative qui confère aux proverbes un caractère à la fois poétique et fonctionnel. Dans le proverbe ci-dessus, Faustin rend compte d'une idée simple : celle de la force irrésistible de l'amour filial et du lien de sang.

Toujours dans *L'Aîné des orphelins*, Faustin étaye ses propos avec un autre proverbe usant d'un référent tiré du monde animal : « *les oreilles du lapin sont très longues, elles s'allongent davantage quand même à l'approche des grands fauves* » (p.133). Ce proverbe-ci est d'une signification moins évidente si l'on ignore son contexte énonciatif. Faustin semble dire à travers ce proverbe qu'on n'est jamais assez prudent quels que soient les atouts dont on dispose.

Mais, il faut remarquer qu'aussi bien pour le premier proverbe que pour le second, le jeune Faustin les attribue toujours à des personnes âgées qu'il prétend simplement citées. Le premier est attribué au sorcier, le vieux Funga, et le second à son père Théoneste. Ce faisant, il confirme la charge fonctionnelle des proverbes qui sont un moyen discursif efficace pour dire la sagesse et le bon sens. C'est ce que Chinua

⁽¹²⁴⁾ COUSSY, Denise, *la littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000. p.151.125.

Achebé dira de fort belle manière en écrivant que : « *Les proverbes sont l'huile de palme dans laquelle on trempe les mots pour mieux les manger* »⁽¹²⁵⁾

A côté de ces proverbes dont les référents relèvent du monde animal, d'autres se réfèrent à l'univers des humains. Faustin se sentant bientôt repéré dans sa fuite éperdue, suite au crime qu'il a commis sur la personne de Musinkôro, se rappelle cette parole des anciens : « *L'enfant sait courir mais il ne sait pas se cacher* » (p.93). Ce proverbe très simple dans sa construction est pourtant très illustratif de la naïveté infantile. Mais lorsqu'il est dit par Faustin lui-même, il se dégage un effet de contraste entre la profondeur de la pensée que ce proverbe véhicule et les quinze années que porte son émetteur. C'est justement cette subtilité du langage qui fait oublier au lecteur le statut du narrateur et l'amène à fier presque exclusivement au sens du récit. Ainsi le proverbe est-il posé comme une évidence doxale et conséquemment il acquiert une grande force persuasive. C'est toujours ce même enfant de Faustin qui réplique aux menaces des juges lors de son procès en faisant recours à ce proverbe qu'il attribue à son père : « *le borgne est plus proche de l'aveugle que des gens bien portants* ». Une façon de dire qu'une condamnation de plus ne l'inquiète pas outre mesure puisqu'il est déjà habitué au milieu des parias et des laissés-pour-compte.

C'est souvent la situation d'énonciation indiquée par la séquence narrative qui révèle la signification de chacun des proverbes évoqués. Ainsi voit-on que dans le cas des deux derniers proverbes sus-évoqués, nous sommes face à une situation sociale qui met en prise le jeune Faustin avec la justice. Et l'opposition de leurs discours ou de leurs ambitions met en évidence la fonctionnalité des proverbes comme stratégies discursives de la narration romanesque dans *L'Aîné des orphelins* de Monénembo en particulier.

3.3 Les xénismes ou insertions en kinyarwanda

Le fait n'est pas nouveau dans le roman africain, la parole y est bien souvent un moyen d'affirmation identitaire. L'usage des xénismes, éléments linguistiques

⁽¹²⁵⁾ Cité pour DENISE, Coussy., Op. Cit., p.152.

empruntés à une langue étrangère à celle d'écriture, est assez répandu dans le roman négro-africain de langue française de façon générale. Dans ce dernier, l'emprunt de xénismes aux langues autochtones est un moyen utilisé pour créer entre autres intentions un ancrage géolinguistique et culturel qui puisse produire un effet de « régionalisme » et de « couleur locale ». A cet effet, Jacques Chaurand constate que « *du moment qu'il est admis que le parler contribue à caractériser un personnage ou un milieu, tous les registres sont appelés à faire partie de l'expression littéraire.* »⁽¹²⁶⁾

Dans *Murambi* par exemple, Boubacar Boris DIOP use largement des xénismes pour caractériser le cadre de l'action, d'autres fois pour renforcer les portraits ou peindre la psychologie des personnages. Ces xénismes sont essentiellement tirés du Kinyarwanda et sont dominés par les ethniques ou gentilés. Ainsi les mots Hutu, Tutsi ou Twa sont-ils utilisés tantôt comme adjectifs, tantôt comme substantifs et renvoient explicitement aux trois principaux groupes humains du Rwanda.

Par ailleurs, chez Boubacar Boris Diop les surnoms tirés des langues locales sont employées et expliqués sommairement sans note explicative. C'est le cas du mot « *iyenzi* » employé dans *Murambi* par les Hutus pour désigner les Tutsis. Le mot apparu en premier lieu à la page 21 du roman est traduit par le mot « cancrelat » sans aucune autre précision. On peut relever également à la page 27 un autre xénisme renvoyant au cri de ralliement des Hutu « *Tubatsembatsembe* » traduit par « *il faut les tuer tous* ». Il en est de même à la page 37 où l'expression « *Muhere iruhande !* » est traduite par « *commencez par un côté !* » A ce niveau il convient de noter que certains xénismes se rencontrent dans différents romans avec des signifiés quasi similaires mais sous des formes différentes.

Dans *Moisson de Crânes*, par exemple, Abdourahmane Wabéri emploie à l'instar de Boris Diop le xénisme « *itsembatsemba* » du kinyarwanda (p.25) qu'il traduit par extermination et « *itsembabwoko* » (p.25) auquel il donne la signification de génocide. Malgré les légères différences de traduction, la situation d'énonciation chez l'un comme chez l'autre témoigne d'une volonté de transcrire une langue et une culture pour aboutir

⁽¹²⁶⁾ CHAURAND. J., *Histoire de la langue française*, Paris, PUF, Coll. « que sais-je », 1969, p.98-99

à un témoignage aussi authentique et précis que possible. A côté des ces xénismes traduits, d'autres sont employés sans faire l'objet d'aucune explication et sont laissés à l'appréciation du lecteur. C'est ce qu'on note à la page 202 de *Murambi* où le mot Mwami est employé dans le passage suivant : « *Dans son jeune âge, on lui racontait l'arrivée du premier européen. Certaines personnes s'en souviennent encore. C'était un Allemand. Il avait demandé à être reçu par le Mwami à la cour royale de Nyanza* »

Il va de soi que le sens du mot Mwami ne peut être perçu ici qu'en rapport avec le complément circonstanciel « à la cour royale », ne serait-ce que de façon approximative. Toujours à la même page le mot « padri » ne fait l'objet d'aucune note explicative. Ainsi présente-il la même ambiguïté que le mot Mwami dans le passage suivant : « *Puis vinrent les missionnaires. Au début les Padri se tinrent tranquilles. Ils passèrent leurs journées dans la brousse* ». Ici le mot « padri » employé sans guillemets comme le mot « Mwami » semble désigner l'appellation que les populations autochtones rwandaises donnaient aux missionnaires occidentaux.

Dans *L'Aîné des orphelins*, les emprunts linguistiques sont légions et sont dans certains cas expliqués et dans d'autres non traduits. A la page 13 du roman, Tierno Monénembo a recours à deux xénismes dans ce passage : « *A la saison des grandes pluies, que nous appelons Itumba, j'avais l'habitude de l'y rejoindre pour chasser le rat palmiste et sculpter les jeux d'isogoro que nous allions vendre aux touristes* ». Si dans cette phrase le sens du xénisme *itumba* est explicite, par contre celui d'*isogoro* laisse le lecteur sur sa faim. Par ailleurs, il faut remarquer que le mot *Interahamwe*, substantif désignant la milice hutue actrice principale du génocide n'a fait l'objet d'une traduction que dans *Moisson de crânes* où Wabéri en donne une explication parenthétique en ces termes : « *ceux qui se dressent ensemble* ».

3.4 Le conte comme mode de narrativisation

Comme nous l'avons déjà souligné dans l'analyse des éléments de l'oralité dans ces écrits du génocide rwandais, ceux-ci s'inspirent à certains égards du récit traditionnel. Ce rapport à l'univers de l'oralité africaine se manifeste par un certain nombre de

tentatives formelles qui semblent jeter un pont entre l'art du récit oral et la technique romanesque.

Ainsi, constate-t-on que ces écrivains du génocide, à des degrés divers, inscrivent en bonne partie leur entreprise littéraire dans la perspective des récits tels que le conte, l'épopée, la légende, le mythe, le conte par l'entremise de l'intégration d'éléments narratifs empruntés à l'oralité. De fait, si l'on juge par la fréquence des éléments caractéristiques du conte dans ces récits, c'est particulièrement Koulsy Lamko, auteur de *La Phalène des collines*, qui a poussé le plus loin l'inspiration du récit traditionnel et notamment de la structure narrative du conte. Voilà pourquoi ce roman de Lamko fera essentiellement l'objet de notre analyse.

La Phalène des collines se présente comme un récit difficile à classer dans un genre bien défini et apparaît comme un long conte. En effet, on retrouve dans ce qu'il convient d'appeler conte-romanesque beaucoup d'éléments caractéristiques de la structure ou de la généricité du conte. Toutefois, Koulsy Lamko n'adopte pas intégralement tous les procédés narratifs de la structure formelle ou apparente du conte traditionnel. Par exemple, les formules stéréotypées telles que (il était une fois) n'apparaît pas au début du récit. Mais l'absence de celle-ci n'empêche que l'incipit du texte de Lamko renvoie vraisemblablement à l'ouverture du conte par l'entremise du merveilleux que le titre avait déjà suggéré. En voici l'incipit qui sert d'introduction au monde de la fiction :

« Je m'envole [...] Moi, je suis désormais une Phalène, un énorme papillon de nuit aux couleurs de sol brûlé. Je ne suis née d'homme ni de la femme, mais de la colère. J'ai surgi d'un néant de fantôme et d'une dépouille sèche de femme anonyme au milieu d'autres cadavres amoncelés dans une église-musée-site du génocide. Avant le chaos, l'univers entier me connut et m'adula. J'avais vécu dans la chair d'une authentique reine : ''celle du milieu des vies'' » ⁽¹²⁷⁾

⁽¹²⁷⁾ LAMKO.K., Op. Cit., p13-14

Cette voix intradiégétique, à ne pas s'y tromper, est celle de la narratrice qui n'est rien d'autre qu'une reine métamorphosée en phalène. Comme dans les séances de conte, cette voix provoque une mise en train du lectorat et l'histoire qu'elle annonce, à l'instar du conte, est pleinement inscrite dans le merveilleux. Mais l'intention de ce récit est certainement de dire des vérités que le lecteur averti percevra à travers le langage imagé des paraboles, des parodies, des métaphores et d'autres images puissantes et expressives qui jalonnent le récit.

Le merveilleux qu'offre l'image de la phalène personnifiée ayant le statut de narrateur-personnage, est tempéré par des références concrètes à l'événementiel génocidaire perceptibles à travers les mots « chaos », « génocide » », ou encore la périphrase hyperbolique « église-musée-site ». Celle-ci fait allusion aux amoncellements d'ossements humains conservés dans différentes églises rwandaises comme preuves des violences meurtrières. Ces références à la réalité ne contredisent pas la genericité et l'art du conte puisque le conteur puise souvent dans son vécu et son entourage, afin de façonner le contenu de son récit qui se transmue au second degré en une relation de situations et d'aventures imaginaires.

Pour revenir sur la prééminence du merveilleux dans *La Phalène des collines*, il convient de remarquer qu'il y est donné au mystérieux personnage-narrateur (la Phalène) de raconter sa propre mort. Le récit est conduit par un "je" qui transmet une expérience surnaturelle. L'imagination est ici débridée et la mise en scène faite de grandiose et d'insolite. Dans une prose poétique aux accents césariens, la phalène déclame :

« L'enivrant vertige du vide me grise. Et je suis la vie entêtée qui exige de vivre parmi la vie qui s'obstine à vivre. Je prédis cependant des apocalypses, le choc infernal des débris du ciel et des lambeaux de la terre dans un bain-marie, si la vérité des hommes refuse de se laisser greffer un cœur un peu plus généreux »⁽¹²⁸⁾.

⁽¹²⁸⁾ LAMKO. K., Op. Cit. ; p.15

Ainsi voit-on que le récit marque une rupture d'avec la vie quotidienne et transporte le lecteur dans le surréel, dans un monde imaginaire et merveilleux où l'on oublie les référents habituels. La narration crée alors un ailleurs où tout devient possible et rien ne surprend car tout doit être à la mesure de la folie génocidaire. Les descriptions comme les portraits présentent bien des fois un tableau rendu cauchemardesque par un vocabulaire épouvantable voire apocalyptique. Aussi note-t-on la récurrence de l'hyperbole et du champ lexical de la mort et de la destruction, le tout concourant à dépeindre une scène vivante touchant à l'hypotypose, dont l'extravagance ne va pas sans rappeler l'esthétique baroque. Le récit prend ainsi les contours d'un surréalisme inouï comme le laisse voir ce passage où la phalène décrit les horreurs génocidaires :

« J'entends tout, je vois tout, non seulement dans la sacristie où je gis, mais aussi dans la grande salle où se tordant encore quelques corps à l'agonie. Je distingue nettement la tête de mon chauffeur qui tangué sur deux touches de l'orgue et fait émettre à l'instrument tout à tour deux notes aiguës, plaintives. A deux mètres de là, sa main gauche, que je reconnais, semble fermer la bouche d'un fœtus que les fauves ont enlevé de l'utérus d'une mère sauvagement césarisée, fendue de la bouche au nombril ».⁽¹²⁹⁾

A plusieurs endroits de ce texte de Lamko, nous retrouvons une technique bien ancrée dans le conte : celle de la dissimulation. En effet, la phalène n'est sans doute que le masque porté par l'auteur pour asséner certaines vérités ou opinions. Aussi apparaît-il que la présence récurrente de la voix qui se désigne par « je » crée l'idée d'un narrateur-témoin qui alterne récit authentique et récit fictionnel. L'instance narrative fait preuve d'une grande lucidité et la présence récurrente du "je" donne l'impression d'un narrateur-témoin qui « rend conte » des atrocités qu'il a subies. C'est en cela que la narration dans *La Phalène des collines* se fait écriture de mémoire malgré le parti pris prononcé pour le fictionnel.

Par ailleurs, le texte de Lamko est une véritable satire contre les instructeurs des massacres dont le seul but poursuivi est parfois le pouvoir, la dénonciation se lit à

⁽¹²⁹⁾ LAMKO. K., Op. Cit., p.33

travers l'accumulation d'images hyperboliques qui cherchent à dire la douleur imaginable des suppliciés réfugiés dans les églises vite devenues des pièges mortels.

« Une messe étrange où les cantiques, les gloria, les Kyrie, les sanctus sont autant de boules de braises dans la gorge des fidèles, des râles de femmes déchiquetées, des cris de bébés écrabouillés contre les murs, des bêlements d'hommes égorgés, découpés. Une rythmique fortement cadencée de coups de massue, de han de serpettes, de ricanements des tueurs enragés ! Le sang refuse de coaguler, refuse d'imbiber la froideur du terre-plein de la grande salle de la chapelle [...] Bien de gens durent fuir pour se mettre à l'abri dans les églises des paroisses. Mais les hommes avaient décidé d'être des hommes »⁽¹³⁰⁾

Mais, il faut remarquer que même si Lamko use par moment de la traditionnelle instance narrative de la troisième personne, il la dédouble d'un narrateur à la première personne « je » qui se comporte à la manière du conteur traditionnel. Comme ce dernier, il ne se dissimule pas, mais domine son récit par sa présence qui se note à travers ses prises de parole et interventions intempestives. Dans *La Phalène des collines*, Lamko fait voir son intention de recréer l'atmosphère des séances de conte autrement dit de la situation de communication qui prévaut entre le conteur et son public.

Ainsi arrive-t-il que la phalène narratrice intervient ouvertement dans le récit, le plus souvent pour émettre un jugement par l'ironie et la satire.

« Je ris de moi-même en battant des ailes, puis je m'envole pour mieux me poser sur une caisse de bouteilles vides. J'ai failli, moi, recevoir la tête du poisson au piment rouge-projectile sur mes ailes »⁽¹³¹⁾

On le constate donc dans le récit de Lamko beaucoup d'énoncés portent des marques distinctives de la présence du narrateur et de ses interventions. Ainsi voit-on que Koulsy Lamko dissimule ses idées derrière de fausses références. De fait, il est

⁽¹³⁰⁾ LAMKO., Op. Cit., p.85

⁽¹³¹⁾ LAMKO., Op. Cit., p.75

bien souvent aisé de reconnaître chez ce personnage-narrateur qu'est la phalène, des réflexions ou des opinions qui sont bien des pensées de l'auteur lui-même. Il en est ainsi des scènes de révolte de la phalène contre l'exposition indécente des ossements des victimes au regard des visiteurs :

« Merde ! J'en avais ras le cul : Déjà plein la cruche, alors ! Alors la seule chose que je me demandais, et qui était loin d'être la lune à embrasser, c'était la paix ! Qu'à défaut de m'inhumer, l'on me cédât une minuscule parcelle de silence, un petit territoire de quiétude, à moi toute seule, à l'abri de cet intempestif défilé de zigotos ! Mais personne ne voulait me laisser la carcasse tranquille ! »⁽¹³²⁾

On peut par ailleurs remarquer que les interventions du narrateur dans le récit par les pronoms "je" ou "moi" contribuent à donner au texte une charge expressive ou émotive qui en assure la dimension captivante. Par ailleurs, Lamko développe, à la manière du conteur ou du griot traditionnel, une grande liberté dans le mélange et l'imbrication des genres. Dans *La Phalène des collines*, on note, en effet, un style singulier qui fait fi de tout ordre conventionnel et intègre plusieurs autres genres dans le roman qui semble être le support principal de transmission de l'histoire.

Sans se soucier de produire une quelconque uniformité, Lamko mélange allègrement chansons, mythes, légendes, poèmes, faits historiques... On retrouve des chansons qui mélangent différentes langues :

*« Que c'est merveilleux, vraiment merveilleux
D'abandonner ce monde et de suivre Dieu
Habkuna Mugu Kana wewe
Hakuna Mungu, asanté, Asante
Praise the lord you'll be in happyness
Si tu es prêt, il te prendra*

⁽¹³²⁾ LAMKO. K. Op. Cit., p.21

Alléluia, Alléluia »⁽¹³³⁾

Dans cette chanson, l'auteur superpose des traductions sans que le lecteur puisse faire nettement la part des choses. Mais l'influence des traditions orales rwandaises amène Lamko à reproduire intégralement des chansons de plus d'une douzaine de vers en Kinyarwanda sans une seule note d'explication. Une autre dimension de ce texte qui le rattache à l'art du conte est incarnée dans l'errance de ces différents personnages. Que ce soit, la phalène, Pelouse ou Fred R, chacun semble courir après une interminable quête identitaire, un besoin de liberté impossible.

La phalène survole partout à la recherche d'un havre de paix pour le repos éternel de son âme sans sépulture, Pelouse parcourt le Rwanda à la recherche de l'hypothétique tombe de sa tante qui n'est autre que la reine violée et tuée sauvagement avant de se transformer en phalène errante, et enfin Fred R., un rebelle tutsi qui court toujours sur le chemin sans fin de l'exil pour échapper à la persécution et à la violence génocidaire mais aussi pour mener le combat de la délivrance du Tutsi.

Comme nous l'avons déjà relevé, Koulsy Lamko se sert du conte, de la légende, du mythe sans qu'il soit possible de déterminer où se trouve la frontière entre ces genres de l'oralité. Ainsi après les chansons et les récits épiques et légendaires, le mythe envahit le récit. Ainsi avons-nous l'enchâssement du mythe des origines de la mort dont se souvient Fred R. qui l'avait reçu de sa mère dès son jeune âge. En voici le récit :

« Dieu regarda longtemps l'homme et la femme qu'il avait créés. Il secoua la tête de dépit et dit : « Ils mangent trop ! Déjà ils dévorent tous les fruits, tarissent tous les océans. Si je les laisse continuer, ils dévasteront en un clin d'œil ce beau monde que j'ai créé en sept jours. Je les reprendrai. Ils mourront comme les autres vivants ».

« Le caméléon courut comme il pouvait chez Dieu pour plaider la cause des hommes.

⁽¹³³⁾ LAMKO., Op. Cit., p.18

« Dieu lui répondit : « je comprends ta requête. Va leur dire qu'ils vaincront la mort en se procréant. Que les hommes et les femmes s'accouplent pour qu'il en naisse des enfants : et pour plus de joie, j'offre à leurs descendants la magie de la diversité des couleurs. Mais je continuerai à les reprendre à chaque fois que j'en déciderai... » C'est depuis ce jour que les hommes qui étaient sans couleur firent des enfants blancs, jaunes noirs, rouge. »⁽¹³⁴⁾

A travers ce mythe enchâssé, Lamko construit une stratégie discursive puisqu'il s'en sert pour informer le lecteur sur des éléments culturels et ethnographiques très utiles. En outre, il apparaît de toute évidence que la question de l'origine des différentes races humaines sur terre telle qu'abordée à la fin du mythe dément toute idée d'une quelconque supériorité d'une race sur une autre.

Au demeurant, il convient de remarquer que le texte de Lamko est empreint d'une belle facture poétique à l'instar des récits oraux des grands griots africains. La langue de Lamko est faite de tournures périphrastiques, d'images fortes et insolites, d'énumérations et d'accumulations qui génèrent rythme et cadence pour sa parole prolifique. Même l'agonie, moment tragique, se raconte dans la verve poétique, tel ce passage où la phalène « rend conte » de sa seconde mort ou la fin de sa réincarnation :

« Et donc... je meurs une seconde fois et je ris. Un rire de phalène qui se disloque. Ce sont les moments de joie qui nourrissent la qualité de la vie et s'inscrivent dans la mémoire. Je me ris du destin de ce monde de chimères et de recommencements. Que la nuit des souvenirs n'engloutisse pas ce souvenir des étoiles [...]. Il faut juste effacer tous les noms des morts sur les stèles du monde entier ; sinon, il faut peindre en lettres d'or ceux des millions de Nègres d'ébène sur l'océan d'esclavage, les barricades de tueries et le tranchant des machettes d'horreur. »⁽¹³⁵⁾

⁽¹³⁴⁾ LAMKO., Op. Cit., p.209

⁽¹³⁵⁾ LAMKO., Op.cit., p.215

PARTIE II

**LA REFIGURATION
LITTERAIRE DU
GENOCIDE : ETHIQUE
ET ESTHETIQUE**

CHAPITRE 1 DU SOUCI DE VERITE ET D'AUTHENTICITE

I. Un engagement véridictionnel

1. Du principe du devoir de mémoire

« La mémoire ne cherche à sauver le passé que pour servir au présent et à l'avenir. Faisons en sorte que la mémoire collective serve à la libération et non à l'asservissement des hommes » ⁽¹³⁶⁾

Cette réflexion de Jacques Le Goff soulève, au-delà de l'écriture testimoniale, la question de la délicatesse et de la complexité de la mémoire. En effet, le travail ou plus exactement la construction de la mémoire est bien souvent une entreprise périlleuse tiraillée entre le discours idéologique qui la "façonne" et les enjeux politico-sociaux, par exemple, dont elle est l'objet. Néanmoins la question du devoir de mémoire s'est particulièrement avivée aux lendemains de la Deuxième Guerre mondiale. Concernant le génocide rwandais, le travail de mémoire a donné l'occasion à diverses manifestations, colloques, expositions, concerts, salons du livre africain, spectacles vivants dont la plupart furent soutenues et financées par des institutions étatiques et internationales.

Pour ce qui est du rôle de l'écrivain dans le travail de mémoire touchant aux récits qui nous intéressent, il s'inscrit dans le contexte assez singulier du projet "écrire par devoir de mémoire". La particularité de celui-ci tient avant tout à ce qu'il met en avant le rôle du tiers (personne étrangère au génocide), car la position d'extériorité de ces écrivains venus d'ailleurs pour parler aux victimes quelques années après, confère un ton et une stratégie discursive nouveaux qui tiennent compte de bien des facteurs exogènes. Parmi ceux-ci, il est important de signaler les nombreux témoignages oraux émanant de rescapés et forçant ces écrivains à réajuster leurs "fictions". Réfléchissant

⁽¹³⁶⁾ Jacques Le Goff, cité par Tzvetan Todorov dans *Les abus de la mémoire*, Ed.Arléa, 2004. p.7

sur le rôle et le statut du tiers qui est le leur, Boubacar Boris Diop confie dans un entretien :

« Nous sommes dans des sociétés orales où écrire amène quelque chose d'un peu pervers. Mais nous écrivons quand même pour pouvoir être libres et quand on nous dit « engagez-vous dans telle cause », nous nous braquons. Mais autant les écrivains suspectent la notion d'engagement, autant ils la respectent. [...] Il est évident que nous n'allons pas en sortir indemnes du point de vue intellectuel. [...] L'Afrique est immonde. Mais on voyait les frontières du problème. Ici il n'y a pas de frontières parce qu'il y a une partie de l'histoire du Rwanda qui ne concerne évidemment que les Rwandais, mais le génocide c'est la part d'universalité dans l'Histoire moderne du Rwanda »⁽¹³⁷⁾

Les fictions produites dans le cadre de ce projet constituent une matière intéressante pour qui veut s'interroger sur la notion d'engagement de nos jours. Cette nouvelle forme d'engagement se doublant de la mémoire est quasi tenue de se faire concrète et réfléchie. Le devoir de mémoire consiste d'abord à reconnaître la réalité génocidaire, à se montrer solidaire des victimes en réinvestissant la parole testimoniale du rescapé. Dès lors une exigence morale nécessite que, dans la construction mémorielle, on prenne en compte, à leur juste valeur, les témoignages des victimes elles-mêmes. En quelque sorte, ce sont des non-victimes qui parlent au nom des victimes à travers des techniques d'énonciation qui intègrent aussi bien les rescapés que les morts.

Il s'agit alors de rester fidèle avant tout à la volonté de transmettre la réalité du génocide, de lutter pour l'acceptation de celle-ci par ceux qui ne l'ont pas vécue. Ainsi, le projet d'écrire apparaît-il chez l'écrivain ayant le statut du tiers comme un moyen de faire quelque chose, de ne pas rester indifférent à une pareille tragédie et de s'insurger contre le silence et l'oubli. Mais toute la délicatesse de cette ambition se trouve dans la concrétisation de cette opération de communication et mémoire.

⁽¹³⁷⁾ Boubacar.B. DIOP, Entretien avec Noémi Bénard publié dans www.aircridge.org.

2. Comment construire une mémoire des événements ?

Nous l'avons déjà remarqué, ce travail de mémoire requiert une dimension éthique qui ne trouve pas nécessairement son efficacité dans l'exacerbation du « pathos ». Entre la préoccupation idéologique qui les motive et la finalité mémorielle qu'ils visent, ces récits du génocide doivent créer leur propre espace discursif. On ne cessera jamais de dire que le rapprochement souvent établi entre le génocide rwandais et le génocide juif est parfois abusif, tant les mobiles et les contextes sont différents. Dès lors il était nécessaire de travailler à la construction d'une « mémoire africaine » des événements qui puisse échapper à la modélisation et aux clichés imposés par une littérature de la Shoah déjà assez connue des tiers et de certaines victimes elles-mêmes. En effet, beaucoup ont parlé de risque de schématisation classique suivant la représentation de la Shoah du fait même de l'implication occidentale dans l'appareil de production discursive.

Mais au-delà de ces questions d'influences conscientes ou inconscientes, la question de la mémoire comporte sans doute l'inquiétude légitime de voir la mémoire submergée et effacée par l'oubli. Malgré tout, bon nombre de philosophes et d'historiens manifestent une certaine réticence à intégrer ce concept de "devoir de mémoire", même appliquée à la réalité génocidaire. Paul Ricoeur par exemple reconnaît la légitimité du travail de mémoire et de deuil mais non sans observer que le risque de glissement à l'abus est d'autant plus réel que ce « devoir » peut s'ériger en « direction de conscience » par une sorte de « captation de la parole muette des victimes ». ⁽¹³⁸⁾

Dans le cas du génocide rwandais, c'est seulement dix ans après qu'une importante activité éditoriale et artistique a commencé à faire jour. Pour ce qui touche aux écrits qui sont l'objet de notre étude, il est bien difficile de dire avec exactitude s'ils relèvent d'un authentique travail de conscience ou de déterminer systématiquement le rôle que la culture y joue. Les écrivains africains qui ont participé à ce « devoir de mémoire » sont

⁽¹³⁸⁾ RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Collection de L'ordre philosophique. Seuil, 2000.

dans la posture du témoin au second degré impliquant nécessairement un devoir de connaissance, d'information voire d'investigation. Abordant à cet effet le rapport entre l'écrivain et le rescapé, Cathérine Coquio note à propos de ces écrits du génocide rwandais que

« Le plus souvent ici, la relation entre témoignage et littérature conduit au rapport entre la personne du rescapé et celle de l'écrivain. La question du relais recoupe donc d'une part celle de la fiction, d'autre part celle du tiers, qu'on voit intervenir systématiquement dans la construction de la mémoire du génocide aux plans littéraire et historiographique. »⁽¹³⁹⁾

Le tiers ou plus exactement l'écrivain qui veut « témoigner » ou contribuer à la construction d'une mémoire du génocide se voit obliger par son rôle d'intermédiaire, de communiquer une expérience indirecte ayant déjà subi une influence d'autres œuvres, les médias, et les témoignages de rescapés ou de génocidaires. Ainsi peut-on noter que la fiction dans ces œuvres littéraires puise certes dans l'imaginaire mais aussi dans une volonté évidente de rester fidèle à l'histoire du pays et aux événements génocidaires.

Les textes de notre corpus cherchent tous à redéployer un temps commun, vécu et révolu (au moment de l'écriture romanesque) qu'ils reconstruisent avec un substrat sentimental et visuel personnel (ces romanciers ont tous été au Rwanda où restaient encore visibles les séquelles du génocide), ce qui donne à ces récits l'allure de chroniques émotionnelles et testimoniales. Ces écrivains semblent traduire tous la même volonté- et peut-être la même nécessité- de dire ce qui est leur expérience indirecte du génocide, expérience bien sûr nourrie de ce qu'ils ont vu et entendu sur place.

Bon nombre de ces récits du génocide rwandais sont écrits à la première personne du singulier qui tente d'exprimer les témoignages que les écrivains ont entendus durant leur séjour au Rwanda. Mais il faut préciser que ce « je » n'est pas celui du rescapé qui a vécu directement l'expérience de la mort et qui la relate, mais il s'agit

⁽¹³⁸⁾ COQUIO C., Op.cit., p.76

d'une transcription que Romuald Fonkua⁽⁹⁹⁾ désigne sous le terme de « témoignage du dehors » par opposition au « témoignage du dedans » qui désigne les récits des victimes ou plus exactement des survivants.

On le voit donc, ces écrivains procèdent à une réappropriation des faits qui passe d'une part par un travail personnel de réflexion et d'autre part par celui de l'intégration des témoignages, des expériences vécues et rapportées par d'autres personnes.

3. De la crédibilité des témoignages

Nous l'avons déjà constaté, c'est par le biais des nombreux témoignages qu'ils ont réinsérés dans leurs fictions que les auteurs de ces textes du génocide rwandais réécrivent l'événement auquel ils tentent de donner un sens. Mais il surgit tout évidemment des questions tout à fait légitimes. Quelle crédibilité peut-on attacher au témoignage du rescapé, quand bien même il relève d'une expérience directe ? Quel statut véritable doit-on donner au témoin ? Paul Ricoeur opte sans ambages pour la rigueur scientifique qui doit guider la démarche de l'historien en particulier. Il écrit dans un de ses ouvrages :

« Il est demandé au témoignage de faire preuve. C'est alors le témoignage qui porte secours et assistance à l'orateur ou à l'historien qui l'invoque. En ce qui touche plus spécifiquement à l'histoire, l'élévation du témoignage au rang de preuve documentaire marquera ce temps fort du renversement dans le rapport d'assistance que l'écrit exerce à l'égard de cette "mémoire" par béquille (...) »⁽¹⁴⁰⁾

Mais on peut bien se demander si la preuve (compte tenu de la nature singulière du génocide, cas extrême de violence qui nie toute logique humaine) ne se perd pas elle-même dans une impossibilité de démonstration heuristique. En cela Catherine Coquio se

⁽¹³⁹⁾ FONKUA, Romuald. « Témoignage du dedans, témoignage du dehors », *Lendemains*, Avril 2004 n°112, p.67.

⁽¹⁴⁰⁾ RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : seuil, 2000. Collection Points Essais. P.213.

fait plus souple quant à la valeur scientifique ou simplement probante du témoignage émanant de situation post-génocidaire. Elle pense que

« Le génocide est un événement avec témoin et sans preuve. [...] En d'autres termes, un génocide ne peut pas relever du seul fait. Il relève de l'événement, qui suppose un système de subjectivations. Et pour saisir un événement qui se nie, il faut que l'historien se retrouve sur ses procédures d'affirmation. Pour que la validation d'un fait génocidaire ait lieu, il faut que l'historien interroge la relation qu'il établit entre le fait et sa signification, c'est-à-dire qu'il mette sa pratique interprétative à l'épreuve d'un événement dont l'horizon de pensée est, quels que soient ses déguisements idéologiques, l'anéantissement pensable et réalisable »⁽¹⁴¹⁾

Ainsi, le témoignage se veut-il moins une question de preuve ou de mémoire que celle d'une activité de pensée, une tentative d'appréhension de l'inhumain génocidaire qui intègre nécessairement une certaine subjectivation. D'ailleurs, l'importance grandissante du témoignage dans divers domaines est là pour attester, s'il en était besoin, qu'il demeure toujours irremplaçable et constitue du même coup un facteur déterminant dans le rapport de l'opinion générale à la réalité.

De fait, un crédit de véridiction plus ou moins important est accordé au témoignage en droit où il est de plus en plus utilisé pour étayer les preuves de crimes contre l'humanité, en philosophie où il apparaît comme un indicateur de la pensée humaine. Dès lors on perçoit la pertinence de cette réflexion de Catherine Coquio :

« Ce crédit véridictionnel fait au témoignage, qui explique le statut philosophique de plus en plus souvent prêté aux témoignages littéraires, suppose que l'expérience vécue, ici la tentative de subjectivation verbale d'une épreuve à

⁽¹⁴¹⁾ COQUIO, Catherine, « Génocide, une vérité sans autorité ; la négation, la preuve et le témoignage », in PTAH, « Limites-transgressions-politique » ; en ligne sur www.aircrite.org. P.176-177.

tout point désintégrant, soit une voie d'accès décisive au sens d'une destruction qui vise l'intimité et la parole aussi bien que le corps des individus annulés »⁽¹⁴²⁾

Par ailleurs, il convient de remarquer que de façon générale les catastrophes génocidaires donnent lieu à une littérature de non-écrivains, et que l'écriture testimoniale de certaines victimes prennent souvent une dimension littéraire, ce qui confirme encore une fois le besoin de subjectivation sus-évoqué. Dans le cas du génocide juif, on sait que Primo Lévi a fait son entrée en littérature en tant que rescapé et a continué à écrire pour le reste de sa vie. Concernant le génocide rwandais nous pouvons signaler les cas de victimes telles Yolande Mukagasana (*La mort ne veut pas de moi ; N'aie pas peur de savoir*), Vénuste Kayimahe (*Rwanda ; les coulisses d'un génocide*) ou bien Esther Mujawayo (*Survivantes*). Seulement ces écrits ne relèvent pas à proprement parler de la littérature, mais plutôt du témoignage, puisque l'intention littéraire n'y était pas essentielle.

Mais si l'on considère plus spécifiquement les textes du Fest' Africa auxquels s'attache une intention littéraire plus ou moins évidente, il se pose tout naturellement la question du rôle de la fiction littéraire dans cette transmission des témoignages et au-delà même de celle de la construction d'une mémoire du génocide. En cela, Pierre Halen observe que

« Les morts ne peuvent plus parler, et l'on sait, en outre, que le génocide a visé et atteint en premier lieu ceux qui, disposant d'une formation intellectuelle, auraient pu construire plus aisément un témoignage adapté aux exigences d'une communication au niveau international. Quant aux rescapés, il n'était pas simple pour eux de surmonter le traumatisme. Dès lors, il devenait presque nécessaire que des "non victimes" parlent au nom des victimes, quitte à trouver des procédures pour associer à leur énonciation, autant que possible, morts et rescapés »⁽¹⁴³⁾

⁽¹⁴²⁾ COQUIO, Catherine. Ibid., p.186.

⁽¹⁴³⁾ HALEN, Pierre, « Ecrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994. Quelques enjeux », in *Etudes littéraires africaines* n° 14, 2002, p.25.

Toutefois, Halen ne manque pas de signaler la principale difficulté que pose l'énonciation dans les textes de témoignage au second degré où le tiers doit dissocier ce qui relève de lui en tant qu'auteur de ce qui revient au rescapé dont il transmet la parole. En guise d'exemple, il signale le cas de l'écrivain Jean Hatzfeld qui a vu son éditeur s'opposer à sa volonté de s'effacer totalement de l'énonciation de son texte intitulé *Dans le nu de la vie* au profit des rescapés, ce qui, selon ce dernier, aurait désarçonné le lecteur. Par ailleurs, il note l'artifice du retour des morts sous la forme de spectres en pleine scène dans le célèbre spectacle théâtral de Groupov *Rwanda 94*.

On le voit donc, la dimension éthique qui empreint ces récits du génocide génère souvent une certaine complexité énonciative. Mais au-delà de ces questions d'énonciation, Pierre Halen⁽¹⁴⁴⁾ signale d'autres intentions d'ordre esthétique et éthique qui s'attachent au travail de l'écrivain du génocide en tant que témoin indirect. En effet, il constate d'une part, chez ce dernier, une volonté affichée de rendre un hommage aux victimes à travers son texte, ce que Halen appelle « intention monumentale » qui selon lui, confère à l'œuvre sa dimension poétique ; d'autre part il souligne un souci de dénoncer le mal et d'éviter si possible sa répétition qu'il nomme « intention morale ». En toute logique, Halen déduit de ces deux constats la nécessité pour l'écrivain qui veut témoigner, en tant que non victime, de faire un travail de forme et de réflexion personnelle.

II- La littérisation des témoignages

1. Le témoignage comme objet social et littéraire

« [...] Il [le rôle de la fiction littéraire] repose sur des mécanismes propres de nature à la fois sociologique et esthétique ; il a déjà été souvent constaté qu'un événement terrible émeut davantage le téléspectateur ou le lecteur que l'observateur. Il faut une construction dramatique ou tragique, une scénographie de la mort et du mal, pour que

⁽¹⁴⁴⁾ Op.cit., p. 28

ce mal soit perçu ... Il n'est donc pas étonnant que le détour par la littérature et la fiction, c'est- à dire ici par des tiers, ait été nécessaire pour faire entendre aussi la voix des témoins directs du génocide. ⁽¹⁴⁵⁾

On constate de plus en plus que le rapport de la fiction littéraire au témoignage se signale à l'attention et à la réflexion critique. Dans le cas du génocide juif, nous savons que la plupart des témoignages écrits ayant une dimension littéraire le concernant, sont le fait des rescapés qui ont statut de témoin direct et qui, pour la plupart, se sont maintenus dans la production littéraire avec l'important décalage temporel que l'on sait entre l'événement génocidaire et sa mise en mots.

A ce propos, il convient de noter que l'importance de la littérature consacrée aux génocides, notamment à la Shoah, atteste que le témoignage prête beaucoup à la littérature qui devient un relais nécessaire à la transmission de la tragédie vécue de l'intérieur à ceux qui sont dans une position extérieure.

Toutefois, il semble paradoxal qu'au moment où, en critique littéraire, la notion de fiction prévaut, celle de témoignage occupe de plus en plus les devants dès qu'on aborde les écrits de génocide. Pourtant, il existe une contradiction apparente entre le texte de fiction et le texte de témoignage. En effet, le travail d'esthétisation et de mise en fiction qui se fait dans toute production littéraire, s'oppose au principe du témoignage qui se fonde a priori sur la réalité des faits et moins sur leur forme d'expression. Mais il faut dire que le témoignage lui-même, qu'il soit oral ou écrit, direct ou indirect, ne peut échapper à la réalité du récit en tant que discours construit et élaboré avec une certaine subjectivation.

Par ailleurs, la question du témoignage, vue sous l'angle littéraire et notamment dans le cas des récits qui font l'objet de notre étude, soulève celle du récit comme expérience d'une altérité sociale, culturelle et anthropologique ; bien plus même, comme une quête rétrospective d'une vérité difficile à appréhender. En cela, Luc Vigier fait Cette intéressante réflexion :

⁽¹⁴⁵⁾ COQUIO, Catherine, *Rwanda : Le réel et les récits*, Paris, Editions Belin, 2004. p.103.

« La confrontation de l'écrivain à l'événement historique, et plus fortement s'il est confronté dans son statut d'auteur et d'autorité, conduit inévitablement cet écrivain vers l'interrogation et l'exploration des processus d'installation aussi bien que des valeurs de son propre témoignage. Placer la question du témoignage au centre de la fiction ou à tout le moins parmi ses missions prioritaires, c'est inscrire l'invention et la reconstitution d'un monde dans les parages des circonstances référentielles mais aussi passer un contrat unilatéral avec un lecteur dont on suppose qu'il est apte à percevoir des allusions spécifiques du livre à un référent idéologiquement interprétable »⁽¹⁴⁶⁾

On le voit donc la question de la relation entre témoignage et littérature intègre une dimension complexe qui ne pourrait échapper à la critique et au questionnement, en terme de sociologie, de critique de la culture mais aussi d'esthétique et de poétique. Cela est d'autant plus compréhensible que le récit qui vise une fiction testimoniale doit faire face à un certain contexte de réception, une attente mémorielle, un climat social qui influent largement sur l'accueil réservé au texte en question.

Par ailleurs, dans le cas des productions du Fest'Africa, il est à noter que le témoignage passe du « discours » oral à la narration écrite, lorsqu'il est transcrit. Dès lors, il subit une sorte de dénaturation qui le fait passer au statut de récit immuable, rédigé dans une perspective esthétique, donc le langage n'y a pas seulement une valeur instrumentale.

2. L'insertion des témoignages dans les récits

2.1 Les incipit

En latin « incipit » signifie « il commence » ou « ici commence » dans le cas des incunables. En littérature, il désigne le début d'un texte, en général d'un roman. A l'origine, on désignait par ce mot la première phrase d'un roman, appelée autrement

⁽¹⁴⁶⁾ VIGIER, Luc, « Figure et portée du témoin dans la littérature du XX^{ème} Siècle », article en ligne sur le site littéraire, www.Fabula.org. Dernière consultation le 21/03/2010

« phrase seuil ». Mais, il faut remarquer que l'incipit a connu une extension, et peut s'étendre sur plusieurs phrases, mais aussi sur plusieurs pages.

L'incipit joue un rôle très important en narratologie car il permet, d'entrée de jeu d'informer et d'intéresser le lecteur avec qui le narrateur noue le contrat de lecture. En cela, il constitue l'accroche qui oriente, aiguise, excite ou émousse l'envie du lecteur. A cet effet, la question de l'incipit soulève aujourd'hui beaucoup d'intérêt et demeure un objet d'étude essentiel dans plusieurs approches critiques telles que le structuralisme, la narratologie, la sociocritique, la pragmatique... En outre il intervient notamment dans l'analyse de la réception et de la lecture. Comme le note succinctement Pierre-Marc de Biasi :

« La notion de « point stratégique du texte » n'est pas une notion critique complètement constituée : elle désigne l'existence dans tout texte littéraire d'un certain dispositif minimal de prise de contact entre le texte et son lecteur »⁽¹⁴⁷⁾

Par ailleurs, il se pose bien souvent un problème de délimitation précise de l'incipit tant son extensibilité reste variable, surtout en ce qui concerne les romans dits modernes. On comprend alors que certains critiques préfèrent le terme d'entrée en matière à celui d'incipit.

D'ailleurs le problème de la délimitation de l'incipit ne se pose pas seulement quant à sa fin mais son début est quasi difficile à déterminer, surtout quand il s'agit de faire la part des choses avec certains éléments paratextuels tels que la préface, le prologue, l'avis au lecteur, etc. Toutefois, il convient de préciser que bien souvent le paratexte est nettement séparé de l'incipit soit par une différence typographique ou par un changement notoire dans le système d'énonciation.

⁽¹⁴⁷⁾ P.M de Biasi, « les points stratégiques du texte », in *le Grand Atlas des littératures, Encyclopaedia universalis*, Paris, 1990, p.25

En effet, les préfaces sont souvent marquées par la signature de l'auteur, de l'éditeur ou d'un tiers quelconque, alors que l'incipit est énoncé en général par un narrateur extradiégétique ou intradiégétique qui fait corps avec le texte. Concernant la limite finale des incipits des textes de notre corpus, nous les déterminons en fonction des indications typographiques telles que les fins de paragraphes, les espaces blancs et au plan narratologique, en fonction des changements de niveaux narratifs d'une part ou de voix narratives d'autre part.

Des multiples fonctions de l'incipit, nous retiendrons les trois éléments essentiels suivants auxquels nous nous référons dans l'analyse des textes de notre corpus :

1. les informations sur les personnages, les lieux, et la temporalité.
2. les procédés stylistique et narratologique : tonalité, rythme, thème, style poétique ou journalistique, mode narratif, entrée *in medias res*, focalisation...
3. la définition du contrat de lecture indiquant au lecteur le code à utiliser, le genre littéraire adopté...

Nous procéderons d'abord à l'analyse de l'incipit dans les récits qui font une entrée narrative *in medias res* par l'intermédiaire d'un narrateur intradiégétique. Deux des récits de notre corpus se présentent sur ce modèle : *L'Aîné des orphelins* de Monénembo et *La Phalène des collines* de Lamko.

Les romans de Monénembo et de Lamko s'ouvrent sur une anticipation ou prolepse, selon la terminologie de Genette⁽¹⁰⁶⁾, qui installe d'emblée le lecteur dans la diégèse. Leurs incipits procèdent ainsi à une dramatisation dont le but est d'entraîner le lecteur dans une histoire en cours et dont le début ne sera connu que de façon différée grâce au « flash-back » ou analepse, toujours selon Genette. D'ailleurs, ce dernier explique l'incipit *in medias res* comme un début narratif ou non, qui ne respecte pas la chronologie et qui procède par une entrée directe dans l'histoire sans fournir au préalable des informations explicites sur les causes premières.

⁽¹⁴⁷⁾ GENETTE G., *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1978

A propos de *L'Ainé des orphelins*, nous pouvons relever quelques passages de son incipit qui plongent le lecteur dans l'action dès le début du roman :

« Je n'en veux pas au sort. J'en veux à Thaddée. Il ne me reste plus aucune chance : ils viendront me tuer demain ou bien après demain [...]. Je m'appelle, Faustin Nsenghimana. J'ai quinze ans. Je suis dans une cellule de la prison centrale de Kigali. J'attends d'être exécuté ».⁽¹⁴⁸⁾

On peut bien relever ici l'absence d'explication sur la situation antérieure à l'emprisonnement du personnage principal. Par ailleurs, l'évocation de la mort imminente fait penser aux ressorts traditionnels du roman policier par exemple et suscite chez le lecteur la curiosité de découvrir la suite de l'intrigue. On constate qu'à la différence de nombreux romans, il n'y a ni descriptions préambulaires véritables, ni présentation détaillée du ou des personnages, ni exposé sur la situation. Néanmoins, nous pénétrons légèrement dans l'univers mental de Faustin grâce à la focalisation interne car c'est bien sous le regard de ce dernier que se fait la narration. On le constate donc, cet incipit nous invite d'emblée à entrer dans le texte à travers les pensées intimes du personnage narrateur s'exprimant à la première personne du singulier, ce qui rappelle à la fois l'écriture autobiographique et d'une certaine façon l'écriture de mémoire.

Nous retrouvons le même procédé dans l'incipit de *La Phalène des collines* où Koulsy Lamko cède, dès le début du texte, la parole à une instance narrative intradiégétique. Nous pouvons relever le passage suivant tout au début du roman :

« Je m'envole [...] Moi, je suis désormais, une phalène, un énorme papillon de nuit aux couleurs du sol brûlé. Je ne suis née ni d'homme, ni de femme, mais de la colère. J'ai surgi d'un néant de fantôme et une dépouille sèche de femme anonyme au milieu d'autres cadavres amoncelés dans une église-musée-site du génocide. Avant le chaos, l'univers entier me connut et

⁽¹⁴⁸⁾ MONENEMBO T., Op .cit., p.13-14

m'adula. J'avais vécu dans la chair d'une authentique reine : ''celle du milieu de vie'' »⁽¹⁴⁹⁾

Si cet incipit procède par une narration intradiégétique à l'instar de celui du texte de Monénembo, il introduit une catégorie qui désarçonne le lecteur en jouant avec les conventions romanesques. En effet, la phalène narratrice fait plutôt penser au conte et semble bien contraster avec la réalité du génocide qui s'impose de tout son poids à l'écriture qu'elle façonne à bien des égards comme on le constate dans les différentes œuvres de notre corpus. Il s'agit là d'un artifice littéraire qui semble contraster avec cette déclaration de l'auteur dans sa préface : « *Ici commence l'ère du poète : la vocation d'une polyphonie sur les arpèges de cacophonies douloureuses. Cependant, ici, je n'ai qu'un seul droit : celui de la paraphrase de l'histoire.* »⁽¹⁵⁰⁾

En dépit de cette intention affichée qu'on pourrait appeler « l'écriture de mémoire », Koulsy Lamko évoque, comme l'indique d'emblée l'incipit de son texte, le génocide rwandais sous la forme d'un conte allégorique ; le « je » qui assure la narration est celui de l'esprit d'une reine sauvagement violée et assassinée par un prêtre pervers et sadique qui revient hanter les vivants. Donc, dès l'incipit l'auteur teinte d'une couleur étrange et mystérieuse son récit qui tente de dire l'indicible, la parole des seuls véritables témoins : les morts. Ainsi cette dimension du récit touchant à la fabulation introduit une signification symbolique qui donne plus à sentir qu'à voir.

Dans ces deux textes qui procèdent par une entrée *in medias res*, l'accent est surtout mis sur les conséquences du génocide et moins encore sur la description des massacres et autres atrocités. Néanmoins, le thème du génocide se lit dès les premières lignes de l'incipit. Dans le cas de *L'Aîné des orphelins*, son évocation reste discrète et n'apparaît qu'à travers des allusions à l'attentat sur l'avion présidentiel ou le terme « avènements », déformation du mot événement, que le jeune Faustin emploie pour parler du génocide. Dans *La phalène des collines* malgré le recours au merveilleux, les

⁽¹⁴⁹⁾ LAMKO., Op. Cit, p.13-14

⁽¹⁵⁰⁾ LAMKO., Op. Cit, p.12

références au génocide sont suggérées par les termes « église-musée-site », « chaos », etc.

Concernant des indications spatio-temporelles, elles sont bien lisibles. Dans le texte de Monénembo, la capitale rwandaise Kigali ainsi qu'une autre localité telle que Bugesera sont des toponymes réels cités par l'incipit. On ne retrouve pas cependant la même précision chez Kously Lamko, mais une bourgade du Rwanda Rubona est évoquée par l'incipit, complétée par d'autres éléments toponymiques liés au relief et à la végétation tels que les collines et les plantes sauvages. Quand aux indications temporelles, elles situent la diégèse à un moment post-génocidaire avec le mode de la narration postérieure qui fait du génocide le mal dont tout découle. En somme, nous constatons que ces deux textes contrastent quelque peu avec le style réaliste des autres récits de notre corpus, et mettent en avant l'expression des pensées, des impressions et des perceptions subjectives voire hallucinatoires.

Concernant les trois autres récits que sont *Murambi*, *L'Ombre d'Imana* et *Moisson de crânes*, leurs incipits ont en commun de montrer un souci de précision topographique et même sociologique. Dans *Murambi*, l'incipit s'arrête en son début sur des éléments descriptifs. Nous pouvons relever à travers ce passage certains détails toponymiques et sociologiques :

« J'aime de moins en moins ce coin du marché de Kigali où je suis installé, il y a neuf ans [...]. Un char de la garde prévisionnelle était en position à l'entrée de la gare. Un des trois soldats en tenue de combat m'a demandé poliment ma carte d'identité. Pendant qu'il se penchait pour la lire j'ai suivi son regard. Ça n'a pas loupé ; la première chose qui les intéresse, c'est de savoir si vous êtes censé être hutu, tutsi ou twa. »⁽¹⁵¹⁾

Il apparaît clairement que l'action a pour cadre le Rwanda dont Kigali la capitale est évoquée au début du récit. On peut remarquer par ailleurs que l'évocation des « soldats en tenue de combat » procède d'une dramatisation qui préfigure le

⁽¹⁵¹⁾ DIOP. , Op. Cit, p.10-11

déclenchement de l'intrigue romanesque. C'est dans la même optique d'information qu'il convient de placer les précisions portant sur les trois groupes sociaux du Rwanda, les Hutus, les Tutsis et les Twas.

C'est cette même veine réaliste qui caractérise l'incipit du texte de Véronique Tadjou qui s'annonce d'entrée comme une chronique ou plus exactement un récit de voyage. D'ailleurs l'auteur ne dissimule pas son discours par la médiation d'un quelconque narrateur fictif. Elle entreprend tout au début de l'incipit de situer le cadre et les motivations de l'écriture de son livre.

« Cela faisait longtemps que je rêvais d'aller au Rwanda. Non, « rêver » n'est pas le mot. Cela faisait longtemps que je voulais exorciser le Rwanda. Me rendre à l'endroit même où ces images télévisées avaient été filmées. Ces images qui avaient traversé le monde en un éclair et laissé une marque d'horreur dans tous les esprits. Je ne voulais pas que le Rwanda reste un cauchemar éternel, une peur primaire. »⁽¹⁵²⁾

Ainsi, la forme narrative choisie par Tadjou, plus proche de la chronique que de la fiction, se justifie à certains égards par la nature du projet d'écriture tel que nous l'avons déjà expliqué. Ici le « je » renvoie clairement à l'auteur qui se met à découvert pour mieux assumer son texte qu'elle situe, sans aucune confusion possible, dans la période postérieure au génocide. Aucun artifice narratologique particulier ne se note dans cet incipit qui se rapproche bien plus même du style journalistique et plus exactement du reportage dont la caution authentique peut paraître plus évidente chez le lecteur.

Abdourahman Wabéri adopte quasiment la même démarche que dans les deux textes précédents. Toutefois, il ne fait pas passer l'énonciation par la médiation d'un personnage intradiégétique non plus ; il ne s'exprime pas à la première personne, ni par intrusion d'auteur à la manière de Véronique Tadjou. La narration est assurée par une voix extradiégétique à la troisième personne qui s'intéresse d'emblée à lever la voile

⁽¹⁵²⁾ TADJO.V., Op.cit., p.11

sur les atrocités commises, d'abord de façon métaphorique et ensuite de manière beaucoup plus crue :

« Les cordes utilisées pour la fabrication des violons proviennent jusqu'à très récemment, c'est-à-dire avant leur remplacement par des fils synthétiques, de tendons d'animaux bovins et chevaux en tête [...] Et les tendons d'Achille des Tutsis hideusement sectionnés avant qu'ils soient massacrés seraient-ils enclins à faire entendre des symphonies tropicales en hommage aux proches parents [...] Le scénario est le même. On regroupe la population civile dans un bâtiment administratif, une école ou une église à la suite d'une annonce officielle faite directement par le bourgmestre de la commune ou par les radios nationales. Ensuite on procède au tri [...] Les Hutus sont priés de vider les lieux sur-le-champ. On lance des grenades en veux-tu en voilà dans la foule agglutinée. On mitraille. »⁽¹⁵³⁾

Cet incipit oriente d'emblée le texte vers une tendance démonstrative et informative manifeste. Au-delà, on y constate des relents de prise de position et de dénonciation qui renvoient au style de l'essai comme genre littéraire. En effet, l'acte de parole est délégué à un narrateur extradiégétique qui se devine en tant qu'auteur par une sorte d'incursion fictive permise par la souplesse de l'écriture romanesque. Wabéri prend le parti de satisfaire son lecteur qu'il imagine, dans ce cas de figure, friand de lire un récit fortement adossé sur les éléments explicites de référentialité. Ainsi, au-delà de l'évocation primordiale du thème du génocide, de l'identification explicite des protagonistes hutus et tutsis et de la précision topographique de l'incipit, l'auteur y convoque-t-il des données historiques datées rigoureusement :

« Le jour de l'indépendance, 1^{er} juillet 1962 était dit-on un dimanche pluvieux. Déjà on brandissait la menace des exilés tutsis tous inféodés à la monarchie, déjà on donnait une fin de non recevoir à la paix séculaire, on défrichait les paysages de la discorde à venir. »⁽¹⁵⁴⁾

⁽¹⁵³⁾ WABERI., Op. Cit, p.23-24

⁽¹⁵⁴⁾ WABERI., Op. Cit, p.25

En marge de l'analyse des incipits des différentes œuvres de notre corpus, il convient d'interroger la confrontation des éléments paratextuels tels que les titres, les préfaces, exordes, avis aux lecteurs... De façon générale, les adresses aux lecteurs sont données sous forme d'avis en dehors de *La Phalène des collines* dont un exorde précède le texte de fiction. Mais invariablement ces notes paratextuelles sont orientées vers une sorte de recherche de caution d'authenticité qui fixe le récit dans des coordonnées spatiales et temporelles bien déterminées.

De plus, les auteurs ne manquent généralement pas d'y préciser les motivations d'écrire qui les amènent ipso facto à parler du projet du Fest'Africa et surtout du principe du devoir de mémoire. Leurs mots écrits à l'intention des lecteurs se résument à peu près à cette note de l'auteur de *L'Ombre d'Imana* :

« Ce livre s'intègre dans le projet collectif ''Rwanda : écrire par devoir de mémoire'' initié par le festival Fest'Africa (Association Arts Et Média d'Afrique) et soutenu par la Fondation de France qui, dans le cadre de son programme ''Initiative d'artiste'', a invité en 1998 une dizaine d'écrivains africains pour une résidence d'écriture au Rwanda portant sur la mémoire du génocide. Ma gratitude va aux auteurs des différents ouvrages sur le Rwanda et au travail immense qu'ils ont fait pour tenter de comprendre et d'expliquer le génocide. Je remercie également tous ceux que j'ai approchés au cours de ce voyage et qui ont bien voulu me faire entendre leurs voix. »⁽¹⁵⁵⁾

On le constate bien dans ces écrits du génocide rwandais, les avis aux lecteurs remplissent une fonction informative portant particulièrement sur le monde du hors-texte à travers un discours métanarratif de type pragmatique assez explicite.

⁽¹⁵⁵⁾ Cf., postface dudit livre

2.2 Les collages et autres intertextes

Pour décrire le phénomène du collage, insertion d'éléments hors-textuels sans traçage en général, et des autres formes d'intertextualité dans ces écrits du génocide, nous nous intéresserons aux fragments de citations et à leurs différents modes d'insertion dans les récits. Le concept de collage emprunté aux arts plastiques, obéit d'une certaine façon aux lois de l'intertextualité à laquelle il se réfère. A cet effet, Marc Angenot note que

« Tout texte est discursivement hétérogène, mais le collage est réduit par la stratégie globale qui s'identifie dans un telos de genre : dans un écrit persuasif, les anecdotes comme les invectives tiennent lieu d'arguments »⁽¹⁵⁶⁾

Les anecdotes évoquées par Angenot apparaissent le plus souvent dans nos récits sous forme de faits divers ou de notes de presse qui prennent dans leurs contextes une valeur argumentative. Ces éléments collés proviennent souvent des articles de presse ou d'ouvrages historiques par exemple, et se distinguent du texte primaire par la disposition typographique ou l'emploi des guillemets et des références explicites ou parfois implicites. En cela, la technique de collage consiste à prélever dans des œuvres qui sont du hors-texte un certain nombre d'éléments que l'on insère dans une nouvelle production avec laquelle ils font corps et sens.

Dans les écrits du génocide qui nous intéressent, tous les auteurs n'utilisent pas de façon égale ce procédé. La technique du collage est beaucoup plus fréquente chez Véronique Tadjo, Abdourahman Wabéri et dans une moindre mesure chez Tierno Monénembo et Boubacar Boris Diop.

Chez les deux premiers, le texte de fiction est parsemé de textes secondaires qui sont bien souvent délimités par des guillemets et justifiés par des notes de bas de page.

⁽¹⁵⁶⁾ Marc Angenot, « Idéologie, collage, dialogisme : fragment d'une théorie de la parole polémique » in *Collages, revue esthétique*. 1978, p.342

Les articles de journaux fournissent ainsi à Tadjó une vision de l'actualité qu'elle privilégie et qui constituent une source importante de sa documentation lui permettant d'ancrer sa fiction dans le réel. Cette mise en avant de l'actualité sociale et politique par l'entremise de la presse donne à son œuvre une fonction de dévoilement et d'explication de la société contemporaine.

Pour rendre compte des violences post génocidaires et de la criminalité ambiante dans la région des Grands Lacs, Tadjó procède au collage en usant de dépêches de presse clairement identifiables dans son récit. Dans l'exemple suivant, le titre du magazine est écrit en italique et les propos mis entre guillemets. Le collage se présente de la façon suivante :

« La Nouvelle Revue, un bimensuel de Kigali, écrit : « A l'aube du lundi 1^{er} Mars, environ cent cinquante hommes armés de machettes, de lances et de fusils AK97, repérés comme étant des rebelles hutus rwandais- des interahamwe responsables du génocide rwandais en 1994- ont attaqué trois campements dans l'impénétrable forêt Bwindi au sud-ouest de L'Ouganda. Ils ont tenté d'enlever une trentaine d'étrangers, mais n'en ont finalement emmené que quatorze, ayant semble-t-il fait le tri entre Anglo-saxons et francophones, ces derniers ayant été relâchés⁽¹⁵⁷⁾ »

Cet extrait journalistique est certes bref mais, intégré à la virgule près dans le récit, il cherche à rendre la fiction vraisemblable en l'ancrant dans le réel par la reprise d'événements, de personnes et de lieux connus souvent des lecteurs qui sont, eux aussi, des habitués de la presse. C'est dans le sens qu'il faut placer le collage effectué par le même auteur avec un passage du document de Human Rights Watch :

« En dirigeant la peur et la haine contre les Tutsis, les organisateurs espéraient forger une solidarité entre Hutus. Mais au-delà de ça, ils avaient

⁽¹⁵⁷⁾ TADJO. Op. Cit, p.93

l'intention de bâtir une responsabilité collective pour le génocide. Les gens étaient encouragés à se livrer ensemble aux tueries, à l'instar des soldats d'un peloton d'exécution qui reçoivent l'ordre de tirer en même temps, de sorte qu'aucun individu ne puisse être individuellement ou entièrement responsable de l'exécution »⁽¹⁵⁸⁾

Dans ce dernier cas de figure la nature de la source semble conférer à la fiction une dimension pédagogique et démonstrative qui donne plus de caution à la fonction heuristique que certains critiques attachent aux « écrits de circonstances ». A cet effet, il n'est pas étonnant que Tadjó ait conservé et employé dans le travail d'élaboration de son récit des éléments de journaux ou d'essais en rapport avec les questions qu'elle se proposait de traiter.

Par ailleurs, Tadjó cite un long passage intitulé *Hutu power : les dix commandements des Bahutus*. Ce texte est on ne peut plus édifiant sur la dimension idéologique de la propagande bahutue en faveur de la violence contre le Tutsi. A cet effet, pour montrer l'évidence de l'esprit ségrégationniste et du désir d'épuration sociale qu'il véhicule, le texte du Hutu power est inséré dans le récit de Tadjó sous la forme de l'enchaînement, sans commentaire, ni explication quelconques. Nous avons choisi de le citer intégralement :

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.*

⁽¹⁵⁸⁾ Human Rights Watch, Fédération internationale des ligues des droits de l'homme, *Aucun témoin ne doit survivre. Le génocide au Rwanda*, Karthala, Paris, 1999, p.892. Cité par Tadjó, *ibidem* p.94-95..

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 et 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.)⁽¹⁵⁹⁾

Dans le récit d'Abdourahman Wabéri, l'intertexte évoque les écrits sur le génocide juif. En effet, l'auteur cite l'écrivain juif Primo Levi dont les propos sont mis entre

⁽¹⁵⁹⁾ TADJO V., op.cit., p. 126-127

guillemets et servent d'éléments d'appréhension de la psychologie obscure des génocidaires :

« Les exécuteurs zélés d'ordres inhumains n'étaient pas des bourreaux-nés, ce n'étaient pas- sauf rares exceptions- des monstres, c'étaient des hommes quelconques...ceux qui sont les plus dangereux. Ce sont les hommes ordinaires, les fonctionnaires prêts à croire et à obéir sans discuter »⁽¹⁶⁰⁾

Nous l'avons déjà constaté, le collage comme les autres formes d'intertextes aident à assurer à ces récits une forme heuristique et documentaire dans une moindre mesure. En cela, Wabéri écrit dans *Moisson de crânes* : « *Il faut découvrir un pays par sa presse* »⁽¹⁶¹⁾, avant de faire allusion à un fait divers qu'il attribue à des journaux dont les références sont précisément notées. Il écrit :

« Je viens de lire dans le principal hebdomadaire de langue anglaise [...], The New Times, dans son édition du 26 Juin 1999, cette information selon laquelle des femmes rwandaises présentes à une foire commerciale à Dar-es-Salam auraient eu l'intention de vendre des restes d'ossements humains en guise d'objets de souvenirs. L'information a été déjà rapportée par un journal tanzanien, The Daily Mail ».⁽¹⁶²⁾

Ce fait divers est certes postérieur au génocide mais il semble poser la question de la déshumanisation ou bien même de la banalisation de la mort comme une conséquence de ce douloureux drame rwandais. Pourtant, Wabéri ne manque pas de préciser, comme pour prendre ses distances avec une information journalistique souvent empreinte de sensationnel, que celle-ci n'est pas confirmée par certaines Rwandaises :

⁽¹⁶⁰⁾ WABERIA., Op.cit., p.79

⁽¹⁶¹⁾ Ibid., P.80

⁽¹⁶²⁾ Ibid., P. 80

« Interrogée, l'une des femmes citées, commerçante à Kigali, réplique énergiquement que cette histoire est une invention totalement montée par des membres de milieux hutus à Dar-es-Salam... »⁽¹⁶³⁾

Il convient de remarquer que si l'enquête sur le terrain paraît être un recours quasi incontournable dans ces récits du génocide pour atteindre au plus près le réel, l'utilisation du fait divers semble aussi efficace. Celui-ci est, en effet, un autre moyen de plonger dans l'esprit du réel, même si ces faits divers n'en sont pas souvent moins extraordinaires.

Mais le collage ne se présente pas dans tous les récits sous cette forme directe que nous avons relevée chez Véronique Tadjo et Abdourahman Wabéri où nous constatons des insertions de textes d'un autre genre dans le récit romanesque. Chez Monénembo et Boris Diop par exemple, la chronique journalistique semble être une source d'invention ou de réécriture, à ce niveau les frontières entre écriture journalistique et écriture littéraire, sont brouillées.

Les informations recueillies d'organes de presse, d'institutions ou d'organisations non gouvernementales peuvent servir de tremplins pour la création littéraire en fournissant scènes, personnages, petits faits anecdotiques, etc. En cela le personnage de Tonia Locatelli, la religieuse italienne, assassinée au Rwanda avant le génocide, assassinat largement relayé par la presse à l'époque, est repris par la fiction de Monénembo. On y lit, « ... cette Tonia Locatelli qui s'est fait découper il y a deux ans presque en direct sur les ondes des radios internationales »⁽¹⁶⁴⁾

Nous pouvons également relever de nombreuses allusions faites dans ces récits à la Radio des Mille Collines, tristement célèbre à cause de la propagande meurtrière qu'elle a véhiculée avant et pendant le génocide. Dans *Murambi*, pour rendre compte de l'emprise que cette radio avait sur les esprits des Hutus génocidaires, le narrateur

⁽¹⁶³⁾ Ibid., P.80

⁽¹⁶⁴⁾ MonénemboT., Op.cit., p. 69

précise : « *Ils [les Hutus] écoutaient cette radio des Mille Collines qui lance depuis plusieurs mois des appels aux meurtres complètement insensés* »⁽¹⁶⁵⁾.

Les informations obtenues de la presse sont dans d'autres cas citées littéralement sous forme de collage. Toujours dans *Murambi*, Boubacar Boris Diop procède ainsi pour rendre compte de l'euphorie générale suscitée chez les Hutus par l'arrivée de l'armée française (« Opération turquoise ») au Rwanda alors que le F.P.R (mouvement tutsi) progressait vers Kigali. On y lit :

« La radio-télévision libre des Mille Collines dit : Mes sœurs hutu, faites-vous belles, les soldats français sont là, vous avez votre chance, car toutes les jeunes filles tutsi sont mortes ! »⁽¹⁶⁶⁾

Nous avons donc, avec la technique du collage, un des traits caractéristiques de la création et des stratégies discursives de ces récits du génocide rwandais ! Les coupures de presses sont souvent de deux ordres, celles qui suscitent émotion et horreur et celles qui permettent de poser certaines questions sociales. Ces procédés du collage sont générateurs d'une grande expressivité car, même brefs, les extraits sont souvent à l'origine de scènes particulièrement fortes et très significatives, à valeur symbolique ou morale.

⁽¹⁶⁵⁾ DIOP B.B., Op.cit, p.18

⁽¹⁶⁶⁾ Ibid., p.160

CHAPITRE 2 REALITE ET FICTIONNALISATION

I. Pour une éthique de la fiction

1. De la crédibilité du récit fictionnel

Il n'est pas rare que certains ouvrages de critiques littéraires portant sur des événements génocidaires fassent référence très souvent au récit historique que certains opposent à l'excès au récit fictionnel. Charlotte Wardi⁽¹⁶⁷⁾ par exemple, consacre un chapitre entier (Le vrai de l'histoire et le vrai du roman) de son ouvrage à réfléchir en parallèle sur la démarche de l'historien et celle du romancier. Au terme de sa réflexion, elle montre qu'il existe beaucoup de convergences entre le travail de l'historien et celui du romancier car ils procèdent tous les deux à une mise en récit subjective des événements. Dès lors, il est bien opportun, surtout dans le cas de ces écrits circonstanciels, de s'interroger sur les concepts d'histoire et de fiction, autrement dit, analyser la démarche de l'historien et du romancier pour mieux faire ressortir leurs convergences et leurs divergences.

L'histoire apparaît-elle comme une méthode d'investigation qui tend à écarter tout rapport avec le subjectif. A ce niveau surgit tout l'intérêt d'une étude comparée entre l'histoire et le roman qui devrait permettre de nuancer l'idée assimilant la première au vrai et le second au faux. En cela, ce point de vue de Furet est révélateur d'une pareille conception :

« Je pense que l'histoire se définit par une volonté de donner une signification au temps qui coule, d'autre part par un ensemble de procédures

⁽¹⁶⁷⁾ WARDI C., *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris, PUF, 1986, p. 7.

destinées à fixer, à repérer des faits par opposition au roman qui raconte des faits faux, imaginaires ».⁽¹⁶⁸⁾

Ce point de vue de Furet touche à la subjectivité si l'on approfondit la notion même de "fait" qui, en elle-même, intègre une certaine dimension d'abstraction. On sait par ailleurs que l'imagination avec, Michelet en particulier, occupe une place de plus en plus grandissante dans les théories de la créativité.

En tout état de cause, l'histoire gagne en crédibilité en tant que discipline des sciences humaines développant un certain nombre de méthodes qui réduisent à coup sûr les risques d'erreur. Malgré tout, quoi qu'en disent la philosophie et l'épistémologie, elle aboutit à des définitions simples. Ainsi d'après le Dictionnaire Universel, l'histoire est définie comme « un récit d'actions, d'événements relatifs à une époque, à une nation, à une branche de l'esprit humain qui sont jugés dignes de mémoire ». Nous savons par ailleurs que Joseph Ki Zerbo a déjà indiqué que « l'histoire est la mémoire collective du peuple ».

De ce point de vue, sa comparaison ou son rapprochement avec le roman est intéressant de par les pans analytique et événementiel qui sont utilisés par le romancier pour soutenir sa création, autrement dit, les liens de causalité que ce dernier établit entre les faits qu'il narre. En cela, Les emprunts du roman à l'histoire ou à la réalité événementielle, comme c'est le cas chez les écrivains du génocide, peuvent avoir un grand intérêt pour l'analyse des textes.

Toutefois, il se pose toujours le crucial et complexe problème de la réécriture de l'histoire car nombreux sont les faits historiques qui font l'objet de relations aussi multiples que diverses. Alors importe-t-il de s'interroger encore sur la question de l'authenticité des textes historiques quoi qu'ils soient considérés comme « vrais » au nom de la démarche scientifique à laquelle ils s'identifient et que nous avons évoquée plus haut. Mais devons-nous passer sous silence que celui qui écrit, de quelque bord qu'il se situe, est irrémédiablement sous l'influence, pour ne pas dire le joug de sa

⁽¹⁶⁸⁾ FURET F., « L'Histoire dégrisée », *L'Arche*, N°305, Août 1982. P.58

subjectivité. De ce point de vue, il est établi que le texte, même historique, n'en porte pas moins des stigmates qui puissent entacher plus ou moins ses principes de vérité. Si l'on retient par ailleurs que l'historien, comme tout écrivain, est bien souvent commandé par le besoin stylistique et esthétique, du coup on est tenu de rétrécir fort bien la distance établie entre le texte historique et le texte romanesque.

Dès lors, on peut admettre d'une certaine façon, à l'instar d'Alfred de Vigny, que l'Histoire est un « roman dont le peuple est l'auteur »⁽¹⁶⁹⁾. Il est opportun d'évoquer ici cette réflexion du professeur Bassirou Dieng, à savoir que :

« Toute narration est la synthèse d'un monde pré-existant à l'acte d'écrire, monde de taxinomies hétérogènes qu'elle ordonne en un cosmos intelligible qui, du fait de son agencement propre, peut être globalement appréhendé » ⁽¹⁷⁰⁾

Ce constat narratologique a le mérite de mettre en évidence les rapports étroits qui lient le récit, en tant que texte construit, finalisé, et le réel qui en est le référent fondamental. Cette perspective narrativiste de l'action n'est pas propre au roman, elle concerne également les productions historiques. A cet effet, on peut rappeler que Victor Hugo avait écrit de Walter Scott que « peu d'historiens sont aussi fidèles que ce romancier »⁽¹⁷¹⁾

Il faut préciser que selon Victor Hugo, la vérité se présente sous un double aspect : la vérité historique inhérente aux faits et aux événements et la vérité morale qui peut justifier le fait que l'on néglige l'authenticité de ces derniers pour favoriser ainsi une représentation subjective de l'histoire. Ce point de vue permet de relativiser, à juste titre, la notion de vérité historique. Pour Jean Paul Sartre, il n'existe d'histoire vraie

⁽¹⁶⁹⁾ VIGNY A., *Réflexions sur la vérité dans l'Art*. Cité par Charlotte Wardi, *op.cit.*, p.12

⁽¹⁷⁰⁾ DIENG, Bassirou, « Fiction et histoire dans signare Anna », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines* (UCAD), n° 23, 1993.

⁽¹⁷¹⁾ HUGO, Victor, Sur Walter Scott, *Œuvres complètes, tome X*, Paris, A Offendorff, P.66

d'aucune sorte. Il estime que « L'histoire est toujours autre qu'elle-même. Même le vrai qu'on dit d'elle est faux par incomplétude, parce que dès qu'on le dit il est autre »⁽¹⁷²⁾

Par ailleurs, cette dernière remarque permet de tempérer l'idée répandue qui assimile la fiction à une affirmation douteuse ou fausse. Cette idée péjorative est courante dans l'usage populaire malgré le rapport naturel qui lie le romancier à l'histoire de façon générale. Pour corriger cette vision plus ou moins erronée, il nous faut encore associer histoire et réalisme littéraire, cela justifie les analogies entre roman réaliste et roman historique. C'est ce que semble noter Roland Barthes quand il signale que le roman réaliste fonde son efficacité sur une équivalence, autrement dit le réalisme a l'ambition de faire coïncider le lisible au visible.

A ce niveau, il est intéressant d'évoquer cet aveu de Balzac qui soutient avoir adouci la réalité dans l'agonie du père Goriot parce que reproduit tel quel « *ce vrai-là n'eût pas été croyable* ». Cet aveu de l'auteur réaliste édifie sur le travail du romancier qui ne se limite pas à celui de copiste mais intègre une dimension inventive et éthique. Nous savions par ailleurs que certains écrivains et romanciers de la fin du XIXe siècle et leurs héritiers des années 1930, qui redécouvrent le poids de l'histoire, considèrent le roman comme un moyen de connaissance apte à rendre compte objectivement de l'histoire, même si la relation romanesque est parfois plus complexe que le récit historique.

Dans le cas des œuvres romanesques consacrés au génocide rwandais, les auteurs mus par le devoir de mémoire et marqués par la crudité des événements, cherchent à l'instar des historiens, à communiquer un savoir, à informer, à expliquer le réel. Dans cette situation spécifique le romancier n'imagine pas un vécu, mais il crée à partir d'un réel transposé dans une fiction qui traduit ses préoccupations et ses obsessions, d'une part et celles d'une humanité heurtée dans sa conscience, d'autre part. Dès lors, on comprend l'aspect informatif qui s'attache aux écrits sur le génocide de façon générale. Dans ce sens, Charlotte Wardi fait cette édifiante remarque :

⁽¹⁷²⁾ SARTRE, Jean Paul, *La grande morale*, extraits d'un *Cahier de notes*, 1947, *obliques*, n° spécial, P.260.

« Dans un roman d'histoire contemporain divers procédés établissent les relations entre l'histoire et la fiction qui l'intègre, comme celui qui consiste à couper le texte romanesque de collages, extraits de journaux, rapports et discours officiels afin de lui conférer de l'authenticité et en même temps confronter le fictif au réel »⁽¹⁷³⁾

Ce constat de Wardi explique bien la situation des écrivains ayant participé à l'initiative « Rwanda : écrire par devoir de mémoire ». Ces derniers, pour la plupart, entretiennent par leurs écrits un rapport étroit avec la réalité génocidaire. Celle-ci constitue manifestement la matière à partir de laquelle les auteurs construisent leurs récits. Dans leurs œuvres, les cadres spatio-temporels dans lesquels ils inscrivent les actions, les faits rapportés et leurs acteurs ressortissent profondément à ceux de l'histoire culturelle, sociale et politique du Rwanda. A cet effet, ces productions écrites prennent les formes du roman historique si l'on se réfère à cette pertinente remarque de Roland Robert :

« La résistance du réel (sous sa forme écrite, bien entendu) à la structure est très limitée dans le récit fictif, construit par définition sur un modèle qui, pour les grandes lignes, n'a pas d'autres contraintes que celles de l'intelligible, mais ce même "réel" devient la référence essentielle dans le récit historique, qui est censé rapporter ce qui s'est réellement passé (...) le "réel" concret devient la justification suffisante du dire ».⁽¹⁷⁴⁾

Aussi, sans prétendre à la rigueur de l'historien, les écrivains du génocide rwandais mettent-ils à nu la violence sous toutes ses formes. Mais à la différence d'un simple chroniqueur, la description qu'ils en font admet une dimension éthique et esthétique qui garantit une grande expressivité et une certaine valeur pédagogique. Il faut noter également que leur relation des faits prend une envergure

⁽¹⁷³⁾ WARDI, Charlotte, *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris, PUF, 1986, p. 19

⁽¹⁷⁴⁾ BARTHES, Roland, « L'effet de réel », in *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 87

phénoménologique car la violence est décrite en grande partie telle qu'elle apparaît à la conscience des écrivains.

Par ailleurs, en plus de s'intéresser aux procédures d'extermination des victimes, les auteurs tentent de reconstruire la genèse du génocide pour éclairer les lecteurs sur le sens de ces tueries. Ce faisant, ces écrivains travaillent à éviter les explications hâtives qui assimileraient le génocide rwandais à un simple conflit interethnique "entre des sauvages". Dès lors, la littérature acquiert une dimension particulièrement philosophique qui aide incontestablement à comprendre certains phénomènes socio-culturels.

2. Le rapport de la fiction au réel

Pour rendre compte des événements d'extrême violence, que ce soit dans le cas du génocide juif ou rwandais, les écrivains puisent dans leurs expériences personnelles s'ils sont rescapés ou bien encore dans les récits rapportés par les témoins-survivants, ou bien encore dans les traces et marques laissées par les exactions passées comme dans le cas des récits du génocide rwandais qui nous intéresse. Dans ces récits de témoignage au second degré, le romancier ne se borne pas à seulement rechercher des preuves ou à respecter strictement les faits mais il s'autorise à l'invention et à la création. De ce fait, ces écrits sont des mises en récit problématiques des événements du passé récent que leurs auteurs tentent de restituer en tant que tiers.

Par ailleurs, on est dans le cas de l'écrivain amené à témoigner par « devoir de mémoire ». Il n'est donc pas rescapé lui-même et doit alors imaginer des situations fictives d'énonciation -car le témoignage passe par la prise de parole- où ses personnages porteront les voix des rescapés. En cela, il ne serait pas exagéré de remarquer que si la littérature paraît quelquefois « plus vraie » que le témoignage, c'est surtout, en raison du travail d'écriture et d'invention littéraire apte à grossir le détail, à rendre aux différentes situations leur pleine expressivité.

Ainsi, certaines images fortes souvent rencontrées dans ces récits du génocide semblent relever d'une transposition du réel par le truchement de la mise en fiction. A ce propos, l'histoire des chiens du génocide rwandais est un exemple assez édifiant. Les récits faits de ces meutes de chiens mangeurs d'hommes peuvent souvent paraître surréalistes, mêmes si l'on sait que les Forces Armées rwandaises ont eu à en abattre dans différents lieux. Mais en tout état de cause, on peut s'imaginer que les rescapés, préoccupés par leur survie, ne pouvaient se rendre compte avec force détails des scènes macabres de chiens dévorant des cadavres et peut-être même des victimes moribondes.

On peut évoquer *Moisson de crânes* d'Abdourahman Wabéri dont un chapitre intitulé « *Et les chiens festoyaient* » rappelant la pièce de Césaire *Et les chiens se taisaient* décrit de terrifiantes scènes de sauvagerie bestiale symbolisées par des chiens se gavant de chair humaine :

« *Chiens errant, mangeurs de cadavres depuis des semaines, striés de bourrelets, engraisés jusqu'au collet... Mamelles lourdes en ordre de marche, des femelles se déplacent sans leurs anciennes grâces de canidé. Chiens porteurs de maladies, avides écumeurs de 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. Gueule de fin. Coyotes, cerbères, lycas, chacals, tous diables dépeupleurs de même engeance.* »¹⁷⁵

On le voit bien cette description relève de ce qu'on pourrait qualifier de transfiguration fictionnelle du réel. Mais si cette vision apocalyptique peut paraître paroxysmique et surréaliste, elle est tout de même justifiée par la folie meurtrière des hommes que rien ne distingue désormais des chiens, des coyotes et des chacals.

A un autre niveau, celui de l'énonciation, l'écrivain doit faire face à la difficulté consistant à rendre compte d'une multitude d'expériences génocidaires en donnant à voir celles qui sont directes d'une part et celles qui sont indirectes d'autre part. Chez Véronique Tadjo et Boubacar Boris Diop, le problème énonciatif est traité de façon à

céder la parole narrative aux différents témoins, au style direct ou indirect, mais sans qu'il soit possible de toujours déterminer ce qui relève du réel, et ce qui émane du travail de mise en fiction.

Dans le cas de ces écrits du génocide rwandais où nous avons des récits de témoignage indirect, on peut bien comprendre le besoin de leurs auteurs d'entretenir la croyance en une fiction posée comme vraie. Dès lors, ces écrivains se sentent le devoir d'expliquer leurs fictions en procédant de façons différentes : soit ils tentent de justifier l'histoire par ses origines en indiquant que le narrateur l'a reçue d'une personne digne de foi qui en est témoin, c'est, par exemple, les textes de Boris Diop, de Tadjou et de Wabéri ; soit ils occultent l'origine et les références à l'énonciation, comme nous le retrouvons chez Monénembo et Lamko. Il convient de noter que dans le second cas, l'histoire est présentée sans médiation, comme si les faits se déroulaient d'eux-mêmes sous nos yeux en toute objectivité. En outre, le type de discours qui y est adopté n'intègre pas de commentaires ou d'intrusions d'auteurs trop explicites, il évite donc d'apparaître comme le produit d'une conscience subjective.

Par ailleurs, on note une pratique assez récurrente dans ces textes du génocide : il s'agit des notes d'auteurs renvoyant à des références factuelles pour renforcer les « effets de réels ». Certains de ces textes attestent, par ce procédé, du caractère historique ou réel d'un personnage. En cela, nous pouvons retenir le personnage Tonia Locatelli, religieuse italienne assassinée au Rwanda deux ans avant le génocide, évoqué par Véronique Tadjou dans son roman où on peut lire à la page 25 cette note isolée :

« *TONIA LOCATELLI*

Morte le 9.03.1992 (Repose en paix) »

Ainsi, les notes sont-elles souvent l'œuvre de l'auteur qui se permet d'introduire dans le récit fait par le narrateur une remarque personnelle qui établit un lien entre l'univers fictionnel et les événements factuels.

En somme, la note revêt un caractère didactique. Elle cherche à éclaircir un aspect qui pourrait ne pas paraître compréhensible a priori au lecteur, un xénisme dont le sens à une forte charge connotative. L'auteur semble guider le lecteur en se chargeant de lui

fournir toutes les indications factuelles qui seraient nécessaires à sa compréhension souhaitée du fait génocidaire. La note auctoriale remplit une fonction d'authentification des récits en établissant un rapport irréductible entre la fiction et la réalité du génocide. Elle est un moyen de ménager dans le discours des éléments d'information, de nuance ou de « *sourdine* »¹⁷⁶ pour parler comme Genette.

Par ailleurs, il convient de remarquer à l'instar d'Yves Reuter, que la spécification de la littérature s'est faite récemment par rapport aux autres disciplines des sciences humaines. En effet, comme le souligne l'auteur, l'expression Belles Lettres réunissaient avant le XVIII^{ème} siècle histoire, sociologie, philosophie, etc. Pour mieux expliquer les avatars romanesques induits par le développement et la diversification des formes du savoir, Yves Reuter écrit :

*« La seconde moitié du XIX^{ème} siècle a vu s'affirmer une option qui était celle de la concurrence et de la complémentarité avec les sciences sociales et le journalisme. Tourné vers l'extérieur, vers la représentation du monde, le roman exploite une de ses veines les plus classiques et les plus porteuses : il se fonde sur les connaissances et les témoignages, il travaille les codes réalistes, les conditions de vérités, etc. »*¹⁷⁷

On peut bien le constater encore, la question du ou des savoirs dont se nourrit le roman est fondamentale en ce qui concerne en particulier ses rapports avec le réel. Dans le cas spécifique de ces récits du génocide rwandais, les écrivains semblent rivaliser avec les historiens dans la propension à rechercher le vrai et l'authenticité. Ainsi, réussissent-ils, tant bien que mal, à glisser à côté de leurs personnages de fiction des personnages réellement attestés par l'histoire ou bien par l'actualité.

Par ailleurs, il se pose une autre équation d'ordre énonciatif qui relève du rapport complexe qui lie ces fictions aux témoignages recueillis par leurs auteurs sur les lieux du génocide. De ce fait, il existe un contraste entre l'humilité, le langage neutre et brut qui doivent sous-tendre la parole du témoin et la nécessité de littérisation,

¹⁷⁶ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p.296

d'élaboration discursive qui caractérise le texte de fiction qui veut en rendre compte. Constatant cette difficulté, Bruno Gelas écrit :

« Or, dire l'événement absent, c'est ce que fait l'historien. Mais outre, comme l'a montré avec insistance Michel de Certeau, que le discours historique s'autorise de l'ailleurs d'une institution, l'acte épistémologique par lequel il se fonde consiste à instaurer une coupure entre le passé et le présent. C'est pourquoi il a pour caractère majeur de se prêter à être ré-écrit, là où le témoignage ne peut au mieux qu'être répété (si je réécris, si je change un tant soit peu mon témoignage, cela l'invalidé irrévocablement). »¹⁷⁸

Il est vrai que cette réflexion Bruno Gelas s'applique à priori aux cas de témoignages directs où le témoin se met lui-même à l'épreuve de la parole. Toutefois, il convient de remarquer que c'est la même situation que nous avons dans le cas du témoignage indirect, lorsque l'écrivain se doit de transmettre, ou plus exactement de retransmettre les témoignages reçus d'un rescapé. A cet effet, nous notons une volonté plus ou moins affirmée de la part des écrivains du génocide rwandais de procéder à une sorte d'effacement de l'énonciation en faveur de l'énoncé. C'est ainsi le « faire-entendre » qui domine la prééminence du discours, tel le cas de l'écrivain et journaliste Jean Hatzfeld qui souhaitait s'effacer totalement dans ses récits du génocide pour « laisser » la parole aux différents témoins qu'il a écoutés.

Concernant les récits de notre corpus, notamment chez Boris Diop et Tadjou, la narration est faite d'une succession de témoignages rapportés, au début desquels sont mentionnés les noms (réels ou fictifs ?) des témoins ou ceux qui sont présentés comme tels. C'est là le procédé d'une distanciation qui cherche à dépouiller au plus possible le langage du témoignage, à l'exprimer dans sa forme brute.

¹⁷⁸ Bruno Gelas, « Le témoignage et la fiction », in *Témoignage : éthique, esthétique et pragmatique* (II), Villa Gillet, 1995, p.61-62

Ainsi convient-il de noter que la réappropriation de l'histoire génocidaire par ces écrivains passe de façon générale par un travail d'intégration de différents témoignages doublé, bien sûr, d'une réflexion personnelle sur le phénomène du génocide et de sa signification. De fait, le génocide n'est pas compréhensible en soi, il ne peut s'appréhender que par le témoignage. A cet effet, Philippe Bouchereau note :

« Ce n'est que par le récit, et à partir du récit, que l'événement de la désappartenance, apparaît. Il devient par le recours à la parole, un phénomène. L'événement n'apparaît qu'au travers du témoignage, l'événement devient phénomène même, c'est-à-dire du sens. Le rescapé, par le langage rend manifeste l'événement non compréhensible en le faisant pour lui et pour nous, phénomène, phénomène de sens. »¹⁷⁹

Le témoignage est donc une tentative d'expliquer la négation de l'humain pour essayer d'en comprendre les mécanismes. Par ailleurs, les fictions écrites à la première personne (c'est le cas en particulier chez Monenembo et Lamko) qui se réclament de ce qu'ont entendu leurs auteurs sont une forme de subjectivité qui entend dire des vérités incontestables. Ce dernier aspect des témoignages justifie certainement l'esthétique de leur insertion dans les récits qui, le plus souvent, se veut simple, naturelle voire dépouillée.

Chez Boubacar Boris Diop par exemple, on constate des récits brefs qui s'emboîtent dans la diégèse et correspondent à des témoignages recueillis de part et d'autre. Ainsi peut-on relever, d'une part les témoignages de victimes comme ceux de Jessica Kamensi, Gérard Nayinzira, Rosa Karemera, Marina Nkusi, etc, d'autre part, ceux des bourreaux tels que Ndasingwa et le docteur Joseph Karekesi. A propos du massacre des tutsis réfugiés à l'église de Nyamata, Aloy Ndasingwa personnage génocidaire hutu raconte :

« A l'aube nous avons commencé à installer le premier cordon autour de l'église de Nyamata. Les milliers d'iyenzi qui sont réfugiés dans cette maison de Dieu pensaient que nous n'oserions jamais les attaquer. Ces cancrelats ne vont

pas tarder à savoir qu'il ne faut jamais prêter de bonnes intentions à ses ennemis »¹⁸⁰

Ainsi le style direct rend-il le cynisme des événements plus mordant que dans le cas des propos rapportés par l'intermédiaire d'un narrateur extradiégétique. Ce faisant, la fiction procède à une « ré-effectuation », selon le mot de Paul Ricœur, du passé dans le présent, ou bien même elle tente de dire « l'événement absent » comme le préconise Michel Certeau.

3. La construction de la vraisemblance

La nature extraordinaire du génocide et le silence de la plupart des survivants ou des bourreaux contribuent souvent à l'entourer de mystères, le livrant par-là aux spéculations les plus fantaisistes. Le malaise ou la curiosité qu'il suscite entraînent de nombreux romanciers à en donner une représentation parfois déformée. Mais cette déformation mérite une attention particulière car il s'agit de la réduction de l'événement au ''vraisemblable''. Obéir à cette tendance naturelle revient à intégrer le génocide dans la vie quotidienne en l'interprétant non à partir de sa spécificité mais en fonction des idéologies, des croyances philosophiques, des valeurs morales et même parfois religieuses.

Par ailleurs, les facteurs psychologiques qui empêchent d'ajouter foi au génocide dans un monde qui se veut civilisé où tout l'ignorance ou l'indifférence peuvent prédisposer le lecteur à rejeter le caractère trop concret des événements. C'est pourquoi le public se retrouve mieux, le plus souvent, dans la narration fictive que dans les livres d'histoire. Mais il faut dire que « l'œuvre n'existe que si on la regarde », l'idée est de Jean Paul Sartre, elle n'est crédible que si la vision du monde qu'elle reflète ne dépasse pas l'entendement du lecteur. Nous savons que l'une des difficultés de tout écrivain réaliste est qu'il est à la fois obligé d'exhiber ses références au réel et de les intégrer à la matière textuelle pour qu'elles ne se substituent pas à la fiction qui n'existerait pas sans

¹⁸⁰ Diop, B.B, *Murambi*, Op.cit, p.99

elle. Toutefois, l'effet de réel doit s'appuyer sur le vraisemblable et pour cela il doit exclure l'extraordinaire et les incohérences.

C'est pourquoi l'enchaînement des événements doit pour être plausible répondre à une logique compréhensible de cause-conséquence qui permet de suivre facilement les actions. Dans *Murambi* de Boris Diop, la motivation des événements exclut toute contradiction, tout irrationnel. En effet, le roman laisse apparaître clairement, en dehors de son propre espace fictionnel, une société de référence et de pratiques sociales réelles. Il s'inscrit dans une réalité ou plus précisément une actualité socioculturelle qui lui préexiste et lui succède. En conséquent, l'auteur y fait appel à l'expérience que le lecteur a de cette réalité.

En guise d'exemple, dans ce roman, l'intrigue fait précéder le déclenchement du génocide d'une série de faits et de situations conflictuels qui constitue le fil conducteur vers la tragédie des massacres. Ainsi le premier chapitre, telle une scène d'exposition au théâtre, informe sur les causes mais aussi sur l'atmosphère chargée de menaces qui présida au génocide. Lisons-en cet extrait où Michel Serumundo, personnage Tutsi, étale son anxiété face au chaos qui se préparait :

« Je venais de me rendre compte que c'était comme si notre propre maison nous faisait brusquement peur. Les volets de nos voisins étaient hermétiquement clos. Ils [les Hutus] écoutaient cette radio des Mille collines qui lance depuis plusieurs mois des appels au meurtre complètement insensés. C'était nouveau, cela. Jusqu'ici, ils avaient suivi ces stupides émissions en cachette [...]. De toute façon, cette fois-ci, les assassins avaient un prétexte en or : la mort du Président ».⁽¹⁸¹⁾

Dans ce passage, nous constatons que l'auteur se soucie de donner au récit une cohérence interne qui se fonde sur ce que nous avons appelé tantôt le rapport cause-conséquence qui exclut tout fantastique, ou tout irrationnel. A cet effet, on connaît de façon certaine dans l'histoire du génocide rwandais le rôle d'incitateur au meurtre que

⁽¹⁸¹⁾ DIOP. B. B. *Murambi...*, Op. cit, p. 18

jouait la radio, tristement célèbre, dénommée Radio des Mille Collines qui est, du reste, une preuve tangible de la préméditation de l'extermination des Tutsis. En outre, dans une volonté de produire la vraisemblance l'auteur évoque ici comme ailleurs l'assassinat du président Habyarimana, événement politique d'une gravité aux conséquences incommensurables expliquant l'enchaînement des événements.

De façon générale, il convient de noter que la plupart des récits de notre corpus présentent un schéma narratif correspondant à un enchaînement des événements qui reflète en quelque sorte la réalité du génocide. Par là, les écrits du génocide s'inscrivent dans la perspective narrative que Paul Ricoeur décrit en toute simplicité par ce constat :

« Pour qu'on puisse raconter quoi que ce soit, en effet, il faut et il suffit qu'une certaine action soit conduite à travers trois phases : une situation ouvrant une possibilité, l'actualisation de cette possibilité, l'aboutissement de l'action »⁽¹⁸²⁾

A propos de cette situation ouvrant une possibilité, elle peut varier d'un auteur à un autre. A l'inverse de Boris Diop, Tierno Monénembo choisit de faire du génocide accompli la situation dont découlent toute une série de conséquences malheureuses. Dans *L'Aîné des orphelins*, la situation de départ du récit se trouve être le génocide qui se prolonge par la relation des efforts de survie des enfants orphelins en particulier. Mais malgré le jeune âge du narrateur, la vraisemblance du récit tient surtout à l'extrême violence des massacres qui n'ont épargné aucune famille d'une part, et au rapport étroit qui lie le passé douloureux de Faustin à son présent de misère et de désespoir, d'autre part.

L'Aîné des orphelins présente une forme narrative, pleine de références directes ou indirectes au génocide ; c'est une sorte de récit autobiographique ou plus exactement de fausse autobiographie (il n'y a pas d'égalité entre auteur, narrateur et personnage) comme le préconise Philip Lejeune dans *Le pacte autobiographique*⁽³⁰⁾. Ainsi l'auteur

⁽¹⁸¹⁾ RICOEUR, Paul, *Temps et Récit*2, Paris, Edition du Seuil, 1984, p. 79

⁽¹⁸²⁾ LEJEUNE P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

s'autorise-t-il des séquelles qu'il a pu constater et des témoignages recueillis pour justifier les fantaisies de la fiction dite par un adolescent trop mûr pour son très jeune âge. Dans ce sens, Cathérine Coquio note que :

« *L'engagement de l'écrivain face au génocide conduit à l'élaboration d'un langage et d'une forme capables de traduire un réel qui déborde les catégories de la perception et de l'entendement, sans contourner aucun de ces aspects : ni l'effondrement des équilibres psychiques et des frontières morales, ni l'évidence des responsabilités politiques... A partir de ce contrat, l'écrivain choisit sa propre construction* »⁽¹⁸³⁾

Ce contrat d'écriture que préconise Coquio semble être bien respecté par Monénembo, même si sa fiction romanesque n'est pas visiblement tenue par un grand souci d'exactitude factuelle, ni d'efficacité didactique. En effet, l'auteur inscrit son récit au sein d'une seule conscience, celle de Faustin, qui ne se préoccupe pas à priori de décrire, ni d'expliquer des faits génocidaires. Le récit de Monénembo se focalise non pas sur les responsabilités politiques dont parle Coquio plus haut, il s'intéresse plus particulièrement à la dimension éthique de cette catastrophe humaine.

A l'instar de Monénembo, koulsy Lamko situe les actions de sa fiction dans une période postérieure aux massacres mais en faisant remonter tous leurs mobiles à l'exécution du génocide. Ainsi, le merveilleux qui empreint *La Phalène des collines* dont la narration est assurée par un papillon est-il tempéré par les évocations récurrentes de scènes saillantes du génocide telles que le viol érigé en moyen de destruction humaine. Dès lors, la pratique du viol par les génocidaires ainsi que ses conséquences physiques et psychiques très complexes semblent justifier le discours surréaliste de la Reine violée par un prêtre pervers, cas devenu symbolique en la matière.

Par ailleurs, d'autres catégories du réel sont fréquemment évoquées. C'est par exemple, les visites effectuées dans les "sites" du génocide qui sont la source principale d'inspiration de Lamko, outre qu'elles constituent la cheville ouvrière de

⁽¹⁸³⁾ COQUIO C., *Rwanda* ., Op.cit., p. 142

l'intrigue de *La Phalène des collines*. A cela s'ajoute les indications spatio-temporelles qui renvoient nettement à la géographie et au temps des faits relatés. Nous pouvons le constater dans ce passage du roman où la narratrice parle des violences meurtrières :

« *Gikongoro.1994. Un midi d'avril ... Je suis nerveusement exténuée d'avoir traversé les barrières et les barricades grouillantes de hordes vociférantes d'interahamwes. Je ne comprends toujours pas comment mon chauffeur et moi avons réussi à tromper leur vigilance* ». ⁽¹⁸⁴⁾

Nous le constate bien, le récit merveilleux de Lamko se sert de la réalité génocidaire comme toile de fond pour produire la vraisemblance qui est nécessaire au didactisme de l'œuvre.

Quand aux œuvres de Wabéri et de Tadjó, leurs trames narratives les rapprochent respectivement de l'essai et du récit de voyage. A cet effet, nous y décelons de nombreux intertextes historiques qui donnent des informations et des explications sur les raisons et les conséquences de ces violences. Leur rigueur démonstrative impose un culte de la vraisemblance qui se traduit par des allusions explicites au contexte extralittéraire ou au hors-texte.

Dans *Moisson de crânes*, Wabéri choisit le mot *fiction* comme titre à la première partie de son livre alors que la seconde partie porte le titre de *récit*. Mais pour l'essentiel, l'auteur y transmet, avec une écriture dépouillée, des paroles entendues, des réalités observées et des réflexions intimes ou étrangères. Le contexte de production de ce texte est précisé dès l'entame de la préface où l'auteur précise :

« *Cet ouvrage s'excuse presque d'exister. Sa rédaction a été très ardue, sa mise en chantier différée pendant des semaines et des mois. N'était le devoir moral contracté auprès de divers amis rwandais et africains, il ne serait pas*

⁽¹⁸⁴⁾ LAMKO. K., Op. cit., .32.

invité à remonter à la surface aussi promptement après deux séjours au pays des mille collines ».⁽¹⁸⁵⁾

De façon générale, ces récits du génocide insistent tous sur l'importance des fonctions référentielles que nous avons étudiées dans la première partie de notre travail. Dans le premier chapitre de *L'Ombre d'Imana* intitulé "Le premier voyage", Véronique Tadjó précise les motivations de son texte :

« Je partais [au Rwanda] avec une hypothèse : ce qui s'était passé nous concernait tous. Ce n'était pas uniquement l'affaire d'un peuple perdu dans le cœur noir de l'Afrique. Oublier le Rwanda après le bruit et la fureur signifiait devenir borgne, aphone, handicapée. C'était marcher dans l'obscurité, en tendant les bras pour ne pas entrer en collision avec le futur ».⁽¹⁸⁶⁾

La construction de la vraisemblance apparaît également au niveau de la création des personnages. De fait, les personnages de ces récits se présentent généralement dans leur dimension d'êtres ordinaires et humains. Ainsi constate-t-on que dans *Murambi* par exemple, Joseph Karekesi, personnage dont le cynisme et la cruauté choque violemment la conscience du lecteur, est un homme équilibré, un docteur dont le comportement travesti s'explique et se comprend. En effet l'auteur évite de créer un personnage fantôme insaisissable et invraisemblable pour l'entendement humain. Pour cela, l'auteur explique logiquement le processus par lequel Joseph Karekesi, personnage hutu autrefois combattant de la liberté et de l'égalité, finit par se transformer en un commanditaire cruel des massacres de Tutsis dont sa femme et ses propres enfants.

De fait, docteur Karekesi est devenu le "boucher de Murambi", comme il est surnommé, à cause des travers humains que sont la haine et la soif de la puissance. C'est ce que Siméon Habinéza explique à Cornelius en ces termes :

⁽¹⁸⁵⁾ WABERI A., Op. cit., p.13

⁽¹⁸⁶⁾ TADJO V., Op.cit., p.11

« Je vais te dire autre chose, Cornelius : même dans ses meilleures années, Joseph ne supportait pas de voir ses ennemis beaucoup plus riches que lui. Il les méprisait tout en sachant qu'à leurs yeux, il était un moins que rien, juste un pauvre diable avec de beaux diplômes. Il en souffrait beaucoup, je le voyais très clairement, quand ton père a décidé de devenir un homme puissant il savait qu'il aurait du sang sur les mains ».⁽¹⁸⁷⁾

Dès lors, nous comprenons que le docteur Karekesi, aussi sinistre qu'il soit, est un prototype humain, donc rien d'extraordinaire ou de fantastique. De façon générale dans ces récits du génocide, aucune place n'est laissée au hasard ou aux incohérences. Leurs stratégies discursives se fondent essentiellement sur une construction démonstrative qui invite le lecteur à une sorte de reconstitution des événements. Cette disposition rejoint le projet fondamental du roman réaliste tel que le décrit Philippe Hamon :

« Le projet réaliste s'identifie avec le désir de transmettre une information sur telle ou telle partie du référent jugée comme non promue à l'existence littéraire, comme inexplorée, mal connue »⁽¹⁸⁸⁾

En effet, pour satisfaire au besoin de vraisemblance, ces écrivains fondent leur démarche sur l'analogie et l'équivalence et tentent de faire correspondre le lisible au visible. En d'autres termes, les univers fictifs qu'ils construisent appartiennent à l'horizon quotidien ou connu du lecteur et le monde du récit est voisin de celui du récepteur.

⁽¹⁸⁷⁾ DIOP, B. B, *Murambi...*, Op.cit. p.185

⁽¹⁸⁸⁾ HAMON, Philippe, « *Un discours contraint* », in col. *Littérature et réalité*. Paris, points, 1992, p.136.

II- La création de l'univers fictionnel

1- Des protagonistes fictifs

L'une des difficultés de l'écriture du génocide réside particulièrement dans la création des personnages. Cela tient du fait que ces derniers doivent réunir tous les caractères de l'ordinaire et de l'exceptionnel sans être des fantoches. Mais il faut dire que dans ce cas d'écriture de l'extrême, l'événementiel génocidaire a souvent tendance à masquer, mieux, à détourner le regard de la réalité du personnage en faveur des actions et des faits.

Il convient de remarquer que la dimension testimoniale de ces œuvres amène très probablement le lecteur à s'attendre au modèle du personnage dit balzacien. En effet le besoin d'authentification amène souvent l'auteur à donner au personnage-témoin un état civil et un portrait renforcé d'analyses psychologiques et permettant à l'occasion de l'apprécier en bien ou en mal. Mais si certains personnages sont pourvus d'une épaisseur psychologique, d'autres sont sommairement désignés sous un nom à résonance rwandaise, sans aucune autre précision notoire.

Dans *Murambi*, le personnage de Joseph Karekezi qui joue un rôle central dans l'exécution du génocide, est doté d'une psychologie qui ne manque pas un seul instant de susciter la réflexion chez le lecteur. En effet, à partir de sa connaissance du génocide, Boubacar Boris Diop a donné à ce personnage un comportement hors du commun que la situation rend sinon acceptable du moins compréhensible. En effet, ce génocidaire en puissance est « concevable » parce que le contexte fait de haine viscérale et de folie meurtrière l'autorise en quelque sorte. C'est que dans l'irrationnel univers génocidaire, univers dichotomique des bourreaux et des victimes, régi par le sadisme et le meurtre, le rare est devenu banal.

Dans le camp des génocidaires, les bourreaux affichent tous, à l'image de Joseph Karekezi, le même degré de bestialité car si l'auteur humanise certains et déshumanise d'autres, il risque de fausser la logique de la violence acharnée. Aussi crée-t-il des personnages pour qui tuer constitue la norme et la pratique quotidienne. Boris Diop a

ressemblé des détails caractéristiques qu'il a concentrés en ce personnage sus-évoqué enfin de créer un type exemplaire du génocidaire. Ainsi, le choix des détails et des traits psychologiques concernant le personnage de Karekezi s'effectue-t-il en fonction du général et non de l'extraordinaire seulement. De fait, les raisons sur lesquelles se fonde ce personnage pour justifier et expliquer son sadisme et l'extermination des Tutsis sont représentatives d'une mentalité bien répandue chez les Hutus dans le roman.

Toutefois, la singularité de Joseph Karekezi, surnommé le « boucher de *Murambi* », tient surtout de son statut de médecin, donc il censé apaiser ou éradiquer le mal et non le provoquer. Dans cet univers génocidaire ; un homme quelconque, peut s'y transformer en bête pensante capable d'inventer des projets macabres pires que ceux imaginés par un être très peu cultivé. Mais il faut dire que, de façon générale, les œuvres de notre corpus ne présentent pas de portraits psychologiques fouillés à propos des génocidaires. Ceux-ci n'ont pas d'existence véritable, ils ne font même pas l'objet de description physique, encore moins morale ; ils se résument à leurs seules actions.

Par ailleurs, on note la présence de personnages historiques dans ces récits fictifs. Ces personnages peuvent apparaître de deux manières différentes. Parfois ils sont simplement évoqués et ne jouent aucun rôle actif, ils participent ainsi d'un « effet de réel » en se présentant comme une toile de fond historique qui donne au lecteur l'impression d'un récit purement authentique. En cela, le nom du défunt président rwandais Habyarimana, par exemple, est revenu dans la plupart de ces textes pour expliquer les circonstances du déclenchement des hostilités génocidaires.

Mais il faut préciser que la représentation des victimes s'avère parfois plus délicates que celle des génocidaires. En effet, à partir d'un certain degré de souffrance, il n'est pas aisé de décrire la psychologie des suppliciés. La situation extrême à laquelle ces derniers sont réduits entraîne une transformation totale de leur rapport avec le temps et avec l'environnement. Ils subissent à la fois le poids de leur corps, de leur esprit, prennent conscience de leurs limites et découvrent l'importance jamais égalée de leur spiritualité.

Il convient de remarquer par ailleurs que les victimes, telles que décrites dans la plupart des récits, présentent un comportement quasi uniforme façonnée par leur destin commun: la mort inéluctable. Aussi, montrent-elles souvent leur attachement à l'entraide, leur fraternité dans la souffrance. Cette attitude apparaît comme une négation ultime du projet génocidaire qui, diaboliquement, cherche à annihiler la pitié considérée par certains comme la base naturelle des relations humaines.

Toutefois, le roman de Boris Diop évoque le cas d'une victime qui oppose de façon singulière la force morale à la force physique : il s'agit de ce personnage tutsi qui, sachant la mort inéluctable, se vêtit de ses plus beaux habits, s'installe dans son salon portes et fenêtres grandement ouvertes, attendant avec sérénité ses bourreaux qui, après l'avoir assassiné, garderont longtemps dans leur esprit le souvenir cette victime pour le moins énigmatique.

Il convient d'éviter le danger d'une uniformisation dans la conception des traits de caractères chez les personnages victimes, ce qui risquerait de dénaturer la réalité génocidaire ou de conduire à une idéalisation systématique de la vie. Donc même effrayé et fasciné par l'horreur la conscience doit éviter les stéréotypes qui occulteraient certains cas humains aussi singuliers qu'intéressants.

Par ailleurs certains rescapés préfèrent s'emmurer dans le silence que de témoigner, soit parce qu'ils ne trouvent pas les mots pour dire le génocide soit par peur de ne pas se faire comprendre ou croire. C'est par exemple, le cas du rescapé Gérard Nayinzira qui condamne, dans *Murambi*, le projet de Cornelius de monter une pièce de théâtre pour représenter le génocide.

Il convient de remarquer sous un autre angle que les écrivains du génocide semblent établir un pacte tacite avec le lecteur qui interprète d'une façon ou d'une autre les personnages (historiques ou fictifs) selon son degré de connaissance des événements et de leurs auteurs. De fait, c'est suivant sa culture que ce dernier considère certains protagonistes comme relevant de la pure caricature ou du travail de fictionnalisation. Inversement d'autres protagonistes prennent une dimension historique et contribuent à ancrer les récits dans le registre factuel. Enfin, ces mêmes personnages historiques

peuvent, sous l'effet de la plume et de l'imagination des auteurs, faire passer le récit du réel à la fiction par le fait du grossissement ou de la transfiguration de leurs traits de caractère. Dans certains cas nous pouvons relever quelques exemples typiques de personnages historiques et leurs traitements fictionnels.

En effet, dans ces textes consacrés au génocide rwandais, nous retrouvons par exemple le personnage de la religieuse italienne Antonia Locatelli⁽¹⁸⁹⁾, assassinée en réalité deux ans avant le génocide parce qu'elle voulait prévenir la communauté internationale de la préparation de cette tragédie.

Dans *L'Aînée des orphelins*, Tierno Monémbo situe la vie de ce personnage féminin au cœur de l'actualité des massacres relatés dans son récit où « l'Italienne » apparaît comme un protagoniste vivant dans le voisinage de la famille du personnage principal Faustin. Il convient donc de remarquer que l'auteur brouille les pistes entre histoire et fiction, et encore une fois la culture du lecteur est mise à contribution d'une façon ou d'une autre.

Boubacar Boris Diop en ce qui le concerne, évoque dans son texte ce personnage sous son vrai nom mais à titre posthume et en expliquant les circonstances de sa mort :

« Cette tombe, à côté, est celle de la religieuse italienne. Elle s'appelait Antonia Locatelli. Quand elle a vu, deux ans avant le génocide, qu'on allait faire des choses pas bien, elle a dit sur une radio étrangère [...] Après quoi les hommes sont allés la tuer dans sa maison. » ⁽¹⁹⁰⁾

Nous retrouvons toujours le même personnage historique dans le texte de Véronique Tadjo où l'on peut lire avec le même souci de précision :

⁽¹⁸⁹⁾ La mort d'Antonia Locatelli en mars 1992 a été largement relayée par la presse à l'époque. Par ailleurs Gérard Prunier, chercheur spécialiste de l'Afrique orientale, en témoigna lors de la mission d'information sur le Rwanda dont le compte-rendu s'est tenu à l'Assemblée Nationale française le 30/06/1998 (Propos en libre accès sur le site : <http://www.assembleenationale.fr/>)

⁽¹⁹⁰⁾ Diop.B.B, *Murambi*, Op.Cit., p.91

« *TONIA LOCATELLI*

Morte le 09.03.1992. RIP. (Repose en paix) »

Cette notation en gros caractères, isolée du corps du texte, est suivie d'une explication portant sur la personnalité de la victime ainsi que sur les causes de son assassinat. Tout compte fait, il convient de remarquer que ce personnage apparaît dans tous les textes sus-évoqués sous les mêmes traits identitaires. En cela, on peut dire que l'historicité reste déterminante dans la conception des personnages de l'univers fictionnel. Ces derniers ont la plupart une existence historiquement avérée et le procédé onomastique est parfois sans ambiguïté ni dissimulation.

Cependant, nous avons à l'inverse d'autres personnages historiques qui, par le biais de la fictionnalisation, apparaissent sous des traits différenciés sous la plume des romanciers. Ainsi en est-il de la femme momifiée, personnage récurrent dans plusieurs récits du génocide. De fait, il est connu que beaucoup de visiteurs des ossuaires dans les « sites du génocide », pour paraphraser Koulsy Lamko, ont révélé l'image affligeante de la femme violée et assassinée sauvagement et dont les parties intimes gardaient encore l'énorme pieu qu'on y avait enfoncé.

Pourtant, ce fait macabre sera raconté dans les récits qui nous intéressent au gré des imaginations des différents auteurs. Dans le récit de Boubacar Boris Diop la femme suppliciée porte le nom de Thérésa Mukandori, elle est évoquée dans ce passage du roman :

« Elle s'appelait Thérésa. Thérésa Mukandori. Nous la connaissons tous très bien, répondit le gardien. La jeune femme avait la tête repoussée en arrière et le hurlement que lui avait arraché la douleur s'était figé sur son visage encore grimaçant. Un pieu en bois ou en métal, [...] était enfoncé dans son vagin »⁽¹⁹¹⁾

Par ailleurs, il faut noter que l'évocation de ce personnage féminin ne se limite pas à une sommaire description ; Thérésa Mukandori était déjà apparue dans le chapitre

⁽¹⁹²⁾ Diop.B.B, *Murambi*, Op.Cit, p.88-89

intitulé Jessica, situé à la fin de la première partie dont le titre est ‘‘La peur et la colère’’. Donc, c’est l’image de ce corps momifié, exhibé pour l’exemple, que Boris Diop part pour donner vie et conscience à ce personnage devenu symbolique. Dans un dialogue légèrement antérieur à sa mort, Thérèse confie à Jessica son espoir de sauver sa vie en allant se réfugier dans l’église « *Jessi, ils ne pourront jamais faire ça sachant que Dieu les voit* »¹⁹³

Cette entrée dans la conscience de ce protagoniste par le procédé de la narration homodiégétique, donne à ce personnage énigmatique une consistance psychologique qui, tout en renforçant sa dimension humaine, permet au lecteur de mieux appréhender le caractère crapuleux du crime, de s’indigner profondément de l’innocence bafouée et souillée.

Chez Véronique Tadjo le personnage est évoqué sous le même nom que chez Boris Diop. On l’y décrit sous le style télégraphique :

« *EGLISE DE NYAMATA*

Site de génocide.

+ ou – 35000 morts

La femme ligotée.

Mukandori. Vingt-cinq ans. Exhumée en 1997

Lieu d’habitation : Nyamata centre.

Mariée.

Enfant ? (...)

Elle a été violée. Un pic fut enfoncé dans son vagin. Elle est morte d’un coup de machette à la nuque. On peut voir l’entaille que l’impact a laissée (...)

Elle est là pour l’exemple, exhumée de la fosse, où elle était tombée avec les autres corps. Exposée pour que personne n’oublie. Une momie du génocide.

Des bouts de cheveux sont encore collés sur son crâne »⁽¹⁹⁴⁾

Une telle description semble se départir de tout artifice littéraire et se borne à ne donner que des faits dans leur crudité. Ce personnage revêt une dimension symbolique

⁽³⁶⁾ Ibid., p.36

et se présente dans toute sa singularité comme le confirme l'article défini « la » qui efface l'anonymat de ce cas parmi tant d'autres. L'image de « la femme ligotée » est l'une des formes d'expression atypiques de la violence et de la brutalité génocidaires.

On le voit donc, la création des personnages dans ces récits se nourrit souvent du vécu de certaines personnes dont les expériences, sinon uniques du moins exceptionnelles, permettent d'apporter la preuve de l'existence de ces massacres abominables que certaines attitudes négationnistes tentent d'édulcorer ou de dénaturer.

2. Vue des ossuaires et visions hallucinatoires

De façon générale, ces textes du génocide participent d'un espace textuel que l'on peut analyser selon deux aspects essentiels. D'abord, les catégories de lieux convoqués, les événements ou faits constatés, correspondent le plus souvent à notre univers réel et fondent ainsi l'ancrage réaliste des textes comme nous l'avons déjà vu à propos des toponymes. Ensuite, On observe dans certains cas une transfiguration phénoménologique du réel en une vision hallucinatoire. Parmi les catégories du réel, nous retiendrons ici, en particulier les « sites du génocide » où sont entassés les ossements humains. Les textes issus de Fest' Africa évoquent les foyers d'extermination visités par leurs auteurs : Nyamata, Ntarama, Murambi. Catherine Coquio dira que l'initiative « Ecrire par devoir de mémoire » doit beaucoup à ce geste collectif sinistrement « touristique »⁽¹⁹⁵⁾ consistant à la visite des ossuaires sus-évoqués. Elle écrit à ce propos :

« Les sites, à l'inverse d'un monument funéraire, forment un entre-deux d'existence où la mort devient lieu de survivance, c'est-à-dire d'une vie sous emprise des non-enterrés. Ces espaces ont été pour les écrivains à la fois le lieu de la plus grande extériorité- celle des spectateurs horrifiés- et de l'intériorisation du « devoir » d'écriture : c'est en ces lieux que la véritable «

⁽¹⁹⁵⁾ La rencontre de Fest' Africa au printemps 2000 était ponctuée de soirées commémoratives et de deux visites de « sites » : les églises de Nyamata et de Ntarama, puis l'Ecole Technique de Murambi : ces visites sont de toute évidence restées gravées dans la mémoire affective des écrivains.

commande », comme le dit Boris, est devenue celle des morts. En ce sens, chacun des livres issus des Fest’Africa est un “ livre des ossements” » ⁽¹⁹⁶⁾

Mais au-delà de la fréquence de ces topos des ossements dans ces écrits, il convient de noter la récurrence consécutive de la thématique spectrale que cette littérature du génocide développe à partir des images surréalistes qu’offrent les amoncellements d’os humains. En cela, Boris Diop affirme que c’est sa visite au “site” de l’Ecole technique de Murambi qui a déclenché sa verve scripturale et qui lui a même fourni le titre de son roman. Tierno Monémembo, en ce qui le concerne, imagine l’histoire de son personnage principal Faustin à partir de Nyamata. Quant à Véronique Tadjo, son sous titre « voyage jusqu’au bout du Rwanda » rend compte de l’itinéraire par lequel l’ont fait passer ses différentes pérégrinations entre les « sites » du génocide. Le titre de Wabéri « Moisson de crânes » tient lieu de cette volonté de représentation allégorique d’un mal quasi indescriptible qui prend la forme énigmatique des spectres des morts non enterrés. D’ailleurs, il n’y a qu’à lire le titrage de ces récits pour se rendre compte du rapport évident de ces fictions entretiennent avec la réalité du génocide qui les inspire.

Dès lors, les récits du génocide virent souvent aux histoires de fantômes, comme si les vivants qui ont visité les “sites” des morts non enterrés sont à leur tour visités par les morts. Véronique Tadjo, dans un chapitre de son livre intitulé « la colère des morts » écrit :

« Les morts venaient régulièrement rendre visite aux vivants. Quand ils les trouvaient, ils leur demandaient pourquoi ils avaient été tués ... les morts auraient voulu parler mais personne ne les entendait. Ils auraient voulu dire tout ce qu’ils n’avaient pas eu le temps de dire, toutes les paroles qu’on leur avait enlevées, coupées de la langue, arrachées de la bouche. Ils étaient dans tous les quartiers. On pourrait les sentir quand ils dépassaient les gens à la hâte » ⁽¹⁹⁷⁾

⁽¹⁹⁶⁾ COQUIO. C., Op. Cit, p.151

⁽¹⁹⁷⁾ TADJO. V., Op. cit, p.51

Cette atmosphère de monde hanté par les spectres de la mort venus se plaindre ou se venger des vivants reste un topos, c'est-à-dire un lieu commun qui, dans ces écrits du génocide, relève d'une vision ou d'une sensibilité assez partagée par les auteurs. Par ailleurs, ce thème revêt une dimension anthropologique, puisqu'il est en parfaite harmonie avec la tradition africaine et avec la conception que celle-ci se fait de la mort. On sait communément qu'en Afrique la mort n'est pas en rupture avec la vie et que morts et vivants restent en communion.

Cette mise en scène des spectres, des apparitions effrayantes des morts parmi les vivants constitue le substrat du récit de Koulsy Lamko. En effet, dans *La phalène des collines*, Lamko raconte le destin d'une reine tutsie violée et tuée avec une brutalité inimaginable et dont le squelette se transmue en phalène ; fantôme erratique qui vient déranger, voire punir l'insensibilité ou la curiosité obscène des visiteurs atteints de voyeurisme. Dans le musée-ossuaire où se succédaient les visiteurs pour poser leurs regards inquisiteurs sur les ossements humains, la phalène laisse éclater sa colère et son indignation de fantôme agacé.

« J'en avais marre ! Vraiment ! Ces mufles, ces clowns de tout acabit qui avaient fini par me prendre pour une pièce de musée, qui me visitaient, reniflaient ma carcasse, bouchaient les narines, ou se laissaient surprendre par la nausée, tous m'irritaient profondément. J'avais désormais décidé de leur offrir une sarabande de tourments. Laisser libre cours à ma sainte et violente vie ! User de tous mes pouvoirs de fantôme pour secouer tout le monde »⁽¹⁹⁸⁾

Ainsi voit-on que ces récits s'inscrivent totalement en faux contre le projet génocidaire d'anéantir la vie ; tout en prenant acte de cette destruction qu'offre la réalité des ossuaires, ils s'y opposent en faisant agir et parler les morts. D'ailleurs, on pourrait attacher deux significations évidentes à l'exposition massive des ossements humains ; d'abord elle atteste incontestablement du meurtre collectif et transforme les cadavres (parfois laissés dans la position où ils furent tués) en auteurs d'un témoignage on ne peut plus authentique et expressif.

⁽¹⁹⁸⁾ LAMKO, Koulsy , op.cit, p.23

Dans *Murambi*, le narrateur traduit les pensées intimes de Cornelius visitant les ossements dans le charnier de l'Ecole Technique en ces termes :

« Mais pourquoi les salles où s'entassaient les cadavres lui faisaient-elles penser à la vie plutôt qu'à la mort ? Peut-être à cause de tous ces bras tendus vers les Interahamwe dans une ultime et absurde supplique ? Une forêt de bras encore bruissante de cris de terreur et de désespoir »⁽¹⁹⁹⁾

C'est donc par son corps exhibé que la victime est dotée d'un puissant moyen de témoigner dans un silence assourdissant, témoignage qu'aucun mot ne saurait exprimer dans toute sa réalité. En cela, Catherine Coquio remarque fort pertinemment que :

« C'est peut-être en liant ainsi les figures de l'ossuaire, du fantôme et du témoignage que les écrivains réalisent le mieux leur contrat de fidélité au réel du génocide ; non en épousant la cause ou le discours des témoins, mais en réfléchissant le plus lucidement possible leur distance vis-à-vis des victimes, écrivant à la manière de vivants qui ne purent que « visiter » les morts, comme ils le firent, d'abord de très loin, à travers les rumeurs et images médiatiques, puis, au sens strict et de plus près, dans les sites du génocide »⁽²⁰⁰⁾

Ces récits inspirés en partie par la vision des ossements reflètent avant tout un trouble propre à chacun des écrivains, le choc reçu après coup dans les différents « sites » du génocide. A ce niveau, il convient de noter que le discours littéraire gagne en expressivité sur beaucoup d'autres formes de discours telles que l'histoire, dans la mesure où le génocide ne s'appréhende autrement mieux que par ses aspects anthropologique et humain. D'ailleurs, l'équation du deuil ramenée à celle de l'exhibition des corps de victimes, ne saurait être résolue vraiment par un enterrement qui, du reste, n'aurait été que symbolique. Dès lors, on peut se rendre compte de toute

⁽¹⁹⁹⁾ DIOP B.B., op. cit, p.176

⁽²⁰⁰⁾ COQUIO C., Op.cit. p.184

évidence et même reconnaître une certaine positivité de l'impact psychologique très puissant que les ossuaires ont eu sur les consciences de ceux qui les ont vus.

Dans le même ordre d'idées, on constate le retour d'un topos bien connu dans le roman africain traditionnel : celui de l'importance accordée à la superstition. Nous savons que l'influence que celle-ci a sur la société contemporaine paraît considérable et demeure parfois le principal ressort de certains récits de ce génocide invitant souvent le lecteur à renouer avec une image de l'Afrique mystérieuse.

3. Une narration symbolique et détournée

Comme nous l'avons déjà signalé, ces textes consacrés à cette tragédie rwandaise s'inscrivent dans une perspective de "devoir de mémoire" qui amène leurs auteurs à rechercher des marques d'authenticité et de véridicité. En cela, on constate que la plupart de ces œuvres adoptent des stratégies d'écritures qui mettent en avant une utilisation persistante des "effets de réels" ou un style que l'on pourrait qualifier de journalistique de par leur attachement aux faits entre autres procédés.

Dès lors, on note que ces textes partagent des thématiques communes dont nous avons déjà étudié certains éléments essentiels à travers les toponymes, les anthroponymes et même les choronymies. En effet, ces fictions se rapprochent en général du discours historique par leur inscription dans l'événementiel qui explique sans doute l'appellation de « docuroman »⁽²⁰¹⁾ par laquelle Boniface Mbongo Mboussa les a désignées.

Toutefois, certains récits de notre corpus ne se sont pas engagés à représenter crûment la réalité génocidaire mais ils se sont plutôt intéressés à ses conséquences psychologiques et sociales en particulier ; même si ces narrations sont entrecoupées de descriptions de scènes fortes qui replongent le lecteur dans l'atmosphère génocidaire. A

⁽²⁰¹⁾ MONGO-MBOUSSA B., « Où est passé le Kourouma d'antan ? » in *Africultures*, n 30, septembre, 2000, p.107

cet effet, on peut noter cette réflexion de Charlotte Wardi à propos des écrits sur le génocide juif :

« *Les romanciers sans expérience de la vie concentrationnaire, mais qui ont une intuition juste de sa complexité évitent pour des raisons morales et esthétiques de la décrire. Ils évoquent généralement l'extermination à l'aide de quelques détails vrais et de scènes dont le caractère historique est universellement reconnu. Ils se contentent de signaler une réalité historique qui demeure extérieure à la fiction et à laquelle le lecteur est renvoyé* »⁽²⁰²⁾

Cette réflexion de Wardi rend compte des difficultés que peut poser la représentation du génocide par le tiers. Dans le cas des écrits du génocide rwandais la plupart des auteurs ont choisi de faire dans le réalisme qui les amène à tenter de rendre sensible l'horreur génocidaire en relatant dans le détail les atrocités qui vont jusqu'à susciter une certaine gêne chez le lecteur. Cependant deux récits, *la Phalène des collines* de Koulsy Lamko et *l'Aîne des orphelins* de Tierno Monémbo font montre d'une autre stratégie d'écriture qui se borne à adopter une narration détournée de la réalité du génocide.

Dans le texte de Lamko, l'auteur s'intéresse comme nous l'avons noté plus haut aux conséquences du génocide non pas chez les vivants seulement mais aussi chez les morts. Ce dernier aspect inscrit *La Phalène des collines* dans le récit merveilleux puisque ce sont les morts eux-mêmes qui s'expriment à travers la voix de la phalène qu'est devenue la femme violée. C'est des spectres qui disent leur indignation devant les vivants qui semblent se donner un moyen de satisfaire leur avidité de sensationnel devant les milliers d'ossements humains conservés et exposés dans les différents ossuaires rwandais.

Le récit chez Lamko commence non pas dans une période antérieure au génocide mais plutôt bien après que les corps des victimes se sont décomposés. L'auteur de ce

⁽²⁰³⁾ WARDI. C., Op. Cit, p.152-153

roman emploie des adresses qui donnent clairement une idée sur le temps du récit comme on peut le constater dans l'extrait suivant :

« Moi, je suis désormais une phalène, un énorme papillon de nuit aux couleurs de sol brûlé [...]. J'ai surgi d'un néant de fantôme et d'une dépouille sèche de femme anonyme au milieu d'autres cadavres amoncelés dans une église-musée-site du génocide. Avant le chaos l'univers entier me connut et m'adula »⁽²⁰⁴⁾

On le voit bien, koulsy Lamko choisit de raconter le génocide sous la forme d'une narration postérieure. L'histoire est relatée par l'esprit d'une reine qui revient d'entre les morts hanter le monde des vivants après avoir été violée et sauvagement assassinée par un prêtre pervers. Ce faisant, l'auteur prend de la distance avec les faits à l'opposé des formes adoptées en particulier par Tadjou et Wabéri et qui s'apparentent surtout au récit de voyage. Ainsi choisit-il de ne pas faire de la description des violences la toile de fond de son récit et puise dans son imaginaire l'essence même de son histoire.

Les pérégrinations incessantes de la phalène narratrice nous font découvrir la vie dans ce Rwanda d'après génocide marqué par les stigmates indélébiles du drame. Par exemple, la narration s'est longtemps arrêté sur des tranches de vie des rescapés qui se retrouvent dans un bar dénommé « Café la Muse » et qui réapprennent les gestes quotidiens de la vie, ou plutôt d'une vie autre. Il y a aussi le personnage de Pelouse, jeune rwandaise tutsie mais née à l'étranger, qui est à la recherche de la tombe de sa tante qui n'est autre que la femme violée que le narrateur évoque sous ces qualificatifs élogieux à la page 142 du récit : « la Reine ; celle du milieu des vies », « cette femme d'une extrême beauté que l'âge n'avait jamais pu ternir ».

Notons par ailleurs l'existence du personnage énigmatique dénommé Fred. R, acteur symbolique de la rébellion tutsie qui, nous dit-on dans le récit, ne finit de courir à la recherche d'une hypothétique liberté. Il faut remarquer au passage que tous ces personnages symboliques sont inspirés à l'auteur par des événements factuels généralement connus du lecteur, quelque peu informé. Ainsi, si le fantôme erratique de

⁽²⁰⁴⁾ LAMKO. K., op. cit, p.13.14

la phalène renvoie à la femme momifiée, identifiée sous le nom de Theresa Mukandori, Fred .R rappelle sans doute le combattant tutsi Frédéric Rwigema, héros de la rébellion du Front Patriotique Rwandais (F.P.R) tué lors de l'offensive de 1990, quatre ans avant le génocide de 1994.

On le voit bien, cette écriture libertaire de Lamko faite de métamorphoses, de transmutations et d'allégories, se veut une fiction née en quelque sorte du réel et qui fait témoigner les victimes par l'entremise du surnaturel. Dans un entretien accordé à Éloïse Brézault, Lamko rapproche la figure de son personnage éponyme de la reine Rosalie Gitchanda qui a réellement vécu au Rwanda avant ce génocide et dont il dresse le portrait que nous citerons in extenso, eu égard aux importantes allusions qu'il contient.

« La Reine [métamorphosée en phalène] renvoie également à une reine qui a existé, la Reine Rosalie Gitchanda, qui à un moment donné, a symbolisé l'unité du peuple rwandais : quand le roi a été tué, cette femme extrêmement belle n'a jamais connu de maternité, et elle est restée au Rwanda malgré les anciens génocides. Les gens n'ont jamais porté la main sur elle car pour tous, la reine représentait une institution à laquelle il ne fallait pas s'attaquer. Mais pendant le génocide de 1994, un médecin a fomenté tout un complot et a convaincu des gens d'aller piller la maison de la Reine et de la tuer, après l'avoir torturée. Ils ont touché au pilier de l'institution qui les unissait. Ils se sont aussi attaqués à la religion en cassant des statues de Jésus : ils disaient que Jésus était Tutsi car il avait un nez fin [...] Rosalie Gitchanda était une femme qui respectait tout le monde, qui saluait les enfants dans la rue, qui avait une vie extraordinaire : elle aimait beaucoup les gens et, comme elle n'avait jamais eu d'enfants, elle aimait beaucoup les enfants également. De par la tradition, elle a eu le courage de ne jamais fuir. Elle avait ce sens de l'honneur qu'on retrouve dans les traditions [...] C'est cela que la modernité a perdu et que cette Reine a gardé, quand bien même elle était catholique. »⁽²⁰⁵⁾

⁽²⁰⁵⁾ Entretien accordé à Eloïse Brézault dans le cadre de sa thèse de doctorat (document Annexes). Op. Cit, p.726

Ce portrait honorable de la Reine Gitchanda, toutes proportions gardées, est bien assimilable à l'image mythique, épique et fantastique que Lamko donne de son personnage principal. De fait, l'histoire du Rwanda est connue par la richesse de figures mythiques et sacrées qui rend souvent bien difficile le traçage d'une frontière étanche entre ce qui y relève de la réalité historique d'une part, et de la fabulation d'autre part. C'est que le génocide marque un tournant voire un paroxysme en termes de violence et de désastre humain qui nécessite de la part de l'écrivain un travail d'invention et de renouvellement des formes narratives et langagières si peu que celui-ci veuille éviter de se limiter à une description bornée des événements.

Ce texte de Lamko, partagé entre une écriture libertaire et une volonté de fidélité aux témoignages recueillis par l'auteur, fait montre d'une verve poétique mise au service d'une sorte d'exorcisme du mal, d'une expression de l'indicible qui est avant tout « paroles des morts » rendues audibles par l'imagination créative. En choisissant cette forme de narration oblique des événements, Lamko réussit une œuvre poétique très originale-quoique le sujet semble s'opposer à toute poéticité-qui, du reste, est bien imprégnée de la tradition orale africaine.

Cette prose poétique qui tient autant de l'essai que de la fable, s'est construite sur une trame fondamentalement allégorique ouvrant une réflexion intéressante sur, entre autres, la question de la culture en tant qu'instrument d'extermination et celle de la politique comme moyen de légitimation des violences absurdes. En cela, le viol de la reine par un prêtre insinue sans doute un échec de la religion chrétienne qui a supplanté la religion traditionnelle des Rwandais, alors que le combattant rebelle Fred. R qui ne finit de courir à travers ce Rwanda, en proie à de profonds bouleversements, symbolise la cristallisation des violences et les oppositions mortelles occasionnées par la recherche du pouvoir.

De fait, *La Phalène des collines* reste un récit plein de métaphores et d'images suggestives, l'un des plus violents et inventifs des écrits issus de l'initiative du Fest'Africa. Ce texte inclassable en termes de genre s'est donné un pari surhumain : celui de faire parler les morts. L'auteur justifie son choix en ces termes :

« Parce qu'il s'agit de morts, il était donc normal que la parole soit donnée aux morts. Il s'agit aussi de beaucoup de vie : pour moi, la mémoire ne pouvait s'arrêter au seul récit du génocide, je voulais aussi parler de la vie de ceux qui renaissent peu à peu et qui ont un quotidien fait de gaieté [...] Je crois que je ne pouvais pas ancrer ma fiction dans un réalisme au premier degré où les hommes sont des hommes, où il y avait juste-je dirais-une vision occidentale du monde. Moi je crois en la Phalène, je crois qu'il y a des âmes qui s'incarnent dans les corps de la nature. Je n'ai donc pas échappé à cet univers. » ⁽²⁰⁶⁾

Dans *L'Aînée des orphelins* de Monénembo nous retrouvons le même procédé de narration détournée des événements génocidaires. L'auteur y a fait le choix d'une narration libre, estimant que le témoignage ou la volonté d'en restituer la véridicité peut paraître trop contraignante pour la littérature et la créativité artistique. Comme dans *La phalène des collines*, l'histoire ou plus exactement la fiction de *L'Aînée des orphelins* s'inspire d'un fait vrai : les massacres dans l'église de Nyamata devenu "site" du génocide et visité par l'auteur lui-même. Le récit de Monénembo, non plus, ne décrira pas fondamentalement les scènes d'atrocité, il se borne à montrer les conséquences qui en découlent en signalant par endroits des faits marquants ayant eu lieu durant le génocide.

Sous la forme intradiégétique, la narration est assurée par un adolescent qui a survécu aux massacres où ses parents sont morts. Par ce procédé de distanciation Monénembo présente une vision du génocide qui s'intéresse davantage à ses répercussions psychologiques et sociales notamment chez les enfants orphelins. Dans ce récit de Monénembo, comme dans celui de Lamko, l'in vraisemblance est contrecarrée par des scènes fortement symboliques qui justifient tout merveilleux. Dans le premier cas, il s'agit du viol et du supplice atroce de la reine, dans le second, du massacre des parents de Faustin que l'on a retrouvé tout enfant accroché sur le cadavre de sa mère dont il buvait le sang dégoulinant des seins.

⁽²⁰⁶⁾ Entretien avec E. Brézault, op.cit., p.715-716.

On le voit bien donc, *L'Aînée des orphelins* nous parle de la situation post-génocidaire au Rwanda marqué par une société désarticulée, dépossédée de toute référence éthique qui jette le lecteur dans un désespoir plus mordant que l'indignation suscitée par le réalisme des descriptions choisi par d'autres écrivains. Cette image d'un monde déshumanisé au plus profond de lui-même est incarnée par le jeune Faustin qui, par son expérience enfouie de rescapé miraculé, nous transmet son témoignage, non sans obscénités, grossièretés, ironie et humour. Ce roman est fait d'un étonnant mélange de trivialité et de gravité qui déconcerte le lecteur quelque peu épris de moralisme ; sur ce, Cathérine Coquio écrit :

« La singularité du roman tient dans l'empathie réclamée au lecteur à l'égard de cette victime ambiguë. Désamorcée par l'ironie qui se déchaîne en particulier au sujet des humanitaires – la compassion est à la fois constamment suscitée et empêchée. Il n'est pas étonnant que ce roman, visiblement attiré par l'idée de « zone grise », pour reprendre la formule de Pierre Lévi (les Naufrages et les rescapés), ait déplu aux Rwandais » ⁽²⁰⁷⁾

Cette façon assez singulière de dire le génocide semble pourtant le seul moyen de sortir les codes convenus de la représentation romanesque, d'éviter que le poids des "effets de réels" n'annihile la spécificité du discours littéraire en le confondant trop avec d'autres formes de discours telles que l'histoire et le journalisme. Josias Sémujanga ne dit pas autre chose quand il fait ce constat à propos de l'œuvre de Monénembo :

« Dans L'Aînée 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 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 au

⁽²⁰⁷⁾ COQUIO. C., Op.cit. p.145

roman, les aspects humains de cette tragédie qu'aucun autre discours ne saurait dire sans tomber dans le pathétique. »⁽²⁰⁸⁾

En effet, ce roman de Monénembo produit un imaginaire cruel mais dont la cruauté dépasse le cadre de l'exécution du génocide à proprement parler. La situation douloureuse où se retrouve le personnage principal le jeune Faustin, héros vacillant à l'avenir incertain, témoigne d'une lecture qui actualise le génocide tout en révélant ses conséquences gravissimes. C'est déjà dès l'incipit du roman que l'énonciation pose les bases d'un futur qui allait aboutir irrémédiablement à un échec ; on se rappelle ces propos du personnage principal à l'entame du 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. »⁽²⁰⁹⁾

On le voit bien, ce texte ne cherche pas à priori à se donner une valeur historique ou testimoniale, mais il est construit à partir d'un ensemble de signes qui évoquent souvent indirectement le génocide. L'univers de ce roman est une composition de bric et de broc qui s'interroge et expose des idées et des sentiments sur les liens qui unissent passé et avenir. Ecrit sous le modèle autobiographique, l'histoire que nous raconte Faustin, héros-narrateur, est avant tout centrée sur son propre vécu quotidien d'enfant vagabond ayant survécu au génocide dont il ne garde que de vagues souvenirs. De fait, Faustin semble être surpris par les événements génocidaires. Il se confesse en ces termes : « *je vivais avec mes parents au village de Nyamata quand les événements ont commencé. Quand je pense à cette époque-là, c'est toujours malgré moi. Mais, chaque fois que cela m'arrive, je me dis que je venais d'avoir dix ans pour rien* »⁽²¹⁰⁾

Ainsi, c'est plus tard que le lecteur se rendra compte assez clairement du passé tragique de ce jeune personnage, passé qui lui ôtera toute son innocence infantile en la plaçant dans un nouveau monde dépourvu de repères où la bataille pour la survie est la

⁽²⁰⁸⁾ SEMUJANGA, Josias, « Dans les méandres du récit du génocide dans *L'Aînée des orphelins* », in *Etudes littéraires*, vol.36, n°1, 2003, p.104

⁽²⁰⁹⁾ MONENEMBO T., Op. cit. p.14

⁽²¹⁰⁾ Ibidem., p.14-15

seule qui vaille. En effet, c'est en prison que le personnage, par bribes de souvenirs, fait savoir au lecteur comment ses parents sont morts durant le génocide. Son père hutu, a préféré mourir plutôt que d'abandonner sa femme tutsie. Ses parents morts, Faustin, le miraculé, survit, laissé pour morts par les génocidaires. La suite de l'histoire, de la vraie histoire de ce personnage commence au moment où il rejoint la cohorte des enfants de la rue, tous orphelins, vivants sans ménagements l'enfer d'un monde d'après génocide complètement désarticulé.

Le récit de cette enfance de débauche, de vices et de perversions permet de contourner les atrocités génocidaires qui n'apparaissent que par endroits et comme par digressions, à travers des souvenirs parfois diffus. En cela, cette description que Josias Sémujuanga donne de l'œuvre est bien édifiante :

« Il est donc question de massacres ? Mais rien de tout cela n'est abordé frontalement. Si le thème du génocide apparaît de temps en temps, c'est par incidences, digressions, allusions et notations indirectes ; donc une narration complexe et polyphonique. En effet, le roman obéit à une structure très stricte bâtie sur le modèle de l'entrelacement. Il y a le récit de l'emprisonnement de Faustin qui alterne avec le récit des activités de l'enfant de la rue. Ces deux récits sont articulés à l'intrigue dominante- le récit du génocide- car ils sont structurellement des récits enchâssés, doués quand même d'une relative autonomie »⁽²¹¹⁾

En mettant l'accent sur la déchéance morale des laissés-pour-compte que sont les jeunes rescapés du génocide, l'auteur fait le choix de prendre ses distances avec les faits passés pour ne s'intéresser particulièrement qu'à leurs conséquences, comme s'il trouvait là un discours plus commode à sa position de tiers qui arrive bien après le génocide. De là, le discours du romancier ne peut se construire qu'en intégrant grandement les ressources fictionnelles, l'auteur écrit en imaginant le vécu d'autrui à partir d'éléments du réel.

⁽²¹¹⁾ SEMUJANGA, Josias., Op. cit, p.107

Par ailleurs, il convient de relever la dimension parodique et symbolique que les récits de Lamko et de Monénembo gardent en commun. Chez ce dernier, on note que la manière dont est construite la représentation du monde rwandais demeure plus symbolique que rationnelle. En effet, son récit romanesque ne se veut pas un document au sens propre du terme, il reste une interprétation au second degré, dans la mesure où il admet une importante dimension subjective. Nous ne reviendrons pas ici sur les intertextes mythiques très révélateurs dans ce sens et qui ont déjà fait l'objet d'une analyse dans la première partie de ce travail.

Toutefois, il apparaît un autre motif du symbolique dans ce roman: celui de l'eau. D'abord à travers l'évocation du fleuve Nyaborongo que l'on retrouve dans la plupart de ces écrits du génocide, et ensuite dans la symbolique de la pluie appelée « itumba » en Kinyarwanda dans le texte de Monénembo. On y apprend que l'itumba rythme la vie sociale des rwandais outre qu'elle est dotée de vertus purificatrices qui nettoient le cœur des hommes. C'est Faustin qui confie :

« Mon père Théodore 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 ces dieux pour laver la terre et arroser les plantes. Elle contribuait aussi à nettoyer les cœurs et à renouveler les liens entre les hommes »⁽²¹²⁾

Il apparaît clairement que la vision romanesque de Monénembo se veut ici une interprétation de la culture rwandaise visant, entre autres intentions, à appréhender le comportement moral et social de ce peuple. Faut-il rappeler que nous avons déjà parlé d'autres motifs symboliques tels que celui du rocher Kagera, de la vache, du lait dans la question des intertextes mythiques dans ces récits du génocide.

On perçoit, en particulier, à travers ces deux romans sus évoqués que le discours romanesque part du réel qu'il transfigure et dépasse par l'entremise de procédés

⁽²¹²⁾ Monénembo. T., Op. Cit, p.50

discursifs qui intègrent largement l'imagination créatrice. En effet, il ne s'agit pas toujours de rendre crédible le discours romanesque par le recours aux « effets de réel » mais surtout d'en provoquer la vraisemblance tout en maintenant la distanciation nécessaire à l'œuvre littéraire.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

PARTIE III

**DES PROCÉDES NARRATIFS :
LES MARQUES DE NOUVELLES
STRATÉGIES D'ÉCRITURE**

CHAPITRE 1 LES INSTANCES NARRATIVES : UNE POETIQUE DE LA DISCONTINUITÉ

I - Les complexités énonciatives

1- L'effacement du héros

Souvent employé confusément avec le terme de personnage principal, le héros, demi-dieu dans la mythologie grecque, homme divinisé à la suite de ses exploits extraordinaires est devenu, en termes littéraires, un personnage qui, s'il ne se distingue pas par des actions grandioses, n'en demeure pas moins chargé d'une mission exceptionnelle : conduire l'action dans un récit, incarner des valeurs nobles de portée souvent humanitaire. Cette figure du héros, être exceptionnel, était surtout attaché au roman de type médiéval qui fut un récit contant les aventures merveilleuses ou fabuleuses de héros légendaires ou idéalisés. A cet effet, on peut bien admettre que le roman, de par sa dimension idéologique, puisse bien avoir besoin de héros exemplaire afin d'illustrer des idéaux ou d'inculquer des valeurs morales et sociales.

La place centrale qu'a longtemps occupée le héros dans la construction discursive du roman a été consacrée par le roman réaliste du dix-neuvième siècle qui se caractérisait par l'attention qu'il portait à la psychologie du personnage. De ce fait, le personnage principal réaliste remplissait ainsi au moins trois fonctions importantes : il était d'abord le héros d'une aventure, l'agent d'une action ou d'une série d'actions ; c'était aussi à travers lui que s'exprimait la vision du monde de l'auteur ; enfin, il assurait la cohésion de la narration.

En ce qui concerne les écrits du génocide qui nous intéressent, malgré leur généricité réaliste, leurs auteurs ont pour l'essentiel opté pour un ensemble de personnages et de voix nettement individualisés pour donner de la réalité génocidaire des visions multiformes et plurivoques. Ces voix sont portées par divers personnages devant faire face à un destin où tout est presque perdu d'avance. Ces derniers subissent le poids d'une condition humaine difficile rendue écrasante par la bestialité des violences acharnées.

Ainsi, les portraits se font plus complexes, plus diffus et s'écartent du modèle réaliste sus-évoqué et notamment de celui du personnage balzacien qui a beaucoup marqué le roman africain par ses descriptions physiques et morales cohérentes et détaillées. Nous assistons plutôt à une sorte de déconstruction du personnage tout court et du héros plus particulièrement, car dans ces floraisons de voix narratives qui marquent la plupart de ces écrits du génocide, la figure du héros, telle que nous l'avons expliqué plus haut, tend à s'estomper. Dans le même ordre d'idées, Myriam Ruzniewski-Dahan fait cette remarque sur le héros à propos des écrits sur la Shoah. Elle écrit :

« Lorsque le romancier accepte l'idée d'une œuvre fictionnelle consacrée à la Shoah (et l'on a pu mesurer la longueur du chemin à parcourir) il s'engage sur une voie difficile. En effet, le roman du génocide se doit de dépasser le problème du rapport de la fiction au réel et même de l'inscription du réel dans le temps du roman : on ne cessera de le répéter : dans ce domaine, le réel dépasse la fiction. Dès lors, la capacité du " personnage " à incarner une condition qui le dépasse est sérieusement remise en cause : qu'elle sorte de " héros " pourra dire ce que furent les souffrances de millions d'hommes ? » ⁽²¹⁴⁾

Ce point de vue rend bien compte de l'impuissance qui frappe le personnage dans ces romans de chaos que sont les écrits sur génocide. Dans les textes de notre corpus, la remarque est générale : les personnages principaux, s'ils existent, ne sont point porteurs d'idéaux, ils combattent perpétuellement pour une survie rendue dérisoire par un incessant vacillement entre oubli et mémoire. On est bien tenté de parler de héros tragique et problématique parce que nous avons souvent des personnages principaux réduits à affronter un destin où tout semble perdu d'avance, des personnages à la fois coupables et innocents qui ne semblent voir que la mort comme seule issue pouvant faire disparaître leurs malheurs inconsolables.

⁽²¹⁴⁾ RUSZNIEWSKI-DAHAN M., Op. cit., P.106

Dans *Murambi* de Boris Diop, Cornelius, de retour de son exil à Djibouti après le génocide, se retrouve dans un Rwanda complètement désagrégé ou est absent tout repère éthique et humain, il y erre de lieu en lieu sans trouver sa place. Devant les atrocités indescriptibles qu'offre l'ossuaire de l'église de Nyamata visité par Cornelius, le narrateur décrit son attitude indignée en ces termes :

« *Tout ce qu'il pouvait faire, c'était de secouer nerveusement la tête. Il se souvint des propos d'un célèbre intellectuel afro-américain après son passage à Nyamata. Complètement traumatisé, il avait déclaré à une télévision : "voilà, je me suis trompé toute ma vie. Après ce que j'ai vu au Rwanda, je pense que les nègres sont effectivement des sauvages. Je reconnais mon erreur. Je n'ai plus envie de me battre pour rien du tout". Cornelius avait été très indigne en voyant ce monsieur pérorer avec un tel cynisme. Mais, à présent, il comprenait au moins pourquoi il avait perdu la tête* ». ⁽²¹⁵⁾

Tel un fantôme errant, évidé de toute relation familiale, Cornelius sait bien qu'il ne peut plus rien pour ses milliers de concitoyens massacrés et dont les ossements offerts à la vue accentuent de façon lancinante la mauvaise conscience et ce qu'il convient d'appeler l'irréductible coresponsabilité, sentiment né du fait de se savoir un père génocidaire en puissance. Cette évolution de la conception du personnage, devenu plus vraisemblable ou du moins plus adaptée à cet environnement chaotique qui est la négation même de toute forme d'héroïsme, se perçoit très nettement à travers ces deux romans de Boris Diop ayant évoqué le génocide rwandais.

Le premier roman intitulé *Le Cavalier et son ombre*, écrit avant la visite du Rwanda par l'auteur, présente un récit purement imaginaire d'un génocide dont l'auteur reconnaîtra plus tard avoir dénaturé les aspects les plus essentiels. Dans ce roman, la narratrice principale ira jusqu'à imaginer un héros, Tunde, capable de sauver les hommes du chaos dans une fable qu'elle intitule « Le cavalier et son ombre ». Ainsi, le Cavalier, être mythique, devra-t-il trouver Tunde, seul capable de restaurer la justice et

⁽²¹⁵⁾ DIOP B.B., *Murambi*, Op.cit., p. 89

la paix dans un monde gangréné par la violence meurtrière, car c'est bien Tunde qui « enseignera aussi le refus » (p.254) et il est l'« ultime chance de salut » (p.257).

Cet héroïsme légendaire a totalement disparu dans le second roman *Murambi* écrit après que Boris eut été sur le théâtre des événements, présence qui lui aura permis de rassembler des informations précises sur le génocide rwandais. Car les violences irrationnelles, les haines viscérales, les souffrances inimaginables infligées ont consacré largement la '' victoire '' du mal sur le bien. Dès lors aucune dichotomie entre ceux-ci n'autorise la création des héros sauveurs, le miracle n'est pas de l'ordre de cette logique génocidaire. On comprend alors que dans *Murambi*, les personnages retrouvent leur dimension humaine qui les montre sous les traits d'hommes croulant sous le poids des affres. En cela, Cornelius ne se fait pas d'illusions, lui qui « savait bien que le génocide n'était pas un de ces films d'action où les faibles peuvent toujours compter sur l'arrivée, au dernier moment, d'un jeune héros plein de force et de bravoure. »⁽²¹⁶⁾

On constate bien qu'entre le tableau offert du génocide rwandais par *Le cavalier et son ombre* où les massacres remontaient à des temps immémoriaux et *Murambi* qui tente d'en donner une explication plus rationnelle et une origine remontant aux années 1959, les faits se donnent des configurations très différentes voire opposées. Ce faisant, les personnages épiques cèdent la place aux personnages tragiques et problématiques : « *Cornelius avait la tête en feu. Toutes sortes de sentiments et d'idées confuses s'y bousculaient. Il n'avait qu'une certitude : à compter de ce jour sa vie ne serait plus la même. Il était le fils d'un monstre.* »⁽²¹⁷⁾

Dans *L'Aîné des orphelins*, on retrouve sous une forme autre le même héros ''tragi-problématique'' qu'il ne serait pas exagéré de qualifier d'antihéros n'eussent été son très jeune âge et son passé plus qu'accablant. En effet, c'est un jeune garçon de quinze ans, Faustin Nsenghimana, héros narrateur, qui y fait le récit ou plus exactement celui de sa vie dont les mésaventures douloureuses conduisent progressivement le

⁽²¹⁶⁾ DIOP. B. B., *Murambi*. Op.cit., p.211

⁽²¹⁷⁾ Ibid., p.95

lecteur dans l'horreur du génocide. Le narrateur extradiégétique nous dit de lui dès la première page du roman que :

« Faustin Nsenghimana a quinze ans. Il est emprisonné pour meurtre et attend son exécution. L'adolescent a perdu son innocence depuis longtemps, depuis le jour où ses parents sont massacrés à coups de machettes, et où ses frères et sœurs disparurent... ».⁽²¹⁸⁾

Tout au long du récit que domine largement ce jeune personnage par son omniprésence, le lecteur est partagé entre l'anxiété mordante causée à l'adolescente par la disparition de ses parents dont il espère une hypothétique retrouvaille, et la lutte inlassable de celui-ci pour sa survie devant les multiples dangers qui le guettent. Faustin y opère une descente dans l'enfer d'une société post génocidaire marquée par l'arbitraire et la misère mal contenue des populations rescapées encore sous le choc. Mais si ce personnage vit dans un présent qui le dépasse, il n'en est pas moins intrigué par les violences génocidaires qu'il a traversées tout enfant sans y comprendre grand-chose. Frappé d'amnésie, son discours sur le génocide est tantôt vrai, tantôt faux, du moins indécis. C'est bien notre "héros" qui s'exprime ainsi à propos de ce qu'il a vu du génocide :

« Ne me demandez pas combien de mois s'étaient écoulés ! On avait mis le temps à la casse, comme une vieille épave. Personne n'aurait songé à le compter ou à le réarranger. La nuit ressemblait au jour. Cela ne servait à rien de savoir si l'on était le Mardi gras ou le Lundi de Pentecôte. Vagabond ou rond-de-cuir, on cherchait avant tout à se terrer et à trouver un tubercule à grignoter quand, passé par la fringale, l'amer goût de la bile remontait jusqu'à la bouche ».⁽²¹⁹⁾

Ainsi, cet univers chaotique et irrationnel explique-t-il l'option de la plupart des écrivains de procéder à des destructions des plus audacieuses, à des déconstructions

⁽²¹⁸⁾ MONENEMBO. T., *L'Aîné des orphelins*, Op.cit, p.1

⁽²¹⁹⁾ Ibid. , p. 47-48

d'éléments constitutifs de la cohésion romanesque, notamment de la stabilité et de cohérence du personnage. A la limite, ce dernier semble incarner la dimension démentielle du génocide et ses profondes répercussions psychologiques ; l'équilibre des rescapés semble impossible et la folie semble les visiter habituellement. Faustin, en ce qui le concerne, tombe soit en syncope quand lui reviennent les images des atrocités soit il est l'objet de délires et de troubles de la mémoire.

Dans *La phalène des collines* de Lamko, le personnage principal éponyme sort complètement du cadre convenu de la perception du personnage comme sujet humain évoluant parmi ses pairs. Cette héroïne venue du monde des morts est indifférente au monde des vivants et y refuse toute relation familiale puisque qu'elle traite froidement sa nièce pelouse venue chercher sa tombe pour s'y recueillir. Cette phalène, narratrice intragédiétique du récit, n'est pas non plus l'héroïne venue sauver les malheureux ou apporter des réponses précises aux nombreuses interrogations suscitées par cette folie meurtrière. Elle a tout des caractéristiques tragiques et problématiques sus évoqués. Rappelons que ce personnage offre avant tout l'image d'une reine, autrefois respectée et adulée, mais pervertie et déshonorée ignoblement par le viol, les supplices et l'assassinat. Devenu spectre, son destin peu enviable lui fait dire sa rage dans la grossièreté :

« Merde ! J'en avais ras le cul ! Déjà plein la cruche, alors ! La seule chose que je demandais et qui était loin d'être la lune à embrasser, c'était la paix, une toute petite paix ! Qu'à défaut de m'inhumer, l'on me cédât une minuscule parcelle de silence, un petit territoire de quiétude, à moi toute seule, à l'abri de cet intempêtif défilé de zigotos ! Mais personne ne voulait me laisser la carcasse tranquille ! »⁽²²⁰⁾

⁽²²⁰⁾ LAMKO K., *La phalène des collines*, Op.cit., p. 21

Ce personnage, on le voit bien, est dans la tourmente et dans l'impuissance qu'il cherche à exorciser par le verbe car la cruauté impose à la phalène narratrice un langage crû. Elle entend donner aux choses leurs vrais noms et s'insurge contre l'hypocrisie qui édulcore les exactions ignobles par des cérémonies trop superficielles ; elle ne se retrouve point dans ces hommages posthumes, elle qui déclare : « je n'avais cure qu'on me confectionnât une légende vibrante, larmoyante et émotionnée. Moi-même je ris de mon destin alors... »

Par ailleurs, l'horreur qui surgit à chaque page du roman impose au lecteur la situation tragique du personnage principal dont l'humour et l'ironie n'enlèvent en rien à la gravité de la tonalité du discours. Toutefois, il convient de noter qu'il y a bien une part d'héroïsme dans cette fougue et cette volonté manifeste de la phalène à revendiquer un traitement posthume plus décent aux humains. En effet, exaspérée par son propre cadavre voué au voyeurisme, elle se résout à s'incarner dans une phalène pour survoler le Rwanda afin, dit-elle, d'user de tous ses pouvoirs de fantôme pour secouer tout le monde.

Enfin, remarquons que Fred. R., l'autre personnage qui traverse ce roman de Lamko d'un bout à l'autre, vit dans une situation de détresse quasi similaire à celle de la phalène. Il erre désespérément dans un espace désarticulé par les tueries aveugles à la recherche d'une liberté hypothétique :

« Fred R. court encore. Fred R., court toujours son marathon d'exilé. Il ne peut pousser racine nulle part. Partout, le pavé brûle et Fred R. qui se veut libre créateur de sa vie ne sait plus sur quel carré de terre poser son pas. Car quoi ? L'exil est-il une réjouissance ? Non ! Il fait tendre la sébile à quémander la terre des voisins, quêter leurs ancêtres, simuler leurs rires, inhaler leurs odeurs » ⁽²²¹⁾

Il apparaît ainsi que dans ces écrits du génocide, en général, le personnage est devenu une conscience malheureuse qui construit le récit à partir de sa propre

⁽²²¹⁾ Idem

expérience. Le « il » du roman traditionnel y est souvent remplacé par un « je » qui est à la fois le narrateur et le personnage principal qui, du reste, se distingue très peu des personnages secondaires du fait de l'effacement de la notion de héros.

Quand aux textes de Wabéri et de Tadjó, ils présentent une panoplie de personnages nettement différenciés qui apparaissent souvent dans ces œuvres pour témoigner puis disparaître. De fait, dans ces œuvres en particulier, il n'existe pas d'intrigue à proprement parler, et chaque histoire est celle d'une expérience singulière dont la toile de fond reste le génocide. En cela, Georges Ngál fait une intéressante remarque sur les rapports entre l'identité du personnage et la construction de l'intrigue :

« L'identité personnelle du personnage d'un récit, c'est-à-dire de celui qui, dans le récit, fait l'action, n'est pas concevable en dehors de l'intrigue. Son rôle, en tant que catégorie narrative, relève de la même intelligence que l'intrigue elle-même. L'identité personnelle du personnage se construit en liaison avec celle de l'intrigue ».⁽²²²⁾

Ce constat fort justifié explique que la question du héros telle que nous l'avons posée plus haut, ne correspond en rien à la composition notamment éclatée des textes de Tadjó et de Wabéri.

2. Du langage des personnages

La complexité du génocide complique beaucoup l'invention d'un langage pour rendre compte de l'expérience qui en découle. En effet, peut-il être aisé de rapporter le langage pervers des bourreaux d'une part et celui sobre des victimes d'autre part, mais surtout le non-dialogue qui les oppose ?

Dans les énoncés de ces écrits du génocide, le langage des Hutus génocidaires équivaut à une inversion du système des valeurs langagières dans leur intention de

⁽²²²⁾ NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, Editions l'Harmattan, 1994, p.77

réaliser une société où la haine est fortement exacerbée. Ainsi, la parole humaine est-elle devenue un instrument de destruction et de propagande meurtrière. Le plus souvent mensongère et cynique, la parole du bourreau crée une contradiction entre signifiant et signifié : les acteurs hutus du génocide nomment les Tutsis par « iyenzi » c'est-à-dire cancrelat. Dans leur langage, l'image du Tutsi est complètement pervertie mais surtout volontairement négative : on lui refuse la plus petite parcelle d'humanité.

Dans *Murambi*, un génocidaire raconte dans un ton cynique comment, sous l'impulsion d'un préfet hutu, les tueurs procédaient à la vérification pour savoir si tous les Tutsis sont bien morts dans un des charniers :

« D'un geste, il [le préfet] a ordonné à deux de ses hommes de procéder à la vérification. Ceux-ci nous ont fait signe de nous éloigner puis ont jeté des grenades lacrymogènes sur les cadavres entassés sous nos yeux. Les iyenzi qui s'étaient dissimulés sous les corps avaient déjà bien mal à respirer. Avec les lacrymos, ils éternuaient très fort et on n'avait plus qu'à leur mettre la main dessus. Ils ouvraient de grands yeux ahuris en nous voyant. C'était très drôle ».⁽²²³⁾

Tout de même, il convient de remarquer qu'il va de soi que le verbe monstrueux du bourreau ne lui servait que de justification dérisoire car il ne pouvait nier, ni transformer l'humanité du Tutsi en animalité, et cela restait bien indéniable. Mais pour que le texte gagne en vraisemblance, l'écrivain doit restituer ou même inventer le langage qui puisse ressusciter la réalité des haines inexorables et des luttes acharnées fondées sur une inflation verbale meurtrière.

De fait, il s'agit de communiquer au lecteur une réalité irrationnelle, bestiales, dont les normes sont contraires à toute humanité de manière à ce qu'il la "revive" le plus authentiquement possible sans que le plaisir esthétique de la lecture étouffe l'horreur. Par ailleurs, il est nécessaire de créer un certain équilibre langagier qui permette d'opposer à la parole excessive du bourreau un autre discours plus raisonnable assurant une dimension éthique à ces écrits. Nous retrouvons, par exemple, ce procédé à travers

⁽²²³⁾ DIOP.B. B., *Murambi*, Op. cit., p.101

ces propos du vieux Siméon Habineza s'adressant à Cornelius qui s'apprêtait à se rendre dans les « site » du génocide :

« Il n'existe pas de mots pour parler aux morts ... Ils ne se lèveront pas pour répondre à tes paroles. Ce que tu apprendras là-bas, c'est que tout est bien fini pour les morts de Murambi. Et peut-être alors respecteras-tu encore mieux la vie humaine. Notre existence est brève, elle est un chapelet d'illusions qui crèvent comme de petites bulles dans nos entrailles. Nous ne savons même pas à quel jeu, elle joue avec nous, la vie, mais nous n'avons rien d'autre. C'est la seule chose à peu près sûre sur cette terre ».⁽²²⁴⁾

Ces difficultés de trouver un langage adéquat amène Jean-Louis Joubert à s'interroger sur la capacité réelle d'un romancier de rapporter efficacement les soubresauts d'un monde en dérive qui défie toute performance langagière. A cet effet, il se demande :

« 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 ? »
(225)

Ces questionnements rappellent les enjeux et difficultés auxquels furent confrontés les auteurs. En effet, ils ont tous dit, après avoir effectué le voyage au Rwanda et visité les sites où sont entassés les ossements humains, le défi de raconter cette tragédie trop récente, mais surtout présente encore dans les consciences meurtries des rescapés en particulier. Dès lors, la création du langage romanesque n'est possible qu'à la condition

⁽²²⁴⁾ Ibid., p.201

⁽²²⁵⁾ JOUBERT, Jean-Louis, « Rêve sous le linceul », note de lecture, in Notre librairie n°136 Janvier-Avril 1999 p.153

d'un dépassement ou d'un surpassement de soi, d'un effort de maîtrise de ses émotions nécessaires au travail d'invention et d'esthétisation. En cela, Koulsy Lamko écrit :

« Ecrire devient un parcours intérieur, une recomposition de soi-même au travers des mots, une quête initiatique qui se construit comme une conquête faite de combat avec les spectres, des moments troubles, d'intenses émotions, de colère et de larmes mais aussi de ruptures fondamentales et d'exigences d'espoirs à insuffler ».⁽²²⁶⁾

Devant la délicatesse du choix d'un langage approprié, on se rend compte que la plupart des auteurs n'engagent pas de front leurs textes ; ils prennent leurs distances en faisant prendre en charge les récits par plusieurs voix : celles des tueurs, des rescapés ou de simples témoins des faits. Dans le texte de Tierno Monénembo la narration est assurée par un adolescent qui s'autorise, conformément à son jeune âge, à toutes les grossièretés, à toutes les contradictions ou silences volontaires et involontaires, aux blasphèmes, aux obscénités, et autres formes d'expression libertaires. C'est d'emblée que le jeune Faustin se livre à un autoportrait sans complaisance :

« Moi, Faustin Nsenghimana, je n'en ai plus pour longtemps. Ils viendront me tuer demain ou bien après-demain. Je m'en irai comme je suis venu au monde, sans un linge sur le corps et sans tapage inutile. Nous autres, Nsenghimana n'avons pas pour habitude d'emmerder les autres. Très tôt, mon père Théoneste m'a appris à voir clair, c'est-à-dire à m'accommoder de tout. A Nyamata, tout le monde connaissait Théoneste. Vous pensez bien : c'était l'idiot du village ! Vous ne saurez jamais le bonheur que c'est d'être le fils d'un idiot. Vous vous distrayez de tout. Eh oui, j'ai continué à jouer au cerf-volant moi, même quand ils ont entouré les collines et qu'ils ont exhorté les gens à aiguiser les machettes et les couteaux ».⁽²²⁷⁾

⁽²²⁶⁾ LAMKO, Koulsy, « Les mots... en escalades sur les milles collines », Notre librairie n°138-139, Septembre 1999, Mars 2000, P.127.

⁽²²⁷⁾ MONENEMBO. T., Op. cit., p.3

En choisissant ainsi de faire de ce jeune adolescent le narrateur principal de *L'Aîné des orphelins*, Monénembo adopte un moyen de distanciation qui permet sans doute de mieux exprimer l'inversion des normes de la société rwandaise frappée par cet indescriptible chaos.

Dans *La phalène de collines*, Lamko opte pour le récit merveilleux qui confie la narration à une phalène. Ce faisant, l'auteur rend moins heurté et moins choquant le ton très violent qui caractérise le discours de la phalène narratrice dont le retour de l'empire des morts et le passé trop douloureux justifient toute permissivité. D'ailleurs, le discours de ce personnage hors du commun s'adresse bien souvent aux tiers, ceux qui ne connaissaient le génocide que par ce qu'ils ont entendu ou vu des séquelles laissées. Dans l'église où est exposé son squelette, la phalène ou plus exactement le fantôme de la Reine violée et assassinée dit son indignation devant les hordes de visiteurs :

« J'avais décidé d'arracher le verbe et de l'imprimer directement à la conscience de ces deux visiteurs hors du commun : version originale et intégrale dans une édition non purgée. Je ne pouvais plus tolérer un speech adapté, trafiqué, mièvre solo auquel je trouvais un air de contrebande et requiem. »⁽²²⁸⁾

Dans *Moisson de crânes*, Wabéri à travers le jeu de la focalisation dévoile la psychologie d'un génocidaire au langage haineux et sadique :

« Des cargaisons de machettes rutilantes, achetées à bas prix en chine, arrivent chaque jour à l'aéroport de Kanombé. On va les décharger en promettant aux cancrelats des torridités jamais ouïes en Afrique ... Placés sous la bannières des chefs dont le front se ride constamment de fureur, nous nous rongons les ongles en attendant de déferler sur les serpents à deux têtes, les lépreux à bannir de la vie »⁽²²⁹⁾

En outre, on peut relever de façon générale dans ces écrits d'autres catégories telles que l'humour, la dérision et l'ironie que nous analyserons dans un autre cadre

⁽²²⁸⁾ LAMKO, Koulsy, Op. cit., p.31

⁽²²⁹⁾ WABERI. A., *Moisson de crânes*, Op. cit., p.36

3. Témoignages et énonciation

Poser la question de la transmission des témoignages à travers l'énonciation revient en quelque sorte à soulever le passage de ceux-ci à la littérature. De fait, il est connu que les écrits du génocide qui nous intéressent sont dans une grande mesure l'expression au second degré de témoignages des survivants. Ceux-ci sont obtenus en général à partir des questions posées par les écrivains aux génocidaires et aux rescapés. Ce sont donc, en particulier, les voix de ces derniers qui s'interrogent sur leur propre souffrance, le pourquoi de ces actes inhumains, leur non sens mais aussi sur la destruction de tout avenir pour ceux dont les familles sont entièrement décimées.

Cependant si ces textes ne sont pas identifiés comme des témoignages purs mais plutôt comme des récits d'auteurs relevant de la fiction, c'est parce qu'ils sont l'objet d'un travail de mimésis qui fait passer leur producteur du rôle d'enquêteur à celui d'écrivain. Ce sont donc des témoignages réécrits qui, comme le remarque Cathérine Coquio à propos du livre de Jean Hatzfeld *Dans le nu de la vie, récits de marais rwandais*, font constater qu'« il y a souvent brouillage volontaire de trois étapes de transmission d'ordinaire séparée : la transcription écrite des témoignages oraux (sans mention des questions), leur traduction (sans mention des traducteurs), et enfin leur poétisation (sans mention des interventions de l'auteur) »⁽²³⁰⁾

Mais il faut d'emblée remarquer que la notion de témoignage, compte tenu du principe de « devoir de mémoire » qui a inspiré ces écrits, joue un rôle prépondérant dans les modalités énonciatives. Toutefois, la mise en discours du témoignage n'est pas sans poser un certain nombre de difficultés notamment dans le texte de fiction. Cela est bien confirmé par Bruno Gelas qui constate que

« Pris comme discours, il [le témoignage] se réclame à la fois d'une réalité et d'un désir-et c'est justement l'articulation des deux qui le rend pour le moins problématique. Réalité des faits, d'abord : témoin, je ne me présente que

⁽²³⁰⁾ COQUIO. C., *Rwanda...*, Op. cit. , p.170

comme celui qui va en rendre compte, et qui sait que ses éventuels commentaires, appréciations ou jugements n'intéressent pas, c'est-à-dire ne fournissent aucun intérêt, ne rapportent et n'apportent rien ; position d'énonciation qui se doit d'afficher son humilité-humilis, au ras du sol. Rien que des faits, et surtout pas d'efforts oratoires ou rhétoriques : ils seraient la trace suspecte d'un vouloir-persuader, d'une intention manipulatoire. » ⁽²³¹⁾

Cette réflexion de Gelas soulève certes la délicatesse de l'énonciation littéraire du témoignage tout en confirmant l'importance de celui-ci dans le récit qui se veut expérience d'une altérité sociale, quête rétrospective de vérité et d'authenticité. Mais les tiers qui cherchent à redire les témoignages des " vrais témoins " sont tenus de passer par une certaine réappropriation des faits vécus et racontés par d'autres. C'est donc par les nombreux témoignages réinsérés dans leur fiction que les écrivains ayant participé à l'initiative du Fest' Africa réécrivent et réinterprètent le génocide dans ses diverses manifestations.

Toutefois, il se pose le problème de l'énonciation, c'est-à-dire celui de la production par l'écrivain d'un énoncé dans des conditions spatio-temporelles précises. A ce propos, il convient de noter que la problématique de l'énonciation est en partie liée à celle de la focalisation, au degré de certitude et d'information que l'auteur accorde à son narrateur. Dans la plupart des récits dont il s'agit ici, la narration se fait à la première personne du singulier " je " qui n'est certes pas celui du rescapé qui a directement vécu le film des atrocités et qui les relate. Il s'agit plutôt d'une autre forme de témoignage que Romuald Fonkua⁽²³²⁾ appelle « témoignages du dehors » par opposition aux « témoignages du dedans » qui renvoient aux récits des survivants comme ceux assez connus de la rwandaise Yolande Mukagasana.

⁽²³¹⁾ GELAS, Bruno, « Le témoignage et la fiction », in *Témoignage : éthique, esthétique et pragmatique*, Ed. Villat Gillet, Paris, 1995, p.61

⁽²³²⁾ FONKUA, Romuald ; « A propos de l'initiative de Fest' Africa : « Témoignage du dedans, témoignage du dehors », in *Lendemain* n°112, p.67.

Dans certains textes comme *L'Aîné des orphelins* et *La phalène des collines*, le récit se présente sous la forme autobiographique. Dans le premier, Monénembo fait raconter la fiction par un jeune garçon de quinze ans qui, à partir de la prison où il est enfermé, tente de se souvenir du déroulement des événements. A cet effet, il est bien difficile au lecteur d'imaginer que l'auteur ait réellement recueilli de cet enfant un témoignage aussi subtile. Pourtant le contexte bien connu des tueries massives autorise à concevoir tout naturellement l'existence d'un nombre important d'orphelins de la trempe de Faustin croupissant dans une misère indescriptible. C'est que Monénembo a choisi de prendre des distances avec les faits et de prendre le parti d'une fiction qui montre avec expressivité et non sans fantaisies le regard de l'enfant sur ce drame rwandais. Le discours de l'auteur semble tenter de redire une réalité qui lui paraît irréaliste et qui ne saurait être dite efficacement dans un langage cru, voire trop réaliste. En cela Josias Semujanga constate que :

« Le discours romanesque part du réel, le subvertit et le dépasse, alors que dans le récit du génocide, l'imagination du romancier travaille sur une réalité qu'il perçoit lui-même comme irréaliste, indirecte, innommable et, par conséquent, inacceptable (...) car le défi du romancier du génocide consiste moins à rendre crédible un monde imaginaire sadique qu'à conférer de la vraisemblance à une réalité absurde et défiant toutes normes ».⁽²³³⁾

A propos de cette vraisemblance dont parle Semujanga, on peut dire qu'elle aurait pu être remise en cause par le très jeune âge du narrateur qui contraste par moment avec la profondeur de son discours et son sens aigu du devoir.

⁽²³³⁾ SEMUJANGA J., Op.cit. , p.11-112

II- Les pratiques de la distanciation

1. L'incertitude ou les infidélités mémorielles

Représenter le génocide dans la fiction romanesque c'est faire face irréductiblement à deux difficultés. L'une tient à la nature exceptionnelle des faits génocidaires et l'autre, plus générale, touche à la question du rapport entre la littérature et le réel. Mais il faut ajouter un autre problème subséquent à la première difficulté, il s'agit du caractère trop récent des événements qui empêche du coup le recul nécessaire à l'analyse des faits bruts dont la charge émotive très forte peut conduire à des troubles de la mémoire.

Nous savons que les premières années qui ont suivi le génocide juif par exemple sont marquées par un long mutisme littéraire dû certainement à la stupéfaction générale et à la délicatesse de trouver une forme de langage adéquate. A cet effet, Roland Barthes à tenter d'expliquer cette situation en définissant les limites de la littérature devant l'immédiateté d'événements tels que ces violences limites. L'auteur dit de la littérature qu' « *elle ne peut rendre compte des objets, des spectacles, des événements qui la surprendraient au point de la stupéfier..* »⁽²³⁴⁾

D'ailleurs l'écrivain Elie Wiesel, rescapé de la Shoah, ne dira pas autre chose quand il écrit que

« *La littérature de l'holocauste ? Le terme même est un contresens. 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.* »⁽²³⁵⁾

Au total aussi bien dans le cas du génocide juif que dans celui des Tutsis au Rwanda, ces rescapés ont dit d'une façon ou d'une autre la difficulté de ce que Daniel Delas⁽²³⁶⁾ appelle le "dédoublement mémoriel", c'est-à-dire la capacité de remémoration qui doit permettre à celui qui veut relater le génocide de revivre des

⁽²³⁴⁾ BARTHES. R. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Cité par Myriam Ruzniewski-Dahan , Op. cit. , p.15

⁽²³⁵⁾ WIESEL.E. *Un juif aujourd'hui*, récits, essais, dialogues, Paris, seuil : 1977, p.226

⁽²³⁶⁾ DELAS. D., Op. cit., p.20

événements trop repoussants voire déprimants. De fait, si l'histoire, comme nous l'avons déjà expliqué précédemment, procède par la lecture et l'interprétation de documents du passé, par contre l'histoire très contemporaine est au carrefour entre réalité et mémoire. En d'autres termes, il ne s'agit plus seulement dans ce dernier cas de documents et de preuves factuelles mais surtout de ce qu'on pourrait qualifier de preuves mémorielles du rescapé qui relatent son vécu intime mais traumatisant.

Face aux événements "surprenants" et contemporains tels que le génocide rwandais, l'écrivain, contrairement à l'historien, ne cherche pas à combler ses déficits d'informations par des preuves, ni à respecter scrupuleusement les faits, il s'autorise un travail d'invention soit en puisant dans son expérience personnelle, soit dans les témoignages recueillis auprès des survivants. A cet effet, Jean-Luc Benoziglio fait sous la forme d'une boutade, cette intéressante réflexion où il confie :

« Et, toute discutable et iconoclaste qu'elle soit, la comparaison qui me vient à l'esprit vous paraîtra-t-elle cependant envisageable : et si l'écrivain, dans le meilleur des cas, était à l'historien ce que le détective privé est à la police officielle ? Une mouche de coche, c'est-à-dire, un jeteur de pavés dans la mare, qui dérange, irrite, ne respecte pas les règles et règlements, brouille empreintes et indices, applique des méthodes fort peu orthodoxes, voire interdites, mais quelqu'un peut-être aussi, peut-être parfois, dont les "découvertes" ou les "intuitions" » peuvent, bon gré mal gré, aider l'historien non pas tant à "résoudre l'énigme" qu'à enrichir sa perception des choses en les abordant sous un angle que le strict respect du code de procédure historique ne lui aurait pas permis d'adopter »⁽²³⁷⁾

Cette réflexion de Benoziglio, s'applique parfaitement à certains écrits du génocide rwandais dont *L'Aîné des orphelins* et *La Phalène des collines*. Dans ces romans, nous avons des narrateurs très inventifs qui de toute apparence, cherchent à combler la défaillance de leurs mémoires par l'imagination ou la fantaisie littéraire. Faustin, le

⁽²³⁷⁾ BENOZIGLIO. J.L., « De quelques (naïves) questions sur Histoires et histoires ». Cité par Marie Bornand, *Témoignage et fiction*, op.cit., p. 222

narrateur de *L'Ainé des orphelins*, ira même plus loin en faisant dans le faux témoignage lorsqu'il décida pour des raisons de survie, d'offrir ses services de guide à un cameraman anglais et de tourner pour la BBC ou CNN. C'est d'ailleurs au terme d'une de ces tournages que le jeune Faustin avoue sans scrupule :

« *Cela dura une semaine de sorte que, quand nous quittâmes les gens de la BBC, j'étais devenu un aussi bon acteur que ceux que je voyais à la télé du bar de la Fraternité se tordre et tomber de cheval comme s'ils avaient reçu une vraie balle* ». ⁽²³⁸⁾

Toutefois il convient de justifier cette attitude de Faustin non pas tant par une quelconque fourberie de sa part, que par la recherche effrénée du sensationnel chez les journalistes qui l'emploient. N'est-ce pas là une façon de reprocher à ces derniers leur duperie devant certains témoignages ambigus qu'ils manquent de se les approprier à la manière de l'écrivain. En effet, celui-ci opte le plus souvent, par l'entremise de la mimésis, pour une mise en récit problématique des événements du passé récent en tenant compte des failles de la mémoire, de la dimension phénoménologique et subjective qui sont de mise dans pareille situation.

Les difficultés notoires à représenter fidèlement l'atmosphère chaotique du génocide transparaissent également dans la fréquence du thème de la démence dans certains ouvrages. En effet, certains personnages font montre d'un comportement hors du commun et de l'usage d'un langage complètement perverti pour ne pas dire démentiel. Dans *La Phalène des collines*, Lamko fait apparaître par moment un personnage très insolite d'une profusion verbale qui n'a d'égal que le caractère outrancier du langage dont il est l'auteur : il s'agit de Muyango-le-crâne-fêlé, le plus célèbre client du café de la Muse, lui-même rescapé parmi tant d'autres. Voici comment ce personnage décline son identité :

« *On m'appelle Muyango-le-crâne-fêlé. Je ne suis pas roi. Je n'ai pas de couronne de prince. Mais a-t-on besoin d'un sang de roi pour posséder le*

⁽²³⁸⁾ MONENEMBO T., Op.cit., p.108

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... Muyango-le-crâne-fêlé bave presque en parlant. Ses postillons éclaboussent tout alentour »⁽²³⁹⁾

Ces propos jubilatoires dans un contexte aussi désespéré que celui d'un pays sortant à peine d'une catastrophe humaine sans précédent, participe d'une désarticulation et d'un pervertissement du langage qui peine à trouver ses marques devant l'absurdité des massacres. Ce choix n'est donc pas fortuit, c'est une façon d'entrer de plain-pied dans ce monde sans repères où aucune certitude n'est forgée, où la mémoire reste constamment fluctuante. C'est que, comme le préconise fort justement Daniel Delas, « quand le réel se déréalise pour entrer dans la folie, il faut hausser le ton »⁽²⁴⁰⁾. C'est toujours Muyango-le-crâne-fêlé qui se livre à ses logorrhées verbales démentielles au début d'un de ses longs " poèmes " :

« Festin d'assassins

Charognards, hyènes à queue basse, marchands d'esclaves

Voici le grand marché de pogrom !

Succulent plat de corps de mères 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... »⁽²⁴¹⁾

Cela se voit clairement, cette ironie mordante et cet humour noir ne sont rien d'autre qu'une diatribe contre la France colonisatrice et surtout une dénonciation de son

⁽²³⁹⁾ LAMKO K., Op. ; pp.75-76-77

⁽²⁴⁰⁾ DELAS D., Op.cit., p.28

⁽²⁴¹⁾ LAMKO K., Op.cit., p.79

irresponsabilité et de son indifférence face au génocide. Il convient dès lors de constater que la mémoire littéraire a l'avantage de se projeter dans l'imaginaire et la créativité qui lui fournissent l'image rhétorique garant de l'image mentale et psychoaffective. Ainsi, la littérature devient le terreau où la reconstitution de la mémoire éparse et faillible a lieu dans toute sa complexité. Mais, comme le préconise Yves Chemla, le témoignage doit se déployer au-delà de la fonction d'information pour atteindre à la symbolisation. En cela, il écrit :

« Il est vrai. Les témoignages existent, les faits connus, transformés depuis longtemps déjà en grandes narrations, tissent dans notre pensée un corps de savoir étudié et balisé. Ce qu'il nous faut, c'est incessamment les intégrer dans une démarche existentielle sans laquelle le phénomène perdure, et ponctuellement culmine dans l'atrocité ».⁽²⁴²⁾

Chemla semble dire ici que le témoignage doit développer une dimension affective qui lui éviterait de se limiter à des considérations idéelles et idéologiques. Pour lui le témoignage doit impliquer ce qu'il appelle le « *devoir de compréhension existentielle* »⁽²⁴³⁾ nécessaire à sa force pragmatique. Mais est-il aisé pour le rescapé, quand bien même il a le statut de témoin oculaire, de dire fidèlement son expérience du génocide qui, comme tout cauchemar, se révèle bien souvent indicible et indescriptible ? On comprend alors les difficultés mémorielles qui puissent se poser aux survivants qui tentent de restituer fidèlement les faits vécus de quelque façon que ce soit. Parlant du génocide juif, Myriam Ruzniewski constate :

« Le Témoignage n'est pas le seul fardeau que doit supporter le témoin : outre le sentiment de culpabilité du survivant..., le sentiment d'impuissance à dire rend le projet d'écrire plus problématique encore. Ecrire sur Auschwitz ne peut s'envisager de la même façon que n'importe quel roman historique. Il faut garder en mémoire que le réel dépasse la fiction ».⁽²⁴⁴⁾

⁽²⁴²⁾ CHEMLA, Yves, « Le pourquoi des génocides », in Notre Librairie n°142, oct-Déc. 1999-2000, p.15

⁽²⁴³⁾ Ibid., p.15

⁽²⁴⁴⁾ RUSZNIEWSKI-DAHAN M., op.cit., p.20

Mais cette difficulté qui se pose à la source de la création littéraire n'est pas spécifique au cas de l'écrivain rescapé, même le tiers qui a une expérience indirecte du génocide se retrouve devant ce que l'on pourrait qualifier de censure éthique. Dans les écrits du génocide rwandais la figure de dérégulé mental que nous avons rencontrée dans *La Phalène des collines* est assez commune chez les écrivains de notre corpus.

Dans *Murambi*, le Café des Grands Lacs est fréquenté par un personnage assez singulier surnommé le matelot. Celui-ci a perdu la raison du fait des nombreux massacres auxquels il a échappé et dont il garde une psychose qu'il tente de dire non sans subversion du langage : « Mes amis, hurlez votre douleur ! Oh ! J'aimerais tant entendre votre douleur ! Moi, j'ai bu du sang »⁽²⁴⁵⁾

Chez Tierno Monénembo la narration confiée à l'adolescent Faustin et émaillé de moments d'hésitation, de tâtonnements et d'incertitude, comme si le narrateur était devenu amnésique. En effet, hormis le faux témoignage dont Faustin a été l'auteur, il est souvent l'objet de syncopes et de pertes de mémoire qui écartent tout dogmatisme ou prétention à une compréhension véritable des mobiles de cette folie destructrice. Autant dire que le génocide semble refuser de se laisser dompter par la parole et par la raison, qu'il donne à voir un pays exsangue qui, selon Muyango-le-crâne-fêlé, est devenu « un océan de vide, un énorme gouffre dans la mémoire »⁽²⁴⁶⁾.

Il reste entendu donc que l'écriture du génocide apparaît comme un processus de construction de sens par une sorte de sémio-contextualisation, c'est une sémiotique narrative assez particulière. Dans *La phalène des collines*, Pelouse une exilée revenue au Rwanda après le génocide, décide finalement d'y rester avec ce projet délicat qu'elle tente d'expliquer à Epiphanie en ces termes :

« Ce sera la chirurgie esthétique des âmes. Epiphanie, il faut corriger la nature lorsqu'elle s'est trompée. La laideur est une maladie

⁽²⁴⁵⁾ DIOP B. B., op. cit., p.63

⁽²⁴⁶⁾ LAMKO K., op.cit., p.56

aussi grave que les autres.(..) Nous serons miroir pour rendre aux gens leur image, concave ou convexe, lorsqu'ils sont désespérés, mais harmonieux et équilibrés lorsqu'ils ont envie de dépasser les marques du chaos ».⁽²⁴⁷⁾

Par ailleurs, c'est toujours la même veine d'incertitude qui plane dans les œuvres de Wabéri et Tadjou où l'on rencontre des séries de questions sans réponse. Wabéri, dont l'œuvre est très proche de l'essai, ouvre une longue réflexion sur ce qui s'est passé au Rwanda en remontant bien avant le génocide de 1994. Toutefois, il ne se hasarde pas à donner des réponses encore moins des solutions ; il se borne tout au plus à se référer ou à citer d'autres auteurs tels que Aimé Césaire, Wolé Soyinka ou Primo Levi.

Au total cette écriture du génocide est faite de mots qui interrogent, tentent laborieusement de nommer s'étonnent et finissent par une reconstruction, une représentation plus ou moins subjectives des événements. Car il faut bien le rappeler, à l'instar de Tzvetan Todorov, qui note à propos de la mémoire :

« Il faut d'abord rappeler une évidence : c'est que la mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli. Les deux termes qui forment contraste sont l'effacement (l'oubli) et la conservation : la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux ».⁽²⁴⁸⁾

De façon générale ces textes du génocide se sont constitués en quelque sorte sur les débris de mémoire, ils forgent un parcours mémoriel non exclusif, ouvert à toute forme d'appel de mémoire et s'interrogent sur les silences et les oublis éventuels. Donc, même, si ces écrits s'inspirent du vécu d'autres personnes et d'expériences personnelles de leurs auteurs, le témoignage y demeure sous-jacent à la fiction. De la sorte, l'acte de témoignage ne peut pas être constitué en système, en vérité absolue, il est même "discrédité" par certaines stratégies narratives telles que le mode de l'enfant narrateur (*L'Ainé des orphelins*) ou de l'animal personnifié (*La Phalène des collines*) par

⁽²⁴⁷⁾ Ibid., p.141

⁽²⁴⁸⁾ TODOROV T., *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p.14

exemple. Par ailleurs, parlant de son expérience concentrationnaire, ainsi que des difficultés qui se posent à sa transmission, Elie Wiesel confie :

« Je savais que je devais raconter. Ne pas transmettre une expérience, c'est la trahir, nous enseigne la tradition juive. Mais comment m'y prendre ? [...]. Le langage de la nuit n'est pas humain mais animal sinon minéral : cris rauques, hurlements gémissements sourds, plaintes sauvages, coups de matraques [...]. Voilà le langage concentrationnaire. Il niait les autres en se substituant à eux. Plutôt que lieu, il devenait un mur. Pouvait-on le franchir ? »⁽²⁴⁹⁾

Dès lors, l'acte d'écriture dans ces "situations limites" qui surprennent et dépassent l'entendement humain n'est pas totalement conscient. Elie Wiesel ne s'y est pas trompé, lui qui s'interroge en ces termes : « Pourquoi j'écris ? Peut-être pour ne pas devenir fou. Ou, au contraire, pour toucher le fond de la folie »⁽²⁵⁰⁾

C'est donc à juste raison que Marie Bornand fait cette remarque sur la transmission d'une mémoire génocidaire :

« Après la folie de l'événement, la folie de l'écriture, de la transmission. Le pacte non dit qui lie les survivants aux morts pousse à la folie de la transmission. Folie car la raison et le corps du lecteur ne peuvent saisir ce que furent les camps, mais la nécessité de transmettre la dernière volonté-explicite ou implicite- des morts, de tout dire, de ne rien passer sous silence, l'emporte sur le doute et le mutisme »⁽²⁵¹⁾

L'écriture du génocide rwandais telle qu'en ont rendu compte la plupart des écrivains n'a pas également manqué de se confronter aux événements ethnico-mémoriels. Dès lors l'intervention du tiers dans la transmission de cette expérience complexe du rescapé offre des atouts quant au choix d'un langage sinon approprié du

⁽²⁴⁹⁾ WISEL, Elie, « Pourquoi j'écris », Paroles d'étranger, Paris : Seuil, 1982, p.8

⁽²⁵⁰⁾ Ibid., p.7

⁽²⁵¹⁾ BORNAND M., Op. cit., p.108

moins expressif et discursif. De fait l'une des fonctions du tiers qui s'engage à écrire sur le génocide, comme dans le cas des récits du Fest' Africa, c'est d'aider au dépassement psychologique qui est une condition non négligeable à l'émergence de la parole testimoniale ou littéraire. Maurice Blanchot ne dit pas autre chose quand il écrit :

« *Ne pas écrire, quel long chemin avant d'y parvenir, et cela n'est jamais sûr, ce n'est ni une récompense ni un châtement, il faut seulement écrire dans l'incertitude et la nécessité. Ne pas écrire, effet d'écriture ; comme une marque de la passivité, une ressource du malheur* »⁽²⁵²⁾

2. L'ironie et l'humour

D'emblée, il convient de préciser que l'ironie et l'humour sont des procédés narratifs très présents dans la littérature africaine depuis ses débuts. Mieux, il faut dire que ces deux pratiques langagières sont des avatars de la littérature orale négro-africaine qui les emploie de façon récurrente. Mais leur évolution formelle, thématique et sémantique sont tributaires des mutations sociales et culturelles en Afrique.

L'ironie et l'humour remplissent essentiellement des fonctions de dénonciation, de dédramatisation du tragique ou de subversion des valeurs culturelles ou langagières. Mais dans des cas d'écrits comme ceux du génocide, ils sont une des catégories des « *expédients verbaux* »⁽²⁵³⁾, dont parle Roland Barthes, et qui permettent à l'écrivain de trouver un palliatif aux difficultés connues du langage à rendre compte convenablement et entièrement de la réalité. En cela, Sony Labou Tansi considère tout simplement que « L'humour est... L'arme de celui qui a plus d'une corde »⁽²⁵⁴⁾. Pour clarifier quelque peu les notions d'ironie et d'humour qui sont très complexes, il faut tout d'abord noter qu'elles présentent de nombreuses analogies et ont surtout en commun d'être des formes d'écart par rapport à une énonciation donnée avec des

⁽²⁵²⁾ BLANCHOT M., *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p.23

⁽²⁵³⁾ BARTHES R., *Leçon*, Paris Seuil, 1989, P.22

⁽²⁵⁴⁾ TANSI S. L., cité par Denise Coussy, *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2009, p.155.

développements et des intentions différents. Voici comment l'Encyclopaedie Universalis tente d'apporter la lumière sur ces deux notions :

« *Figure de rhétorique et forme de plaisanterie, l'ironie se situe d'emblée dans un champ intentionnel par l'implicite qu'elle renforce et qui détermine sa propre condition d'existence. Si elle consiste communément à faire entendre à l'interlocuteur le contraire de ce qu'énonce l'auteur, elle se démarque de l'humour par la visée qu'elle soutient vis-à-vis du monde extérieur et la notion de sérieux qui s'y rattache* »⁽²⁵⁵⁾

L'ironie jouit d'un appareil conceptuel plus riche et plus élaboré que celui de l'humour qui s'attache au rire et se présente simplement comme un trope, une excentricité qui se détache de la normalité langagière. Toutefois, tout comme l'ironie, l'humour est souvent la conséquence de l'opposition entre le discours sérieux et le discours non-sérieux, c'est un effet de contraste, ou de la contradiction entre ces deux registres. Voilà pourquoi, ils sont souvent utilisés de paire et gardent un aspect complémentaire. Faits de langage, ils émanent tous les deux de l'appréhension ou d'une vision du monde.

Mais ce qui nous intéresse davantage, c'est le recours que font les écrivains de notre corpus à l'ironie et à l'humour en tant que procédés de représentation du réel dans l'énonciation littéraire. Bien avant le caractère indicible du génocide tant prôné par certains, Roland Barthes avait déjà estimé que « le réel n'est pas représentable »⁽²⁵⁶⁾. De là, les deux procédés sus évoqués apparaissent comme des moyens de libération du langage et d'enrichissement sémantique. L'ironie et l'humour n'ont pas la même constance dans les récits qui nous intéressent, mais dans *L'Ainé des orphelins* et *La Phalène des collines*, ils se rencontrent sous diverses formes et en grande abondance.

Dans le premier roman, Monénembo fait montre d'une ironie railleuse mise au service d'un discours engagé malgré la narration gaie et triviale par endroit que le jeune

⁽²⁵⁵⁾ Encyclopaedie Universalis (en ligne sur [http : //www.universalis.fr/recherche/](http://www.universalis.fr/recherche/))

⁽²⁵⁶⁾ BARTHES R., *Leçon*, op.cit., p.16

Faustin fait des événements graves du génocide. Cela permet à l'auteur de réussir ce que dit Pierre Schoentjes, à savoir que l'ironie permet de « dénoncer l'injustice sans tomber dans le prêche »⁽²⁵⁷⁾. Ainsi est-il de l'avis de l'avocat Bukuru qui s'insurge contre l'opinion du procureur Kirikumaso selon laquelle un enfant génocidaire est un génocidaire comme les autres. Pour assurer la défense du jeune Faustin pour son crime contre Musinkoro qui a couché avec sa sœur ; Bukuru vocifère, non sans ironie :

« Laissez donc ce pauvre Kirikumaso déblatérer ! Cet enfant n'est pas un génocidaire : il a simplement vengé sa sœur. Le crime passionnel, l'honneur de la famille ! C'est drôle, des familles, il n'en reste plus beaucoup, on s'attache à défendre leur honneur quand même. Ce n'est pas parce qu'il y a eu le génocide que les rwandais ont perdu toute morale ! »⁽²⁵⁸⁾

A travers les propos de ce personnage, l'ironie permet en effet de mettre en scène une prise de position vis-à-vis de la justice que le romancier n'assume pas comme sienne, mais qu'il confie à un protagoniste dont la position dans l'énonciation donne une certaine caution aux dires. Donc, Monénembo semble se garder d'émettre des thèses bien définies ou dogmatiques par rapport aux nombreuses questions socio-politiques que soulève ce génocide. Il prend plutôt le parti d'évoquer un certain nombre de thèmes, de donner la parole à plusieurs personnages différents afin de confronter les variantes d'un même discours.

Cette diversité des points de vue n'a pas pour vocation de brouiller les repères, mais d'individualiser chaque interprétation ou vision en fonction de son contexte d'énonciation. Dès lors, les prises de position et les pensées des protagonistes apparaissent comme autant de faits subjectifs. Ainsi, rencontre-t-on un autre point de vue sur la culpabilité de Faustin, émis par un autre protagoniste du récit qui ironise en s'adressant au criminel en ces termes :

⁽²⁵⁷⁾ SCHOENTJES P., *Silhouettes de l'ironie*, Genève Droz, 2007, p. 178

⁽²⁵⁸⁾ MONENEMBO T., *Op.cit.*, p.134

«T'en fais pas. [...], s'ils te condamnaient à mort, c'est en fanfare qu'ils t'exécuteraient au stade de Nyamirambo avec une bande de grands caïds. Il y aurait plein de mecs pour t'applaudir et de jeunes filles pour te pleurer. Tu partirais de ce bas monde mais en sortant de l'anonymat. »⁽²⁵⁹⁾

Cette ironie sarcastique, pour ne pas dire noire, est en toute vraisemblance celle d'un voisin de cellule, d'une classe d'âge de Faustin dont la conscience pervertie mesure à peine la gravité de la situation de l'accusé et de la peine qu'il encourt. Cette diversité des points de vue émanant de différents personnages semble destinée à favoriser une distanciation dans la narration d'une part, et de faire progresser le récit vers ce que Paul Veyne appelle une « *complication du monde* »⁽²⁶⁰⁾, autrement dit une représentation du réel dans toute sa complexité d'autre part. Par ailleurs l'ironie se montre parfois sous la forme descriptive, elle a alors pour but de donner à voir l'état de la société décrite et des pratiques qui y ont cours.

Ainsi, le recours à l'ironie permet-il de remettre en question certaines options ou la dénonciation de modèles mis en œuvre par des décideurs politiques. A ce propos, nous pouvons évoquer la question de la conservation des ossements humains dans les ossuaires, appelés "sites" du génocide, par le gouvernement rwandais après le génocide. Cette décision pour le moins délicate, n'avait pas manqué de susciter des réactions d'indignation, malgré son caractère probant en ce qui concerne l'ampleur des massacres notamment dans certains édifices publics. Dans *L'Ainé des orphelins*, l'auteur fait parler ironiquement Rodney, un cameraman des grandes catastrophes, qui s'adressent ainsi à son guide Faustin :

« Je suppose que nous ferons ce qu'ils appellent les sites du génocide. Les sites industriels, les sites touristiques, maintenant les sites du génocide ! ... Qu'est-ce que tu veux, Brother, les morts sont de grands stars, même quand il ne leur reste plus que le crâne ». ⁽²⁶¹⁾

⁽²⁵⁹⁾ Ibid., p.130

⁽²⁶⁰⁾ VEYNE P. *Comment on écrit l'histoire*, Op.cit ., p.283

⁽²⁶¹⁾ MONENEMBO T., op.cit., p.99

Nous voyons bien que cette opinion de Rodney, pour ne pas dire de l'auteur, ne tranche pas nettement, ne se focalise sur aucune argumentation explicite et péremptoire- on sait que c'est une des caractéristiques formelles de l'ironie- mais elle suffit amplement à orienter l'interprétation du lecteur. C'est que dans ce cas-ci, l'ironie porte simplement sur la désignation, sur un vocable qu'on pourrait qualifier d' ''ironie lexicale'' obtenue à partir de la configuration oxymorique de l'expression ''site du génocide''. C'est que l'ironie se livre souvent à diverses formes d'excentricité, et peut prendre une forme de dérision qui inverse les valeurs éthiques ou langagières pour forcer l'esprit à la réflexion. Il convient toutefois de remarquer que c'est au niveau lexical que la pratique de l'ironie rejoint pour l'essentiel celle de l'humour avec laquelle elle se confond quasiment.

Dans ces récits du génocide, nous rencontrons généralement l'humour noir ou grinçant qui rit de tout et même des valeurs reconnues par une société qu'il tourne en dérision en les poussant jusqu'à leur point d'absurdité dans *L'Ainé des orphelins* comme dans *La Phalène des collines*, l'humour est un moyen de mettre en évidence avec drôlerie le caractère ridicule insolite ou absurde de certains aspects de la réalité mais dans le but de transcender une situation inexplicable, trop douloureuse, indicible.

Par ailleurs, l'humour qui est une catégorie très fréquente dans la littérature négro-africaine prend dans bien des cas une forme d'auto-dérision comme si les Nègres, faute de mieux, se rient de leur propre drame et de sa répétitivité que Mongo Béti appelle l'habitude du malheur. Aussi étonnant que cela puisse paraître, dans le roman de Monénembo, des Tutsis suivant à la télévision les entraînements des Interahamwés aiguisant leurs machettes en vue des massacres, ne perdent pas le mot de l'humour malgré les menaces de mort qui pèsent sur eux. C'est l'un de ceux-ci qui se gausse d'un tueur qui manie mal sa machette en déclarant avec humour :

« Celui-là [il parlait du bonhomme de la télé qui portait un chapeau de raphia], jamais je ne l'engagerai pour ma récolte de bananes : il tient sa machette par la lame. »

Cet humour qu'on pourrait qualifier de « mal placé », eu égard à la gravité du moment, semble être une réponse existentielle à une tragique destinée faite de souffrances absurdes.

Au demeurant, il faut considérer que le choix de l'enfant comme personnage narrateur par Monénembo contribue à rendre gaie et humoristique la narration. En effet, la narration faite par le jeune Faustin provoque souvent un décalage langagier dû au fait qu'il ne peut avoir une compréhension globale et mûre du monde qui l'entoure. En cela, il faut constater que la figure de l'enfant narrateur introduite dans des récits plus ou moins récents tels qu'*Allah n'est pas obligé* de Kourouma, *Sozaboy* de Saro-Wiwa, entre autres, développe une sorte de questionnement sur le langage et sur son incapacité à dire des situations-limites comme les guerres et les génocides.

Dès lors, le recours à l'enfant, outre la dédramatisation qu'il permet, se veut une nouvelle manière de dire l'indicible, un moyen de contourner les obstacles éthiques qui se posent à la narration des horreurs absolues. De plus en plus des auteurs prennent le parti de confier leur narration à la naïveté infantile, à l'innocence pervertie par la folie des adultes. C'est bien le jeune Faustin lui-même qui dit à la page 95 du roman de Monénembo que « les enfants ont un sacré avantage : ils n'ont aucun sens du drame. La vie reste un jeu même en cas de désastre ».

Dans *La Phalène des collines* de Lamko, l'humour et l'ironie sont mises en évidence pour visiblement desserrer l'impression étouffante, parfois plate qu'aurait créée un discours trop adossé sur les « effets de réels ». Dans ce roman assez singulier dont la narration est assurée contre toute vraisemblance par une phalène, l'auteur se souciant très peu de toute entreprise didactique, donne libre cours à un langage débridé empreint d'une désinvolture, d'une ironie et d'un humour à la limite déconcertants. Comme justification à son choix d'écriture, Lamko explique dans un entretien publié dans la revue *L'Interdit*⁽²⁶²⁾ que le recours à la fiction relève de la « distance critique » nécessaire à « l'objet d'art » et à « l'action constructive ».

⁽²⁶²⁾ *L'Interdit*, novembre 2000, en accès libre sur le site www.inside.fr/2000nov/rwandas.htm

Cette distanciation permet à la décharge de l'auteur de doter le narrateur d'un langage persifleur qui brise tous les tabous par un langage crû, refuse les euphémismes et l'hypocrisie sociale qui désignent le viol en temps de guerre par le terme impropre de « arme douce ». La phalène narratrice rejette toute tentative d'édulcorer le mal qui ne serait que « pudibonderie ; pure hypocrisie de cul bénit ». ⁽²⁶³⁾ Dans ce récit de Lamko, l'humour et l'ironie, mis au service d'une satire acerbe, sont une donnée essentielle qui traverse le livre d'un bout à l'autre et entrent pour une bonne part dans sa signification. Ces deux faits du langage sont tout d'abord obtenus à partir de manipulations de l'expression ou de simples jeux de mots que l'on note constamment chez la phalène.

Par ailleurs, certaines expressions sont chargées d'une intention manifeste de dérision et de dénonciation, comme c'est le cas avec l'appellation d'«*église-musée-site-du-génocide* » ⁽²⁶⁴⁾ qui désigne ces lieux de culte transformés en ossuaires. Il y a un trait d'esprit dans ce jeu de mots que le lecteur perçoit très vite du fait du caractère antithétique des termes rapprochés (église, génocide et site). Nous avons là une des caractéristiques fondamentales de la pratique humoristique et ironique qui consiste à mélanger le registre sérieux et le registre non sérieux.

Chez Lamko toujours, l'ironie et l'humour peuvent se lire dans les portraits comme dans les descriptions qui prennent une envergure hyperbolique et même carnavalesque. C'est ce que nous avons dans ce passage où la phalène narratrice s'insurge contre les visiteurs des « *églises-cimetières-musées* » ⁽²⁶⁵⁾

« J'entrais en ébullition quand les visiteurs s'attardaient sur le bilan numérique et s'amusaient à compter du regard les ... une tête, deux têtes, trois crânes ; cent quatre vingt-neuf omoplates, ... comme si nos tibias étaient des bâtonnets d'écoliers de la maternelle ! » ⁽²⁶⁶⁾

⁽²⁶³⁾ LAMKO K., Op.cit., p.19.

⁽²⁶⁴⁾ Ibid., p.19.

⁽²⁶⁵⁾ Ibid., p.24.

⁽²⁶⁶⁾ Ibid., p.27.

Nous constatons que Lamko procède ici comme ailleurs dans son récit à une sorte de narrativisation du ludique, de dédramatisation du tragique par un langage plein de bouffonnerie. Autant remarquer à l'instar d'Adama Coulobaly qui écrit :

« Le récit de guerre pose les termes du nihilisme dans l'univers négro-africain. Dans un univers où la justification des conflits explose dans un non-sens généralisé, la création littéraire ne peut produire qu'un discours de la bouffonnerie et du comique »⁽²⁶⁷⁾

Il est vrai que dans le cas de la guerre comme dans celui du génocide, les univers sont si dysphoriques et les faits si absurdes que l'on ressent le besoin de rire, car le rire est toujours occasionné par l'insolite, l'écart entre le normal et l'anormal. Ainsi, dans *La phalène des collines*, la narration oscille constamment entre un langage tragique et grotesque qui prend parfois des relents obscènes. Sur ce dernier aspect du langage débridé de la narratrice, il convient de noter le style parodique et antiphastique sur lequel est décrite la scène du viol de la reine par le prêtre :

« Lorsque je reviens à moi, je réalise que je suis solidement amarrée à de grosses pierres disposées en croix, pieds et poings liés... Des rigoles baveuses de sperme grimpent sur mon pubis, descendent dans l'entrejambe, courent la peau des cuisses, grimpent sur les broussailles, sentinelles noires [...]. Une fois de plus la semence gicle de l'énorme gland du saint homme. L'Abbé Théoneste, spameux, frénétique, n'est plus sous aucun contrôle, en déverse partout »⁽²⁶⁸⁾

La description de cette scène de viol est pour le moins blasphématoire et le registre ironique qu'elle développe jette un discrédit total sur l'église rwandaise dont on a beaucoup critiqué l'attitude face à ce génocide. D'ailleurs nous pouvons relever que

⁽²⁶⁷⁾ COULOBALY A. « *Le récit de guerre : une écriture du tragique et du grotesque* » in *Ethiopiennes* n°71, 2003, p.104.

⁽²⁶⁸⁾ LAMKO K., op.cit., p.26.

dans le roman de Lamko la satire des hommes d'église est plus marquée que celle des politiques. En effet, le viol ourdi par l'abbé Théoneste ne saurait être considéré comme un acte isolé, il est plutôt symbolique d'une église en pleine crise morale et en perte de crédibilité. Ce prêtre, dont le nom commence par une première racine grecque «Théo» renvoyant à Dieu, n'a pas seulement violé, mais il a aussi ordonné et commandité des massacres de fidèles venus trouver protection dans son église.

Le texte de Lamko fait penser aux railleries mordantes de *Candide* où Voltaire s'emploie à démonter la philosophie de Pangloss qui soutient que « tout est mieux dans le meilleur des mondes possibles » pendant que les hommes se tuent dans une sauvagerie inimaginable. De la même manière le prêtre fornicateur au comportement hors du commun entre en parfaite contradiction avec le message d'amour, de chasteté et de droiture qu'il a l'habitude de prêcher dans ce lieu sacré qu'est l'église où de déroulent les atrocités.

Mais l'ironie n'est pas toujours orientée vers la critique des institutions, des fois ce sont les portraits de certains personnages qui, par leurs sous-entendus, disent long sur les intentions satiriques de la narratrice. Il en est ainsi de ce compte-rendu que la phalène fait des réactions de quelques visiteurs dans l'une des ossuaires où gît son squelette :

« Pendant des lunes, j'avais essayé d'être juste et de partager équitablement les mentions à mes chers hôtes-visiteurs de l'église-cimetière-musée répertoriée, classée "douzième site du génocide"'. J'avais rendu hommage à ceux des braves qui écrasaient une larme et partageaient dans les méandres de leur cœur groggy un petit bout de ma douleur. J'avais entendu l'ivresse vengeresse des nerveux qui se sentaient monter dans les tripes des spasmes d'indignation. J'avais adhéré à l'embarras de ceux dont la culpabilité par étrange solidarité guidait les doigts dans les cheveux et qui se grattaient d'hébétude »⁽²⁶⁹⁾

⁽²⁶⁹⁾ Ibid., p.23-24

Dans l'écriture de Lamko, plus que chez les autres écrivains de notre corpus, l'ironie, comme l'humour, se fait ici amère et grinçante, expression de la douleur difficile à dire. Mais également l'ironie représente cette possibilité que la narratrice a de se jouer de son statut, autant que de marquer son étonnement devant ce qui n'aurait jamais dû être. En cela, nous pouvons évoquer le sens premier qui est donné de l'ironie par le Robert de la langue française, à savoir « action d'interroger en feignant l'ignorance ». L'ironie apparaît alors comme un moyen de remise en question plutôt feinte, une manière de signifier son désarroi dans un semblant d'ignorance totale et de naïveté simulée. Il en est ainsi de cette réaction de la phalène narratrice à l'entrée de sa nièce revenue de l'exil dans un ossuaire du génocide :

« Une négresse, un monstrueux appareil photo Canon en bandoulière, écarta le rideau de plastique. Que diable pouvait venir glaner une négresse avec un appareil photo ? Une chasse à l'émotion ? Pour nourrir, elle aussi l'irréfrénable appétit du monde de l'opulence »⁽²⁷⁰⁾

Nous sommes là face à ce qu'on pourrait qualifier de fausses questions qui cachent mal l'intention de la narratrice à tourner en dérision et à dénoncer le comportement des visiteurs touchés de voyeurisme. Ainsi, cette incertitude et cette anxiété dont fait montre la phalène provoquent souvent chez le lecteur une certaine difficulté à se situer entre les paroles de celle-là. Dans ce roman de Lamko, ce sont les morts qui s'interrogent mais nous savons reconnaître à travers ce procédé de distanciation l'opinion discrète de l'auteur qui a déjà occupé cette position de visiteurs des "sites du génocide". Les doutes de la narratrice sont aussi ceux de l'auteur qui semble être étouffé par le poids de ce qu'on pourrait appeler le devoir de responsabilité envers les morts. C'est bien Lamko lui-même qui fait dire à son personnage quelques vérités sous couvert de l'ignorance.

Au total, l'ironie et l'humour jalonnent les deux récits de Monénembo et de Lamko. Il faut même dire que c'est dans l'omniprésence de la distanciation ironique que ces deux auteurs semblent trouver un moyen de dépassement des blocages éthiques inhérents à la nature du sujet en évitant de faire sombrer leurs stratégies discursives dans

⁽²⁷⁰⁾ Ibid., p.24

un pathétique outré. En cela, il convient de noter que l'ironie, loin d'être une forme d'euphémisme, recèle une grande efficacité expressive et discursive, comme le constate si bien Vladimir Jankélévitch qui écrit que :

« L'ironie, en mimant les fausses vérités, les oblige à se déployer... à révéler des tares qui, sans elle, passeraient inaperçues... elle charge l'absurde d'administrer lui-même la preuve de son impossibilité » ⁽²⁷¹⁾

Concernant les autres récits de notre corpus à savoir *Murambi*, *L'ombre d'Imana* et *Moisson des crânes*, ils développent moins le recours à l'ironie et à l'humour. Cela s'explique certainement par la forme de l'écriture dépouillée, sage, selon Daniel Delas⁽²⁷²⁾, et très convenue qui domine ces trois textes. Malgré tout on note par-ci par-là des intentions ironiques et humoristiques. Dans *Murambi* par exemple, l'auteur choisit l'ironie pour dénoncer l'intervention tardive du gouvernement français dans le cadre de l'Opération Turquoise alors que le génocide était quasiment accompli. Boris fait dire à Jessica, un des Tutsis membres du FPR, qui rendait compte de la situation militaire aux soldats de la rébellion tutsie :

« Deux mille cinq cents de leurs soldats lourdement équipés, sont en train de prendre position à Goma et Bukavu au Zaïre. Ils appellent cette affaire opération Turquoise. Il s'agit, paraît-il de se porter au secours des Tutsi menacés de génocide. On verra comment ils vont s'y prendre pour sauver la vie des gens morts depuis si longtemps » ⁽²⁷³⁾

Chez Tadjou, l'humour s'obtient parfois par l'effet comique des répétitions et des énumérations marquant certaines descriptions. Ainsi, pour la scène qu'offrent les prisons bondées de génocidaires, Tadjou fait-il voir le comique qui émane des efforts grotesques de survie des prisonniers. Elle explique que

⁽²⁷¹⁾ VLADIMIR J., *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 107.

⁽²⁷²⁾ Op.cit., p. 28.

⁽²⁷³⁾ DIOP B., Op.cit., p.159.160.

« Les prisonniers se surveillent eux-mêmes : comment pourrait-il en être autrement ? Ils ont mis en place une hiérarchie, se sont donné des noms capitain’, ‘capitain-adjoint’, des catégories, ‘sécurité-discipline’, ‘sécurité-portail’, ‘sécurité-eau’... sécurité-coiffeur’. Grades, autorités, les anciens schémas se mettent en place. L’agronome supervise, les travaux des champs, l’infirmier les soins à donner, l’enseignant fournit des explications »⁽²⁷⁴⁾

Quant à Wabéri dont le texte s’apparente à l’essai, l’humour et l’ironie se confondent dans certains passages de son récit. Dans ce passage qui suit, l’auteur laisse apparaître un humour noir qui occasionne un décalage cynique entre les propos et leur vrai référent :

« Il est donc possible d’extraire de l’harmonieux et des sublimités à partir de la douleur et de la souffrance. Et les tendons d’Achille des Tutsis hideusement sectionnés avant qu’ils soient massacrés seraient-ils enclins à faire entendre des symphonies tropicales en hommage aux proches parents aux hommes d’ici et d’ailleurs ... »⁽²⁷⁵⁾

En somme, il apparaît que dans ces écrits du génocide, l’ironie et l’humour sont produits à la fois de l’intention de la manipulation de l’impression, des jeux de mots et des regards perspicaces que les auteurs portent sur les êtres et les situations pour en révéler les contradictions, les tricheries et des fois les aspects plaisants ou drôles. Toutefois, il convient de préciser que l’ironie, plus que l’humour, traduit de façon nette les arrière-pensées polémiques. Néanmoins, la frontière entre l’humour et l’ironie est difficile à tracer. D’ailleurs Robert Escarpit estime que l’ironie n’est pas en opposition à l’humour mais en son centre. Voici l’explication qu’il donne des rapports entre ces deux notions :

L’humour intéressant surtout les régions supérieures (c’est-à-dire conscientes) du rire, sa phase critique est intellectuelle et nous l’appellerons ironie. Sa phase constructive est presque toujours- mais non toujours- affective,

⁽²⁷⁴⁾ TADJO. V., Op.cit., p.111

⁽²⁷⁵⁾ WABERI A., Op.cit., p.23

et nous la qualifierons, faute d'un meilleur terme de "rebondissement humoristique" ».⁽²⁷⁶⁾

La justesse d'une telle remarque nous a amené à constater que, dans bien des extraits des textes de notre corpus que nous avons cités, l'ironie et l'humour se confondent presque indistinctement. Dans tous les cas ceux-ci constituent un moyen appréciable de distanciation qui permet aux auteurs de rester extérieurs à leurs récits. En ce qui concerne l'humour, sa présence peut sembler être en contradiction avec la gravité du sujet, mais on pourrait dire qu'il sert dans beaucoup de cas à désamorcer le tragique et à résister à l'absurde. Par ailleurs, l'humour permet de garder le contact et la complicité avec le lecteur ; l'ironie quant à elle, implique une adhésion du lecteur à la vision de l'auteur.

3. Une narration polyphonique

Hormis les textes de Monénembo et de Lamko qui font largement recours à la narration homodiégétique qui met en avant la voix narrative du personnage principal, les autres récits du corpus sont l'objet d'une narration fragmentée à voix multiples. A cet effet, les auteurs tels que Boris Diop, Véronique Tadjo et dans une moindre mesure Abdourahman Wabéri ont adopté une narration qui inclut plusieurs narrateurs à la première personne.

A travers l'utilisation de ce procédé typique de la représentation littéraire de la mémoire, ces derniers auteurs sus cités semblent prendre de la distance par rapport aux faits tout en soulignant qu'il n'existe point de mémoire objective et unique du passé mais seulement une pluralité de souvenirs. Ainsi l'adoption de plusieurs voix narratives permet-elle une représentation diversifiée d'expériences personnelles et individuelles.

Dans *Murambi*, Boris Diop expose des histoires individuelles circonscrites dans différents chapitres portant en général le nom du personnage narrateur. Toutefois, son récit garde une certaine uniformité sémantique et une cohérence faite des brefs récits

⁽²⁷⁶⁾ ESCARPIT R., *L'humour*, Paris, PUF (Que sais-je), 1963, p.86.

qui s'entrecroisent et se complètent. Par exemple, le récit de Michel Serumundo qui ouvre le roman par une atmosphère de terreur et de violence imminente répond bien au récit suivant de Faustin Gasana montrant la mise en marche de la machine de la mort et de sa froide planification. Boubacar Boris Diop fait raconter la terreur par différents rescapés (Jessica, Rosa Karemera) et génocidaires (Faustin Gasana, Aloys Ndasindingwa, Joseph Karekezi) au moyen d'une narration alternée. Les unes après les autres, les différentes voix relatent les événements sous des angles divers, offrant ainsi au lecteur toute une gamme de voix narratives. Cette composition éclatée du roman met en relief le caractère débordant et généralisé de la violence génocidaire qui n'épargne personne parmi la population notamment tutsie.

Par ailleurs ces voix multiples, comme nous l'avons déjà signalé, permettent de multiplier les points de vue et de mettre chaque fait relaté en perspective. En effet, chaque narrateur obéit à une intention spécifique : Faustin Gasana, Aloys Ndasindingwa et Joseph Karekezi cherchent à exacerber la haine meurtrière des Hutus contre les Tutsis, à justifier leurs actions et leur comportement génocidaire ; il y a donc une part de propagande dans leur discours. À l'opposé, Rosa Karemera et Jessica tentent de dévoiler le projet génocidaire hutu, de montrer l'absurdité des massacres et de lutter pour la survie.

En guise d'exemple, nous pouvons citer de façon parallèle ces deux réflexions : la première est de Faustin Gasana, génocidaire Hutu convaincu du bien fondé de leur volonté d'épuration ; la deuxième est de Jessica jeune femme tutsie membre du FPR :

« Moi, j'ai longtemps su en devenant Interahamwe que j'aurais peut-être à tuer des gens ou à périr sous leurs coups. Cela ne m'a jamais posé de problème. J'ai étudié l'histoire de mon pays et je sais que les tutsi et nous ne pouvons jamais vivre ensemble. Jamais ».⁽²⁷⁷⁾

« Entre notre avenir et nous, [peuple rwandais] des inconnus ont planté une sorte de machette géante. Vous avez beau faire, vous ne pouvez pas ne pas

⁽²⁷⁷⁾ DIOP.B.B., Op.cit., p.26

en tenir compte. La tragédie finit toujours par vous rattraper. Parce que des gens sont arrivés chez vous une nuit et ont massacré toute votre famille. Parce que dans le pays où vous vivez en exil, vous finissez toujours par vous sentir de trop ». ⁽²⁷⁸⁾

Ces deux points de vue ne sont pas antithétiques dans leur fond, ils constatent tous la désunion entre Hutus et Tutsis mais ne l'explique pas de la même façon. Ainsi, ici comme ailleurs, l'auteur arrive-t-il à présenter plusieurs versions ou explications d'un même fait ou événement et induit le jugement personnel du lecteur. Ce faisant, l'auteur semble montrer que l'histoire est complexe et que l'on ne peut pas se contenter d'une seule version des faits. Dès lors, le texte de Boris s'inscrit dans la logique d'une représentation de l'histoire des mentalités et utilise certains codes du genre romanesque pour recréer le contexte du moment en question.

Abdourahman Wabéri, en ce qui le concerne, use également de cette écriture polyphonique dans son texte *Moisson de crânes* où les voix des victimes et des bourreaux prennent corps à l'intérieur même du tissu narratif sous la forme de voix mélangées, sans distinction typographique ni structurelle claire. Dans la nouvelle intitulée *Terminus* qui évoque la série d'extermination qui a eu lieu au Rwanda depuis 1959, le narrateur cède la parole aux génocidaires puis aux victimes dont les voix se succèdent et se substituent à celle du narrateur :

« Des cargaisons de machettes rutilantes, achetées à bas prix en Chine, arrivent chaque jour à l'aéroport de Kanombé. On va les décharger en promettant aux cancrelats des torridités jamais ouïes (...). Tous les hommes et toutes les femmes au coup frêle, fœtus compris, sont recherchés sans relâche. Ils sont foutus ». ⁽²⁷⁹⁾

« La ville était complètement quadrillée, on avait peur du feu des cancrelats armés. Il y avait complot tramé contre notre peuple, le tonneau de poudre était

⁽²⁷⁸⁾ Ibid., p. 40-41

⁽²⁷⁹⁾ WABERI A., Op.cit., p.36-37

prêt et ne manquait plus que la mèche à allumer. Il fallait contre attaquer courir plus vite que la foudre, aménager une base arrière pour les femmes, les enfants et les impotents ».⁽²⁸⁰⁾

On le voit bien les voix se mélangent ici, d'abord celles des miliciens chargées de violences meurtrières et de mépris traitant le Tutsi de cancrelat, ensuite celles des victimes effarées et effrayées par l'imminence des massacres. Le langage est ainsi teinté à chaque fois d'intentions différentes, de tonalités sinon antithétiques du moins opposables. Cette polyphonie doit être mise sur le compte des difficultés que ces auteurs ont sans doute eues à décrire ce qu'ils ont vu, à trouver une forme d'expression univoque ou uniforme qui puisse dire l'horreur génocidaire et les expériences spécifiques et individuelles en résultant.

Chez Véronique Tadjo dont le texte s'apparente beaucoup au récit de voyage, la multiplicité des voix narratives épouse sa composition éclatée. Ce récit raconte des bribes de vie et rapporte de nombreux témoignages répartis entre ceux des victimes, ceux des bourreaux et ceux des absents. Des fois, c'est une voix indéfinie, un 'on' qui raconte des faits divers, des histoires singulières. Ainsi, cette histoire étonnante qui se raconte à Kigali : une veuve qui a vu un voisin tuer son fils pendant le génocide, se retrouve amante de ce dernier. L'homme qui est infirmier, pris de compassion par la suite pour la dame, se mit à la soigner avec dévouement pour la guérir du sida attrapé du fait des nombreux viols qu'elle a subis pendant le génocide. De cette compassion est né l'amour, l'amour inacceptable entre la femme victime et l'homme bourreau.

Mais cette histoire qui commence à se raconter au style indirect passe de façon inattendue au style direct pour faire entendre la voix des populations surprises par cette union amoureuse pour le moins inexplicable suivie de celle la veuve elle-même :

« Alors, les habitants du quartier s'offusquent : "comment peux-tu vivre avec l'homme qui a tué ton propre fils ? Et elle de répondre : "Où étiez-vous quand j'étais malade et que je souffrais ? Cet homme-là m'a sauvé la vie.

⁽²⁸⁰⁾ Ibid., p.38

Depuis la guerre, je ne me porte pas bien. Qui sait si je ne suis pas atteint du sida ? Cet homme partage le sida avec moi. Qui d'entre vous aurait fait de même ?' »⁽²⁸¹⁾

D'autres récits, aussi insoutenables que celui-ci, sont légion dans *L'Ombre d'Imana*. Tel est le drame de « la jeune zaïroise qui ressemblait à une Tutsie » (p.98) : elle voit massacrer son mari et son unique enfant et est régulièrement violée, jusqu'à ce qu'elle parvienne à retourner dans son pays. L'histoire de cette jeune zaïroise tourne à la narration homodiégétique puisque c'est elle-même qui raconte sa détresse à la première personne du singulier. Ailleurs, nous avons le témoignage d'un belge nommé Karl vivant maritalement avec une rwandaise dont il a des enfants. Cette fois-ci, un narrateur extradiégétique raconte l'histoire de Karl à la troisième personne et nous fait savoir que peu avant le génocide, il était retourné en Belgique, seul, pour un congé de reconstitution. A son retour, il retrouve sa famille intacte, mais pas tout à fait puisque, violée plusieurs fois, sa femme avait déjà contracté le sida...

Quant aux discours des bourreaux, ils restent quasiment les mêmes de par leur froideur dans ce qu'on peut qualifier de banalisation du crime... Tel ce discours cruel de « Froduard, le jeune paysan devenu meurtrier » :

« Descendre les collines en chantant, il fallait faire vite, frapper sans savoir vraiment, faire tout en même temps, couper, frapper avec une machette, un gourdin, une barre de fer, une pioche. Tu frappais, parfois tu ne prenais même pas le temps de regarder le sang gicler, à la hâte, le crâne fracassé, les cris qui n'atteignaient pas tes oreilles mais seulement le bruit des coups de feu tout près de l'odeur de la mort qui enivrait les sens et qui prenait tout ce qui avait fait ta vie d'avant »⁽²⁸²⁾.

L'ombre d'Imana met en évidence des voix comme par une sorte de revendication d'une liberté d'expression et d'écriture. Et même l'on découvre au milieu de ces

⁽²⁸¹⁾ TADJO V. Op.cit., p.4

⁽²⁸²⁾ Ibid., p.115

terribles récits de vie ou témoignages, un conte : “la colère des morts” (p.53). Ailleurs, la polyphonie prend la forme de l’intertextualité car le livre se termine par l’insertion du texte des “dix commandements des Bahutus” diffusé par le Hutu power. Mais l’auteur ne s’efface pas totalement pour autant de son texte, c’est bien sa propre voix qui résonne à la fin du récit comme un aveu d’impuissance : « *je ne suis pas guérie du Rwanda. On n’exorcise pas le Rwanda* ». (p.25)

En somme, il faut noter que ces écrits du génocide sont pour la plupart des récits polyphoniques qui accordent même une place à la rumeur et s’apparentent à des chroniques à plusieurs variantes narratives. Toutefois, il convient de remarquer que cette polyphonie qui tend à faire partie des marques récurrentes du roman africain contemporain, semble se substituer à la voix unique ou dominante, qui caractérise la mise en intrigue de roman traditionnel. La polyphonie est donc un moyen de distanciation mais aussi une façon de se démarquer d’une parole dogmatique ou omnisciente qui voudrait se prévaloir d’une vérité absolue ou d’une certitude quelconque.

CHAPITRE 2 LES VISEES ESTHETICO-IDEOLOGIQUES

I. Une esthétique du chaos et de la subversion

1. Des limites du langage littéraire

Après le génocide qui a vu l'extermination de centaines de milliers de civils rwandais avec le cynisme des méthodes du carnage que l'on connaît, la stupeur et l'abattement des survivants et des tiers soulèvent irrémédiablement la question de savoir comment dire cette horreur. Cette difficulté que Romuald Fonkua traduit par un « sentiment d'impuissance à rendre compte du génocide »⁽²⁸³⁾ remet en cause la littérature elle-même qui peine à trouver une solution à l'inadéquation de sa dimension poétique à l'énormité de la catastrophe.

Dès lors le projet « Ecrire par devoir de mémoire » dont l'ambition était de débloquent le silence, ne manquera pas de buter contre la délicatesse de trouver le langage approprié devant pareille situation. Ainsi les écrivains concernés sont-ils contraints à chaque ligne de constater les limites objectives de la parole. C'est pourquoi dans les différents récits de notre corpus, l'écriture qui tente de dire le génocide se double en même temps d'une réflexion sur les difficultés auxquelles sont confrontés les auteurs. En effet, ces écrivains se doivent bien de « hisser leur écriture à la hauteur de la souffrance qu'ont endurée les victimes et du choc qu'eux-mêmes ont ressenti en visitant les charniers », pour reprendre les mots de Daniel Delas⁽²⁸⁴⁾.

Tout au début de *Moisson des crânes*, Wabéri dit son amertume en se rappelant la question du poète roumain de langue allemande Paul Celan prononcée après la Seconde Guerre mondiale : « Comment écrire après Auschwitz ? ». Mais pour être plus concret, il s'interroge plus loin à propos du génocide rwandais :

⁽²⁸³⁾ FONKUA, Romuald, « A propos de l'initiative du Fest'Africa : "témoignage du dedans", "témoignage du dehors" », in *Lendemain*, p.71.

⁽²⁸⁴⁾ Op.cit., p.21

« Combien de corps tombant, trébuchant, rattrapés par la pointe des cheveux, achevés, émasculés, souillés, violés, incendiés ? Combien ? 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 déséquilibre ».⁽²⁸⁵⁾

Dans les autres textes, la question des limites de l'expression littéraire face à l'horreur du génocide revient assez souvent dans les narrations. Chez Lamko par exemple, la difficulté se lit à travers la création d'un personnage au nom assez révélateur de Muyango-le-crâne-fêlé. Ce rescapé qui fréquente le Café de la Muse exprime à longueur de journée son expérience douloureuse à travers ce qu'il appelle « poèmes regardants ». Pour lui, l'expérience qu'il partage avec ses autres congénères rescapés est d'une nature quasi indescriptible, comme il tente de l'exprimer :

« Ici, chaque homme, chaque femme est une île au milieu du vide. Les lieux sont amnésiques, les repères gommés, l'histoire de chaque enfance, de chaque vie, lobotomisée. Plus de traces de cachotteries entre cousins, bals et boums d'ados ; plus non plus dans le sable l'empreinte de la fillette dans le jeu marelle [...]. Un océan de vide, un énorme gouffre dans la mémoire ».⁽²⁸⁶⁾

On peut le constater à ce langage débridé, la nature complexe voire paradoxale du sujet complique fort bien le choix du langage. Dans ce cas de Muyango, l'expression de son expérience douloureuse de rescapé passe par la fabulation qui se traduit par des jeux de mots, des métaphores par l'intermédiaire desquelles ce personnage énigmatique tente de dire l'indicible, ou ce qui paraît comme tel. A cet égard Maurice Blanchot note dans *L'Écriture du désastre* toute la complexité de l'écriture dans les situations limites :

« Écrire, certes, c'est renoncer à se tenir par la main ou à s'appeler par noms propres, et en même temps ce n'est pas renoncer, c'est annoncer, accueillant sans le reconnaître l'absent ou, par les mots en leur absence, être

⁽²⁸⁵⁾ WABERI, A., Op.cit., p. 15

⁽²⁸⁶⁾ LAMKO K. Op.cit., p.82

en rapport avec ce dont on ne peut se souvenir, témoin du non-éprouvé, répondant non seulement au vide dans le sujet, mais au sujet comme vide, sa disparition dans l'imminence d'une mort qui a déjà eu lieu hors de tout lieu ».⁽²⁸⁷⁾

A cet effet, dire le réel du génocide exige l'invention d'une forme pouvant ressusciter les univers dysphoriques, la bestialité des intentions et leurs mises en œuvre. Des fois, l'auteur va jusqu'à imaginer un monde cauchemardesque dominé par la folie des hommes, d'autres fois l'écrivain prend le parti d'une fiction réaliste comme chez Boubacar Boris par exemple.

Dans *Murambi*, Boris Diop a choisi un langage sobre, dépouillé qui colle au plus près à la réalité. Il semble même se racheter dans ce second livre sur le génocide du recours très prononcé à l'imagination qu'il avait fait dans son premier roman *Le Cavalier et son Ombre* traitant du même thème. En effet, Cornelius, l'un des personnages clé de *Murambi*, une fois confronté à la dure réalité du génocide renonce à l'activité artistique qu'il envisageait avant sa présence effective sur les lieux de la cruauté, c'est-à-dire une pièce de théâtre sur le génocide. A l'instar de l'auteur lui-même, qui reconnaît avoir eu une fausse idée du génocide avant son voyage au Rwanda, Cornelius choqué par l'ampleur, l'absurdité des massacres redéfinit son rapport au langage artistique devant un contexte aussi singulier que complexe. Le narrateur nous explique à ce propos que :

« Cornelius eut un peu honte d'avoir pensé à une pièce de théâtre. Mais il ne reniait pas son élan vers la parole, dicté par le désespoir, l'impuissance devant l'ampleur et sans doute aussi la mauvaise conscience. Il n'entendait pas se résigner par son silence à la victoire définitive des ossuaires. [...] Il dirait inlassablement l'horreur. Avec des mots-machettes, des mots-gourdins, des mots hérissés de clous, des mots nus et [...] des mots couverts de sang et de merde ».⁽²⁸⁸⁾

⁽²⁸⁷⁾ BLANCHOT M., *L'écriture de désastre*, Op.cit. p.186

⁽²⁸⁸⁾ DIOP B.B., Op.cit., p.215

Pourtant cette déclaration tonitruante ne sera pas suivie d'effet langagier particulier, au contraire Cornelius affiche tantôt un langage sobre, tantôt il se mure dans un silence hébété. A cet égard, Daniel Delas ne manque pas de constater à propos de *Murambi* que :

« Le roman laisse une impression d'échec, d'échec de la littérature qui ne pourrait s'élever au niveau de la démesure génocidaire. Peut-être Boubacar Boris Diop aurait-il dû se demander s'il était possible d'évoquer une réalité aussi folle avec un fil narratif aussi convenu et avec une écriture aussi sage ».⁽²⁸⁹⁾

Somme toute, cette réflexion de Delas semble ignorer une fois encore la dimension éthique de la question qui agit comme une force d'inhibition de la parole littéraire. En cela, le silence du rescapé comme celui du tiers qui tente de dire l'horreur est bien une autre forme d'expression tout aussi significative que la prise de parole. De fait, dans toute littérature traitant de génocide, la douleur des victimes devient la motivation primordiale sinon essentielle à l'acte d'écriture. Or cette même douleur demeure souvent inexprimable par la parole du tiers en particulier, d'où la forte tentation du silence qui habite la plupart des rescapés censés être les témoins privilégiés.

A propos de l'absence de parole face à la situation extrême qu'est le génocide, Boris Diop fait apparaître dans les dernières pages de son roman, un personnage féminin inconnu et complètement emmuré dans le silence. L'image de cette femme toujours habillée en noir, venant régulièrement se recueillir dans une ossuaire de Murambi, est d'une puissance suggestive très remarquable qui ouvre d'énormes perspectives psychologiques et émotives chez le lecteur. A l'opposé de Gérard Nayinziri qui recourt à la parole pour témoigner, cette femme solitaire, presque mystérieuse, nous est décrite par le narrateur :

⁽²⁸⁹⁾ DELAS D., op.cit., p.28

« *La solitude, c'était aussi la jeune femme en noir qui venait presque tous les jours à l'Ecole Technique. Elle savait exactement quels étaient, parmi tous les squelettes enchevêtrés sur le ciment froid, ceux de sa fillette et de son mari. Elle se dirigeait tout droit vers l'une des soixante-quatre portes de Murambi et se tenait au milieu de la salle devant deux corps emmêlés : un homme serrant contre lui un enfant décapité. La jeune femme en noir priait en silence puis s'en allait.* »⁽²⁹⁰⁾

C'est alors sur cette image expressive et parlante que se clôt le roman de Boris, comme si toutes ces voix qui ont traversé le récit ne suffisaient pas à parler à la conscience et à la sensibilité du lecteur. En cela, n'oublions pas que, comme l'ont affirmé certains écrivains visiteurs des ossuaires, cette vision macabre et surréaliste des ossements humains peut occasionner une extinction du désir d'écrire, donc un blocage de la parole littéraire dont l'arbitraire et l'imaginaire font craindre une certaine déréalisation des faits.

Par ailleurs, la prise de parole des écrivains extérieurs au génocide peut être considérée dans une certaine mesure comme une révolte intérieure. Celle-ci est le résultat de la colère, de l'indignation et de la douleur que ces auteurs tentent d'exprimer dans une forme littéraire souvent désarticulée ou peu convenue. Pour eux, l'écriture, qu'elle soit à la hauteur ou pas, remplit avant tout une fonction mémorielle. C'est cela la réflexion de cet écrivain que Tadjou a rencontré lors de son premier séjour au Rwanda :

« *L'oralité de l'Afrique est-elle un handicap pour la mémoire collective ? Il faut écrire pour que l'information soit permanente. L'écrivain pousse les gens à lui prêter l'oreille, à exorciser les souvenirs enfouis. Il peut mettre du baume sur la déchirure, parler de tout ce qui apporte un peu d'espoir* »⁽²⁹¹⁾

Mais pour que cette fonction heuristique et thérapeutique soit possible dans ce cas d'écrits événementiels, la dimension éthique sus évoquée commande que « le contrat de

⁽²⁹⁰⁾ DIOP B. B., Op.cit., p. 212.

⁽²⁹¹⁾ TADJO V., Op.cit., p.38.

vérité »⁽²⁹²⁾ qui lie l'écrivain soit un enjeu fondamental pour celui-ci. C'est à cette condition que le principe du témoignage en apparence contradiction avec la liberté créatrice revendiquée par l'expression littéraire peut se transmuier en un discours crédible et fécond.

Répondant à une question d'Eloise Brézault sur les raisons du choix de la forme d'écriture de *Murambi* qui est totalement à l'opposé de celle du *Cavalier et son ombre*, Boris Diop explique :

« Lorsque j'ai été contacté par Nocky, pour Fest'Africa, je lui ai dit que ce ne serait pas décent d'aller là-bas [au Rwanda] et de faire un roman sur le génocide pour prouver à quel point on est capable d'écrire. Ce sont de véritables souffrances. C'est un problème sérieux, il faut le faire en ayant un très grand souci de lisibilité pour que tout le monde comprenne. Je lui ai dit que ce que je ferais serait un carnet de route, des impressions de voyages. Des choses vues. C'est tout ... Et entendues »⁽²⁹³⁾

Mais tout n'est pas aussi simple dès lors que dans le cas du roman, il est très délicat d'établir les moyens du respect de ce « contrat de vérité » par une quelconque forme narrative. Cela tient aux diverses possibilités énonciatives qu'offre ce genre littéraire dont les effets de distanciation permettent d'opérer une distinction nette entre l'auteur et ses narrateurs.

Au total, il convient de noter que l'efficacité, au double plan de la communication et de l'expression, du langage littéraire qui cherche à rendre compte du génocide ne saurait dépendre exclusivement du principe de vérité tel que nous l'avons déjà expliqué. En effet, pour paraphraser l'écrivain juif Jorge Semprun, il faut dire que la réalité a besoin d'invention pour que sa vérité profonde soit perceptible et qu'elle puisse gagner la conviction et l'émotion du lecteur. Seul le recours à l'imaginaire permet de réduire l'écart infranchissable qui sépare l'expérience verbale de l'expérience empirique.

⁽²⁹²⁾ BORNAND M., Op.cit., p.63

⁽²⁹³⁾ Entretien accordé à Eloise Brézault dans le cadre de sa thèse de doctorat. Op.cit., Annexes, p.630

A cet égard, Boris Diop dont l'intention de départ était de coller au plus près à la réalité, finit par se résoudre à l'invention d'une fiction au cœur même du récit-témoignage. Il s'en explique en ces termes :

« Et j'ai renoncé à mon projet initial d'impressions de voyage parce que les choses que nous avons entendues là-bas étaient à la fois vraies et plus romanesques que dans n'importe quel roman [...] Finalement, le choix que j'ai fait est un compromis... entre la volonté de précision et le désir de restituer vraiment les choses. » ⁽²⁹⁴⁾

En définitive, l'expression littéraire ne peut manquer de reproduire la distance entre la structure du réel et la forme de sa représentation, laquelle ne saurait être univoque.

2. Les formes dures d'une esthétique de l'horreur

2.1 Un univers anémique et tragique

L'image qui est donnée du monde du génocide est celle d'un chaos irrémédiable et indescriptible. Les hommes s'y opposent sur tous les plans et font croire à des antinomies irréductibles. Les bouleversements sont de tous ordres, historique, politique, social, culturel, etc.

Le rôle de l'histoire y est déterminant. La lecture de *Murambi, le livre des ossements*, confirme cette situation. La haine des Hutus contre les Tutsis ; les menaces constantes d'exterminations que les premiers font peser sur les derniers renforcent le caractère tragique du récit. Le tragique est un mécanisme de l'écrasement de l'homme. Empruntons cette explication du tragique à Sidibé Valy :

« Une situation où l'homme prend douloureusement conscience d'un destin où la fatalité pèse sur sa vie, sa nature ou sa condition et à laquelle il ne

⁽²⁹⁴⁾ Ibid., p.630

peut échapper, parce que l'unique issue est soit la mort biologique soit la mort morale ou l'humiliation »⁽²⁹⁵⁾

En effet, les Hutus ne considèrent même plus les Tutsis comme des humains, leur semblable ayant droit à la vie. Cela apparaît clairement dans la façon de les désigner impérativement par ''ils'' comme pour ne pas se souiller à prononcer le mot tutsi. Sous ce rapport, nous avons déjà signalé que les Tutsis sont appelés avec un mépris déconcertant « iyenzi » : littéralement « cancrelats ». D'ailleurs, de façon récurrente, ces récits insistent tous sur la volonté farouche des Hutus d'éliminer physiquement les Tutsis jusqu'au dernier. A cet effet, on peut lire ceci dans *Murambi* :

« Ils [les génocidaires hutus] ont prononcé les mots terribles : « muhere iruhandé » littéralement : « commencez par un côté ». Quartier par quartier. Maison par maison. Ne dispersez pas vos forces dans des tueries désordonnées. Ils doivent tous mourir. Des listes avaient été préparées »⁽²⁹⁶⁾

Par ailleurs, on constate régulièrement que ces fictions littéraires ne manquent pas de situer la responsabilité des politiques qui, presque toujours, servent de phénomène déclencheur des logiques destructrices comme c'est le cas avec l'attentat contre le Président Juvénal Habyarimana. La politique agit dans la situation génocidaire comme le catalyseur, ou la force qui conduit aux conséquences tragiques aussi bien pour ceux qui manipulent les appareils d'Etat que pour les populations sans défense. En ce sens, la trame et les situations décrites dans ces récits dénoncent toutes les aberrations causées par la propagande politico-raciste, la haine et le rejet de la différence.

On constate également que les déchirements et les intolérances ravivées affectent les systèmes sociaux et politiques. Pis, les cellules familiales éclatent et conséquemment

⁽²⁹⁵⁾ SIDIBE, Valy, *Le tragique dans le théâtre de Bernard Dadié*, Abidjan, Editions Flash Syani, 1999, p.1

⁽²⁹⁶⁾ DIOP B.B. *Murambi.*, Op.cit., p.37

déchaînent les passions absurdes et déclenchent les logiques meurtrières car plus rien ne fait office de loi. Les situations sont tragiquement désastreuses et affectent ou marquent le corps et l'esprit des rescapés surtout après les viols et les mutilations. Ces récits rapportent tous des scènes hallucinantes qui semblent confirmer la fascination de l'homme pour l'horreur, telle l'image de ce jeune violeur s'accrochant au corps en sursaut d'une femme en agonie. Le comble des atrocités est atteint dans la description, entre autres images insoutenables, celle du corps d'une femme violée qui garde encore un énorme pieu enfoncé dans ses parties intimes.

Il se dévoile ainsi tout au long du roman des images atroces, au-delà de tout entendement. Il reste en effet incompréhensible que des persécutés pressés de mourir supplient leurs bourreaux de vite les achever, espérant par la mort retrouver leurs parents déjà disparus. Il est tout aussi difficile d'admettre que des bourreaux soient heureux de voir souffrir leurs victimes et, pis, leur demandant de se livrer en pâture pour leur éviter des efforts inutiles. C'est ce que relate cet extrait du roman de Boubacar Boris Diop: « *A Ruhengueri, ils couraient après leurs victimes qu'ils connaissent bien d'ailleurs en les suppliant de s'arrêter pour qu'ils puissent les tuer plus facilement.* »⁽²⁹⁷⁾

Dans cette logique d'extermination, la souffrance n'épargne personne : les personnages victimes, rescapés et même ceux qui tuent, étouffent dans un milieu infesté et enveloppé par les odeurs pestilentielles de cadavres en putréfaction. Réfléchissant sur le roman de Tierno Monénembo, Josias Sémunjanga note que le romancier confère un sens symbolique au monde génocidaire pour tenter d'expliquer certaines absurdités. Sémunjanga écrit à ce propos que :

« Avec l'analyse de *L'Ainé des orphelins*, on verra que le discours littéraire est une interprétation de la culture, et que la culture en un sens est une interprétation de la nature, c'est-à-dire une forme de vie. Le génocide serait alors une pratique régressive de la culture c'est-à-dire le retour à

⁽²⁹⁷⁾ DIOP B. B. *Murambi...*, Op.cit., p.143

l'état de nature, à la violence absolue et gratuite. Il se manifeste comme une consécration de la rupture entre la culture et le sacré [...]. Une telle désacralisation est symbolique par le motif du rocher qui figure le pilier sur lequel reposait le sacré dans le Rwanda ancien »⁽²⁹⁸⁾

Cette haine sans limite ignore tout jusqu' aux liens familiaux. Ceux qui s'acharnent à exterminer, à faire périr les autres appartiennent au même territoire qu'eux, côtoient quotidiennement leurs victimes et dans de nombreux cas se sont unis par le mariage. C'est le cas du génocidaire Karekezi dont l'épouse est une Tutsi.

Le caractère très récurrent des atrocités dans le texte est à la mesure du mal incurable et innommable. Sous l'apparence de l'humanité tout en réalité exprime l'inhumanité. Les récits n'hésitent pas à diaboliser certains personnages en raison de leurs participants à une grande échelle aux tueries. Nous avons l'exemple de Joseph Karekezi surnommé le "boucher de Murambi" et le prêtre violeur Théoneste.

Même après le génocide, les portraits de certains rescapés donnent à lire les séquelles de la violence déshumanisante. Le portrait est un autre moyen d'expression de la réalité des souffrances infligées, une manière de « *tenter de redire les mots inaudibles* »⁽²⁹⁹⁾ pour reprendre le propos de Romuald Fonkua. A l'instar de Gérard dans *Murambi*, certains personnages de Lamko laissent voir des symptômes extérieurs et intérieurs des sévices subis.

Dans *La phalène des collines*, l'aspect physique et moral de Muyanga-le-crâne-fêlée est décliné par le narrateur qui confie que « Pelouse est impressionnée par l'érudition et la poésie qui se dégagent des propos incohérents de cette espèce d'épave puant le tabac, la sueur et la crasse d'une dizaine de jours sans toilette. »⁽³⁰⁰⁾ Ailleurs, le lecteur est informé qu'il porte une longue chevelure de style rasta, parce que depuis le

⁽²⁹⁸⁾ SEMUNJANGA J., op. cit., p. 24.

⁽²⁹⁹⁾ FONKUA R., op.cit., p.71.

⁽³⁰⁰⁾ LAMKO K., op.cit., p.78.

massacre de Bisesero, dont il est rescapé, il a décidé de ne jamais plus se faire couper les cheveux.

Le tragique reste également lié à un autre motif, celui de la quête solitaire du rescapé. Dans *Murambi*, le personnage Gérard est décrit par le biais du regard de Cornelius comme un « « monsieur maigre et taciturne, assis seul devant un verre de whisky »⁽³⁰¹⁾ ; il est précisé par la suite que Gérard « se mit à parcourir la salle d'un air absent et vaguement hostile »⁽³⁰²⁾

A coté de cette quête que Gérard mène pour trouver ses marques dans ce Rwanda postgénocidaire complètement bouleversé, le roman expose des scènes de tension, d'incompréhension entre rescapés et autres rwandais ayant vécu le drame de loin dans leur pays d'exil. Souvent Gérard laisse éclater sa colère contre Cornelius dont il ne supportait pas le moindre signe de joie assimilable à de l'indifférence face au mal des victimes. Ainsi, leur relation heurtée préfigure-t-elle d'une certaine façon le difficile pari du pardon de la victime au fils du bourreau quand bien même celui-ci eût l'alibi de l'absence durant les atrocités.

Pour expliquer à Cornélius les motifs de sa colère contre lui au Café des Grands lacs, Gérard lui reproche sa gaieté inconvenable dans ce milieu de survivants effarés :

« Tu t'es mis à parler de cette jolie fille qui t'avait fait de l'œil dans un bar d'Abidjan, dit froidement Gérard, tu faisais de grands gestes, tout ton corps s'en allait de toi, alors que nous depuis le temps, on a appris à le rentrer, notre corps, nous avons reçu tant de coups, hein ! Et là-bas, au Grands Lacs, on entendait que toi, tu blaguais avec Franky le serveur, bref tu te sentais drôlement bien. Le premier jour, tu étais plutôt sur tes gardes, tu te disais sans doute : ''Ah ! Ils ont tant souffert, mieux vaut me tenir tranquille. »⁽³⁰³⁾

⁽³⁰¹⁾ BIOP B. B. Op.cit., p.70

⁽³⁰²⁾ *ibid.*, p.71

⁽³⁰³⁾ *Ibid.*, p.181-182

C'est ce même caractère haineux et désespéré que l'on retrouve chez le jeune Faustin, véritable antihéros de *L'Aîné des orphelins*. D'ailleurs, celui-ci ne se faisait plus d'illusions sur un quelconque bonheur ou salut possible, ni pour lui-même ni pour sa société rwandaise pervertie malgré elle. Son sort douloureux d'orphelin errant et vivant de la débrouillardise est partagé par bien d'autres rescapés. C'est le cas de ces femmes dont il décrit le calvaire :

« Ce drôle d'endroit donc était un bistrot des plus respectables [...] les femmes qui le fréquentait n'avaient jamais fait le tapin auparavant. C'étaient toutes de respectables mères de famille qui venaient chercher de la compagnie et, ma foi, un peu de sous pour entretenir la marmaille vu que le mari n'était plus là : en prison, quand il était accusé de génocide ou dans une fosse commune quand c'était l'inverse »⁽³⁰⁴⁾

De la sorte, le génocide reste permanent dans les consciences tel un couteau sans cesse remué dans une plaie qui a du mal à se cicatriser, au point où certains personnages n'hésitent pas à faire remonter le génocide à des temps immémoriaux ou à trouver des explications légendaires ou historiques. Le personnage Siméon Habinéza explique comment insidieusement le discours occidental a voulu tenir les Tutsi éloignés en les invitant à prendre conscience des traits biologiques ou morphologiques qui les distinguent des hutus. Selon lui les occidentaux tenaient un langage fallacieux et discriminatoire aux tutsis qui ne manquera pas de provoquer des fissures dans le tissu social rwandais. Il explique que

« Dans le passé, les étrangers avaient dit aux tutsis : vous êtes si merveilleux, votre nez est long et vos lèvres sont minces ; vous ne pouvez pas être des noirs, seul un mauvais hasard vous a conduits parmi ces sauvages. Vous êtes d'ailleurs. De quoi fallait-il s'étonner le plus ? De l'audace des étrangers ou de l'incroyable stupidité des hommes de ce temps »⁽³⁰⁵⁾

⁽³⁰⁴⁾ MONENEMBO T. Op.cit., p.96

⁽³⁰⁵⁾ DIOP B. B. Op. cit., p.204

Au total on voit que la logique implacable de la mort, de la violence et de l'horreur lisible à travers l'écriture du génocide, donne la tonalité du réalisme tragique à ces récits et fait entrevoir une perspective d'un devenir bien pessimiste.

Nous constatons en effet que ces récits mettent en scène des personnages tragiques et problématiques qui éprouvent les plus grandes difficultés à se situer, ou tout simplement à exister dans une société rwandaise marquée par la violence engendrée par l'effritement des valeurs humaines dû à l'ethnicisme outrancier. Partout c'est la même atmosphère dysphorique où étouffent des personnages en proie à des maux aussi insupportables les uns que les autres et qui ont pour noms mépris, délation, misère et insécurité généralisée. L'anomie sociale est d'autant plus exécrationnelle que ce sont d'honnêtes et innocents citoyens qui sont broyés par une terrible conspiration du mal instiguée par des civiles à la solde d'un appareil politico-militaire répressif et criminel.

2.2 Le grotesque et l'obscène

Le recours aux deux catégories que sont le grotesque et l'obscène n'est pas nouveau dans l'expression en particulier de la violence dans la littérature africaine. Déjà dans les années 1980 et 1990, les romans politiques de Sony Labou Tansi et d'Henri Lopez avaient notamment développé ce que certains critiques qualifiaient d'une nouvelle poétique de la violence dans le discours littéraire africain. Mais le phénomène ne faisait que commencer car ces dernières années, nous assistons à la montée en puissance d'une véritable culture de la violence avec le cas paroxysmique du génocide rwandais.

Cette violence est certes transmise dans sa forme crue à travers les médias mais également sous des formes plus symboliques par la quasi-totalité des modes d'expression artistique. Aussi, la littérature emboîte-t-elle le pas à ce phénomène pour dire le chaos sous une tentative de mise en écriture non convenue de la violence. C'est dire que l'étude de la poétique de la violence dans le récit francophone contemporain nous engage donc à étudier certaines composantes récurrentes telles que le grotesque et

l'obscène. En effet, ailleurs comme dans le cas des écrits du génocide rwandais qui nous intéressent, on retrouve les contours d'une poétique ou d'une expérience esthétique de l'expression de la violence et des crises sociales qui tantôt surprend, tantôt choque.

Dans certains textes comme *L'Ainé des orphelins*, *la Phalène des collines* et dans une moindre mesure *Moisson de crânes*, nous trouvons un réalisme grotesque dans la représentation du chaos génocidaire. Le grotesque littéraire est succinctement expliqué par Le Petit Larousse comme un « *genre littéraire et artistique caractérisé par le goût du bizarre du bouffon et de la caricature.* » En effet, le grotesque est marqué par l'exubérance langagière, l'exagération, le carnavalesque et la bouffonnerie comme le confirme bien Mikhaïl Bakhtine qui note que « *l'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquantes du style grotesque* »⁽³⁰⁶⁾. Il convient de relever de toute évidence que cette catégorie littéraire et son pendant, l'obscène, ne manquent pas de choquer, de surprendre ou de déranger le lecteur.

Dès lors, certains choix de personnages narrateurs ont avant tout comme fonction primordiale de permettre aux auteurs de marquer une certaine distanciation par rapport à des discours pour le moins discourtois et même insolents. Tierno Monénembo choisit de présenter le monde du génocide à travers le regard de son jeune héros-narrateur dans un récit homodiégétique. Ce choix n'est rien d'autre qu'un moyen d'entrer de plain-pied dans cet univers sans repères moraux et humains où évolue le jeune Faustin et que Daniel Delas décrit en ces termes :

« *République d'enfants mendiants, voleurs et assassins, plus de parents, plus de maîtres, plus de dieux ; pour seules amies et protectrices des prostitués au grand cœur. Au cœur de l'enfant brûle la haine, haine contre les pères belges et les mères brésiliennes qui ont assuré les Tutsis que les murs de leurs églises constituent un rempart inviolable et les ont offerts en victimes désarmées à leurs bourreaux, haine contre les avocats et les juges qui s'entendant entre eux, haine contre ceux qui ont tué ses parents et rendu fous ses petits frères et sœurs. Jugé*

⁽³⁰⁶⁾ BAKHTINE Makhail, *L'œuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, 1970, p.30.

pour le meurtre d'un copain qui couchait avec sa sœur, il insultera tous les adultes et sera condamné à mort. Pas de pardon, pas de repentir ».⁽³⁰⁷⁾

Dans de telles circonstances, il n'y a rien de bien étonnant à ce que le discours romanesque de *L'Ainé des orphelins* soit teinté d'une violence verbale faite d'injures et d'insultes dirigés contre autrui ou contre soi-même. Faustin, devenu orphelin et enfant de la rue, dans un milieu complètement déstructuré, ne manque aucune occasion de proférer des mots grossiers ou obscènes, quand bien même ceux-ci sont lancés contre ses bienfaiteurs. L'insolence du narrateur n'a pas limite ni de cible particulière, elle incarne un esprit de révolte outrancier et inconsolable.

Dans l'orphelinat où Faustin se voit entourer de beaucoup de soins et d'attention, il dresse un portrait pour le moins irrévérencieux et érotique de l'infirmière chargée de veiller sur la santé des orphelins :

« Il y avait un très haut tabouret sur lequel elle se juchait souvent pour se retrouver dans ses pommades et ses compresses. Je voyais les poils qui dépassaient de son slip. Les cuisses étaient moins fermes, plus couvertes d'éraflures et de plis que celles de Claudine. Je l'aurais sautée quand même si elle avait voulu. Depuis que j'étais là, je n'avais pas approché une femme à moins d'un mètre cinquante. La nuit, je mouillais mes draps en pensant à Josépha ou à Emilienne. »⁽³⁰⁸⁾

Ce qui rend repoussant ces propos du narrateur émane avant tout du contraste entre l'impudicité qui les caractérise et le très jeune âge de l'auteur. Dans ce cas-ci, l'obscénité tient à la grossièreté, à la malséance et surtout au voyeurisme dans leur rapport au sexe. Dans plusieurs passages du roman de Monénembo, les formes crues et vulgaires du langage de Faustin sont souvent orientés vers un appétit sexuel qui contraste fort avec les difficultés existentielles et la lutte urgente pour la survie auxquelles il fait face. En vérité, le grotesque comme l'obscène découlent en général de

⁽³⁰⁷⁾ DELAS D., Op.cit., p.28-29

⁽³⁰⁸⁾ MONENEMBO T. Op.cit., p.78

la technique de l'écart qui relèvent de la contradiction des comportements, des structures ou du langage.

Par ailleurs, le grotesque procède d'une juxtaposition du sérieux et du ludique qui relève d'une dynamique ou d'une sorte de poétique nouvelle de l'écriture romanesque négroafricaine des « années 80 caractérisée par les facéties, les bouffonneries, les fantaisies, le grotesque, le burlesque et l'ubuesque. »⁽³⁰⁹⁾ Dans *L'Ainé des orphelins*, Faustin embarrasse souvent le lecteur par des représentations de situations purement dramatiques dans un langage étonnamment facétieux et burlesque. D'une colline où il observe un groupe d'innocents fuyards face aux terribles massacres, Faustin a le cynisme de recourir au grotesque humoristique :

« De si loin, je n'entendais ni le bruit de leurs pas, ni le grincement des Calebasses et des casseroles que, par instinct de survie, ils avaient réunis en hâte pour les porter sur la partie la moins endolorie de leur corps : sur la tête, aux épaules, sous les aisselles, sur les fesses. Cela me faisait penser aux films du bar de la fraternité... »⁽³¹⁰⁾

On le voit bien le rire amorti le tragique et dédramatise le caractère insoutenable de la violence. Mais, ce type de discours semble mieux s'adapter à un univers génocidaire où la justification et la recherche d'une quelconque explication se heurtent à un non sens général qui légitime le langage bouffon et comique même dans des circonstances aussi douloureuses.

En outre, le langage débridé et libertaire de la narration s'éloigne souvent des règles conventionnelles de la langue d'écriture. Les tensions et l'absurdité des souffrances provoquent des inventions verbales grotesques. Monénembo par exemple, dote son personnage-narrateur Faustin d'un langage plein de fantaisies et de dérision : son vocabulaire est truffé de mots déformés tels que « avénements » (événements), « pédrophiles » (pédophiles), « taumatismes » (traumatismes). De plus, nous y relevons

⁽³⁰⁹⁾ NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, L'Harmattan, 1994, p. 88.

⁽³¹⁰⁾ MONENEMBO T., op.cit., p.20.

de nombreuses insertions de mots en kinyarwanda, une écriture fortement oralisée, des scènes burlesques et autres anecdotes coquines.

Dans d'autres cas, le grotesque prend la forme de l'autodérision lorsque Faustin explique à sa manière la folie génocidaire qui s'est saisie de son peuple :

« '' Pourquoi en est-on arrivé là ?''

L'horrible et inévitable question ! Je crois qu'elle me l'a posée chaque fois que nous nous sommes rencontrés : sur le perron de la poste, sur le trottoir de la rue de la Récolte et sur les terrains vagues bordant la prison (je ne savais pas alors que j'y séjournerais, un jour). Je me souviens que, excédé, je lui avais répondu, une fois :'' Ben, parce que nous aimons ça ! C'est pas la première fois, que je sache !'' »⁽³¹¹⁾

Chez Koulsy Lamko, le grotesque prend des relents parodiques et blasphématoires surtout lorsque la narratrice évoque les atrocités commises dans les lieux de culte tels que l'église. En effet, dans *La Phalène des collines*, rien n'y est sacré, ou presque. Le caractère outrancier du mal qui y est décrit, les déviations qui le provoquent font tomber dans le grotesque des faits autrement sérieux et respectables. Il en est ainsi de l'image teintée de blasphème et d'obscénité que la narratrice donne de l'église où se déroulent les massacres civils venus s'y réfugier :

« Une messe étrange où les cantiques, les gloria, les Kyrie, les sanctus, sont autant de boules de braises dans la gorge des fidèles, des râles de femmes déchiquetés, des cris de bébés écrabouillés. Une rythmique fortement cadencée de coups de massues, de han de serpettes, de ricanements des tueurs enragés ! Le sang refuse de coaguler, refuse d'imbiber la froideur du terre-plein de la grande salle de la chapelle. Il coule à flot, dévale les escaliers vers la sacristie en inondant au passage la statue du Christ qui se met à pisser rouge ».⁽³¹²⁾

⁽³¹¹⁾ MONENEMBO T., op.cit., p.31

⁽³¹²⁾ LAMKO K., Op.cit. , p.37

Le langage du récit de Lamko est traversé d'images fortes qui tentent de hisser le ton à la hauteur des souffrances absurdes et inacceptables insufflées à de pauvres innocents. D'ailleurs comme l'a déjà noté Marie-Rose Abomo-Maurin⁽³¹³⁾, ce passage sus-cité de *La Phalène des collines* n'est pas sans rappeler les griefs que Voltaire fait à cette religion qui apparaît souvent comme un moyen de légitimation de la violence. Dans ce passage de *Candide*, la contradiction entre l'invocation divine et les meurtres commis dans des guerres absurdes s'apparente à la stratégie discursive de Lamko :

« Tandis que les deux rois faisaient chanter des *Te Deum* chacun dans son champ, il (*Candide*) prit le parti d'aller raisonner ailleurs des effets et des causes. Il passa par dessus les tas de morts et de mourants, et gagna d'abord un village voisin ; il était en cendres... »⁽³¹⁴⁾

Chez les deux auteurs, la religion est démasquée dans ce qu'elle a d'artificiels et de fallacieux quand elle sert de masque à des pervers et des maniaques. Dans ces deux textes précités, la laideur, le grotesque et le blasphème sont un moyen d'expression du dégoût qu'inspirent les actes lubriques et criminels de ceux qui se targuent de guides éclairés et souverains des peuples.

Koulsy Lamko, en ce qui le concerne, a doté la narratrice de son roman d'un langage obscène pour décrire la scène de viol de la reine par l'Abbé Théoneste ; scène qui blesse ouvertement la pudeur par une représentation d'ordre sexuel pour paraphraser la définition que le Larousse donne de l'obscénité. Cela se justifie, car le caractère exceptionnel de l'ignominie du viol subi par la Reine, haute dignitaire dans la société traditionnelle rwandaise, sonne comme le pire des humiliations mais également comme le dernier des péchés que l'on puisse commettre dans un lieu de culte. A cet effet, Marie Rose Abomo-Maurin constate fort justement que

⁽³¹³⁾ ABOMO-MAURIN, « Le Rwanda ou le "théâtre des cruautés". Une lecture de la Phalène des collines de Koulsy Lamko », *Ethiopiennes* n° 71, 2^{ème} semestre 2003, p. 56.

⁽³¹⁴⁾ VOLTAIRE, *Candide*, Paris, Classique Hachette, 2002, p.46.

« *L'image de la reine violée et torturée, c'est la représentation du Rwanda meurtri, assassiné par les siens, saigné par ses enfants. Le parallèle entre la vieille femme, une reine autrefois respectée est adulée, avec le pays mis à sac, ne peut nous échapper à la lecture de ce texte. La voix de la phalène mutante, c'est la voix du pays qui se plaint, dénonce l'arrivée des forces étrangères sur le sol comme autant de viols successifs commis sur sa personne. Que ses propres enfants s'entredéchirent ensuite n'est que la suite logique de ces incursions* ». ⁽³¹⁵⁾

Dès lors, la thématique de la profanation du corps humain ainsi que le recours à un langage ordurier et scabreux donnent libre cours au déferlement de l'obscène chez Lamko. Celui-ci hisse même le grotesque au bestiaire en soulignant les caractéristiques animales qui transparaissent dans l'attitude scandaleuse du prêtre-voleur. Ce dernier est qualifié comme le relève si bien Abomo-Maurin ⁽³¹⁶⁾ « d'espèce de primate » et de « gorille des forêts » qui « éjacule dans un grognement de porc » tandis que « son phallus de phacochère fouille » le ventre de sa victime.

Dans *La Phalène des collines*, plus que dans les autres récits, l'obscène, le parodique et même le carnavalesque témoignent de l'inversion des valeurs ethniques et de la transgression des codes ordinaires de la moralité. Ce travail de déconstruction d'une réalité jugée insoutenable par le langage, passe des fois par la création lexicale et morphosyntaxique, nous avons déjà évoqué l'appellation des ossuaires « Eglise-cimétière-musée-site-répertorié-classé-n°12 ». ⁽³¹⁷⁾ Quelle dérision !

Quant aux descriptions, elles ne sont pas des moins outrancières, surtout lorsque la phalène narratrice use de son langage libertaire pour désigner autrement les ossuaires par « capharnaüm », (endroit très encombré et désordonné) qu'elle dit « bondé de carcasses de crânes blanchis et d'omoplates brisées, et de fémurs découpés et de bassins

⁽³¹⁵⁾ ABOMO-MAURIN M.R. Op.cit., p.60-61

⁽³¹⁶⁾ Ibid., p.63

⁽³¹⁷⁾ Ibid., p.68

décharnés, et de torses, métatarses, phalanges écrasées... »⁽³¹⁸⁾. Ailleurs l'obscène est encore de mise, « des miliciens tuèrent un homme, le mutilèrent et suspendirent son sexe à un lampadaire qui éclairait la devanture d'une boutique au marché »⁽³¹⁹⁾

La récurrence du grotesque et de l'obscène dans ces écrits du génocide, si paradoxale qu'elle puisse être, doit être comprise comme le refus d'un conformisme, le rejet des habitudes acquises relevant souvent de la pudibonderie et de l'hypocrisie, autrement « un refus de respecter la loi du silence, en écrivant aussi sur ce qu'il ne faut pas dire ». ⁽³²⁰⁾ Une façon de signifier que l'écriture autorise à contourner la formule qui stipule que toute vérité n'est pas bonne à dire. Nous avons là une stratégie de libération de l'écriture de toutes les formes de contraintes ou d'enfermement, que ce soit par la tradition, par la religion ou par certaines conventions sociales.

Wabéri quant à lui opte pour une écriture abrupte, sèche et saccadée, son texte est peuplé de fantômes et visions cauchemardesques, plein d'images hyperboliques et glaçantes telles que les lacs de sang et de chiens mangeurs de cadavres évoqués dans le récit intitulé "Et les chiens festoyaient" dans *Moisson de crânes*. Dans un passage décrivant le retour à l'état sauvage d'animaux pourtant domestiques, se lit en filigrane le caractère contre-nature des hommes devenus des bêtes, alors que les animaux semblent calquer leur comportement sur les folies de leurs maîtres. Les portraits sont d'une extravagance telle que l'imagination du lecteur s'en trouve elle-même débridée. Il en est ainsi de ce portrait d'un milicien adolescent dressé dans le texte de Wabéri :

« Un foulard blanc tacheté de sang ceint la tête, on dirait le drapeau japonais bien serré au milieu du front, les pieds dans une nappe de sang, une première machette à la main, débitant la mort en milliers de petites coupures travaillant à plein rendement pour son jeune âge. Une seconde machette pend à la ceinture. Il fume du chanvre, boit sec, éructe des mots d'outre-tombe »⁽³²¹⁾

⁽³¹⁸⁾ Ibid., p.39

⁽³¹⁹⁾ Ibid., p.84.

⁽³²⁰⁾ BORGAMANO M., « Calixthe Beyala, une écriture déplacée », *Notre Librairie* n°125, p.74.

⁽³²¹⁾ WABERI A., Op.cit., p.61.

Le renversement de la société rwandaise accrédite toutes les formes de dérives même des plus inacceptables, et corrélativement à cela, le discours littéraire prend la tournure du grotesque et du carnavalesque. Le « carnavalesque » tel que expliqué par le critique russe Bakhtine dans son ouvrage sur Rabelais convient bien à la description de cet univers déstructuré du génocide. En effet, le carnaval qui en est l'origine est un moment de défoulement qui autorise d'opérer certaines inversions sociales et éthiques. De la même manière, l'écriture du carnavalesque et du grotesque offre un champ ambivalent où les rires peuvent aussi exprimer des pleurs, où la louange excessive fonctionne de paire avec l'injure grossière.

En somme, ces écrits du génocide mettent en œuvre, un imaginaire et un langage débridé qui caractérise et stigmatise la dégradation permanente de la société rwandaise. Leurs auteurs dénoncent dans une langue subversive et désarticulée un univers social violent, hostile et inhospitalier qui génère de profonds troubles physiques, psychologiques et même verbales. L'écriture du génocide apparaît alors comme une façon de lutter, avec les mots, contre la décrépitude de la pensée, la déshumanisation des consciences et l'absurdité des violences meurtrières. Cet état de fait est bien résumé dans cette réflexion de Xavier Garnier :

« Il est une sorte de lieu commun, dont je voudrais faire ici l'économie, qui consiste à dire que la violence qui sévit en Afrique ne peut avoir d'autres traductions littéraires qu'un éclatement des formes [...]. La littéraire se ferait en quelque sorte débris d'une violence qui serait passée ailleurs, la littérature africaine serait en charpie, éventrée par les bégaiements violents de l'Histoire ». ⁽³²²⁾

⁽³²²⁾ GARNIER, X. « Les formes 'dures' du récit : enjeux d'un combat », *Notre Librairie*, Juillet-Septembre 2002, n°148, P.54

3.3 La symbolique du corps proscrit

A cette langue désarticulée et débridée qui a servi à dire le génocide et que nous avons évoquée plus haut, s'ajoute les allusions que la plupart de ces textes font à la question du corps, victime désignée de la violence acharnée. En effet, durant le génocide, beaucoup de Tutsi ont été exterminés sur la base de leurs particularités physiques (une stature élancée, une peau plus claire, une chevelure peu crépue, un nez fin, etc.). Dès lors le corps devient le lieu métaphorique de l'exercice d'une violence qui peine à trouver une justification valable.

Ainsi le corps, tel que décrit dans ces récits, est l'objet d'une animalisation fomentée par une propagande ethnicisant et raciale, s'il n'est pas tout bonnement livré à la décomposition et à la décapitation par les génocidaires. Cette spécification ethnique et somatique du Tutsi a des relents idéologiques puisqu'elle suggère intentionnellement un élan vers la suprématie et le snobisme. La propagande anti-tutsie révélait hystérique autour d'une différence physique posée comme révélatrice d'une malignité : cette stature élancée ou ce nez un peu trop long fut l'indice que les instigateurs des pogroms donnaient aux massacreurs. Ces traits physiques qui sont en général signes de beauté, sont pervertis et deviennent des mobiles d'assassinat.

Dans *Murambi* de Boris Diop, une femme tutsie nommée l'inconnue ne s'y trompe pas, elle qui affirmait à Jessica son profond désespoir d'échapper à la furie mortelle à cause de sa grande beauté physique :

« Je suis trop belle pour survivre. J'ai la beauté du soleil et comme le soleil je ne peux me cacher nulle part. Ils [les miliciens hutus] n'en croiront pas leurs yeux quand ils me verront marcher tranquillement dans la rue »⁽³²³⁾

Son interlocuteur Jessica de confirmer les craintes de cette femme tutsie par cette réflexion :

⁽³²⁴⁾ DIOP B.B., Op.cit., p.111

« Oui, cette jeune femme était d'une beauté presque surnaturelle. Cela lui ôtait toute chance d'échapper aux assassins. Ils allaient la violer mille fois avant de la tuer. Elle le savait et elle était en train de perdre la raison »⁽³²⁴⁾

Ainsi, même un simple détail corporel devenait-il le siège du malheur, le mobile et le lieu de convergence de l'hyperviolence génocidaire. Les traits somatiques du tutsi sont devenus en quelque sorte des symptômes pathologiques qui indiquent au Hutu la présence de ce qu'Alain Brossat nomme le « corps ennemi »⁽³²⁵⁾ qu'il faut suspecter, dénoncer, maltraiter et supprimer.

Dans un ouvrage réunissant des articles de divers journaux sur le génocide publié sous la direction de Jean Pierre Chrétien, on lit que dans un appel à l'extermination des Tutsis lancé le 10 Mai 1994 sur Radio Mille Collines, Kantano Habimana, célèbre commentateur de football, lançait ces propos très révélateurs : *« Il s'agit d'une seule ethnie. Regardez donc une personne et voyez sa taille et son apparence physique regardez seulement son joli petit nez et ensuite cassez-le »*³²⁶.

Sans revenir sur les meutes de chiens se gavant de chair humaine que nous avons déjà évoquées, tous les récits de notre corpus font état de la banalisation des corps des victimes abandonnés en masse partout à l'air libre. Dans *Murambi*, le génocidaire Aloys Ndasigwa décrit l'atmosphère macabre qui a prévalu immédiatement après qu'ils ont exterminé les Tutsis réfugiés dans l'église de Nyamata :

« 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

⁽³²⁵⁾ Ibid., p.111

⁽³²⁶⁾ BROSSAT A., *Le corps de l'ennemi. Hyperviolence et démocratie*, La fabrique-Éditions, 1998, p.152

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 »⁽³²⁷⁾

Alors, quoi de plus ahurissant, de plus glaçant que la démystification et la banalisation de la mort chez les enfants, surtout lorsque celle-ci se présente sous la forme de cadavres en séries ! Nous pouvons par ailleurs citer parallèlement aux œuvres de notre corpus, cette liste détaillée d'indices supposés être des marques distinctives du Tutsi ; elle se trouve dans le livre de Yolande Mukagasana, l'une des premières et plus célèbres rescapées à produire des témoignages écrits sur ce génocide :

« Comment distinguer le cancrelat du Hutu ? Plusieurs moyens sont à votre disposition :

Le cancrelat a les incisives écartées.

Le cancrelat a le talon étroit.

Le cancrelat a huit paires de côtes

La femme cancrelat a des vergetures sur les cuisses près des fesses.

Le cancrelat a le nez fin.

Le cancrelat a le cheveu moins crépu.

La crâne du cancrelat est long derrière et son front est incliné.

Le cancrelat est grand et il y a de la morgue dans son regard.

La cancrelat a une pomme d'Adam prononcée ».⁽³²⁸⁾

Cet inventaire pour le moins hallucinant serait entendu à la fameuse Radio RTLM par une rescapée tutsie dans les jours qui suivirent le déclenchement du génocide. Dès lors, il convient de constater que parole et corps se confondent dans cette entreprise génocidaire, comme si l'un et l'autre sont le limon qui fertilise le terreau de la haine irrémédiable et aveugle qui déchire cette société rwandaise.

Toutefois, il y a lieu de noter que ce même corps avili et martyrisé peut s'ériger des fois comme un moyen pour la victime de tourner en dérision le bourreau qui inflige le

⁽³²⁷⁾ DIOP B.B., Op.cit., p.103

⁽³²⁸⁾ MUKAGASANA Y., *N'aie pas peur de savoir*, Paris Robert Laffont, 1999, p.24-25

mal. Dans *La Phalène des Collines*, la reine violée par le prêtre considère cet acte odieux comme une souillure inoculée dans son propre corps de femme par le sexe de son assaillant pervers qu'elle assimile à « un ensemble de mots taillés dans la haine ». ⁽³²⁹⁾ La femme violée ne décolère pas et ne se gêne point à lever le voile, non sans ironie, sur les paries intimes du prêtre violeur :

« Je me tords ; non plus de douleur mais de dégoût. Il m'écrase de tout son corps géant. Son phallus de phacochère fouille vers mon estomac. Je veux vomir, hurler. Il se crispe de plaisir, ressort son énorme membre et une pluie visqueuse se répand sur mon visage, entre mes yeux, mes narines, dans ma bouche grande ouverte. » ⁽³³⁰⁾

Ainsi, le thème du viol est très symbolique de la négation de l'autre, de son humiliation et de sa réification. En cela, le corps de la victime est la métonymie à travers laquelle on peut lire la souffrance et le désespoir de toute une communauté qui vit une désagrégation sans précédent. C'est ce que Marie-Rose-Abomo-Maurin tente d'expliquer dans cette intéressante interprétation du viol :

« L'image de la femme violée et torturée, c'est la représentation du Rwanda meurtri, assassiné par les siens, saigné par ses enfants. Le parallèle entre la vieille femme, une reine autrefois respecté et adulée avec le pays mis à sac, ne peut nous échapper à la lecture de ce texte. La voix de la phalène, c'est la voix du pays qui se plaint, dénonce l'arrivée brutale des forces étrangères sur son sol comme autant de viols successifs commis sur sa personne » ⁽³³¹⁾

On constate bien alors que le viol de cette femme suggère celui d'un pays mais aussi sa totale destruction. Toujours par rapport à la question du corps, il faut rappeler que le récit de ce viol, pour le moins spécial, est inspirée à l'auteur par l'image effarouchante de la momie d'une femme gardant encore un énorme pieux dans le vagin.

⁽³²⁹⁾ KOULSY L., Op.cit., p.27

⁽³³⁰⁾ LAMKO K., Op.cit., p.44-45

⁽³³¹⁾ ABOMO-MAURIN M. R., Op.cit., p.60-61

Cette image affligeante, comme nous l'avons déjà noté, est revenue dans la plupart de ces récits du génocide qui tentent chacun à sa manière d'en faire le symbole de l'acharnement sur le corps de l'ennemi à abattre. Dans le texte de Lamko, la phalène narratrice dit ne plus se reconnaître dans ce corps humiliant et rabaissant qui est le sien :

« Evidemment, le cadavre que j'appelle affectueusement "ma carcasse" n'était plus tout à fait moi. Je ne vivais plus à l'intérieur de la dépouille saupoudrée de talc [...]. Et comme je détestais loger dans les lieux où la vie était étouffée, j'investissais tous les espaces qui m'offraient un peu de fantaisie et de liberté : les corps d'animaux, d'oiseaux, de reptiles et d'insectes, la brise, la pluie... ».⁽³³²⁾

Hallucinante métamorphose, étonnant déni de son propre corps ; c'est comme si le corps animal serait plus susceptible de contenir la vie que le corps humain désormais pervers et souillé. Il faut dire que la narratrice est très consciente de sa douleur et l'assume entièrement « Mon histoire est bel et bien mienne, une histoire de reine, et, surtout celle de mon sexe : un vagin rempli d'arbre ». ⁽³³³⁾ De fait, le viol tel que raconté par la phalène, n'était pas seulement une source de plaisir pour le violeur mais aussi un moyen cynique de destruction des parties intimes de la victime. C'est la femme violée qui relate dans le détail les actes de torture inqualifiable que le prêtre fait subir à son corps :

« Il saisit une bouteille d'acide qui traîne par là et déverse tout le contenu dans mon sexe [...]. Puis l'abbé enfonce violemment la bouteille dans mon intimité [...] retire la bouteille d'une poignée vigoureuse, la balance contre le mur, puis d'une bourrade m'écrase le pubis ».⁽³³⁴⁾

Par ailleurs, il est connu que les tueurs coupaient délibérément « les parties du corps qui "caractérisaient" particulièrement les "Tutsi" comme les "doigts allongés" ou

⁽³³²⁾ LAMKO, K. Op.cit., p.29

⁽³³³⁾ Ibid, p.31

⁽³³⁴⁾ Ibid., p.45

le ‘nez fin’ ». ⁽³³⁵⁾ A cet effet, on peut se rappeler les victimes dont on coupait les chevilles, les bras et toutes autres extrémités pour les rendre moins longues. Autrement dit, cette violence somatique visait avant tout à défigurer, à déformer les corps des victimes et à les rendre méconnaissables. Dans son ouvrage où il a traité de ce qu’il nomme le corps « ethnicisé », Frédéric Baillete rapporte que :

« Selon des témoignages recueillis auprès de Rwandais, pour éviter d’être repérés comme appartenant au ‘type’ tutsi, certains cherchèrent à déformer leur nez, à le rendre épaté, en y introduisant les mèches de coton, ou encore en imposant à leur cloison nasale de longues heures de fortes pressions. » ⁽³³⁶⁾

Au demeurant, il convient de dire, comme nous l’avons déjà noté dans les intertextes ethnographiques, que cette ‘ethnicisation’ du corps remonte à la pénétration des premiers explorateurs au Rwanda. Ces derniers ont en effet, par leur imaginaire, fabriqué deux types de corps antithétiques : l’un incarnant le Tutsi civilisé et raffiné, l’autre le hutu primitif et fruste. Voilà qui fait dire à Jean-Paul Gouteux qu’en inventant une « grille d’interprétation biaisée, marquée par le racisme ambiant du début du siècle » les colons ont fait exploser « l’unité de la population rwandaise » ⁽³³⁷⁾.

II. Vers une nouvelle forme d’engagement

1. Un engagement problématique et distancié

S’il faut faire remonter la notion d’engagement à Jean-Paul Sartre dont les réflexions sur celle-ci ont marqué l’histoire de la critique, nous rappellerons que le fond de la pensée de cet auteur est que l’écrivain doit guider son lecteur. Cette conception de la littérature engagée qu’il a développée dans son célèbre essai *Qu’est-ce la littérature ?*, publié en 1947, a le mérite de définir très clairement une certaine

⁽³³⁵⁾ ALISON des Forges, *Aucun témoin ne doit survivre. Le génocide au Rwanda*, Paris, Editions Karthala, 1999, p. 250

⁽³³⁶⁾ BAILLETTE F., *Figures du corps, ethnicité et génocide au Rwanda, Fictions de l’étranger, Quasimodo*, 2000.

⁽³³⁷⁾ GAUTEUX J. P., *Un génocide secret d’Etat. La France le Rwanda, 1990-1197*, Paris, Editions sociales, 1998, p. 92 et 95.

fonction de l'écrivain, dans un contexte sociopolitique connue pour ces crises bouleversantes. L'auteur y affirme sans ambages que l'écrivain doit s'engager tout entier dans ses ouvrages et que l'écriture doit être à la fois une volonté et un choix.

Sans vouloir entrer dans le détail de cet engagement sartrien, du reste assez connu dans le milieu littéraire, nous noterons que cette conception théorique de la fonction de l'écrivain ne sera pas sans incidences sur la littérature négro-africaine qui en fait longuement écho. En effet, en 1959, la commission de littérature du 2^e congrès des Ecrivains et Artistes Noirs faisait de l'engagement l'acte nécessaire des littératures noires. Toutefois, il convient de signaler qu'avec la naissance du mouvement de la Négritude vers les années 1932, le sens du combat et de la révolte se dessinaient déjà dans la littérature africaine et notamment dans la poésie.

Il n'est qu'à souligner l'une des résolutions de ce 2^e congrès sus-évoqué stipulant que l'artiste noir se devait de rechercher « l'expression vraie de la vraie réalité de son peuple, longtemps obscurcie, déformée ou niée au cours de la période de colonisation. (...) l'écrivain noir ne peut que participer de manière spontanée et totale au mouvement général précédemment esquissé. Le sens du combat lui est donné d'emblée, comment pourrait-il s'y refuser ? »⁽³³⁸⁾

A ne pas s'y tromper, nous retrouvons dans cette déclaration du congrès cette relation étroite entre littérature et politique, autrement appelée, surtout depuis l'avènement de l'existentialisme, littérature engagée. On désignait par là une littérature servant de moyen de dénonciation, de dévoilement mais aussi de véhicule d'une idéologie quelconque ou d'une propagande de conscientisation et de mobilisation. A cet effet, une opinion générale assez convenue a longtemps considéré l'engagement tel qu'il est expliqué ci-dessus, comme le corollaire naturel d'une littérature africaine en situation, pour parler comme Sartre.

Vers les années 1970, la production romanesque en particulier a connu un nombre très important d'œuvres qu'on a qualifiées de romans politiques. Ceux-ci fustigeaient en

⁽³³⁸⁾ Cité par Eloise Brézault dans sa thèse. Op.cit., p.215

effet les dictatures des régimes de parti unique nés des indépendances, l'idéologie néocoloniale, les exactions militaires face aux manifestations du mécontentement social. Bref, ces romans dits politiques s'inscrivaient dans le registre de l'avant-gardisme. Ce rôle de l'écrivain africain est expliqué par Ousmane Sembène en ces termes :

« Mais quel est l'homme qui pourrait apprendre à l'homme à travers sa charpente, son état d'âme, sa grandeur, sa faiblesse ? Qui parle de demain ? Qui voit mieux la récolte de demain, sinon l'écrivain ? Lui seul peut fouiller les consciences, celle de l'agronome, du médecin, du forgeron, du cordonnier, de nos dirigeants actuels. L'écrivain n'est pas un type unique. Il est la multitude d'un peuple ?⁽³³⁹⁾

Une telle conception, largement répandue à l'époque, posait avant tout la question du rôle de l'intellectuel face au peuple et au pouvoir en particulier. C'est que déjà en 1968, Ahmadou Kourouma nous rappelait dans *Les Soleils des indépendances* que toute mutation politique importante s'accompagne nécessairement d'injustices et de frustrations, mais qu'il n'en demeure pas moins vrai qu'il fallait dénoncer certaines dérives malheureuses. Ainsi, l'écrivain devait-il se donner la vocation d'un visionnaire, d'un représentant de son peuple auquel il doit indiquer des modèles à suivre et des solutions aux crises qui gangrènent son existence. En cela, Josias Semujanga estime que ce rôle dévolu aux écrivains est incarné le plus souvent par le héros au comportement exemplaire et parfois même héroïque. A cet effet, il note que

« Le discours romanesque, en introduisant des héros qui dénoncent ses situations iniques et tentent de réparer les torts commis, offraient dès lors une société où la vie était encore possible. Le mal politique, même s'il n'était pas vaincu, ne paraissait plus invincible. Il existait encore des héros justiciers pour combattre et refuser l'ordre injuste. »⁽³⁴⁰⁾

⁽³³⁹⁾ SEMBENE O., *L'Harmattan*, Paris, l'Harmattan, 1980, p.137

⁽³⁴⁰⁾ SEMUNJANGA J. « La littérature africaine des années quatre vingt : les tendances nouvelles du roman », *Présence francophone* n° 41, p. 48

Mais si le roman africain engagé, tel que prôné par Sembène, s'est longtemps cantonné dans le rôle de donneur de leçons où la certitude de leurs auteurs faisait de ces derniers des sortes de messies, il intervint par la suite le moment du doute et du pessimisme. S'il faut justifier ce pessimisme et cette incertitude à l'œuvre dans les écrits récents comme ceux de notre corpus, nous dirons d'abord qu'ils sont liés à la situation d'extériorité des écrivains, « *parce qu'elle est malaisée, comme elle l'est toujours pour qui arrive après la bataille...* »⁽³⁴¹⁾ Ensuite, la dimension testimoniale de ces récits du génocide est de nature à astreindre leurs auteurs à un devoir de réserve. Enfin, le caractère inouï de la violence génocidaire l'inscrit dans le registre de l'indicible ou du moins de l'inqualifiable.

Le malaise exacerbé de l'écrivain du génocide ainsi que son impuissance devant un mal déjà accompli sur une très large échelle, l'amènent généralement à la revendication d'une certaine forme de subjectivation, même si son texte garde une dimension factuelle. Par ailleurs, cette difficulté à raconter le chaos prend souvent la forme de l'évacuation de la colère de l'écrivain dans un langage pour le moins débridé. Dans *Murambi*, le narrateur confie à propos d'un personnage que, faute de trouver un langage adéquat,

« *Il (Cornélius) dirait inlassablement l'horreur. Avec des mots-machettes, des mots-gourdins, des mots hérissés de clous, des mots nus et- n'en déplaie à Gérard- des mots couverts de sang et de merde. Cela, il pouvait le faire, car il voyait aussi dans le génocide des Tutsi du Rwanda une grande leçon de simplicité* »⁽³⁴²⁾

En ce qui concerne l'aspect testimonial de ces récits, il se manifeste souvent sous la forme du récit homodiégétique avec un héros-narrateur qui s'exprime à la première personne. Ce "je" à l'œuvre dans ces récits de témoignage indirect n'est certes pas celui du rescapé ou du bourreau ayant vécu les événements, donc il relève

⁽³⁴¹⁾ COQUIO C., Op.cit., p.137

⁽³⁴²⁾ DIOP.B.B., Op.cit., p.217

d'une sorte d'effacement de l'énonciation en faveur de l'énoncé. Dès lors, le texte s'écarte du discours idéologisant pour laisser entendre la voix du témoin qui se limite à dire son vécu et ceux des autres. A ce propos, Sémunjanga fait une observation très intéressante :

« La différence notable avec les décennies précédentes est que le discours de l'énonciation/dénonciation se fait sans l'engagement du "je" énonciatif. On peu se demander si, au bout du compte, cette situation n'est pas révélatrice du malaise de l'écrivain lui-même qui, tout en dénonçant les excès du pouvoir politique, est fait incapable de proposer des solutions aux maux dont souffre l'Afrique »⁽³⁴³⁾

En effet, ce "je" du héros problématique ou tragique traduit le plus souvent un profond malaise et un désarroi total qui demeure antithétique à la vision de l'engagement tel que l'ont expliqué Sartre et Ousmane Sembène. En outre, la situation d'extériorité de l'écrivain, témoin indirect des événements, ainsi que le devoir de mémoire auquel il tend, sont de nature à modifier les finalités de l'engagement. Mais, il y a aussi que l'initiative du Fest' Africa s'inscrit dans le cadre du discours de l'africain sur lui-même et non sur l'étranger seulement. A cet effet, Catherine Coquio constate fort justement que

« L'émergence d'un corpus de témoignages émanant des rescapés force l'écrivain africain à produire une réflexion nouvelle sur les limites et les contraintes de son propre « témoignage » littéraire ; c'est-à-dire à reformuler la traditionnelle notion d'engagement que plusieurs années d'afropessimisme lui ont souvent fait ranger au placard »⁽³⁴⁴⁾

Mais quels rôles ces écrivains peuvent bien entendre faire jouer à leurs récits ? Sur un plan éthique voire thérapeutique, on pourrait dire que cette littérature, en pérennisant le souvenir du génocide, a la capacité de consoler, d'apaiser certaines douleurs,

⁽³⁴³⁾ SEMUNJANGA J., Op.cit., p.48

⁽³⁴⁴⁾ COQUIO C. Op.cit., p.138

d'empêcher la réitération de la violence par une sorte de mise à nu de sa gratuité et de son absurdité. Une telle ambition ne peut aller qu'avec une volonté de fidélité à la vérité des faits. A cet égard, Koulsy Lamko confie :

« Je crois que l'écrivain a un devoir de vérité, même s'il utilise l'art du mensonge car la fiction reste quand même l'art du mensonge. Il y a quelqu'un qui dit "l'art du roman, c'est le mentir-vrai". Je crois donc qu'on doit rétablir la vérité ».⁽³⁴⁵⁾

Mais rien de bien simple, car nous l'avons déjà remarqué, ces écrits du génocide sont partagés entre fiction et témoignages d'autrui. Et si la fiction donne tous les droits à l'imagination, le témoignage par contre ne peut s'autoriser cela puisqu'il est tenu par un devoir de vérité. Or, c'est ce dernier aspect de la question qui est délicat, du moment que cette vérité dont il s'agit doit être tirée d'un non-sens, d'une situation-limite qui dépasse l'entendement humain. Cette réflexion de Coquio, expliquant l'évolution de la vision de Boris DIOP sur le génocide de son premier roman *Le Cavalier et son ombre* à son second livre *Murambi*, campe bien la complexité de l'engagement face au génocide :

« Les réflexions de Boris Diop sur son évolution d'écrivain, et sur son nouveau rapport au document historique, mais aussi au témoin, montrent combien cet engagement à l'égard d'une réalité inédite, et non plus d'une position idéologique, diffère du traditionnel "engagement" de l'écrivain, qui faisait de celui-ci, selon la locution, un témoin de son époque. L'engagement de l'écrivain, face au génocide, conduit à l'élaboration d'un langage et d'une forme capable de traduire un réel qui déborde les catégories de la perception et de l'entendement, sans contourner aucun de ses aspects ; ni l'effondrement des équilibres psychiques et des frontières morales, ni l'évidence des responsabilités politiques. »⁽³⁴⁶⁾

⁽³⁴⁵⁾ Entretien accordé à Eloise Brézault dans le cadre de sa thèse, annexes, p.716

⁽³⁴⁶⁾ COQUIO C., Op.cit., p.141-142

Face à cette réalité inédite et complexe, chaque écrivain « module à sa manière son contrat d'engagement à l'égard du réel ». ⁽²⁹⁵⁾ Au réalisme marqué de Boris Diop, Tadjou et Wabéri, s'opposent les récits détournés de Monénembo et de Lamko. Chez ces deux derniers auteurs, la stratégie discursive se veut plus éthique que politique, et tente de montrer les perversions des catégories morales opérées par le génocide. C'est que Monénembo et Lamko ne se vouent à aucune forme de moralisation. Cette folle réalité semble faire de leur reconstruction fictionnelle des récits débouchant dans une impasse qui laisse le lecteur dans le désespoir.

D'ailleurs, l'écriture et surtout le langage adoptés par Monénembo et Lamko semblent reposer l'opposition entre la conception de l'engagement chez Sartre qui considère la littérature comme une force capable de transformer la société, et celle de Barthes qui est une sorte de contre-engagement dont la réalisation n'a lieu que dans et par la forme de l'écriture, un refus de représenter le réel tel quel.

De façon générale, l'engagement dans ces récits du génocide se présente sous de nouveaux auspices comme nous avons tenté de l'expliquer plus haut. Il apparaît que l'engagement semble se dépolitiser, outre qu'il se fait plus personnel, moins conceptualisant et surtout plus inquiet. En effet, on peut bien se demander si, dans le cas du génocide rwandais, les auteurs ayant participé à l'initiative "écrire par devoir de mémoire" ont les moyens de se définir une prise de position s'inscrivant dans la continuité de l'engagement sartrien ou celui des années 1970 en Afrique. Cette entreprise serait rendue difficile par la nature exceptionnelle de l'événement qui oppose de réels obstacles au besoin de compréhension qu'éprouve tout écrivain qui veut écrire sur un pareil chaos.

L'écrivain qui est extérieur au génocide doit avant tout procéder à une réappropriation de cette partie de l'histoire rwandaise. A ce propos, une nouvelle forme d'engagement que l'on pourrait qualifier de didactique se donne pour mission de rétablir la vérité historique sur le pays des milles collines. Ce faisant, ces écrivains tentent de « rendre conte », par le biais de la fiction, du phénomène génocidaire suivant leur

⁽³⁴⁶⁾ Ibid., p.143

propre version des événements et en réécrivant l'histoire officielle parfois dénaturée. Celle-ci trouve en grande partie ses origines dans les théories coloniales racistes qui attribuèrent, sans fondement scientifique, aux Tutsis une parenté hamite et une civilisation supérieure à celle des Hutus de la "famille bantoue".

Mais, au-delà des données factuelles et historiques qui sont fréquentes dans ces récits du génocide, leurs écrivains tentent de comprendre ce phénomène en se posant des questions mais sans donner des réponses toutes faites.

2. Du savoir des écrivains

2.1 Le souci didactique et informatif

« La littérature est explicable et interprétable dans la mesure où elle se donne elle-même pour interprétant. Il ne s'agit de conclure ni que la littérature est une manière de science [...] ni qu'elle serait une manière de miroir des sciences, mais qu'elle est la réalité même du savoir que portent les diverses sciences humaines, qu'elle fait leur questionnement et qu'elle constitue comme leur antécédent »⁽³⁴⁷⁾

Cette réflexion de Jean Bessière établit un rapprochement voire une confusion entre la littérature et le savoir qui se croisent et se recourent. Il faut dès lors cesser de considérer la littérature comme totalement coupée du savoir, donc comme étant complètement indifférente et extérieure à la question de la vérité. D'ailleurs, tout comme le savoir est nécessaire à l'écrivain pour concevoir ses œuvres, le lecteur a également besoin d'un minimum de connaissance pour entrer dans le jeu intellectuel, pour que le récit puisse l'instruire et le charmer.

En ce qui concerne les récits du génocide qui nous intéressent, ils ont un sujet délicat : une histoire événementielle, facilement reconnaissable du lecteur moyen, et qui amène les auteurs à recourir à diverses formes de savoirs pour bâtir leurs stratégies

⁽³⁴⁷⁾ BESSIERE J. (Sous la direction de), *Savoirs et littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p.8

discursives. Pour être plus précis, ces récits tentent de reconstruire et de relater les faits liés au génocide rwandais mais sous le mode de la focalisation interne qui adopte souvent le point de vue du témoin ou de l'auteur lui-même. On sait que les œuvres de notre corpus sont toutes les reflets des voyages au Rwanda de leurs auteurs, mais aussi des expériences qu'ils en ont tirées et de la documentation rassemblée sur l'histoire socioculturelle du pays.

De fait, en tant que *mathesis*, la littérature est irriguée par tous les types de savoirs. D'ailleurs depuis quelques années seulement, on assiste à l'apparition et au développement de l'épistémocritique, et les rapports entre savoirs et œuvres de fiction sont davantage abordés en termes de transferts discursifs et didactiques. Il n'est donc pas sans intérêt de montrer comment ces récits du génocide mettent en relief les éléments d'origine épistémiques qu'ils convoquent et quels en sont les mobiles.

Eu égard aux nombreuses informations d'ordre économique, social, ethnographique, culturel, historique... dont regorgent ces écrits du génocide, on est tenté de dire que cette littérature se veut outil et moyen de connaissance. C'est que ces écrivains ont employé pour la plupart des outils conceptuels tirés de divers savoirs ou de la réflexion essayiste dans la composition de leurs œuvres. Pour revenir sur le caractère didactique et informatif à l'œuvre dans ces récits, on peut tout d'abord noter l'arrière-plan historique très important qu'ils ont en commun.

Dans le chapitre 2 de la première partie où nous avons étudié les anthroponymes, nous avons déjà signalé que beaucoup de personnages historiques (Habyarimana, Mitterrand, Guevara, Locatelli, Mukandori,...) se rencontrent dans ces œuvres avec une conservation scrupuleuse de leurs noms. En ce qui concerne les toponymes, comme nous l'avons également montré dans le même chapitre sus évoqué, ils renvoient pour l'essentiel aux réalités géographiques rwandaises. En effet, le traitement de l'espace dans ces récits n'est point fruit de l'imagination, et sa précision est telle qu'elle permet au lecteur qui ne connaît pas le Rwanda de s'en faire largement une idée.

Par ailleurs, au plan intertextuel, l'intention d'influencer et d'expliquer le lecteur, amène ces écrivains à recourir à beaucoup de textes secondaires qui, par le biais du

collage ou de l'insertion, viennent en appoint à la fiction littéraire. Par exemple, Wabéri et Tadjó ont inséré des écrits journalistiques dans leurs textes dans l'intention manifeste de clarifier une situation ou de renforcer la crédibilité de leurs propos. Nous pouvons lire dans le récit de Tadjó qui écrit :

« *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* »⁽³⁴⁸⁾.

A travers l'incision grammaticale que l'auteur introduit au milieu de cette citation, on perçoit très nettement une certaine volonté explicative et informative. L'écriture romanesque se rapproche alors de l'écriture journalistique du moment qu'elle cherche à préciser ses sources et à arguer de leur fiabilité. Aussi Tadjó précise-t-elle par la suite que l'article dont elle tient cette information est publié dans *La Nouvelle Revue*⁽³⁴⁹⁾ un bimestriel de Kigali. Toujours dans cette même veine d'informer le lecteur Tadjó cite des documents non littéraires à valeur juridique tels que l'essai de Human Right Watch intitulé *Aucun témoin ne doit survivre* aux pages 94 et 95 de son roman.

Par ailleurs, les intertextes prennent des fois des relents historiques du fait des nombreuses dates qui inscrivent ces récits dans l'histoire événementielle ou l'histoire du Rwanda tout court. A ce titre, Boniface Mongo Mboussa qui désigne ces textes sous le terme de "docuroman", ne manque pas de noter à propos d'*Allah n'est pas obligé* de Kourouma, dont l'écriture garde beaucoup de traits communs avec certains écrits du génocide, que la « narration linéaire du récit fait davantage penser à un reportage journalistique qu'à un roman »⁽³⁵⁰⁾

Le caractère démonstratif de ces œuvres se présente sous la forme d'une reconstruction chronologique des événements génocidaires coïncidant parfaitement avec

⁽³⁴⁸⁾ TADJO V., Op.cit., p.15

⁽³⁴⁹⁾ Ibid. , p.15

⁽³⁵⁰⁾ MONGO-MBOUSSA, B., « *Où est passé le Kourouma d'autan ?* » in *Africulture*, n°30, septembre 2000, p.107

la réalité des faits tels que relatés par les témoins. Tierno Monénembo par exemple, retrace dans *L'Ainé des orphelins* la chronologie de l'exécution du génocide depuis l'attentat du président Habyarimana jusqu' au massacre de Nyamata, en faisant de brèves incursions dans l'histoire éloignée du Rwanda, cela avec des dates précises :

« *Donc l'avion du président fut abattu le 6 [...]. En 1972 aussi (...). N'empêche que cette année-là encore, les tueries n'avaient pas dépassé le pont de Nyabarongo ! [...]. Cependant le 12, les premiers blessés [...] le 13 à l'aube [...] La nuit du 14, les prêtres s'enfuient vers le Burundi (...)* ».⁽³⁵¹⁾

On le voit nettement à travers ce passage de *L'Ainé des orphelins*, comme du reste dans les autres œuvres de notre corpus, les dates jalonnent ces écrits du génocide et constituent des repères indiquant au lecteur la chronologie des événements. Dans *Murambi*, Boris Diop tente de corriger certaines erreurs sur les explications données souvent sur les massacres au Rwanda : « le génocide n'a pas commencé le 6 avril 1994 mais en 1959 par de petits massacres auxquels personne ne faisait attention. »⁽³⁵²⁾ En cela ces écrivains se mettent un peu dans la position de l'historien ou du journaliste, qui a pour mission d'expliquer et de permettre une bonne compréhension des événements et de leurs conséquences.

Ces récits fonctionnent à la manière du roman historique qui se trouve à la croisée des chemins de deux types de récits : le récit factuel qui se sert des faits historiques pour écrire l'Histoire et le récit fictionnel qui fait plus appel à l'inspiration du romancier. Ainsi, pour mieux asseoir leurs dimensions didactique et informative, ces récits se veulent être le plus près possible des investigations factuelles, des sources premières et non de seconde main, pour tenter de rendre la vision la plus juste possible de l'événement, tel quel s'est déroulé. Il semble ainsi que le romancier rivalise avec l'historien.

⁽³⁵¹⁾ MONENEMBO T. op.cit., p.142-143

⁽³⁵²⁾ DIOP B.B. op.cit., p.60

Dans plusieurs niveaux narratifs, nous retrouvons des coïncidences parfaites entre les faits narrés dans ces fictions et l'actualité décrite au moment du génocide par la presse et les organismes des droits de l'homme. Il en est ainsi de l'assassinat du Premier ministre rwandais de l'époque jugé très modéré et par conséquent complice des Tutsi, bien qu'étant hutu. Dans le texte de Boris Diop, cette femme Premier ministre est évoquée sous son vrai nom :

« Le premier ministre Agathe Uwilingiyimana et des centaines d'autres politiciens hutu modérés sont déjà tombés sous les balles de la garde présidentielle. Raconter ce qu'ils ont fait à Agathe Uwilingiyimana est au-dessus de mes forces. Un corps de femme profané ».⁽³⁵³⁾

En faisant ainsi allusion à des personnalités politiques très connues d'un certain public, l'auteur ajoute un système de références factuelles qui amène le lecteur à accepter la fiction en tant que moyen d'information et de connaissance. Dès lors, ces procédés de références factuelles peuvent être considérés comme ayant une fonction didactique. Ils cherchent à éclaircir ou donner une information qui pourrait ne pas apparaître au premier abord au lecteur sur un événement d'une portée essentielle dans la compréhension globale des mobiles du génocide. L'auteur, dans certains cas, semble prendre le lecteur par la main et, tel un mentor, insiste sur ce qu'il doit savoir ou comprendre.

Outres les personnages historiques qui permettent d'emblée de préciser l'époque, voire, de manière plus large, le lieu ou la zone géographique où se déroule l'action, on trouve aussi et surtout une contextualisation sociale, économique, politique et culturelle qui donne au lecteur cette impression de récit factuel. Nous avons déjà largement abordé cet aspect que Roland Barthes appelle « effet de réel » et que Paul Ricoeur parvient à synthétiser à travers l'expression « *se figurer* »⁽³⁵⁴⁾. A cet effet, ces écrits du génocide semblent se laisser gouverner par la réalité événementielle, par les faits qui se sont déroulés et que l'auteur tente de re-présenter.

⁽³⁵³⁾ Ibid., p.37

⁽³⁵⁴⁾ RICOEUR P. *Temps et Récit*3, p.335

Par ailleurs, pour reproduire la couleur locale, les écrivains accumulent aussi de nombreux petits détails sur la vie socio-politique et culturelle rwandaise. C'est dès la première page du livre de Tierno Monénembo que le lecteur se fait une idée des activités économiques du Rwanda, pays essentiellement agricole. En effet, Sentama s'y adresse à Faustin en ces termes :

« Viens, fils de ma sœur, [...] J'ai besoin que l'on m'aide pour cultiver les patates et le taro. Comme ça, si tu as été poli et si tu as bien travaillé, je t'emmènerai en ville voir un film. Puis je te coudrai des habits neufs et je t'offrirai le vélo que je t'ai tant de fois promis quand j'aurai vendu mes pintades »⁽³⁵⁵⁾

On constate bien que ces écrits ont généralement le souci de donner au lecteur l'impression qu'il lit bien un roman sur le Rwanda, avec une forte dimension factuelle. A cet effet, on peut bien rappeler que le narratologue Gérard Genette, dans son livre *Fiction et diction*⁽³⁵⁶⁾, notamment dans le troisième chapitre (« récit fictionnel, récit factuel »), pour désigner ce qui n'est pas fictionnel, propose de façon conventionnelle l'adjectif « factuel » pour qualifier des faits s'étant produits réellement, des faits véridiques. Autrement dit des faits matériels, reposant sur des indices probants et justifiés, sans céder à la tentation de la fantaisie et de l'imagination.

Les projets ou plus exactement les intentions énoncées dans les paratextes par les écrivains du génocide qui nous concernent épousent les conditions que Genette prête aux récits dits factuels telles qu'expliquées ci-dessus. Dans un entretien accordé à Eloïse Brézault, Véronique Tadjo s'explique sur son choix de faire un récit de voyage :

« Quand je suis rentré du Rwanda, à l'issue de mon premier voyage, j'avais pris beaucoup de notes sur ce que j'avais vu ou ressenti là-bas, je me suis alors demandé ce que je pouvais en faire. En réfléchissant sur la

⁽³⁵⁵⁾ MONENEMBO T., Op.cit., p.13

⁽³⁵⁶⁾ GENETTE G., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p.65-94

question, je me suis aperçu que j'avais un carnet de voyage. J'ai donc décidé de l'inclure dans mon récit. Mais comme j'avais aussi envie de faire de la fiction, j'ai mélangé les deux... »⁽³⁵⁷⁾

Cette volonté de coller au réel est partagée par Boubacar Boris Diop qui dit avoir vérifié la plupart des informations qu'il a recueillies lors de son voyage au Rwanda. Quand à Koulsy Lamko, il déclare dès son "exorde" n'avoir dans son récit qu'un seul droit : « celui de la paraphrase de l'histoire »⁽³⁵⁸⁾. Ce faisant, ces auteurs cherchent à authentifier leurs discours par l'engagement verbal ou par des procédés référentiels dans le but de renforcer les aspects didactiques et informatifs qui s'attachent à leurs œuvres. Ces discours à penchant réaliste tendent constamment à la recherche de la transparence et de la circulation des savoirs, et au plan formel, ils cherchent à faire coïncider l'être et le paraître.

Dans *Moisson de crânes*, Wabéri reste visible dans plusieurs endroits de son récit du fait de ses nombreux recours aux intrusions d'auteur. A travers celles-ci, il confirme et commente des fois certaines informations qu'il livre au lecteur. Voici par exemple, le commentaire que Wabéri ajoute à une citation de Wolé Soyinka qu'il a insérée dans son texte, en italique et entre guillemets :

« Cette déclaration de Wolé Soyinka, reprise par le quotidien espagnol progressiste el País, qui date du 23 mai 1994, au plus fort du génocide, est, à notre connaissance, la première faite par un intellectuel africain. Ce qui relativise quelque peu le silence assourdissant de cette gent binoclarde et babillarde, et, plus généralement, des hommes de culture du continent. »⁽³⁵⁹⁾

Dans cet exemple, l'intrusion de l'auteur est manifestement orientée vers des objectifs didactiques et informatifs. Nous retrouvons ici une des caractéristiques du texte réaliste qui met souvent en avant quelqu'un qui détient le savoir, un narrateur, un

⁽³⁵⁷⁾ Entretien accordé à Eloïse Brézault dans le cadre de sa thèse, Op.cit., (annexes), p.772

⁽³⁵⁸⁾ LAMKO K., Op.cit., p.12

⁽³⁵⁹⁾ WABERI. A., op.cit., p.72-73

personnage délégué ou l'auteur lui-même. On sait par ailleurs que le texte réaliste, de la même manière que Wabéri a fait parler Soyinka, donne souvent la parole à des spécialistes (docteurs, techniciens, ouvriers, philosophes...) pour étayer ses informations ou analyses, d'où sa fonction didactique.

2.2 L'intention morale

La question de l'intentionnalité et de la fonctionnalité de ces récits du génocide rwandais dont les auteurs sont extérieurs aux événements est pertinemment posée par Pierre Halen⁽³⁶⁰⁾ en termes d'« intention monumentale » et d'« intention morale ». Comme nous l'avons précédemment abordé, Halen explique l'« intention monumentale » en rapport avec la volonté affichée de ces écrivains de rendre hommage aux milliers de victimes par le biais de la fonction poétique du langage. Quant à l'« intention morale » elle découle de la dénonciation et de la démonstration de l'absurdité des violences meurtrières comme un mal à combattre voire éradiquer.

Tous les récits de notre corpus s'évertuent à mettre en avant la réalité des massacres et des douleurs atroces qu'ont subies les rescapés. Rendre hommage à des morts peut paraître relever de la gageure, mais les écrivains ont leurs mots et se servent du matériau verbal pour amener l'autre, le tiers, à percevoir spirituellement et émotionnellement la souffrance qu'il n'a pas directement vécue. En cela réside le principe du devoir de mémoire, cette mémoire qu'il faut nécessairement imposer aux consciences d'une humanité si prompte à l'oubli, à la négation, à la mesquinerie et la dénaturation de la réalité.

A cet effet, le devoir de mémoire passe par un travail de réflexion qui cherche à donner à ce chaos un nom. Autrement dit, il doit éviter que ces événements malheureux ne soient rangés dans l'ordre d'incidents ou de tragédies inexplicables qui seraient commandités par un quelconque destin aveugle. Au contraire, il faut situer les responsabilités, expliquer les causes du génocide et montrer ses aspects horrifiants afin d'en détourner l'esprit de l'homme. En cela, les écrivains établissent en premier lieu les

⁽³⁶⁰⁾ HALEN.P., Op.cit., p.28

responsabilités : la France est fustigée pour son parti pris et son indifférence. A ce propos Wabéri ironise en ces termes ;

« 12 juillet 1998. La France vient de gagner le Mondial. C'est l'événement grandissime pour tous les enfants de la patrie tricolore. Ici, l'ambiance est tout autre. Les Rwandais n'ont pas le cœur à la fête, d'autant plus que l'armée et la classe politique françaises se sont profondément déshonorées avant et après le génocide »⁽³⁶¹⁾

La géopolitique est souvent convoquée dans ces écrits du génocide et les puissances étrangères sont critiquées pour le peu d'intérêt qu'elles accordent à la sécurité et au bien-être de leurs anciennes colonies. Pour mettre en évidence le parti pris français en faveur du régime génocidaire hutu, Boris Diop note dans *Murambi* que ce sont les Interahamwe qui, en toute impunité, accueillaient les forces françaises de l'Opération turquoise aux cris de « Vive la France ! »⁽³⁶²⁾ Nul n'ignore que l'armée française, arrivée au Rwanda après le carnage, avait pour mission, entre autres objectifs, de sauver certains hauts responsables du régime génocidaire. Voilà donc que ces écrits du génocide tentent d'enseigner une nouvelle morale politique internationale.

En ce qui concerne le gouvernement rwandais de l'époque, son implication dans le génocide est révélée en particulier par la participation de l'administration à l'exécution et à la planification du génocide notamment par le biais des préfets et des officiers de l'armée. On lit bien dans le texte de Véronique Tadjó que « les autorités avaient demandé à la population de se regrouper : "Rassemblez-vous dans les églises et les lieux publics, on va vous protéger" »⁽³⁶³⁾ ; inutile de préciser qu'en s'exécutant dans l'espoir d'échapper à la mort, ses pauvres populations tutsies se jetèrent dans un piège mortel.

⁽³⁶¹⁾ WABERI A., Op. cit., p.66

⁽³⁶²⁾ DIOP B.B. Op. cit., p.160

⁽³⁶³⁾ TADJO V. Op. cit. , p.21

Par ailleurs, ces récits vont recourir à la description minutieuse et lancinante des scènes d'horreur pour communiquer l'ampleur du mal au lecteur, et faire naître chez lui la frayeur, la pitié et le dégoût. Ce faisant, les récits du génocide tentent de susciter l'indignation profonde qui puisse amener l'homme à réagir de quelque façon que ce soit contre ce mal injustifiable. En cela, certains récits ont rapporté des scènes insoutenables de par leur violence bestiale, telles que celles des femmes enceintes éventrées et celles des enfants dont les têtes sont écrasées contre des murs.

Sur un autre plan, ces écrivains semblent se donner comme credo de rétablir la vérité sur la volonté des Hutus d'exterminer les Tutsis pour contredire les arguments d'autodéfense que les premiers allèguent des fois. De fait, le témoignage, comme tout acte de mémoire qu'il soit personnel ou collectif, apparaît a priori comme entravé par l'idéologie dominante qui peut prendre facilement la tournure de la déformation ou de la négation. C'est là ce que Paul Ricoeur⁽³⁶⁴⁾ appelle « la mémoire manipulée ». Pour lui, l'idéologie est ainsi un « facteur inquiétant » pour tout acte mémoriel. A cet effet, tous les auteurs, de notre corpus ont cherché à prendre le contre-pied des idéologies racistes coloniales comme postcoloniales.

A ce propos, il convient de rappeler qu'à l'occasion de la représentation sur scène de ce drame rwandais en 2001, l'équipe des metteurs en scène du "Groupov 94", pièce de théâtre magistrale que nous avons déjà évoquée, avait nettement montré son refus d'employer le mot tragédie. Cette option doit être comprise comme une volonté d'expliquer aux spectateurs que ces horreurs ne sont pas de l'ordre de la fatalité et qu'il est bien possible de combattre le mal qui déchire la société rwandaise. A cet effet, le metteur en scène principal, Jacques Delcuvellerie lui-même, intervient au milieu de la pièce, assis devant une petite table, pour donner une véritable conférence, expliquant aux spectateurs le tissu des différentes responsabilités humaines.

De façon générale, les œuvres artistiques et littéraires qui abordent le génocide mettent en avant l'intention morale. Mais celle-ci se double d'une volonté explicative et démonstrative comme le note Pierre Halen : « on ne s'adresse pas à l'émotion, mais à

⁽³⁶⁴⁾ RICOEUR P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil 2000, p.99

l'intelligence ; on contrecarre même l'émotion, ou l'on cherche à en circonscrire les effets.»⁽³⁶⁵⁾ Toujours par rapport à la responsabilité de la France dans ce génocide Koulsy Lamko explique à Eloïse Brézault dans une interview comment ce pays «ami» du Rwanda s'est compromis :

« Ce qui m'a le plus fait mal, c'est que je n'avais pas compris la question du Rwanda. Et Quand je me suis rendu compte du rôle que la France a joué dans cette histoire- elle a essayé de préserver son pouvoir là-bas en affrontant de face les Etats-Unis par le truchement de Habyarimana et des exilés qui voulaient revenir. La France a créé par la suite un couloir- l'Opération turquoise- pour permettre la fuite de tous ceux qui ont tué... »⁽³⁶⁶⁾

Cette réflexion de Lamko sur ce drame rwandais montre, s'il en était besoin, que le travail littéraire de cet auteur, comme c'est le cas des autres écrivains de notre corpus, se double de celui de l'essayiste qui émet des idées personnelles. C'est que, dans un pays où l'idéologie génocidaire n'est pas complètement éteinte, il est important de vérifier l'effectivité du génocide et de renseigner sur les modalités précises de sa réalisation. Dès lors, la volonté d'écrire du tiers ne peut que déboucher sur une réflexion d'ordre anthropologique, sociologique, politique..., qui prend à son tour la forme du témoignage.

Il est bien nécessaire que l'écrivain tente de réintégrer le non-sens génocidaire dans une construction cohérente et porteuse de sens pour satisfaire à ses objectifs pédagogiques. C'est pour mieux parler aux consciences des lecteurs que la plupart des auteurs ont adopté des récits explicatifs se traduisant par une technique narrative traditionnelle, faite de récits emboîtés sur une trame simple. De plus, ces récits du génocide optent généralement pour un dépouillement stylistique qui amène la transparence du texte et évite toute ambiguïté sémantique comme on le découvre dans *Murambi* de Boris Diop.

⁽³⁶⁵⁾ HALEN P. Op. cit., p.28

⁽³⁶⁶⁾ Entretien accordé à Eloïse Brézault dans le cadre de sa thèse, (annexes), Op.cit., p.714.

Mais il faut dire que dans certains cas, les écrivains ont usé du symbolique ou même du merveilleux pour dire l'indicible. C'est le cas de Lamko qui opte pour une certaine théâtralité, ainsi qu'une surenchère métaphorique tout en ancrant son écriture dans le réel : la phalène, personnage-narrateur de son roman, est née d'une femme réelle, victime absolue du génocide, Thérèse Mukandori.

Au total, on voit bien que le caractère explicatif et démonstratif de ces écrits tente d'établir une bonne communicabilité des savoirs et des sentiments que leurs auteurs ont sur le génocide.

3. Le ton de la dénonciation

Il faut remarquer d'emblée qu'il n'est pas de littérature véritable qui ne soit pas intentionnelle. On pourrait dire que tout texte littéraire met en avant sa propre évidence et ses propres certitudes. Il est connu que la littérature africaine actuelle ne cesse de montrer des textes radicaux qui cherchent à nous faire repenser l'Afrique. Pour cela, elle produit encore une littérature dénonciatrice qui force le lecteur à véritablement méditer sur la situation du continent.

Dans le cas des écrits sur le génocide rwandais, l'ambition d'écrire par devoir de mémoire, contre l'oubli et le silence amène la plupart des écrivains à se servir de personnages-narrateurs-témoins, pour rapporter la déchirure sociale qu'ils veulent faire voir. C'est pourquoi après la visite des charniers par ces écrivains, l'intensité du drame et le choc émotionnel individuel n'a pas empêché l'activité intellectuelle créatrice. C'est dans ce même sens que s'inscrit cette réflexion de Boubacar Boris Diop :

« Quand on parle de l'Afrique en pensant à ses élites intellectuelles, politiques ou économiques, effectivement il y a de quoi être très déçu. On a l'impression que c'est la corruption et la lutte pour le pouvoir qui dominent. Je crois qu'en réalité, nous les intellectuels, trahissons l'âme de nos peuples [...]. Des centaines de milliers de morts au Rwanda, et partout en Afrique la vie

continue comme si de rien n'était. C'est cette absence d'énergie qui ne laisse pas d'étonner ».⁽³⁶⁷⁾

En lisant *Murambi, le livre des ossements*, on a la nette impression que, le mal étant fait, les points de vue exposés ne peuvent que s'exprimer librement sans qu'aucune censure ne vienne les détourner de leur vrai objectif. L'auteur défonce les portes, même déjà ouvertes, pour dire l'horreur et parfois situer les responsabilités. A ce niveau, le travail opéré au niveau du discours se révèle d'une grande envergure. Mais quelles que soient les perspectives adoptées, l'écrivain qui fait face à la folie des hommes est tenté de dépasser le souci de vérité historique pour s'interroger, dénoncer les ambitions irraisonnées, les orgueils, les vanités, les absurdités, et indexer ouvertement les pouvoirs politiques.

En cela, cette réponse du personnage Stanley à Cornelius qui lui demandait si le génocide pouvait recommencer dans l'avenir est assez édifiante :

« Cela dépend de chacun. Le génocide n'a pas commencé le 6 avril 1994 mais en 1959 par de petits massacres auxquels personne ne faisait attention. S'il y a des meurtres politiques aujourd'hui, il faut châtier très vite les coupables. Sinon tout ce sang nous retombera sur la tête un jour ou l'autre ».⁽³⁶⁸⁾

La situation singulière de ces écrivains du génocide peut bien expliquer leurs difficultés à rendre compte des faits avec neutralité. Dès lors, leur travail s'appuie particulièrement sur les témoignages qui leur permettent de bâtir leurs propres certitudes d'une part, et sur leurs découvertes personnelles pour dénoncer et avertir contre les torts du silence et de l'indifférence d'autre part.

Donc, de façon générale, les romans qui traitent du génocide rwandais se situent dans la logique de ce que veulent faire découvrir leurs auteurs. Les témoignages n'y servent que de tremplin car ce sont les auteurs qui organisent leurs écrits et leur

⁽³⁶⁷⁾ Revue *Sépie* n° 16, 1994, P.7

⁽³⁶⁸⁾ DIOP B. B. *Murambi ... Op. cit.*, P.60

fournissent une orientation idéologique et éthique. C'est ce que Koulsy Lamko explique fort justement en ces termes :

« Lorsque l'on est en contact charnel avec le théâtre d'une tragédie, on ne peut pas spéculer et se complaire dans des sophismes électriques et des débats de salon. Parce que l'on a vu, senti, entendu l'horreur, rencontré une veuve inconsolable, un orphelin traumatisé, un corps de femme violée et gardant encore un énorme pieu dans son intimité, un charnier dans l'église... L'on perd ses "outils les mots". Alors chercher à les retrouver pour écrire un livre, témoigner, tenter d'exprimer ce que l'on a ressenti ne peut être un exercice de style ».⁽³⁶⁹⁾

Ainsi, constate-t-on que l'engagement des écrivains du génocide rwandais se révèle décisif. La médiation par l'écriture leur permet de mettre en parallèle les destins croisés des peuples africains dans le malheur et de s'ouvrir au reste du monde. Véronique Tadjou une fois au Rwanda, médite non sans mélancolie sur la situation fragile et instable de son propre pays, la Côte d'Ivoire :

« Oui, je suis allée au Rwanda mais le Rwanda est aussi chez moi (...) Et j'ai peur quand j'entends parler chez moi d'appartenance, de non-appartenance. Diviser. Façonner des étrangers. Inventer l'idée de rejet. Comment l'identité ethnique s'apprend-elle ? D'où surgit cette peur de l'Autre qui entraîne la violence »⁽³⁷⁰⁾

Ces écrivains semblent se donner comme credo de prendre part à tous ces angoissants défis de la vie, à l'avenir, et d'avertir contre les menaces qui pèsent sur les peuples, surtout que le monde reste souvent sourd aux cris de détresse des victimes. C'est dans ce sens que doit se comprendre les nombreuses allusions faites aux puissances étrangères installées au Rwanda par les différents récits. En effet, à plusieurs

⁽³⁶⁹⁾ LAMKO K., « Les mots... en escalade sur les mille collines », *Notre Librairie* n°138-139, septembre 1999, mars 2000, P. 137.

⁽³⁷⁰⁾ TADJO V., op.cit. p. 37.

niveaux, les auteurs situent la part de responsabilité de ces dernières en exposant dans diverses réflexions leurs tares et leurs légèretés. Nous pouvons lire cela dans ce passage du livre de Boris Diop :

« Au camp de Kigali, dix casques bleus belges ont été tués. La Belgique s'en va. Elle ne veut plus rien savoir. D'ailleurs, les civils de ce pays se sentent menacés et se font passer aux barrières pour des Français. Quelque part à Paris, des fonctionnaires un peu bizarres se frottent les mains : à Kigali, la situation est sous contrôle, le FPR ne passera pas ».⁽³⁷¹⁾

Par ailleurs, on note dans ces écrits une forte volonté explicative comme si les auteurs, avides de comprendre, cherchaient par la force des choses une explication à tous ces dérèglements. Mais ils semblent peiner à trouver des réponses, tout au moins des débuts d'explications, aux questions pressantes du genre : pourquoi les Hutu ont-ils presque tous accepté de tuer ? Haïssaient-ils vraiment leurs voisins et parfois parents tutsis ou ont-ils été contraints et forcés par quelques fanatiques criminels ? A ce niveau, l'expression de la dénonciation se heurte à la difficulté de trouver des réponses convaincantes et précises à ces questions lancinantes.

Peut-être c'est ce qui justifie les recours à des explications historiques voire légendaires. En effet, dans *Murambi*, l'auteur fait remonter les malentendus interethniques à la pénétration coloniale d'après une légende populaire rwandaise. Celle-ci explique le chaos rwandais comme une malédiction, une manifestation de la colère d'Imana, leur Dieu traditionnel, qu'ils ont troqué contre l'église du missionnaire envahisseur. Mais nul n'ignore que devant l'inexplicable l'homme à tendance à chercher des réponses dans l'imaginaire.

C'est pourquoi Boris Diop, par la voix du sage nommé le vieux Siméon Habinéza, personnage ayant gardé toute sa lucidité pendant ces événements douloureux, fournit une explication plus concrète qui interpelle la conscience de chaque Rwandais :

⁽³⁷¹⁾ DIOP B. B. *Murambi...* Op.cit., P.37

« Finalement, ce qui s'est passé il y quatre ans porte un nom : la défaite. Depuis l'époque des Mwami, des inconnus nomment à la tête du pays des chefs qui leur sont dévoués. Cela doit cesser. Alors, Cornelius, si le maître est un esclave, il ne faut pas lui obéir. Il faut le combattre ».⁽³⁷²⁾

Ce faisant, l'auteur tente de rendre évidente la responsabilité première des hommes politiques. Cela passe d'abord par une volonté d'imposer à tout prix la réalité des massacres incroyables en soi, et éviter que des discours hypocrites et négationnistes ne nient cette tragédie rwandaise. Pour cela, les romanciers optent pour la dénonciation crue des faits car la récurrence et la violence des images oblige à accepter le génocide comme un fait réel et irréfutable. Généralement, ces récits dénoncent ouvertement le rôle joué par l'administration rwandaise. Le personnage tutsi Jessica décrit la situation terrifiante qu'installe l'imminence du génocide en ces termes :

« Je pense aux pères de famille qui doivent affronter les yeux angoissés de leurs enfants et qui ne peuvent rien dire. Pour eux, le pays est devenu en quelques heures un immense piège. La mort rode partout. Ils ne peuvent même pas songer à se défendre. Tout a été minutieusement préparé depuis longtemps : l'administration, l'armée et la milice interahamwe vont conjuguer leurs forces pour tuer si possible jusqu'au dernier d'entre eux. »⁽³⁷³⁾

De cette façon l'accusation est portée contre les instructeurs des hommes dont le but est dans certains cas le pouvoir politique ou économique. En effet, l'avidité du pouvoir aveugle certains responsables politiques qui n'hésitent pas à fomenter une propagande incendiaire. Il n'y a pas de doute que les tenants des discours incitant au massacre des Tutsis soient à la solde des politiques.

Dans cette veine dénonciatrice, l'auteur de *La Phalène des collines* n'épargne pas la religion. Le roman décrit et insiste sur une image forte : celle du martyr et du massacre des populations réfugiées dans les églises devenues des pièges mortels. Ces meurtres

⁽³⁷²⁾ DIOP B. B. *Murambi...*, Op. cit., P. 205

⁽³⁷³⁾ DIOP B. B., *Murambi...*, Op. cit., P.38

perpétrés sur une grande échelle dans ces lieux de prière sont inconcevables et affligeantes. L'église, temple de Dieu, doit, en principe, être un abri pour l'homme éprouvé et non un mouoir, encore moins un lieu de débauche sexuelle. Or le comportement des prêtres violeurs que le roman de Lamko met en scène rend compte de l'intensité du désordre religieux, social et moral dans lequel se débat le pays. De fait, s'il est vrai que le viol est un acte courant qui fait partie des horribles sévices de guerre, celui que commet le prêtre se révèle particulièrement choquant et odieux. La satire des hommes d'église est ici aussi mordante que celle des gouvernants rwandais.

Boris Diop dénonce également le rôle de l'église dont il présente la responsabilité comme un fait patent. Dans *Murambi*, une femme victime de viol dans une rare église de Kigali où il n'y a pas eu de massacre de masse, confie à Jessica à la page 111 du roman qu'un prêtre faisait du chantage aux gens qui étaient réfugiés dans son église en envoyant à la mort les femmes qui refusaient de coucher avec lui. De surcroît, le roman établit clairement que les responsables des églises étaient parfaitement au courant des menaces qui pesaient sur les foules entassées dans ces lieux de prière.

III. Les appels au lecteur

« *Il n'y a d'art que pour et par autrui [...] Ecrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage* »⁽³⁷⁴⁾

Cette conception de l'écriture, dans l'histoire de l'art comme dans celle de la littérature, a été théorisée et développée à la suite de Sartre par l'universitaire allemand Hans Robert Jauss vers les années 1960. En effet, dans son célèbre ouvrage *Pour une esthétique de la réception* (1960), Jauss défend la thèse selon laquelle, une œuvre littéraire ne se constitue qu'au moment où elle devient l'objet de l'expérience littéraire des contemporains ou de la postérité.

⁽³⁷⁴⁾ Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948 ; rééd. ; Gallimard, 1985, coll. « Folio-essai », p.50-53

De la sorte, il venait de s'ajouter d'une part, à la sémiologie génétique qui rattache la "signification" de l'œuvre à la vie de son auteur ou à la société et d'autre part, à la sémiologie formaliste qui s'intéresse à la structure et à la forme ; une autre sémiologie dite de la réception qui considère l'effet produit par l'œuvre sur le lecteur comme une donnée objective de la fonction esthétique. Sur ce dernier aspect Georges Mounin écrit à propos de l'importance de la réception :

« On conviendra peut-être que la sémiologie littéraire fondée sur les réactions des lecteurs à l'œuvre est probablement celle qui peut cerner le plus objectivement le caractère spécifique de la littérature. En effet, les sémiologies génétiques externes (l'explication par l'auteur, et/ou par la société) et la sémiologie génétique interne (l'explication de l'œuvre par les formes et les structures) sont impuissantes à rendre compte seules de la qualité esthétique de l'œuvre. »⁽³⁷⁵⁾

En dépit de cette importance capitale de la réception que confirme nettement Georges Mounin, il convient de noter que rares sont les investigations littéraires qui se donnent sérieusement à une étude approfondie du rôle du lecteur, figure pourtant essentielle du processus littéraire. Michaël Riffaterre ne s'y trompe pas, lui qui écrit que « le phénomène littéraire n'est pas seulement le texte, mais aussi son lecteur et l'ensemble des réactions possibles du lecteur au texte »⁽³⁷⁶⁾

Mais s'il ne fait aucun doute que les réactions du lecteur à l'œuvre sont essentielles, cependant leur exploration n'est jamais aisée ni au plan méthodologique ni au plan pragmatique. La méthode que Riffaterre avait proposée avant d'en abandonner le perfectionnement, consistait à la « constitution de l'architecteur d'une œuvre », c'est-à-dire mener des enquêtes suivant des questionnaires (directs, semi-directs ou indirects) adressés aux lecteurs pour recenser et évaluer leurs réactions : approche certes objective mais difficile à réaliser.

⁽³⁷⁵⁾ MOUNIN G., *La littérature et ses technocrates*, Bruxelles, Casterman, 1978, p.190

⁽³⁷⁶⁾ RIFFATERRE M., *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, coll. « Poétique », p. 9

En ce qui concerne les œuvres du Fest’Africa de notre corpus, leur étude sémiologique ne peut que très difficilement se fonder sur les réactions des lecteurs du fait de leur caractère trop récent. De plus, ces textes du génocide ont été publiés en France pour l’essentiel, hors du Rwanda et de L’Afrique. Donc, il semble encore prématuré de parler d’une véritable réception rwandaise, et même africaine et française. A cet effet, Cathérine Coquio observe que

« L’opération Fest’Africa, [...], a contribué à créer un petit événement culturel. Pourtant, les textes publiés dans le cadre de son festival “Ecrire par devoir de mémoire” ont été d’abord reçus par un public restreint, accoutumé à la littérature africaine »⁽³⁷⁷⁾.

Par ailleurs, ce sujet particulièrement nouveau dans le champ littéraire africain impose une problématique tout à fait nouvelle qui surprend aussi bien l’écrivain que le lecteur. En effet, le génocide semble appeler de nouvelles approches littéraires qui intègrent cette dimension jusque là inconnue du « témoignage indirect », mais aussi les relations complexes entre histoire et fiction, écrivains et lecteurs, ici plus délicates qu’ailleurs.

1. Du pacte référentiel et factuel

Ce ‘‘pacte’’ contracté par l’écrivain du génocide avec le lecteur, découle notamment du fait que le sujet traité relève de l’événementiel. Dès lors, le lecteur, même à l’état virtuel, est supposé être d’avance plus ou moins bien informé sur les faits génocidaires qu’il ne manquera pas pour des raisons éthiques de confronter ou de rapprocher du contenu des récits sur le génocide.

Sous ce rapport, il convient de rappeler que Boubacar Boris Diop, ainsi que d’autres écrivains ayant participé à cette initiative, a livré des informations capitales sur la réaction de certains rwandais en rapport avec l’orientation qu’il fallait donner aux fictions sur le génocide. En effet, comme nous l’avons déjà évoqué dans notre travail,

⁽³⁷⁷⁾ COQUIO C., Op. cit., p.189

l'auteur précise que les Rwandais leur faisaient injonction de ne pas dénaturer les faits sous l'effet de l'imagination. De plus, les survivants encore sous le choc leur rappelaient sans concession qu'ils n'étaient pas des personnages mais bien des personnes. Dès lors, le souci de véridiction se révélait être un aspect fondamental de l'« horizon d'attente » tel que théorisé par Hans Robert Jauss⁽³⁷⁸⁾.

En effet, Jauss, fondateur de l'esthétique de la réception, affirma lors de sa conférence inaugurale à l'université de Constance en 1967 que les critiques ne doivent plus exclusivement s'intéresser au couple auteur-texte mais aussi à la relation texte-lecteur. Cette idée phare sera de nouveau soutenue un peu plus tard par Riffaterre qui note que « ce n'est pas dans l'auteur, comme les critiques l'ont longtemps cru, ni dans le texte isolé que se trouve le lieu de phénomène littéraire mais, c'est dans la dialectique entre le texte et le lecteur ». ⁽³⁷⁹⁾

Les réactions des Rwandais sus-évoquées, recueillies par certains écrivains avant même la production de ces fictions sur le génocide, sont porteuses d'un intérêt certain au plan heuristique et critique. D'ailleurs, c'est bien ce que semble confirmer Robert Jauss qui écrit que « l'historicité de la littérature ne consiste pas dans un rapport de cohérence établi entre les "faits littéraires", mais repose sur l'expérience que les lecteurs font d'abord des œuvres »⁽³⁸⁰⁾ En effet, en réagissant d'avance à la fonction de la littérature par rapport au génocide, ces Rwandais, qui ne sont pas bien sûr la totalité du lectorat, contribuent beaucoup à donner une idée sur l'« horizon d'attente » du public lecteur. C'est celui-ci qui désigne l'expérience de la lecture avec ses normes et son système de valeurs littéraires, morales et politiques.

Toutefois, il convient de préciser que l'appréciation ou la connaissance de l'« horizon d'attente » n'est jamais exhaustive et admet une dimension purement

⁽³⁷⁸⁾ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, [1^{er} ed. :1972] (traduit de l'allemand par Claude Mailland), Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque des idées »,1978.

⁽³⁷⁹⁾ RIFFATERRE M., « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité* (sous la dir. de Gérard Genette et Tzvetan Todorov), Paris, Seuil, 1982, coll. « Points Essais », p.92

⁽³⁸⁰⁾ JAUSS H.R., Op. cit., p.46

subjective. Pour se donner une idée de sa complexité, on peut se référer à cette explication qu'en donne Jauss :

« [C'est un] système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne »⁽³⁸¹⁾

Pour revenir sur ce que nous avons nommé pacte référentiel et factuel, nous dirons qu'il se justifie par le fait que les écrivains de notre corpus ont tous cherché à faire coïncider le texte et le hors texte. Autrement dit, ils semblaient être convaincus que le lecteur même virtuel s'attendrait à retrouver des idées et des émotions préalablement intériorisés. En conséquence, ces œuvres, dès leurs premières pages, prédisposent leurs lecteurs à un certain mode de réception. Leurs incipits, comme nous l'avons déjà expliqué très largement dans notre travail, posent d'emblée les marques de leur orientation factuelle.

Par ailleurs, les notes d'explication situées en position de préface ou de postface situent ces écrits du génocide dans leur cadre réel, comme si leurs auteurs tentaient de satisfaire au devoir de vérité que certains rwandais avaient exigé. Nous pouvons relever quelques passages paratextuels adressés aux lecteurs par les différents auteurs :

« ..., ce livre est dédié à la mémoire de toutes les victimes du génocide- il ne pouvait en être autrement »⁽³⁸²⁾

« Ce livre s'intègre dans le projet collectif "Rwanda : écrire par devoir de mémoire " initié par le Fest'Africa [...] qui, [...], a invité en 1998 une dizaine

⁽³⁸¹⁾ JAUSS M.R., Op.cit., p.49

⁽³⁸²⁾ WABERI A. *Moisson de crânes*, Op. cit. , p.9

d'écrivains africains pour une résidence d'écriture au Rwanda portant sur la mémoire du génocide »⁽³⁸³⁾

« Ce roman s'inscrit dans le cadre de l'opération "Ecrire par devoir de mémoire", [...]. Son titre m'a été suggéré par un ami rwandais »⁽³⁸⁴⁾

« Ce roman a vu le jour grâce à l'initiative prise par Fest' Africa, [...] ma gratitude va aussi aux auteurs de ces textes, mais tout particulièrement aux Rwandais de toutes conditions qui ont accepté de me parler des choses épouvantables qu'ils avaient vues et vécues. Beaucoup d'entre eux trouvaient pour la première fois la force de le faire. J'espère n'avoir pas trahi leurs souffrances »⁽³⁸⁵⁾

« [...] ici commence l'ère du poète, la vocation d'une polyphonie sur des arpèges de cacophonies douloureuses. Cependant, ici je n'ai qu'un seul droit : celui de la paraphrase de l'histoire »⁽³⁸⁶⁾

On peut bien le constater, ces adresses au lecteur sont de nature à le prédisposer à un certain mode de réception. En effet, nous avons là une stratégie discursive qui permet à l'écrivain de nouer avec le lecteur un contrat, une sorte de "pacte de lecture". A cet effet, il convient de dire que le concept d'« horizon d'attente » n'est pas seulement déterminé par le lectorat mais il l'est également et essentiellement par l'œuvre elle-même.

Le contrat de lecture établi par l'écrivain commande en grande partie les réactions des lecteurs et ceux-ci peuvent souvent avoir une réaction négative si l'engagement initial est enfreint. En cela, l'exemple de *L'Ainé des orphelins* de Monénembo semble révélateur. Ce roman qui, par une narration détournée, évite de raconter les événements

⁽³⁸³⁾ TADJO V., *L'ombre d'Imana*, op. cit., p.134

⁽³⁸⁴⁾ MONENEMBO T., *L'Ainé des orphelins*, op.cit., p.5

⁽³⁸⁵⁾ DIOP B.B., *Murambi*, op. cit., p.219

⁽³⁸⁶⁾ LAMKO K., *La phalène des collines*, op. cit. p.12

généocidaires au profit de leurs conséquences sur les enfants, ne serait pas bien reçu de beaucoup de Rwandais, selon Daniel Delas.⁽³⁸⁷⁾ Monénembo aurait-il manqué de respecter le pacte référentiel et factuel ? Tout porte à le croire si l'on s'en tient au principe de devoir de mémoire qui doit nécessairement passer par un dévoilement, une confirmation de la réalité du génocide.

Comme l'explique Wolfgang Iser « les normes retenues et les références littéraires forment l'horizon du texte. »⁽³⁸⁸⁾ Ce sont justement ces normes, déterminées dans le cas de ces écrits sur le génocide par les motivations testimoniales et mémorielles, qui conditionnent le champ d'investigation du lecteur. En cela, on peut relever une sorte de lieu commun dans les œuvres de notre corpus qui consiste en leur arrière-champ référentiel et factuel très développé, comme l'avaient annoncé les notes aux lecteurs sus mentionnées.

En réalité, pour mieux satisfaire au contrat de lecture lié aux soucis testimonial et mémoriel, ces écrits ont généralement adopté des techniques narratives qui les rapprochent de la chronique ou du journal de voyage. A cet égard, Boris Diop dit avoir déclaré d'avance au Fest' Africa qu'il ne fera pas du roman au sens propre du terme : « ce que je ferais, disait-il, serait un carnet de route, des impressions de voyage. Des choses vues. C'est tout... et entendues ! »⁽³⁸⁹⁾ A la lecture de *Murambi*, on a bien l'impression que cet engagement de l'auteur est tout à fait respecté du moment que ce livre, sans véritable intrigue, raconte des tranches de vie, rapporte des propos de témoins et décrit des scènes vues.

Abdourahman Wabéri et Véronique Tadjou ont eux aussi abordé le sujet sous le modèle du journal de voyage. Mais si leur voyages respectifs sont souvent évoqués dans leurs récits, Il convient de noter que ces deux auteurs parlent moins d'eux-mêmes que des nombreuses personnes qu'ils ont rencontrées et écoutées. Tadjou, par exemple, dans

⁽³⁸⁷⁾ DELAS D., Op. cit., p.

⁽³⁸⁸⁾ ISER W., *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (traduit de l'allemand par Evelyne Sznyer), Bruxelles, Ed. Mardaga, 1985, coll. « Philosophie et langage », p.161

⁽³⁸⁹⁾ Interview accordée à Eloïse Brézault, Op.cit., (annexes), p.620

un mélange de discours directs et indirects nous rapporte l'histoire de Consolate (p.37), celle de Nelly (p.44) ou de Joséphine (118). Par ailleurs, de nombreux anonymes relatent leurs histoires vécues pendant le génocide. C'est le cas par exemple, du récit de « L'avocat de Kigali » (p.32), de « L'homme renversé » (p.35) ou encore de « La jeune Zaïroise qui ressemblait à une Tutsie » (p.98).

On retrouve le même procédé chez Abdourahman Wabéri qui, à travers les trois nouvelles qui commencent *Moisson de crânes*, écoute et fait parler des personnes rencontrées (Gratien, un fonctionnaire rwandais, le docteur Rufuku, etc.) Pour mieux inscrire son récit dans le registre factuel, wabéri l'ancre dans la réalité du moment par des allusions à son voyage au Rwanda et par une grande précision temporelle : « Je me prépare, ce 19 juillet 1999, à un voyage, Paris-Bruxelles-Nairobi-Kigali long de vingt quatre heures »⁽³⁹⁰⁾

Cette façon de mettre en rapport la fiction avec l'expérience du voyage effectué au Rwanda, on le retrouve également dans le roman de Boris Diop :

« Abidjan. Kinshasa. Nairobi. Dar-es-Salam. Addis Abéba. Entebbe..., Cornelius Uvimana refit mentalement le compte des nombreuses escales de l'avion avant son atterrissage à Kigali. Le vol 930 d'Ethiopian Airlines de ce 6 Juillet 1998 s'était arrêté partout »⁽³⁹¹⁾

Cette écriture cherche de toute évidence à être au plus près de la réalité que la plupart des lecteurs partagent d'avance avec ces écrivains. De fait, le projet « *Ecrire par devoir de mémoire* » était déjà assez médiatisé avant que ces fictions ne soient produites. A cet effet, le pacte factuel et référentiel auquel nous avons fait allusion est à chercher dans cette description constante des lieux visités, des gens rencontrés et entendus. Dans ces récits, le réalisme n'est pas une simple question de couleur locale aux yeux du lecteur qui savent parfaitement que ces auteurs étaient effectivement partis au Rwanda et y ont séjourné dans le cadre du Fest' Africa en 1998.

⁽³⁹⁰⁾ WABERI A. Op. cit., p.32

⁽³⁹¹⁾ DIOP B.B Op.cit., p.45

Le motif du voyage qui est présent dans tous ces écrits est donc essentiel à la recherche de la vérité et de l'authenticité qui semble être à la base de ces œuvres. A propos des ossuaires visités par ces écrivains, Boris Diop révèle que « la forte odeur des ossements prouvait que le génocide avait eu seulement quatre ans plus tôt et non dans des temps très anciens »⁽³⁹²⁾.

A propos de *Murambi*, Daniel Delas⁽³⁹³⁾ ne manque pas d'établir une similitude entre le personnage central Cornelius, un intellectuel parti faire des études à l'étranger et qui revient après le génocide pour comprendre, et l'auteur, lui-même, qui débarque quatre ans après dans le cadre du Fest' Africa.

On le voit bien donc, cette écriture du voyage avec notamment la visite des "sites du génocide" par les auteurs, reste un moyen de s'enraciner dans la réalité et le contexte des événements pour renforcer l'authenticité de ces récits. C'est aussi, pourrait-on dire, une façon de satisfaire à la requête des rwandais que Boris Diop a rapportée : ne pas travestir les faits par la fiction. Donc, ces récits tiennent bien compte du savoir et des informations que les écrivains sont censés partager avec les lecteurs sur ce qui s'est passé.

A cet égard, Véronique Tadjou dit toute l'importance des ossuaires, largement évoqués dans ces récits, dans le travail de mémoire :

« [Les ossuaires] servent de preuves pour dire : "regardez ce qui s'est passé". Moi, je ne suis pas tout à fait d'accord, mais j'en suis arrivée à la fois conclusion que c'était le premier stade de la mémoire. Le stade brut de la mémoire ».⁽³⁹⁴⁾

⁽³⁹²⁾ DIOP B.B., Op.cit., p.187

⁽³⁹³⁾ DELAS D., Op.cit. p.28

⁽³⁹⁴⁾ Entretien accordée à Eloise Brézault dans le cadre de sa thèse, Op.cit., (annexes), p.772

Même chez Monénembo qui a pris le parti de ne pas raconter frontalement et crument le génocide, les déplacements incessants de son jeune narrateur Faustin à travers l'espace réaliste qui renvoie au Rwanda, permettent de mettre à nu beaucoup de données factuelles. Ainsi, les massacres de l'église de Nyamata où le jeune narrateur a perdu ses parents reviennent comme un leitmotiv dans *L'Ainé des orphelins*. Il en est de même avec *La Phalène des collines* qui, malgré son parti pris prononcé pour la fiction, concentre l'essentiel du récit sur les " sites du génocide " et sur les souffrances infligées dans les églises, notamment celle de Nyamata où a eu lieu le viol de la Reine par le prêtre Théoneste.

En somme, ces récits du génocide se présentent sous des approches qui s'apparentent au reportage journalistique, au récit de voyage, à la littérature documentaire ou testimoniale. A cet effet, on pourrait dire que « l'horizon d'attente » du lecteur est conditionné ou influencé par le choix des auteurs qui semble se focaliser moins sur l'écriture, la composition, la poéticité, que sur l'univers dépeint. Dès lors, ces auteurs ne cessent de brouiller les modalités et frontières génériques du roman en faveur d'une orientation référentielle et factuelle.

2. Du dialogue écrivain-lecteur

Nous avons déjà largement évoqué les indices donnés aux lecteurs par les auteurs dans les incipits et les paratextes, et que nous avons analysés en tant qu'ils sont de véritables directives de lecture. Nous savons que dans le schéma communément admis de Roman Jakobson, la communication littéraire s'explique suivant la relation qui unit le « destinataire » qui envoie « un message » au « destinataire »⁽³⁹⁵⁾. Mais à ces trois éléments cités, Jakobson ajoute un quatrième qu'il nomme « référent. » L'auteur précise fort justement que : « pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est ce qu'on appelle aussi, dans la terminologie quelque peu ambiguë, le

⁽³⁹⁵⁾ JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale*, tome I : les Fondations du langage (traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet), Paris, Les Editions de Minuit, 1963, coll. « Arguments », p.214

réfèrent’). »⁽³⁹⁶⁾Ce dernier aspect de la question nous l’avons analysé dans le point précédant sous le titre de ‘‘Pacte référentiel et factuel’’.

De fait, la question de ce que nous appelons dialogue écrivain-lecteur s’avère d’autant plus intéressante que le roman du génocide exige du lecteur une connaissance des événements sans laquelle certains symboles resteront indéchiffrables. De la même façon, pour que l’écrivain réalise une fiction authentique, il doit avoir une connaissance étendue du génocide, mais aussi un savoir intime lui permettant de rendre plus ou moins perceptible la souffrance et les pensées profondes de ceux qui l’ont vécu.

Le lecteur qui a une connaissance préalable de l’événement génocidaire procède consciemment ou inconsciemment à une sorte d’évaluation de l’authenticité de la fiction en fonction des informations qu’il détient. Dans les écrits de notre corpus, il n’est pas rare que des personnages sortis tout droit de l’imagination de leurs auteurs se présentent comme les doubles de personnes connues. Par ailleurs, le choix du registre autobiographique (Tadjo et Wabéri) ou homodiégétique (Monénembo et Lamko) semble établir un ‘‘pacte’’ tacite, tel que le définit Philippe Lejeune⁽³⁹⁷⁾, entre l’auteur et le lecteur : celui du devoir de vérité. A cet effet, Florence Paravy constate que

« Dans les textes où l’intention critique (historique, politique et sociale) préside largement à la création romanesque, l’histoire du héros est en quelque sorte un alibi, derrière lequel se profile une autre histoire, qui n’est autre que l’histoire de l’Afrique ou d’un pays d’Afrique »⁽³⁹⁸⁾

Chez Wabéri et Tadjo, la médiation de la narration est souvent confiée à l’auteur lui-même. Dès lors, les intrusions d’auteur deviennent un moyen d’authentification de la parole romanesque et une manière de s’adresser directement au lecteur. Wabéri par exemple se signale clairement dans divers endroits de son texte : c’est le cas dans le

⁽³⁹⁶⁾ Ibid., p.214

⁽³⁹⁷⁾ LEJEUNE P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975. Coll. Points Essais, p.14

⁽³⁹⁸⁾ PARAVY F., Op.cit., p.37

passage suivant où il parle de ses visites dans les prisons bondées de détenus génocidaires :

« J'ai pu m'introduire sans trop de problèmes dans le périmètre des condamnés à mort en compagnie de Véronique Tadjou, une écrivaine ivoirienne, d'un traducteur rwandais du PRI, une ONG internationale qui s'occupe du sort des détenus... »⁽³⁹⁹⁾

Cette intervention de l'auteur dans son texte porte sur un fait connu très probablement de ses lecteurs. Ces genres d'interventions qu'elles soient directes ou indirectes sont assez fréquents dans ces écrits du génocide. Ainsi, à l'instar de Wabéri, les auteurs donnent tout au long de leurs textes des repères et des explications jugées nécessaires à la compréhension ou à la mise en contexte. Pour cela, ces écrivains évoquent constamment des faits largement médiatisés et connus du lecteur quelque peu informé sur le génocide.

En ce qui concerne toujours les indices donnés aux lecteurs par l'écrivain, figurent largement les personnages historiques qui foisonnent dans ces textes du génocide. A cet égard, Eloise Brézault note que :

« La présence de personnages historiques au sein d'un roman atteste l'existence d'un rapport entre un savoir et un non-savoir qui s'enracine dans la connaissance historique qu'un lecteur peut avoir d'un pays qu'un écrivain lui fait découvrir par son œuvre. »⁽⁴⁰⁰⁾

Un tel constat implique la question des savoirs du lecteur selon lesquels celui-ci se fait une interprétation de la présence de ces personnages historiques. Si le lecteur connaît l'existence réelle de ces derniers, il peut des fois leur attribuer un sens historique ; au contraire si le lecteur ignore leur existence, il les considère tout bonnement comme des personnages fictifs. Mais de façon générale dans ces genres

⁽³⁹⁹⁾ WABERI A. Op.cit., p.78

⁽⁴⁰⁰⁾ BREZAULT E., Op.cit., p. 181

d'écrits circonstanciels, les écrivains donnent à leur récit un arrière plan historique pour ancrer le récit dans un contexte donné et en faire en même temps un discours sur le réel. Ce faisant, ces auteurs tentent de faire la part des choses entre l'inspiration tournée vers la fiction, l'irréel et le possible d'une part, et la mémoire dirigée vers la réalité antérieure d'autre part.

De fait, pour permettre au lecteur de mieux pénétrer leurs récits, ces écrivains du génocide s'appuient sur des techniques de persuasion, d'interactivité, de crédibilité : autant d'artifices qui confèrent aux narrations une impression de spontanéité et une apparente simplicité. Nous avons déjà relevé que la plupart de ces récits sont bâtis sur une trame simple faite de petits récits assurés par des personnages-témoins dont les noms en constituent les titres.

Toutefois, il convient de noter qu'autant il est aisé de relever les indices émis par le texte vers le lecteur, autant il est difficile de décrire ou de cerner l'« horizon d'attente » réservée à l'œuvre, autrement dit de retrouver « les dispositions particulières où le public se trouve pour l'accueillir, antérieurement même à la réaction psychologique du lecteur isolé et à l'intelligence subjective qu'il a de l'œuvre. »⁽⁴⁰¹⁾ Cette difficulté se pose spécifiquement avec le lectorat rwandais. Cathérine Coquio ne s'y trompe pas car elle écrit qu'« il est difficile de mesurer l'accueil rwandais fait aux fictions africaines, dès lors que ces livres, non diffusés dans le pays, ne font que circuler au compte-gouttes à l'université de Butare [sud du Rwanda]. »⁽⁴⁰²⁾ Le même auteur explique encore que la difficulté s'explique également par le fait que le Rwanda est longtemps resté en marge de la littérature négro-africaine écrite, outre que la plupart des œuvres du Fest' Africa sont publiées à l'étranger.

Mais à en juger par les différentes attitudes de rwandais lors de la rencontre internationale d'une semaine à Kigali et à Butare en Mai-Juin 2000, juste après la publication de la plupart de ces œuvres, on peut faire un certain nombre de remarques à l'instar de Coquio, un des écrivains qui en avaient pris part. Il faut préciser cependant

⁽⁴⁰¹⁾ JAUSS H. R., Op.cit., p.60

⁽⁴⁰²⁾ COQUIO C. *Rwanda.*, Op.cit., p.161

que cette grande rencontre concernait divers domaines artistiques : littérature, cinéma, théâtre, musique, danse ; arts plastiques, sans compter les chercheurs (historiens, anthropologues, critiques de la littérature...)

S'il est encore aléatoire de proposer un savoir quelconque sur la réception des œuvres littéraires du Fest' Africa, somme toute récentes ; par contre le théâtre, par son caractère populaire et sa communication fluide, a permis d'observer des réactions intéressantes. Ce fut le cas lors de cette rencontre sus évoquée où Koulsy Lamko eut l'occasion de présenter sa pièce de théâtre sur le génocide *Corps et voix-Paroles Rhizomes*, composée à partir d'extraits des textes du Fest' Africa. Cathérine Coquio explique que les spectateurs rwandais avaient souvent une réaction quelque peu distanciée qui faisait voir un décalage avec les intentions communicationnelles de l'auteur :

« Lorsque cette pièce fut représentée à Kigali puis Butare, devant une salle pleine, jeune et très agitée, elle provoqua des réactions inattendues : les rires à contretemps de rwandais- surtout des adolescents- surprenant le public français et africains, révélaient une gêne, sinon une intolérance à l'évocation crue des faits et pensées les plus cruels »⁽⁴⁰³⁾

Ainsi, convient-il de noter que ces réactions de rwandais face à la représentation d'un drame dont ils gardent encore l'amer souvenir, attestent de l'existence d'un certain déphasage entre ces modes d'expression artistique et la culture rwandaise. Cela confirme donc que même si l'attitude du lecteur ou du récepteur du message artistique dépend en grande partie du rôle que ce dernier lui prescrit, toujours est-il que le destinataire est libre dans son interprétation. C'est dire que le texte littéraire par exemple, aura beaucoup proposé au lecteur virtuel un rôle à endosser, rien ne garantit que le lecteur empirique s'y soumettra docilement. A cet effet, Umberto Eco constate que :

⁽⁴⁰³⁾ COQUIO C. Op.cit., p.163

« Quel que soit, dans le texte l'équilibre entre le rôle présenté par le texte et les dispositions du lecteur, il n'y aura jamais adéquation totale. Si cet équilibre est généralement marqué par une prépondérance du rôle imparti par le texte, les réactions du lecteur ne disparaissent pas du simple fait qu'il se conformerait au rôle qu'on lui propose d'assumer... »⁽⁴⁰⁴⁾

Autant dire que l'auteur, qui a toujours en ligne de mire l'« horizon d'attente » de son lecteur virtuel, ne peut cependant maîtriser l'activité du lecteur réel, il peut seulement tenter de l'influencer avec les moyens qui sont les siens : les dispositifs rhétoriques et narratologiques. A ce propos, Cathérine Coquio parlant des productions du Fest' Africa constate que « cette manière d'affronter l'événement par l'art, et sur un mode violemment iconoclaste et anticlérical, donnait lieu à une parole visiblement étrangère aux rwandais. »⁽⁴⁰⁵⁾

De fait, ces réactions rwandaises évoquées ci-dessus, même si elles ne sont pas représentatives de toute la nation, s'inscrivent en toute logique dans l'esprit de la méfiance à l'égard de la fiction souvent assimilée à ce qui est faux ou ludique. Les décalages et les déphasages dans la réception rappelaient donc la demande que certains firent pendant leur séjour aux écrivains africains, et que résume ainsi Boubacar Boris Diop :

« Les rwandais que nous rencontrions nous disaient : ''surtout, n'écrivez pas des romans avec nos souffrances. Dites seulement ce que vous avez vu. Nous sommes des personnes, pas des personnages »⁽⁴⁰⁶⁾

Mais si ces rencontres aux Rwanda ont permis de se faire une idée, même partielle, sur l'« horizon d'attente » rwandais, par contre il est objectivement impossible de se

⁽⁴⁰³⁾ ECO U., *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (traduit de l'italien par Murien Bouzahier), Paris, Granet, rééd, 1998, coll. « Biblio.Essais », p.74

⁽⁴⁰⁴⁾ COQUIO C. Op.cit., p.163

⁽⁴⁰⁶⁾ DERIDA C., *Le monde*, 8 Juin 2000, Cité par Cathérine Coquio, Op.cit., p.164

donner une idée précise sur la réception africaine et occidentale des œuvres du Fest' Africa. D'abord pour l'Afrique, le problème tient naturellement au fait que les livres sont quasiment publiés hors du continent. De plus, comme nous l'avons déjà signalé, les paramètres d'évaluation de la réception de ces œuvres sont difficiles à étudier, faute de donner précises.

Au total, ces récits du génocide travaillent à provoquer une réaction participative chez le lecteur. Par la représentation du poids mémoriel dans ce qu'il a de troublant et d'accablant, l'écrivain installe le lecteur dans un système discursif violent. Ainsi, touché par le caractère indéniable des faits, il se met en position de témoin indirect car le lecteur traumatisé développe une mémoire affective qui l'amène à soutenir et à témoigner de la véracité de ces œuvres.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

CONCLUSION

La thématique de bon nombre d'œuvres de la littérature africaine actuelle confirme qu'elles s'inspirent pour la plupart des situations conflictuelles qui ne finissent pas de miner le continent noir. Dans les univers décrits, sont mis en scène les rapports des écrivains à leur époque, les crises sociopolitiques, les dérapages de tous ordres...Il se pose alors la question des rapports entre l'histoire et la littérature africaine actuelle.

Les romans de notre corpus, qui s'inscrivent dans l'événementiel, plantent le décor en évoquant précisément la situation politique et sociale du Rwanda. Il ne s'agit plus ici de raconter des "histoires" mais d'écrire par « devoir de mémoire ». Prenant leur responsabilité, comme si ces désordres humains interpellaient leur conscience, ces écrivains du génocide font resurgir à la mémoire des hommes les atrocités commises et les dysfonctionnements qui y ont conduit grâce à la médiation de l'écriture.

Mais le sujet est inédit, et face à cette catastrophe absolue qu'est le génocide, la littérature aussi est mise à l'épreuve. Les questions complexes des rapports entre réalité et fiction, témoignage et énonciation, dire et indicible..., se posent inévitablement. Le réel génocidaire résiste à la fiction, au romanesque qui risquent de provoquer une dénaturation du moment que « la transmission de l'événement s'accompagne inévitablement de sa déréalisation »⁽⁴⁰⁷⁾ comme le pense Catherine Coquio par exemple.

Voilà pourquoi, l'écriture s'accompagne toujours comme le constate Romuald Fonkoua du « sentiment d'impuissance à rendre compte du génocide. »⁽⁴⁰⁸⁾. Ce dilemme, le djiboutien Abdourahman Wabéri l'exprime dans la préface de *Moisson de crânes* :

« 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 ? »⁽⁴⁰⁹⁾

⁽⁴⁰⁷⁾ COQUIO C., Op. cit., p.99

⁽⁴⁰⁸⁾ FONKOUA R., *A propos de l'initiative du Fest'Africa*, cité, p.71

L'écriture du génocide ne va donc pas sans une remise en cause de la littérature elle-même ; remise en cause qui s'explique en partie par l'inadéquation du texte poétique à l'énormité de la catastrophe. En cela, Boubacar Boris Diop fait dire à un personnage de *Murambi* que « les mots ne savent plus quoi dire. »⁽⁴¹⁰⁾

A partir de ce moment, le romancier qui évoque le génocide doit, pour réaliser une fiction « authentique », bénéficier d'une connaissance approfondie des faits mais aussi d'un savoir intime de la douleur ou bien encore avoir cette faculté de s'identifier au moindre objet de souffrance. Toutefois, Charlotte Wardi⁽⁴¹¹⁾ soutient que l'important n'est pas de savoir si les faits narrés par la fiction romanesque sont vrais ou vraisemblables, mais plutôt de s'interroger sur le sens que celle-ci leur confère. Par ailleurs, Wardi estime qu'un roman écrit sur le génocide n'est pas à apprécier seulement par ses qualités esthétiques et sa fidélité aux faits, mais il doit surtout l'être par rapport à sa capacité de faire revivre au lecteur le plus authentiquement possible l'histoire génocidaire.

A propos de cette question d'authenticité des récits faits par des tiers dans ce Rwanda d'après génocide, il convient de dire que le contrat moral avec les survivants et la visite des lieux du drame sont les premières conditions de légitimation des fictions qui nous intéressent. Beaucoup d'écrivains de notre corpus ont dit leur souci éthique de faire une narration qui tienne compte des conditions matérielles et morales de la survivance du rescapé qu'on ne peut pas du reste inventer car il est là, dans toute sa réalité à la fois complexe et extraordinaire.

Néanmoins, les écrivains ne manquent certainement pas de se fier au pouvoir de l'imagination qui leur permet de recréer d'une certaine manière le réel. Dès lors, le devoir de mémoire et la dette testimoniale qui impose une restitution fidèle, se traduit

⁽⁴⁰⁹⁾ WABERI A., Op.cit., p.16

⁽⁴¹⁰⁾ DIOP B. B., Op. cit., p.

⁽⁴¹¹⁾ WARDI C., *Le génocide dans la fiction romanesque*, cité.

par une narration subjective : le témoin survivant demeure à jamais dans son expérience unique, alors que l'écrivain garde l'avantage de l'interprétation et du choix poétique personnel.

Wardi accorde du crédit au travail d'interprétation et de subjectivation de l'écrivain car elle considère que l'accumulation de la documentation n'a jamais garanti l'authenticité historique de la fiction quelle qu'elle soit. D'ailleurs, la nature extraordinaire du génocide, ainsi que son caractère trop récent laissent la pensée indécise et la parole hésitante. Il n'y a plus de logique qui tienne vraiment, de discours unitaire, de savoir établi, de mémoire collective : l'histoire devient personnelle comme le constate Pierre Nora :

« *Déplacement décisif, que ce transfert de la mémoire de l'historique au psychologique, du social à l'individuel, du transmissif au subjectif, de la répétition à la remémoration.* »⁽⁴¹²⁾

Dès lors, le discours se complexifie et conduit à de nouvelles formes esthétiques dans ces écrits sur le génocide. Dans les textes de notre corpus, on trouve des carnets de voyage, de la poésie en prose, des documents ou articles de presses insérés, des réflexions relevant de l'essai, des récits d'actualité ou historiques sur le Rwanda qui provoquent une hybridation des genres et des formes littéraires. Ce faisant, ces récits mélangent la réalité événementielle à la fiction pour « *rendre conte* » du génocide.

Mais, souvent le recours très prononcé aux « *effets de réel* » et le respect de la chronologie des événements rapprochent ces écrits du reportage journalistique. Nous avons déjà noté que Boniface Mongo Mboussa dit *d'Allah n'est pas obligé*, dont la forme narrative s'apparente à celles de certains récits de notre corpus, que sa « narration linéaire fait davantage penser à un reportage journalistique qu'à un roman. »⁽⁴¹³⁾ Dans la même veine, Daniel Delas réfléchissant sur les formes nouvelles de ces récits de

⁽⁴¹²⁾ NORA P., « Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux », in Nora, Pierre (éd.) *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. Quastrot, 1997, p. 23.

⁽⁴¹³⁾ MONGO-MBOUSSA B., « *Où est passé le Kourouma d'antan* », Op.cit., p.107

conflits, note à propos de *Murambi* que « malgré son sous-titre (« roman »), le texte de Boubacar Boris Diop est un faux-roman, en ce sens qu'il s'agit d'une quête de vérité sans épisodes saillants. »⁽⁴¹⁴⁾

Les mutations des formes génériques du roman semblent être occasionnées, dans le cas des écrits de notre corpus, par le choc du génocide qui oblige la littérature à aborder des questions nouvelles d'une portée anthropologique et historique bien différente des thèmes traditionnels : l'exil, la violence, les dictatures... Les événements rwandais, pourrait-on dire, sont en ce sens un véritable tournant au plan thématique et contextuel. Ce génocide, selon Pierre Halen, produit « une sorte de rupture épistémologique dans l'autoreprésentation de l'Afrique au 20^e siècle. »⁽⁴¹⁵⁾

Au plan strictement littéraire, il n'est pas aisé de parler de rupture ou d'innovations littéraires car ces concepts sont quelque peu galvaudés. A cela s'ajoute, le caractère récent de ces productions sur le génocide et l'absence d'une véritable critique tant par la quantité que par la diversité.

De fait, la nouveauté n'est pas facile à définir en littérature comme l'exprime en une question très simple un des narrateurs de *Balbala*, roman de Wabéri : « Que dire de nouveau qui n'a pas été dit ? »⁽⁴¹⁶⁾ Georges Ngali qui a consacré un essai à cette question ne dit pas autre chose, lui qui affirme que « la création est rare »⁽⁴¹⁷⁾. Josias Sémujuanga embrasse cette problématique par une réflexion livrée pêle-mêle. Pour lui :

« La question se pose de savoir si dans tel contexte, on peut vraiment parler des tendances nouvelles de l'écriture romanesque ou plutôt si on ne devait pas parler de continuité renouvelée depuis *Les Soleils des Indépendances* [...] Il est vrai aussi, que la critique est prompte à trouver la nouveauté dans tout texte

⁽⁴¹⁴⁾ DELAS D. « *Ecrits sur le génocide rwandais* », Op.cit., p.28

⁽⁴¹⁵⁾ HALEN P., *Le Rwanda et la question de l'altérité : à propos de deux récits de voyage*, dans collectif, *Dix ans après : réflexions sur le génocide rwandais*, textes réunis et présentés par Rangira Béatrice Gallimore et Chantal Kabira, Paris, L'Harmattan, 2005, P.195

⁽⁴¹⁶⁾ WABERI A., *Balbala*. Paris : Le serpent à plumes, 1997, Coll. Action française, P.19

⁽⁴¹⁷⁾ NGALI G., *Création et rupture en littérature africaine*, Paris : L'Harmattan, 1994. P.13-14

africain qui est publié, mais a y regarder de plus près, ces nouveautés sont sujettes à caution. De toute façon, elles méritent d'être nuancées »⁽⁴¹⁸⁾

Voilà donc, un certain nombre de remarques et de points de vue qui sonnent comme des garde-fous contre les effets de mode et les nouveautés annoncées à la hâte. Néanmoins, ces récits du génocide présentent un aspect inédit qui n'est pas de toute évidence sans effets sur l'esthétique romanesque : le recours au témoignage. En réalité, si le roman africain francophone a connu le personnage-témoin, cela ne relevait très souvent que d'une invention sans référence directe et circonscrite à une réalité préexistante. Dans le cas des récits de notre corpus, le personnage-témoin n'est que le double de la personne réelle qui a vécu directement les atrocités du génocide, qu'elle soit dans le cas des bourreaux ou dans celui des victimes.

En amont de l'écriture se noue en effet une relation pour le moins complexe entre l'écrivain extérieur aux événements et la véritable victime qui tente de lui raconter le chaos. En cela, Boris Diop se confie en ces termes: « il nous a fallu apprendre à écouter des êtres brisés à jamais nous raconter nos propres romans avant même que n'en fût écrit le premier mot. »⁽⁴¹⁹⁾

L'intrusion du témoignage tel qu'expliqué ci-dessus dans une littérature si précocement conçue, ne manquera pas de soulever un certain nombre de questions. Il est connu que le travail d'esthétisation et de fictionnalisation à l'œuvre dans le récit romanesque entre forcément en contradiction avec le témoignage. De plus, l'intégration du témoignage oral livré par le rescapé dans l'univers romanesque suppose tout naturellement une transfiguration du réel car le décalage de la représentation implique toujours une interprétation plus ou moins arbitraire et subjective. L'écrivain qui est de fait conscient de cela est du coup saisi par un double dilemme : celui de rendre le témoignage reçu le plus expressif et le plus compréhensible possible d'une part, et celui

⁽⁴¹⁸⁾ SEMUJANGA J., *La littérature africaine des années quatre vingt : les tendances nouvelles du roman*. Présence francophone, 1992 Vol 41, P.41-56

⁽⁴¹⁹⁾ DIOP B. B., *Ecrire dans l'odeur de la mort* (numéro monographique), *Rwanda-2004 : témoignage et littérature*, « *Lendemain* » n°112, décembre 2003, P.80-81

de ne pas en trahir l'esprit et la lettre d'autre part. Rien de tout cela n'a été simple ; Noémi Bernard tente de décrire cette interaction témoin-écrivain :

« Un réseau de relations décisif s'est ainsi mis en place, de témoins survivants à témoins seconds, de Rwandais à Africains non rwandais, procédant à une première transmission, avant même que le récit fictionnel ne fasse aboutir ce processus de transmission en le réfléchissant à travers une réflexion sur l'écriture adéquate à l'événement »⁽⁴²⁰⁾

On le voit donc, cette rencontre entre le témoignage oral direct et le témoignage écrit indirect pose à la fois des problèmes linguistiques, éthiques, esthétiques et même épistémologiques. Mais il faut reconnaître que sans l'intervention de la littérature et de l'art en général, le témoignage du rescapé n'entrerait probablement pas dans ce cycle culturel au terme duquel il se voit réécrit, dramatisé, littérisé et peut être même sacralisé. N'y-a-t-il pas lieu de conclure à la plus grande efficacité des moyens d'expression artistique sur d'autres tels que le journalisme ?

Toujours est-il que des journalistes de formation comme le français Jean Hatzfeld et le sénégalais Boubacar Boris Diop, auteurs d'œuvres de fiction sur ce génocide, ont dit une insuffisance du journalisme à raconter de pareilles situations. On sait par ailleurs que deux autres journalistes ont à la suite des deux sus nommés, préféré une écriture fictionnelle à une écriture d'information. Il s'agit de Gil Courtemanche⁽⁴²¹⁾ et d'Emmanuel Goujon⁽⁴²²⁾ dont les œuvres sont ipso facto classées dans le registre fictionnel. Précisons au passage que le texte de Jean Hatzfeld⁽⁴²³⁾ a été également classé

⁽⁴²⁰⁾ NOEMI B., « Le "témoignage" sur le génocide rwandais en littérature d'Afrique noire francophone : Tierno Monémbo et Boubacar Boris Diop », *Lendemain* n°112, P.87

⁽⁴²¹⁾ COURTEMANCHE G., *Un dimanche à la piscine de Kigali*, Montréal Editions Boréal, 2002, 328p.

⁽⁴²²⁾ GOUJON E., *Espérance et autres nouvelles du génocide rwandais*, Paris, Hatier international (« Monde noir »), 2002, 124p.

⁽⁴²³⁾ HATZFELD J., *Dans le nu de la vie, récit des marais rwandais*, Paris, Seuil, Coll. Fiction et Cie, 2000.

comme texte d'auteur et non de témoignage. D'ailleurs, Coquio explique que si ce « livre a trouvé une réelle audience en France, où jusque là dominait négation et indifférence, c'est aussi parce que cette pensée s'exprime dans un langage inattendu, imagé, elliptique et chantant, qui charma le public parisien »⁽⁴²⁴⁾

Au total, on est tenté de dire que devant un monde où la vitesse des technologies modernes de communication mène de plus en plus à une juxtaposition d'informations rarement approfondies. Il ne serait pas exagéré de présumer que le « roman d'investigation », tel sommes-nous tenté d'appeler ceux du Fest'Africa, a encore de beaux jours à vivre.

A cet effet, cathérine Coquio fait cette édifiante réflexion sur les récits de témoignage, notamment concentrationnaires :

« La lecture philosophique de la littérature connaît aujourd'hui un regain nouveau dans l'investigation critique du genre testimonial, et en particulier de la littérature concentrationnaire, placé haut par les philosophes. Cette littérature fait faire un retour massif aux notions de "vérité", "d'expérience" et même d'incarnation. »⁽⁴²⁵⁾

De fait, les écrivains sont de plus en plus appelés à se charger ou du moins à s'intéresser à la narration de l'actualité, ce qui laisse entrevoir une mutation à la fois littéraire et esthétique. Par ailleurs, dans le cas d'événements complexes et extraordinaires comme le génocide, la littérature peut se donner comme un moyen d'interrogation sur le réel. Jean Bessière réfléchissant sur le rapport de la fiction au savoir et à la vérité, écrit :

« Aussi la fiction littéraire n'entend-elle pas être la vérité, mais la mise en œuvre, sous le signe de l'interrogativité(sic), d'un savoir qui peut se donner pour le savoir de la vérité ou de la réalité. Ainsi peut-elle être

⁽⁴²⁴⁾) COQUIO C., Rwanda, Op. cit., p.170.

⁽⁴²⁵⁾) COQUIO C. et SALADO R., *Fiction et connaissance*, Op.cit., P.11.

représentationnelle et engager le savoir de la représentation, sans pour autant donner sa représentation pour quelque représentation de la vérité ou de la vérité de quelque objet. Dans ces conditions, noter un savoir de la fiction littéraire équivaut à noter la pertinence de cette fiction. »⁽⁴²⁶⁾

Au plan éthique, les intentions monumentale et morale que Delas attribue aux récits du Fest’Africa prouvent amplement que ceux-ci réussissent au moins à se bâtir une certaine envergure didactique et morale. Peut-être est-ce la raison qui avait fait dire à Victor Hugo dans une de ses correspondances, « mais j’aime mieux croire au roman qu’à l’histoire, parce que je préfère la vérité morale à la vérité historique. »⁽⁴²⁷⁾

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

⁽⁴²⁶⁾ Op.cit., p.161.

⁽⁴²⁷⁾ HUGO V., *Lettres au directeur des archives Israélites, Saint-Mandé, le 11 Juin 1843.*

BIBLIOGRAPHIE

I- ŒUVRES DU CORPUS

- DIOP, Boubacar Boris. *Murambi, le livre des ossements*. Paris : Stock, 2000.
- LAMKO, Koulsy. *La Phalène des collines*. Kigali : Kuljaama, 2000.
- MONEMEMBO, Tierno. *L'Aîné des orphelins*. Paris : Seuil, 2000.
- TADJO, Véronique. *L'Ombre d'Imana, voyages jusqu'au bout du Rwanda*. Paris : Actes Sud, collection "Afriques", 2000.
- WABERI, Abdourahman. *Moisson de crânes*. Paris : Le Serpent à Plumes, 2000.

II- AUTRES ŒUVRES DES AUTEURS DU CORPUS

1. BOUBACAR BORIS DIOP

- *Le Temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981, coll. Encres noires. Réédition : Paris, Le Serpent à Plumes, coll. Motifs, 2002 (Prix du bureau sénégalais du droit d'auteur)
- *Les Tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, coll. Encres noires, 1991 (Grand prix du Président de la République du Sénégal pour les lettres)
- *Les Traces de la meute*, Paris, L'Harmattan, coll. Encres noires, 1993
- *Le Cavalier et son ombre*, Paris, Stock, 1997 (Prix Tropiques)
- *Doomi Golo*, Dakar, Papyrus, 2003 (en wolof)
- *L'impossible innocence*, Paris, Éditions P. Rey, 2004
- *Kaveena*, Paris, Editions Philippe Rey, 2006
- *Les petits de la guenon*, Paris, Editions Philippe Rey, 2009 (traduction libre en ouolof sous le titre de *Doomi Golo* assurée par Boubacar Boris Diop lui-même)

Théâtre

- *Thiaroye, terre rouge*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1981

Essais politique

- *Nérophobie*, avec Odile Tobner et François-Xavier Verschave, Les arènes, 2005
- *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2007

2. KOULSY LAMKO

Théâtre :

- *Corps et voix, paroles rizhome*, adaptation des textes de "Rwanda, écrire par devoir de mémoire", 2001, inédit. Pièce présentée aux 18^{es} Francophonies en Limousin, 2001, direction artistique Koulsy Lamko, mise en scène Cécile Cotté..
- *Le mot dans la rosée*, in Brèves d'ailleurs, éditions Actes Sud-Papiers, 1997.
- *La tête sous l'aisselle*, Ligue de l'enseignement et DGER, 1997.
- *...Comme des flèches*, éditions Lansman, 1996 (création au Burkina Faso par Denis Lepage et Amadou Bourou, 1996, tournée en France et en Afrique).
- *A vendredi, 20 heures*, 1996 (création au Tchad par Alougbine Dine et Ndo k'tel Théâtre).
- *Tout bas... si bas !*, éditions Lansman, 1995 (création en 1995 au 15^e Festival international des Théâtres Francophones, mise en scène Paul Golub et le Théâtre du Volcan bleu ; création à Montréal par Martin Faucher et le Théâtre de la Licorne).
- *Ndo Kela ou l'initiation avortée*, éditions Lansman, 1993, 2^{eme} Prix du Concours théâtral interafricain, 1989 (réalisation radiophonique de Jacques Charraux pour RFI, 1990).
- *Le camp tend la sébile*, éditions Presses Universitaires de Limoges et Ligue des Droits de l'Homme, 1993 (réalisation radiophonique de Jacques Charraux pour RFI, 1988).

Nouvelles, poèmes et récits :

- *Dernières nouvelles du colonialisme*, recueil de nouvelles, collectif, Vents d'ailleurs, 2006.
- *Pages d'un "testimonio" sur l'établi*, nouvelle, Revue Notre Librairie, n° 157, janvier-mars 2005.
- *Aurore*, poésie, éditions Le Bruit des Autres, 2001,
- *Festin d'assassin*, poème, in L'Humeur du monde, Revue Noire, 1995.
- *Hiéroglyphes au feutre rouge*, nouvelle, in Revue Noire, N° 13, 1994.
- *Un cadavre sur l'épaule*, nouvelle, in La mendiante et 9 autres nouvelles, éditions La Muse, 1994.
- *Exils*, théâtre, récits et poème, éditions Le Bruit des autres, 1994.
- *L'Arbre de vie*, nouvelle, 1993
- *Regards dans une larme*, nouvelle, in Kilomètre 30, Sépia, 1992.
- *Un billet dans la pièce*, nouvelle, 1992.

3. TIERNO MONENEMBO

- *Les Crapauds-brousse*, Paris : éd. du Seuil, 1979.
- *Les Écailles du ciel*, Paris : éd. du Seuil, 1986.
- *Un rêve utile*, Paris : éd. du Seuil, 1991.
- *Un attiéké pour Elgass*, Paris, éd. du Seuil, 1993.
- *Pelourinho*, Paris : éd. du Seuil 1995.
- *Cinéma : roman*, Paris : éd. du Seuil 1997.
- *L'Aîné des orphelins*, Paris : éd. du Seuil, 2000.
- *Peuls*, Paris : éd. du Seuil, 2004.
- *La Tribu des gonzesses (théâtre)*, Paris : Cauris éd, 2006.
- *Le Roi de Kahel*, Paris : éd. du Seuil, 2008.

4. VERONIQUE TADJO

- *Latérite* (poèmes), Paris : Hatier, 1984. Prix littéraire en 1983 de l'Agence de Coopération Culturelle et technique
- *Le Royaume Aveugle*, Paris : L'Harmattan, 1991
- *A Vol d'Oiseau*, Paris : L'Harmattan, 1992

- *Champs de Bataille et d'Amour*, Paris/Abidjan : Présence Africaine / les Nouvelles Editions Ivoiriennes, 1999.
- *A mi-chemin* (recueil de poèmes), Paris : l'Harmattan, 2000.
- *Reine Pokou* - concerto pour un sacrifice, Paris : Actes Sud, 2004, Grand Prix d'Afrique Noire pour 2005.
- *Loin de mon père*, Paris : Actes Sud, 2010.

5. ABDOURAHMAN WABERI

- *Le Pays sans ombre* (nouvelles), Paris : Serpent à plumes, 1994.
- *Cahier nomade* (nouvelles), Paris : Serpent à plumes, 1996.
- *L'œil nomade : voyage à travers le pays Djibouti*, Djibouti/Paris : CCFAR/L'Harmattan, 1997.
- *Balbala* (roman), Paris : Serpent à plumes, 1998..
- *Les Nomades, mes frères vont boire à la Grande Ourse* (poème), Hachette Education, Paris : 2000.
- *Rift, routes, rails* (variations romanesques), Paris : Gallimard, 2001.
- *Transit* (roman), Paris : Gallimard, 2003.
- *Aux États-Unis d'Afrique* (roman), Paris : Jean-Claude Lattès, 2006.
- *Passage des larmes* (roman), Paris : Jean-Claude Lattès, 2009.

III- AUTRES ŒUVRES DE FICTION SUR LE GENOCIDE RWANDAIS

- COURTEMANCHE, Gil. *Un dimanche à la piscine de Kigali*. Montréal : Editions Boréal, 2000
- DJEDANOUM, Nocky. *Nyamirambo*, Editions : le Figuier et Fest' Africa, 2000.
- HAJOUME, Flore. *Le crépuscule de L'Homme*. Abidjan : CEDA, 2002.
- HATZFELD, Jean. *Dans le nu de la vie, récit des marais rwandais*. Paris : Seuil. Collection fiction et Cie, 2000.
- ILBOUDO, Monique. *Murekatete*. Editions : Le Figuier et Fest' Africa, 2000.

IV. TEMOIGNAGES, DOCUMENTS SUR LE GENOCIDE

- KAYIMAHE, Vénuste. *France-Rwanda : les coulisses du génocide. Témoignage d'un rescapé*. Paris : L'Esprit frappeur avec Éditions Dagorno, 2001, 362 p.
- KAYITESI, Annick. *Nous existons encore*. Neuilly-sur-Seine : Éditions Michel Laffont, 2004, 263p.
- MUJAWAYO, Esther, et BELHADDAD, Souâd, *Survivantes. Rwanda, dix ans après le génocide*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube, 2004, 304 p.
- MUKAGASANA, Yolande. *La Mort ne veut pas de moi*. Paris : Éditions Fixot, 1997, 268 p.
- MUKAGASANA, Yolande. *N'aie pas peur de savoir*. Paris : Robert Laffont, 1999, 316 p.
- MUKAGASANA, Yolande. *Les Blessures du silence*. Arles : Actes Sud (avec Médecins sans Frontières), 2001, 160 p.
- RURANGWA, Jean-Marie Vianney. *Rwanda, Le génocide des Tutsi expliqué à un étranger*, Bamako : Le Figuier, et Lille, Fest'Africa (« Rwanda : écrire par devoir de mémoire »), 2000, 53p.
- SEHENE, Benjamin. *Le Piège ethnique*. Paris : Éditions Dagorno, 1999, 222 p.
- UMURERWA, Marie-Aimable. *Comme la langue entre les dents. Fratricide et piège identitaire au Rwanda*. Paris : L'Harmattan (« Mémoires africaines »), 2000, 207 p.

V. OUVRAGES SUR LE RWANDA ET LE GENOCIDE

- AMBROSETTI, David. *La France au Rwanda. Un discours de légitimation morale*. Paris : Karthala, 2001.
- ASSEMBLEE NATIONALE (française). *Enquête sur la tragédie rwandaise (1990-1994), Rapport de la Mission d'information*. Rapport n° 1271, 4 Tomes, Paris déc. 1998.
- BA Mehdi, *Rwanda, un génocide français*. L'esprit frappeur, 1997, 111 p.
- BAILLETTE Frédéric, 2000, *Figures du corps, ethnicité et génocide au Rwanda*, Fictions de l'étranger, Quasimodo, 2000.
- BOUCHET SAULNIER, François. *Maudits soient les yeux fermés*. Frédéric Laffont : ed., Arte : ed., : J.C lattes, 1995.

- BRAECKMAN, Colette. *Rwanda, Histoire d'un génocide*. Paris : Fayard, 1994.
- COQUIO Catherine, *Rwanda. Le Réel et les récits*, Éditions Belin 2004.
- DESFORGES Alison, *Aucun témoin de doit survivre : Le génocide au Rwanda*, Karthala, publié par HUMAN RIGHTS et la FIDH, 1999.
- FRANCHE, Dominique, *Rwanda. Généalogie d'un génocide*, Paris, Éditions Mille et Une Nuits, 1997.
- FRANCHE, Dominique, *Rwanda. Généalogie d'un génocide*. Paris : Mille et une Nuits, 94p, 1997.
- LINDEN, Ian. *Christianisme et Pouvoir au Rwanda : 1900-1999*. Paris : Karthala, 1999.
- LUGAN Bernard, *Rwanda : le génocide, l'Église et la démocratie*, Paris : éd. du Rocher, 2004, 234 p.
- LUGAN Bernard, *Rwanda : contre-enquête sur le génocide*, éd. Privat, 2007
- GOUTEUX, Jean-Paul. *Le Monde, un contre-pouvoir ? Désinformation et manipulation sur le génocide rwandais*. L'esprit frappeur, 1999, 202 p.
- GOUTEUX Jean-Paul, *Un génocide sans importance : La Françafrique au Rwanda* , Tahin Party, 2001.
- CHRETIEN, Jean Pierre. *L'Afrique des Grands Lacs : deux mille ans d'histoire*, Paris : Aubier, Collection Histoire, 2000
- LOGIEST, Guy. *Mission au Rwanda. Un blanc dans la bagarre tutsi-hutu*. Bruxelles : Didier Hatier, 1998, 224p.
- CHRETIEN, Jean Pierre, *Le défi de l'ethnicisme. Rwanda et Burundi : 1990-1996*, Paris : Karthala, 1997, 400p.
- KAGAME, Alexis, *Un abrégé de l'ethnohistoire du Rwanda*. Butaré : Editions universitaires du Rwanda, 1972, 286p.
- KAGAME, Alexis, *La notion de génération appliquée à la généalogie dynastique et à l'histoire du Rwanda, des X^e- XI^e siècles à nos jours*. Gembloux : Impr. J. Duculot, 1959.
- *Rwanda le génocide qu'on aurait pu éviter*. Addis Abeba : GIEP/OUA, 2000.
- LUGAN, Bernard. *Histoire du Rwanda. De la préhistoire à nos jours*. s.l., Bartillat, 1997, 606p.

- PAUWELS, R.P.M. *Imana et le culte des mânes au Rwanda*. Bruxelles : J. Duculot, 1958.
- SEMUJANGA, Josias, *Récits fondateurs de drame rwandais (Discours social, idéologies et stéréotypes)*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- VANDERLINDEN, Jacques *La République rwandaise*. Paris : éditions Berger-Levrault, 1970.

VI- OUVRAGES THEORIQUES ET METHODOLOGIQUES

- AUERBACH (E.). *Mimesis*. Paris, Gallimard, 1968.
- BALADIER, Louis. *Le récit*. Paris : les Editions STH coll. « les grands rythmes de la littérature et de la pensée », 1991.
- BEAU, Michel, *L'Art de la Thèse*, Paris Editions La Découverte, 2006.
- BETTELHELM. (B.). *Le cœur conscient*. Paris : Laffont, trad. L Casseau, G, Lichert-Carreras, 1962.
- BLANCHOT (M.), *Guerre et Littérature*. Paris : Gallimard, 1971.
- BLANCHOT (M.), *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980,
- BORNAND, Marie, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française*, Genève, Droz. 2004.
- BURGOS, Jean. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris : Seuil, Coll "Pierres Vices", 1982...
- BREY, Gérard (éd.), *Figures du récit fictionnel et du récit factuel / 2*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007.
- CABAKULU Mwanba et CHIMOUN Mosé. *Initiation à la recherche et au travail scientifique*. Sanit Louis : Editions Xamal, 1994, 48p.
- CHEVRIER, Jacques, *Littérature nègre*, Paris : Armand Colin, 1984.
- COQUIO C., SALADO R., *Fiction et connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre*, Paris : L'Harmattan, 1998.
- COQUIO C., *Rwanda. Le réel et les récits*, Paris, Belin, 2004,
- COUSSY, Denise, *La littérature africaine moderne au Sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000.
- DEHON, Claire. *Le réalisme africain*. Paris : L'Harmattan, 2002.

- Encyclopédie Universalis, chapitre : *les enjeux*, p.115.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (traduit de l'italien par Murien Bouzahier), Paris, Grasset, coll. « Biblio. Essais » rééd., 1998,
- FONKOUA Romuald et HALEN Pierre. *Les Champs littéraires africains*. Paris : Editions Karthala, 2001, 342p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Éditions du Seuil, collection Poétique, Paris, 1972, 285 p.
- GREIMAS, A. J. et J. COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1986.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski), Paris : Gallimard, 1972.
- JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*. Paris : Armand Colin, 2001.
- JURGENSON, Luba. *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible ?* éd. Paris : Verdier, 2003.
- KESTELOOT, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala, 2001.
- LEROY, Claude. *Blaise Cendrars et la guerre*. Paris : Armand colin, 1995.
- LUKAS (G.). *Le Roman historique*. Paris : Payot, Trad. R Saille, 1977.
- MERTENS, Pierre. *Ecrire après Auschwitz ? (essai)*, éd, La renaissance di livre, 2003.
- NGAL, Georges. *Création et rupture en littérature africaine*. Paris : L'Harmattan, 1994.
- MKASHAMA, Puis, Nganda. *Rupture et écritures de violence*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- PAVEL, Thomas. *L'Univers de la fiction*. Paris : Editions du Seuil,1988.
- PHILIPPE, Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- POUILLON, Jean. *Temps et roman*. Paris : Editions Gallimard, 1993.
- NKASHAMA, Puis, Nganda. *Ecriture et discours littéraire*. Paris : l'Harmattan, 1989.
- RAIMOND, Michel. *Le Roman*. Paris : Armand Colin, 2002.
- REUTER, Yves. *L'analyse du récit*. Paris : Nathan, 2000, 128p.

- REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Bordas, 1991.
- RICOEUR, Paul. *La vérité littéraire*, Paris, Grasse, 1955.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit* (1,2,3), Paris : Editions du Seuil, 1983, 1984,1985.
- RIFFATERRE, Michaël, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979
- RUZNIEWSKI-DAHAN M., *Romanciers de la Shoah si l'écho de leur voix faiblit...*, Paris : L'Harmattan, 1999, 233 P.
- TATI LOUTARD, Jean Baptiste. *Le récit de la mort*. Paris : Présence Africaine, 1987.
- TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arlea, 2004.
- VALLETTE, Bernard. *Le Roman*. Paris Nathan, 1992.
- VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris : le Seuil, 1971.
- WARDI, Charlotte. *Le génocide dans la fiction romanesque*. Paris, PUF, 1986, 120 p.

VII. THESES

- BREZAULT, ELOISE, *Les nouvelles tendances de la fiction dans l'Afrique francophone au tournant du siècle (1990-2000)*, Thèse de doctorat, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2005.
- DAGO, Gérard Lezou. *La création romanesque devant les transformations actuelles en Côte d'Ivoire*. Thèse de doctorat de troisième cycle, université de Paris X Nanterre, 2005.
- ILBOUDO Pierre-Claver. *Nouveau roman et roman africain d'expression française*. Thèse de 3^{ème} cycle, Université de Cergy-Pontoise, 1995.
- LAPATE, Eymeu. *L'expression de la violence dans le roman négro-africain de langue française*. Thèse de 3^{ème} cycle, Université Cheikh Anta Diop, 1995.
- PARFAIT, Bi Kacou. *Histoire et fiction dans la production romanesque d'Ahmadou Kourouma*. Thèse de 3^{ème} cycle, Université de Limoges, 2003.
- SILKAUMBA, Joseph Kaputa. *Milieu social et création littéraire dans les œuvres romanesques africains francophones et anglophones contemporains*. Thèse de 3^{ème} cycle, Paris, 1998.

VIII. ARTICLES

- BARTHES, Roland. « L'effet de réel ». In Littérature et Réalité, Seuil 1982.
- BONI, Tanelli. « les écrivains, ces fauteurs de trouble » in Sentiers n°5, février 2001, pp.14-16.
- COQUIO, Catherine, « L'émergence d'une littérature de non-écrivain : les témoignages de catastrophes historiques » in Revue d'Histoire Littéraire de la France n° 2, 2003, p 343-363.
- CABRE, Nathalie « la guerre et les petits dans *Sozaboy* de Ken Sarowiwa et *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma » in Etudes Littéraires africains n°12, 2002, p 15-26.
- CELEBRIER, Patricia. « Engagement et esthétique du cri », in notre Librairie n°148, 2000.
- CHEVRIER, Jacques. « Des formes variées du discours rebelle » in Notre Librairie n° 148, 2000.
- CHRETIEN, Jean Pierre. « le deuxième génocide » in Aujourd'hui l'Afrique, 1994.
- CHRETIEN, Jean-Pierre. « Le défis de l'intégrisme ethnique dans l'historiographie africaniste : le cas du Rwanda et du Burundi » in Politique Africaine n° 46 juin 1992, p.71-83.
- COQUIO Catherine & KALISKY Aurélia, « Rwanda 2004, témoignages et littérature », Lendemain: revue trimestrielle, études comparées avec la France, n°112, mars 2004.
- DIEBENBACHER, Harmut. « Pourquoi la guerre civile au Rwanda ? » in Développement et coopération, n° 4, 1994, p.4-5, p.29
- DIENG, Bassirou. « Fiction et histoire dans *Signare Anna* ». in Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines(UCAD), n° 23, 1983.
- DUCHET, Claude. « une écriture de la sociabilité » In poétique n°16 ? Seuil, 1973, p 449.
- GELAS, Bruno, « Témoignage et Fiction » in (Villa Gillet éd. Témoignage : éthique, esthétique et pragmatique), 2005, p. 61-68.
- GERMANOTTA, Maria Angela, « L'écriture de l'inaudible, les narrations littéraires du génocide au Rwanda. » in Interfrancophonies- Mélanges en ligne sur le site <http://www.interfrancophonies.org/Germanotta-10.pdf> consulté le 05/05/10.

- GARNIER, Xavier. « Les formes “dures” du récit : enjeux d’un combat » in Notre Librairie n°148, 2000.
- GUICHAOUA, André. « Le drame rwandais : une crise et son contexte » in Aujourd’hui l’Afrique, 1994, p.4-7.
- HALEN, Pierre. « Ecrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994, Quelques enjeux », in Etudes Littéraires africaines n° 13, 2002, p.20-21.
- HAMON, Philippe. « Un discours contraint ». in Coll. Littérature et Réalité, Paris, Points, 1982, p.136.
- IMBS, Françoise. « réponse pour le Rwanda ». in Aujourd’hui L’Afrique, 1994, p.9-11.
- KABANDA, Charles. « Rwanda : origines du racisme » in Nouvel Afrique-Asie, n° 14, novembre 1990, p. 19.
- LY Amadou. « Boubacar Boris Diop et le roman de la déconstruction : Le Cavalier et son Ombre ». Communication au colloque du Département D’Etudes Romanes, Université de Liège, les 08-et 09 mars 1999.
- MAR, Daouda. « Le roman des conflits en Afrique contemporaine » In Ethiopiques n 71, 2^e semestre 2003.
- NORA, Pierre. « Mémoire de L’historien, mémoire de l’histoire ». in Nouvelle revue de psychanalyse, n°15, 1977, pp 221-232.
- RICHARD, Lionel. « La culture est-elle morte à Auschwitz ? in Le Magazine Littéraire N° 438, Janvier 2005.
- SOMET, Yoporeka. « Rwanda : contre l’oubli » in Afrique 2000 n° 21, 1995, p. 97-104.
- VIGIER, Luc, « Figure et portée du témoin dans la littérature du XX^{ème} Siècle » article en ligne dans le site littéraire, www.Fabula.org. Dernière consultation le 21/03/2010.
-

IX- WEBOGRAPHIE

- Site : perso.wanadoo.fr/ Rwanda 94/.
- Africultures : [http:// www.africultures.com](http://www.africultures.com)
- Aircrige : [http:// www.aircriges.org](http://www.aircriges.org)

- Assemblée nationale : [http:// www.assembleenationale.fr/](http://www.assembleenationale.fr/)
- Citrouille : [http:// www.citrouille.net/](http://www.citrouille.net/)
- CRITAOI : [http:// www.critaoi.org/](http://www.critaoi.org/)
- Ile en île : [http:// www.lehman.cuny.edu/île.en.île/](http://www.lehman.cuny.edu/île.en.île/)
- Litaf : [http:// www.litaf.cean.org/](http://www.litaf.cean.org/)
- Mots Pluriels: [http:// www.arts.uwa.edu.au/Mots Pluriels/](http://www.arts.uwa.edu.au/Mots%20Pluriels/)
- Notre Librairie : [http : www.adpt.asso.fr/librairie/index.html](http://www.adpt.asso.fr/librairie/index.html)
- Site : fr.wikipedia.org

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

TABLE DES MATIERES

| | Pages |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| INTRODUCTION | 5 |
| 1^{ère} PARTIE LES CONDITIONS D'EMERGENCE DU TEXTE FICTIONNEL. | 13 |
| CHAPITRE 1 LE CONTEXTE DE PRODUCTION : UNE REALITE CAUCHEMARDESQUE | 14 |
| I-Aperçu géographique et socio-historique sur le Rwanda | 14 |
| 1. Présentation géographique | 14 |
| 2. Aperçu socio-historique | 17 |
| 2.1 Le Rwanda précolonial | 17 |
| 2.2 Le Rwanda colonial | 18 |
| 2.3 Le Rwanda indépendant | 20 |
| II- La crise rwandaise | 23 |
| 1. Quid du concept de génocide ? | 23 |
| 1.1 Etymologie et histoire | 23 |
| 1.2 Définition(s) du génocide | 24 |
| 1.3 Controverses sur la notion de génocide | 26 |
| 2. Le cas du Rwanda | 28 |
| 3. Du projet du Fest' Africa : « Rwanda, écrire par devoir de mémoire » | 30 |
| CHAPITRE 2 L'ANCRAGE REFERENTIEL ET FACTUEL : UNE REFIGURATION MIMETIQUE | 33 |
| I. Espaces fictifs et références géographiques | 36 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------|------------|
| 1. Les marques toponymiques | 36 |
| 2. Un espace chaotique et fragmenté | 45 |
| 3. La veine du style picaresque | 52 |
| II- Temps fictifs et événements historiques | 60 |
| 1. Les chrononymes ou marqueurs temporels | 60 |
| 2. De l'errance comme motif d'intemporalité | 65 |
| 3. De la fréquence du présent aoristique | 69 |
| III-Les intertextes ethnoculturels | 73 |
| 1. Les anthroponymes | 73 |
| 2. Les ethnotextes ou l'intertexte ethnographique | 79 |
| 3. La prégnance de l'oralité | 85 |
| 3.1 Les intertextes mythiques | 85 |
| 3.2 Des images et des proverbes | 98 |
| 3.3 Les xénismes ou insertions en kinyarwanda | 103 |
| 3.4 Le conte comme mode de narrativisation | 105 |
| 2^{ème} PARTIE LA RE-FIGURATION LITTERAIRE DU GENOCIDE : | |
| ETHIQUE ET ESTHETIQUE | 113 |
| CHAPITRE 1 DU SOUCI DE VERITE ET D'AUTHEENTICITE | 114 |
| I. Un engagement véridictionnel | 114 |
| 1. Du principe du devoir de mémoire | 114 |
| 2. Construire une mémoire des événements | 116 |
| 3. De la crédibilité des témoignages | 118 |
| II-La littérisation des témoignages | 121 |
| 1. Le témoignage comme objet social et littéraire | 121 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 2. L'insertion des témoignages dans les récits | 123 |
| 2.1 Les incipits | 123 |
| 2.2 Les collages et autres intertextes | 132 |
| CHAPITRE 2 REALITE ET FICTIONNALISATION | 139 |
| I. Pour une éthique de la fiction | 139 |
| 1. De la crédibilité du récit fictionnel | 139 |
| 2. Le rapport de la fiction au réel | 144 |
| 3. La construction de la vraisemblance | 150 |
| II. La création de l'univers fictionnel | 157 |
| 1. Les protagonistes fictifs | 157 |
| 2. De la vue des ossuaires aux hallucinations | 163 |
| 3. Une narration symbolique et détournée des événements | 167 |
| 3^{ème} PARTIE DES PROCEDES NARRATIFS : LES MARQUES DE NOUVELLES STRATEGIES D'ECRITURE | 178 |
| CHAPITRE 1 LES INSTANCES NARRATIVES : UNE POETIQUE DE LA DISCONTINUTE | 179 |
| I. Les complexités énonciatives | 179 |
| 1. L'effacement du héros | 179 |
| 2. Du langage des personnages-narrateurs | 186 |
| 3. Témoignages et énonciation | 191 |
| II. Les pratiques de distanciation | 194 |
| 1. L'incertitude ou la mémoire fluctuante | 194 |
| 2. L'ironie et l'humour | 202 |
| 3. Une narration polyphonique | 214 |

| | |
|-------------------------------------------------------|------------|
| CHAPITRE 2 LES VISEES ESTHETICO-IDEOLOGIQUES | 220 |
| I. Une esthétique du chaos et de la subversion | 220 |
| 1. Des limites du langage littéraire | 220 |
| 2. Les formes dures d'une esthétique de l'horreur | 226 |
| 2.1 Un univers anémique et tragique | 226 |
| 2.2 Le grotesque et l'obscène | 232 |
| 2.3 La symbolique du corps proscrit | 241 |
| II. Vers une nouvelle forme d'engagement | 246 |
| 1. Un engagement problématique et distancié | 246 |
| 2. Du savoir des écrivains | 253 |
| 2.1 Le souci didactique et informatif | 253 |
| 2.2 L'intention morale | 260 |
| 3. Le ton de la dénonciation | 264 |
| | |
| II. Les appels au lecteur | 269 |
| 1. Le pacte référentiel et factuel | 271 |
| 2. Du dialogue écrivain-lecteur | 278 |
| CONCLUSION | 285 |
| BIBLIOGRAPHIE | 293 |
| TABLE DES MATIERES | 305 |
