

Alessandro Costantini

« Nouvelles formes de l'engagement dans les littératures francophones »

MARIA ANGELA GERMANOTTA

L'écriture de l'inaudible. Les narrations littéraires du génocide au Rwanda

ABSTRACT

Sous le choc du génocide des Tutsi au Rwanda en 1994, le monde littéraire africain de langue française est obligé d'aborder des questions tout à fait nouvelles, d'une portée historique et anthropologique bien différente par rapport aux thèmes traditionnels développés jusque-là. Le devoir de mémoire s'impose aux écrivains ; là, la langue française assure la transmission internationale, mais la langue de l'affectivité, du deuil et du souvenir demeure le kinyarwanda pour le rescapé rwandais. La triade formée par les voix des survivants, des disparus, des bourreaux compose le périmètre symbolique qui inscrit la quête, ou l'errance, des personnages principaux des romans, dont le parcours se déroule dans un espace géographique tout à fait réel, balisé par les sites mémoriaux et par les lieux des massacres.

MOTS-CLÉS

Rwanda, génocide, Fest' Africa, témoignage, rôle du tiers, quête.

POUR CITER CET ARTICLE

Maria Angela Germanotta, « L'écriture de l'inaudible. Les narrations littéraires du génocide au Rwanda », dans *Interfrancophonies*, n° 7, *Nouvelles formes de l'engagement dans les littératures francophones*, (Alessandro Costantini, éd.), 2016, pp. 73-100, <www.interfrancophonies.org>.

L'écriture de l'inaudible : les narrations littéraires du génocide au Rwanda

MARIA ANGELA GERMANOTTA

AU LENDEMAIN DU GÉNOCIDE : DES ÉCRIVAINS AFRICAINS AU RWANDA

LE GENOCIDE DES TUTSI AU RWANDA EN 1994, QUI A FAIT 800.000 À 1.000.000 DE MORTS EN CENT JOURS (du 7 avril au 4 juillet), est la première extermination planifiée par un pouvoir étatique moderne dans l'Afrique post-coloniale : afin de poursuivre ce crime en justice, les Nations Unies ont instauré le Tribunal Pénal International pour le Rwanda à Arusha (Tanzanie). On l'a défini un génocide de proximité : « le génocide rwandais a eu ceci de particulier que l'État a réussi à y impliquer la majorité de la population¹ » ; il « montre la façon dont l'extension du crime à toute une population suppose des usages inédits de la cruauté, et implique une violence faite aux liens familiaux, affectifs et sexuels d'une manière à la fois réfléchie (préparée) et incontrôlable² ».

Un génocide vise à détruire non seulement une population dans un lieu donné, mais surtout le sens de la commune condition humaine : il marque une urgence pour la pensée, à plus forte raison lorsqu'il faut en constater la répétition : « l'humanité est contrainte de prendre acte de la répétition de ce type de crime, et de se confronter à la nécessité de le repenser à travers chaque génocide singulier³ ». Catherine Coquio affirme que « en ces lendemains, le génocide interroge toute production humaine dans ses formes, ses raisons d'être

¹ Boubacar Boris Diop, « Écrire dans l'odeur de la mort », dans *Lendemain*, n° 112, *Rwanda - 2004 : témoignage et littératures*, dossier rassemblé par Catherine Coquio avec la collaboration d'Aurélia Kalisky, avril 2004, p. 79.

² Aurélia Kalisky, « D'un génocide à l'autre : références à la Shoah dans les approches scientifiques du génocide des Tutsi », dans le site de l'A.I.R.Cri.Ge. (Association Internationale de Recherche sur les Crimes contre l'Humanité et les Génocides), 2004 : <<http://aircrigeweb.free.fr>> [Consultée le 8 juillet 2007].

³*Ibid.*

et son existence même⁴ ». « Penser » ces crimes est la responsabilité qui incombe à notre temps⁵, car l'humanité se trouve piégée de façon tragiquement paradoxale par sa propre autonégation. Comme le remarque encore C. Coquio, le nihilisme radical de l'anéantissement n'a en effet aucune raison politique, économique ou démographique qui puisse expliquer la démesure d'un crime, qui produit « la destruction de toute politique, y compris celle de domination⁶ ». Le philosophe Philippe Bouchereau pense que « la scission anti-humaine de l'humanité est un événement irrémédiable⁷ ». C'est justement cette scission qui « continue de présenter son énigme insoutenable aux humains⁸ ».

Face à la catastrophe, la littérature aussi est mise à l'épreuve : en tant que lieu de formation d'un imaginaire, le travail littéraire est appelé à de nouveaux défis, sans jamais oublier son inadéquation ultime à représenter l'anormalité sans mesure du crime. Le réel inaudible d'un génocide résiste à l'écriture, surtout lorsqu'il s'agit de fiction, où le romanesque risque de provoquer un déni au centre même de l'invention : la narration est en effet exposée à déréaliser la violence, étant donné que « la *transmission* de l'événement s'accompagne inévitablement de sa *déréalisation*⁹ ». Il y a d'autres risques : l'auteur pourrait manifester, sans le vouloir, une complaisance avec les bourreaux ; l'esthétisation contribuerait à l'assimilation culturelle de l'horreur en le rendant scandaleusement tolérable.

Mais il est vrai aussi que l'œuvre littéraire a la faculté de marquer la sortie du mutisme, de restituer un visage à une souffrance rendue anonyme par le crime de masse. Le texte contribue au combat contre le négationnisme qui prolonge le programme génocidaire en niant l'existence même des victimes. Surtout, l'art et la littérature opèrent symboliquement afin de « contrer l'anéantissement programmé par un travail de création d'œuvres¹⁰ ». De plus, Catherine Coquio remarque ceci : « qu'un événement terrible émeut davantage le téléspectateur ou le

⁴ Catherine Coquio, « Aux lendemains, là-bas et ici : l'écriture, la mémoire et le deuil », dans *Lendemain*, n° 112, *op. cit.*, p. 24.

⁵ D'après Catherine Coquio, présidente de l'A.I.R.Cri.Ge. et professeur de Littérature comparée à l'Université de Paris IV-Sorbonne, « penser, c'est essayer de conceptualiser et de comprendre une manière humaine violente, vertigineuse et mouvante, sans vouloir cesser d'éprouver le vertige » ; Sylvain Marcelli, « Pour une mémoire des génocides », dans *L'Interdit*, revue en ligne, décembre 2000 : <www.interdits.net> [Consultée le 26 avril 2006].

⁶ Boniface Mongo-Mboussa, « La singularité des génocides. Entretien avec Catherine Coquio », dans *Africultures*, n° 30, septembre 2000, p. 26.

⁷ Cité par Catherine Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain », dans Catherine Coquio (dir.), *L'Histoire trouée: négation et témoignage*, Nantes, Librairie L'Atalante, 2003, p. 46.

⁸ Catherine Coquio, *Rwanda. Le réel et les récits*, Paris, Édition Belin, 2004, p. 180.

⁹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁰ Krikor Beledian, « Le retour de la Catastrophe », dans Catherine Coquio (dir.), *L'Histoire trouée: négation et témoignage, op. cit.*, p. 301.

lecteur que l'observateur. Il faut une construction dramatique ou tragique, une scénographie de la mort et du mal, pour que ce mal soit perçu¹¹ ».

Au lendemain de la violence génocidaire, il faut absolument témoigner, pour montrer ce qui a été détruit, pour poser des questions vitales. On a remarqué que le témoignage écrit d'un rescapé met en jeu une fonction ontologique : il s'agit d'une tentative de réparation, en essayant de reconstituer les liens brisés avec l'humanité, de transmettre l'expérience vécue. Cela fait partie d'un difficile travail du deuil, là où le deuil est rendu presque impossible par l'effacement de la mort, lorsque des milliers de cadavres restent sans nom, sans rites, sans mots de congé. Un texte de témoignage répond donc à une nécessité essentielle de la part d'une victime. Le narrateur-témoin parle de l'intérieur de la catastrophe. Toutefois, c'est par cette fonction ontologique que l'acte de témoigner tend à devenir une œuvre littéraire, comme c'est le cas pour certains témoins-écrivains de la Shoah : « l'écriture testamentaire des victimes avait très souvent pris forme littéraire, [...] les rescapés avaient le plus souvent continué de témoigner ensuite. [...] Il s'agit donc là non d'un usage momentané et instrumental de la littérature, commandé par l'objectif final de transmettre, mais d'une évolution propre à l'acte de témoigner, liée à sa fonction vitale, testamentaire et funéraire¹² ».

Par contre, une narration romanesque est le résultat de l'intention artistique et esthétique d'un auteur, ce qui reste dans le domaine d'une liberté de création qui ne dépend pas de l'expérience vécue. Avec quelle légitimité la littérature, qui vient de l'invention et de l'imagination, s'approche-t-elle de la souffrance des victimes ? Quel rôle joue-t-elle dans la transmission de la mémoire ? Quelle réparation offrirait-elle face à la déshumanisation ?

Sous le choc du génocide des Tutsi, le monde littéraire africain de langue française est donc obligé d'aborder des questions tout à fait nouvelles, d'une portée historique et anthropologique bien différente par rapport aux thèmes traditionnels développés jusque-là : l'exil, la violence, les maux sociaux de l'Afrique, les dictateurs à dénoncer. Les événements rwandais constituent en ce sens un véritable tournant. D'après Pierre Halen, ils produisent « une sorte de rupture épistémologique dans l'auto-représentation de l'Afrique au 20^e siècle¹³ » : le crime contre l'humanité n'est plus perpétré par des colonisateurs blancs ; on ne peut pas cacher le fait que les conséquences mortifères de l'éthnicisation coloniale ont été héritées par les idéologues extrémistes du « pouvoir hutu » qui ont poussé la

¹¹ Catherine Coquio, *Rwanda...*, *op. cit.*, p. 103.

¹² *Ibid.*, p. 99-100.

¹³ Pierre Halen, « Le Rwanda et la question de l'altérité : à propos de deux récits de voyage », dans Rangira Béatrice Gallimore et Chantal Kalisa (dir.), *Dix ans après : réflexion sur le génocide rwandais*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 195.

population hutue au massacre des Tutsi¹⁴. La complicité de certains secteurs étatiques français¹⁵ avec le régime génocidaire n'atténue pas la culpabilité des tueurs à la machette. Le Rwanda est désormais le cauchemar évoqué par tout conflit ethnique en Afrique, de la Côte d'Ivoire au Kenya.

Interroger les événements est perçu comme un travail nécessaire et urgent. À ce propos, on a longuement parlé d'un « nouvel engagement » des écrivains africains francophones. Mais il ne s'agit plus de l'engagement militant sartrien. La recherche esthétique réaliserait plutôt un engagement éthique, émotionnel, politique et personnel. L'acte esthétique opère toujours, inévitablement, une attribution de sens et de valeur qui configure l'ordre symbolique : l'artiste, l'écrivain, tout créateur d'œuvres, prend alors une responsabilité à l'égard de la réalité, car son acte de création produit des effets de représentation et de sens qui ont des répercussions sur l'interprétation des choses.

Sans doute faudrait-il chercher la raison du phénomène littéraire et culturel qui a suivi les événements rwandais dans l'effort d'interroger ce qui s'était passé et d'en élaborer l'effroyable vérité. Cela a donné lieu à une grande production de documents, de témoignages¹⁶, de reportages¹⁷, de pièces théâtrales¹⁸, de films¹⁹, de romans²⁰, voire de bandes dessinées²¹ : « une activité éditoriale et artistique frappante, surtout depuis 2000²² ». L'initiative la plus remarquable a été le projet *Rwanda : écrire par devoir de mémoire*, lancée en 1995 par l'Association Arts et Médias d'Afrique de Lille, qui organise chaque

¹⁴ Pour une histoire de l'idéologie ethniste au Rwanda, notamment de la « fable du Hamite », cfr. Catherine Coquio, *Rwanda..., op. cit.*, première partie.

¹⁵ Sur ce thème, cfr. Laure Coret (dir.), *Rwanda 1994-2004 : des faits, des mots, des œuvres*, Paris, L'Harmattan, 2005, qui contient les « Conclusions provisoires de la Commission d'Enquête citoyenne » sur le rôle de la France au Rwanda.

¹⁶ Entre autres, les témoignages de Yolande Mukagasana, de Esther Mujawayo, de Marie-Aimable Umurerwa, d'Annick Kayitesi.

¹⁷ Un des plus célèbres est le texte de Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*, publié en octobre 2000, suivi par *Une saison de machettes* du même auteur, septembre 2003, et par *La Stratégie des antilopes*, 2007, tous les trois à Paris chez Seuil.

¹⁸ Notamment la pièce *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*, de la compagnie Groupov (formée d'acteurs belges et rwandais), jouée en Europe et au Rwanda à partir de 1999, avec la participation de Yolande Mukagasana. Auteurs : Marie-France Collard, Jacques Delcuvellerie, Yolande Mukagasana, Jean-Marie Piemme, Mathias Simons ; auteurs associés : Tharcisse Kalisa Rugano, Dorcy Rugamba. Le texte a été publié à Paris, Éditions Théâtrales – Festival International des Théâtres Francophones en Limousin (« Passages francophones »), 2002.

¹⁹ Les plus célèbres : *Sometimes in April* de Raul Peck, *Hotel Rwanda* de Terry George.

²⁰ Par exemple, le roman de Gil Courtemanche, *Un Dimanche à la piscine à Kigali*, publié au Canada en 2000 chez Les Éditions du Boréal.

²¹ Comme l'album de Jean-Philippe Stassen, *Déogratias*, Éditions Dupuis, Belgique, 2000.

²² Catherine Coquio, *Rwanda..., op. cit.*, p. 74.

année le festival Fest'Africa. 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 en France²³ 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 de 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 éviter²⁴ ou qu'elle a mises en lumière face au défi à relever : il fallait briser le « silence assourdissant²⁵ » des intellectuels africains pendant 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 la mémoire. On voulait enfin essayer de participer « à la revitalisation de l'activité culturelle au Rwanda²⁶ », pour contribuer, avec les moyens de l'art, de la littérature, du théâtre, à retisser autant que possible des relations sociales complètement déchirées.

En revanche, la réception rwandaise des textes a été très limitée. D'ailleurs, il s'agit d'un pays très pauvre qui vient d'être ravagé par un des plus effrayants crimes du siècle dernier, où les gens, qui souffrent de traumatismes graves, sont en train de reconstruire les conditions de leur survivance. D'après Coquio, l'opération a surtout marqué

²³ 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'Ainé 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) ; 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). Cfr. bibliographie.

²⁴ Par exemple, l'inspiration panafricaniste des invitations qui n'a pas été sans doute interrogée davantage. Aussi la référence à la Shoah comme modèle typiquement occidental de la mémoire ne va-t-elle pas sans questions lorsqu'on l'introduit dans la culture rwandaise : pour un examen de ces aspects controversés, cfr. Catherine Coquio, *Rwanda...*, *op. cit.*, notamment Ch. XII et XIV.

²⁵ Boubacar Boris Diop, « Écrire dans l'odeur de la mort », dans *Lendemain*, n° 112, *op. cit.*, p. 74.

²⁶ Nocky Djedanoum, « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », dans *Notre Librairie*, n° 138-139, septembre 1999 / mars 2000, p. 117. Nocky Djedanoum est le directeur et l'organisateur de l'initiative.

« l'émergence de la mémoire du génocide dans la *culture* française²⁷ ». Mais il est vrai que l'apparition du génocide des Tutsi dans le monde littéraire africain en langue française date de la mobilisation des artistes de Fest'Africa.

L'AVÈNEMENT DU TÉMOIGNAGE

Il existe désormais un corpus littéraire important autour du génocide au Rwanda et de ses séquelles. Lorsqu'on le met en perspective avec les littératures issues des autres catastrophes anthropologiques, on constate sa spécificité. Une nouveauté réside dans le fait qu'il marque l'entrée du témoignage dans le champ littéraire francophone de l'Afrique subsaharienne. Mais l'avènement du témoignage implique, dans le cas du Rwanda, l'intervention d'un tiers africain ou occidental, avec son rôle délicat tantôt dans la relation testimoniale, tantôt dans la transmission du récit mémoriel.

Au Rwanda, le rôle du tiers est rendu plus épineux par le problème de la langue : la plupart des témoignages oraux sont évidemment rendus en kinyarwanda, langue maternelle des Rwandais, tandis que la langue de l'écriture, c'est-à-dire de l'internationalisation de la mémoire, est le français. Bien que le français soit une des trois langues officielles du pays (avec le kinyarwanda et l'anglais), seulement les Rwandais cultivés le maîtrisent par écrit. Le décalage entre le kinyarwanda, oral et affectif, et le français de l'ancien colonisateur, langue de l'écriture, implique l'aide d'un écrivain auxiliaire quand un rescapé veut donner à son témoignage une forme qui pourra être lue et traduite dans le reste du monde. On a remarqué que, ce faisant, le témoin rwandais inscrit d'emblée le récit de sa survivance dans une culture qui n'est pas la sienne, n'ayant pas accès à une langue qui lui permettrait de communiquer, sans intermédiaires, ce qu'il ou elle ressent, sa vérité intime, ses questions perpétuelles ; cela pourrait donner lieu à des formes d'aliénation au cœur du processus de transmission. Ce barrage linguistique est une complication que les écrivains sont obligés de prendre à leur compte : dans le travail de la mémoire, la langue française assure la transmission internationale, mais la langue de l'affectivité, du deuil et du souvenir demeure le kinyarwanda pour le rescapé rwandais.

Il faut rappeler aussi qu'au Rwanda une littérature moderne en langue française avait commencé à s'amorcer seulement dans les années cinquante, sans développer, jusqu'à la moitié des années quatre-vingts, une production analogue à celle d'autres pays africains francophones²⁸. La situation rwandaise est compliquée par le fait que

²⁷ Catherine Coquio, « Aux lendemains, là-bas et ici... », dans *Lendemain*, n° 112, *op. cit.*, p. 12.

²⁸ Saverio Naigiziki est l'auteur du premier roman rwandais en français, *Escapade rwandaise. Journal d'un clerc en sa trentième année*, Bruxelles, 1949. En 1949 Alexis

« la culture est restée marquée par des formes d'expression et de transmission orale – lesquelles ne peuvent qu'être en grande partie elles aussi sinistrées par le génocide²⁹ ». Pourtant, le nouveau cours des témoignages et des narrations littéraires issues de la catastrophe va peut-être « modifier en profondeur la répartition des formes d'écriture et d'oralité, d'expression publique et privée³⁰ », et avec cela le rapport à la littérature en langue française des Rwandais cultivés.

Dans ce contexte bouleversé et complexe, les narrations du génocide assument au moins trois formes principales : les témoignages directs en français rendus en Europe, transcrits et rédigés par des écrivains professionnels (c'est le cas de Yolande Mukagasana avec le Belge Patrick May, ou d'Esther Mujawayo avec la journaliste française SouâdBelhaddad) ; les témoignages directs recueillis sur les lieux, traduits du kinyarwanda en français-rwandais et réécrits par l'auteur (c'est le cas du premier texte de Jean Hatzfeld, assisté par Innocent Rwililiza, lui-même un rescapé dont le témoignage est inclus dans le livre) ; enfin, le rôle donné aux personnages-témoins dans les œuvres littéraires d'écrivains extérieurs aux événements. La plupart de ces derniers textes ont été écrits précisément à l'occasion de Fest' Africa par des écrivains africains non Rwandais. C'est à cette troisième forme de narration qu'on consacrer les lignes suivantes.

DU TÉMOIGNAGE ORAL À LA NARRATION LITTÉRAIRE

Le roman africain francophone s'était déjà servi auparavant du personnage-témoin, mais cela ne relevait que d'une invention de l'auteur sans référence directe à une réalité préexistante. Maintenant, tout en demeurant fictive de par l'invention de son auteur, la création du personnage trouve sa première source à l'intérieur d'une relation entre l'écrivain venu du dehors et des personnes réelles qui lui racontent l'expérience catastrophique vécue. B. B. Diop constate qu'« 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 mot³¹ ». D'une part, on fait appel aux écrivains pour qu'ils soient en

Kagame a publié un roman en kinyarwanda, *Indyoesha-birayi*, traduit en français seulement en 2004 sous le titre *Le Relève-gout des pommes de terre*, Paris, Les Classiques Africains. Un écrivain de la diaspora tutsie au Zaïre, Antoine Ruti, a publié trois romans en langue française entre 1979 et 1997 : *Némo*, ensuite *Affamez-les, ils vous adoreront*, enfin *Le fils de Micseno* (sources : Alain Ricard, « La difficile question de la langue d'écriture », dans *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004; Romuald Fonkoua, « À propos de l'initiative du Fest' Africa: "témoignage du dedans", "témoignage du dehors" », dans *Lendemain*, n° 112, *op. cit.*). Il faut aussi remarquer que le Rwanda n'a vécu que marginalement le mouvement de la négritude et du panafricanisme.

²⁹ Catherine Coquio, *Rwanda...*, *op. cit.*, p. 103.

³⁰ *Ibid.*, p. 106.

³¹ Boubacar Boris Diop, « Écrire dans l'odeur de la mort », dans *Lendemain*, n° 112, *op. cit.*, p. 80-81.

mesure de « hisser leur écriture à la hauteur de la souffrance³² », de l'autre, il leur est interdit de négliger la prière des rescapés : « surtout, n'écrivez pas des romans avec nos souffrances. Dites seulement ce que vous avez vu. Nous sommes des personnes, pas des personnages³³ ».

Cette rencontre entre le témoignage oral et la littérature pose donc des problèmes d'ordre éthique, esthétique et épistémologique. Quel rôle joue l'œuvre qui intègre des récits testimoniaux ? À quel savoir faut-il s'attendre ? Comment l'écrivain garde-t-il la marque du statut différent des énonciations du témoin et de l'auteur ? Y-a-t-il le risque de déposséder le témoin d'une vérité intime dont il reste l'unique dépositaire ? Quelle écriture pourrait restituer aux victimes le respect qui leur est dû, en évitant qu'elle se transforme en une autre violence ?

L'écrivain n'emploie certainement pas le témoignage dans le même but que le journaliste, l'historien, le juge. Il ne s'agit pas d'une simple collection de comptes rendus dont la fonction serait simplement cognitive. Son travail se produit à partir de l'interaction entre l'espace référentiel et le plan de la représentation. L'intégration du témoignage oral des rescapés dans son univers imaginaire suppose une transfiguration du réel dont il lui faut mesurer, à chaque pas, l'efficacité et la légitimité, parce que le décalage de la représentation implique toujours une interprétation plus ou moins arbitraire. Il faut alors tenir compte de certaines conditions, si l'on refuse de trahir non seulement le récit du témoin, mais aussi le sens et la teneur du discours testimonial dans son ensemble.

La distinction proposée par Giorgio Agamben entre *testis* et *superstes*³⁴ se révèle ici utile pour rendre évidente la différence constitutive entre le témoin et l'auteur. Cette distinction est éclairée par Jean-Pierre Karegeye dans les termes suivants : « Agamben signale deux origines latines du mot témoin. Le premier est *testis*, du registre juridique, qu'il traduit par "celui qui se pose en tiers [...] entre deux partis dans un procès ou un litige". Le second sens vient de *superstes*. C'est-à-dire "celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner"³⁵ ».

Au Rwanda, l'écrivain venu du dehors occupe une position extérieure qui le rend un « témoin » particulier. Il arrive quelques années après les faits : pour savoir ce qui s'est passé, il doit rencontrer

³² Daniel Delas, « Écrits du génocide rwandais », dans *Notre Librairie*, n° 142, octobre-décembre 2000, p. 21.

³³ Catherine Bedarida, « Boubacar Boris Diop, romancier sénégalais », dans *Le Monde*, en ligne, 8 juin 2000 : <www.lemonde.fr> [Consultée le 8 juillet 2007]. Les mots des rescapés, rencontrés pendant les résidences au Rwanda, sont rapportés par Diop.

³⁴ Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, traduit en français : *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*, Paris, Éditions Payot et Rivage, 1999.

³⁵ Jean-Pierre Karegeye, « Le témoin hérétique. Victime et martyr : malentendu chrétien et déni du génocide », dans *Lendemain*, n° 112, *op. cit.*, p. 59.

les rescapés, dans le « contact charnel³⁶ » avec les lieux, selon l'expression de Koulsy Lamko, l'écrivain tchadien participant, lui aussi, à Fest'Africa. La connaissance des événements et des sentiments passe tout d'abord du *superstes* à l'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'événement³⁷ ». De sa part, Pierre Halen souligne que la relation testimoniale au Rwanda a ceci de particulier, qu'elle fait allusion à une question de l'altérité que la solidarité déplace du discours de la différence au discours de la commune humanité à partager : « L'altérité reste cependant au cœur de la relation, mais elle ne loge pas dans ce qu'on pourrait appeler une sémiologie extérieure : le folklore, par exemple, ou les usages particuliers d'une culture ; elle se révèle dans une instance *intérieure* à l'humain, si intérieure qu'elle s'avère commune aux trois personnes de l'énonciation³⁸ ».

LES TEXTES : LE THÈME DE LA QUÊTE

C'est le modèle du voyage qui permet de garder, au niveau du récit littéraire, la trace du statut différent de l'énonciation du *superstes* et du *testis*. Romuald Fonkoua explique que « la première condition de production de cette littérature qui raconte l'indicible est le voyage, qui devient un thème en soi³⁹ ». Le voyage renvoie au « témoignage du dehors » des écrivains africains non Rwandais, selon l'expression du même auteur. En outre, la relation testimoniale, où le respect de l'altérité est capital, donne à ce thème l'allure d'une quête initiatique : le voyageur recherche un savoir qu'il ignore chez ceux qui le possèdent, en parcourant les lieux qui conservent la mémoire des événements. Dans ce modèle, qui prévaut décidément, bien que sous des formes différentes (enquête, errance, quête positive ou négative), le personnage-témoin (par exemple : Gérard dans *Murambi* de Diop, ou le poète Muyango dans *La Phalène des collines* de Lamko) est souvent encadré dans la narration comme un adjuvant du personnage-quêteur (par exemple : Cornelius dans *Murambi* de Diop ; Pelouse dans *La Phalène* de Lamko ; Valcourt dans *Un Dimanche à la piscine à Kigali* de Courtemanche) ou de l'auteur lui-même lorsqu'il se met en scène à

³⁶ Koulsy Lamko, « Les mots... en escalade sur les Mille collines », dans *Notre Librairie*, n° 138-139, *op. cit.*, p. 122.

³⁷ Noémi Bénard, « Le "témoignage" sur le génocide rwandais en littérature d'Afrique noire francophone: Tierno Monémbo et Boubacar Boris Diop », dans *Lendemain*, n° 112, *op. cit.*, p. 87.

³⁸ Pierre Halen, « Le Rwanda et la question de l'altérité... », dans Rangira Béatrice Gallimore et Chantal Kalisa (dir.), *Dix ans après...*, *op. cit.*, p. 190.

³⁹ Romuald Fonkoua, « À propos de l'initiative du Fest'Africa... », dans *Lendemain*, n° 112, *op. cit.*, p. 71.

la première personne (comme dans le journal-reportage de V. Tadjou, *L'Ombre d'Imana*, ou dans *Moisson de crânes* de Waberi).

Le modèle du voyage-quête permet de rendre compte de la relation entre le rescapé rwandais et l'écrivain étranger au pays : une relation parfois difficile, chargée de tensions, sinon de malentendus. C'est ce que montre, par exemple, B.B. Diop dans *Murambi*, où il raconte la méfiance du rescapé Gérard envers Cornelius, un Rwandais revenu d'un long exil quatre ans après le génocide pour découvrir que son père, le Docteur Karekezi (un Hutu), est le bourreau de Murambi : il a fait exterminer des milliers de personnes, y compris sa femme tutsie avec leurs enfants (les frères de Cornelius). Le comportement de Gérard signale la symptomatologie du traumatisme subi. Au Café des Grands Lacs à Kigali, où Cornelius le voit pour la première fois, il entre en scène sous la forme d'un pur cri qui prononce des mots énigmatiques :

Après le départ des soldats, un incident troubla beaucoup Cornelius. Une voix s'était élevée de derrière leur table. Quelqu'un avait brusquement crié :
– Mes amis, hurlez votre douleur ! Oh ! J'aimerais tant entendre votre douleur ! Moi, j'ai bu du sang. Et maintenant, écoutez-moi bien !⁴⁰

Gérard est décrit par le biais du regard de Cornelius : un « monsieur maigre et taciturne assis seul devant son verre de whisky⁴¹ », une image évocatrice de la solitude, une morne toile de fond de laquelle surgit l'appel soudain à l'écoute. Ensuite, Gérard « se mit à parcourir la salle d'un air absent et vaguement hostile⁴² » : le lexique insiste sur l'isolement, sur l'égarement, sur le soupçon d'une folie.

Le lecteur apprendra plus tard que l'hostilité vient du fait que Gérard ne peut pardonner à Cornelius d'être le fils du monstre de Murambi. Mais s'il est vrai que Gérard pourrait bien être le représentant de « la colère douloureuse qui émane du roman de Boris Diop⁴³ », il tient lieu aussi de l'ambivalence du rapport entre le survivant et celui qui vient de l'extérieur quatre ans plus tard : Cornelius, le personnage revenu de l'exil en 1998, occupe une position analogue à la position de l'auteur, venu sur les lieux, lui aussi, en 1998. Cet aspect du rapport entre Cornelius et Gérard devient manifeste avec les dialogues qu'ils échangent dans la quatrième partie du roman, où la rage de Gérard éclate, en montrant la dialectique parfois pénible de leur relation. Pour expliquer à Cornelius la raison de son étrange conduite au Café des Grands Lacs, Gérard lui dit :

⁴⁰Boubacar Boris Diop, *Murambi. Le livre des ossements*, Paris, Éditions Stock, 2000, p. 70.

⁴¹*Ibid.*

⁴²*Ibid.*, p. 71.

⁴³Catherine Coquio, *Rwanda...*, *op. cit.*, p. 167.

– 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 "GL", on n'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 », mais tu as vite pensé que tu pouvais te payer du bon temps, génocide ou pas !⁴⁴

Ce bref passage condense quelques aspects importants de la condition du survivant : le corps, le langage, la rancune. Le thème du corps-victime, objet de la violence de la machette et des grenades, revient évidemment toujours dans les textes. Ce corps-cible porte les signes qui l'exposent au meurtre, qui attirent la haine exterminatrice : les Tutsi sont reconnus par la forme du nez, par la taille longiligne, par la mythique beauté des femmes, par la couleur plus claire de la peau. Des faux signes, évidemment, une interprétation arbitraire et conventionnelle du corps d'autrui, qui le transforme en objet, qui lui ôte le statut de sujet. Ce corps, après, portera d'autres signes : des mutilations, des cicatrices. Or, le visiteur risque d'accomplir un geste d'objectivation : le corps du survivant est exposé au regard d'un étranger qui ne comprend rien de sa souffrance. L'objectivation du regard risque de réactiver le schéma symbolique et psychique de la dépersonnalisation.

Le sarcasme de Gérard, le rythme saccadé de son élocution qui reproduit l'oralité dans un ton agressif, semble se faire l'écho de la défiance des Rwandais lorsqu'ils ont avancé les reproches rapportés par Diop (« Nous sommes des personnes, pas des personnages »). L'écrivain sénégalais ne néglige pas ce sentiment dont lui-même a évidemment été frappé. L'auteur pousse le contrat de fidélité au réel jusqu'à la reproduction du rapport délicat avec le survivant, dont le personnage Gérard, désigné par la narration comme « il », devient le représentant. L'incompréhension entre Gérard et Cornelius ne sera pas complètement résolue, sauf dans l'intériorité de Cornelius qui assumera, enfin, la rage de l'autre, après avoir écouté le récit du massacre directement du témoin.

Une évolution semblable se produit chez Pelouse, dans *La Phalène des collines* de Koulsy Lamko. Avec Cornelius, Pelouse (d'origine rwandaise aussi) partage l'exil et le retour au Rwanda de l'après-génocide, ce qui correspond d'ailleurs à une situation réelle : beaucoup d'exilés sont rentrés après la prise du pouvoir du F.P.R. Elle décidera, à la fin du roman, de rester à jamais au Rwanda, où elle est tombée amoureuse du poète Muyango. Mais sa prise de conscience a une connotation plus affective que politique. Au fond, la motivation principale de sa recherche est le désir de trouver la dépouille de sa tante, la Phalène, pour lui donner une digne sépulture. Le contre-chant

⁴⁴ Boubacar Boris Diop, *Murambi...*, op. cit., p. 192.

politique est confié à Fred R., un autre exilé⁴⁵ : les étapes de son errance sont racontées par de brefs récits qui intercalent le récit majeur des vicissitudes de Pelouse, même s'il n'y a aucun rapport apparent entre les deux personnages et leurs histoires respectives.

Mais si l'errance frénétique du combattant marque une prise de conscience acquise par degrés, à mesure qu'il traverse des situations et des lieux, la quête de Pelouse est jalonnée, au contraire, par la perte répétée d'objets qui l'attachent à sa vie précédant le voyage au Rwanda, des objets qui signifient son étrangeté au pays. Il faut que Pelouse la surmonte pour qu'elle puisse reconnaître son implication avec les autres Rwandais et le lien profond, mais presque oublié, avec ses origines. La Phalène, le fantôme invisible de la tante assassinée, intervient activement dans ce processus de reconnaissance en guidant le parcours de la nièce. Elle lui envoie des rêves et des cauchemars ; elle lui fournit une sensibilité singulière. Muyango, le rescapé-adjurant, offre à la jeune femme les mots pour dire ses nouvelles aspirations et pour en prendre peu à peu pleinement conscience.

Au début, Pelouse se présente comme une simple voyageuse : elle visite le site mémorial de Nyamata avec un groupe d'Occidentaux. Elle prend des photos, mais ces photos ne se développent pas, elles sont entièrement effacées. Les papiers où elle avait pris des notes de voyages sont dispersés par une rafale de vent. Lorsqu'on lui offre la possibilité de faire partie d'un groupe d'enquêteurs salariés, elle perd tout de suite son appareil-photo et les notes rédigées pour le travail. Finalement elle se déplace de sa position extérieure, encore détachée du destin des autres Rwandais, pour se charger de leur douleur : elle fonde, avec la veuve Épiphanie, la Clinique de l'Espoir, où on va pratiquer « la chirurgie esthétique des âmes⁴⁶ ». Elle semble répondre ainsi à l'invitation de Muyango qui lui avait dit :

Toute quête est comme une pièce musicale gaie que l'on crée. Pas un requiem. Alors commence autrement à écrire une autre vie. Le premier mot saura être la première note d'un hymne à la terre que tu chéris. Quand tu l'auras écrit, qu'un saxo grave barrisse la victoire en installant ta voix sur sa trompe. Tes photos seront alors chargées de rythmes et d'émotions et célébreront, en filigrane, la nouvelle humanité à engendrer par-delà les lacs, les collines, les massifs volcaniques, le vol des tisserins ou les fumées des champs de bananiers...⁴⁷

Au Rwanda post-génocidaire l'écrivain tchadien lui-même se trouve d'abord dans la position d'un visiteur. Pourtant, face à l'horreur dévoilée là-bas par les témoins et par les sites mémoriaux, son écriture risque d'être bloquée. Il faut un engagement personnel profond pour

⁴⁵ Ce personnage serait la traduction sur le plan fictionnel du général Fred Rwigema, co-fondateur du Front Patriotique Rwandais avec Paul Kagame : Rwigema fut tué en 1990, au cours de la première offensive du F.P.R. contre le régime de l'extrémiste hutu Habyarimana.

⁴⁶ Koulsy Lamko, *La Phalène des collines*, Paris, Le Serpent à Plumes (« Motifs »), 2002, p. 195 (première édition : Butare, Éditions Kuljiaama, 2000).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 113.

maîtriser les émotions et l'égaréement intellectuel. Écrire se transforme alors en une quête intérieure, qui va changer la nécessité et le sens de l'écriture même. Lamko, artiste de théâtre, choisit pour la première fois de composer un roman qui n'est pas un roman, mais un long poème en prose. Lamko explique ceci : « Il me fallait exorciser la douleur que la vue des sites du génocide m'a gravée sur le cœur⁴⁸ ». Puisqu'il arrive qu'on perde les mots, « chercher à les retrouver pour écrire un livre, témoigner, tenter d'exprimer ce que l'on ressent ne peut plus être un exercice de style. Écrire devient un parcours intérieur, une recomposition de soi-même au travers des mots, une quête initiatique⁴⁹ ».

Si l'on considère la figure de la quête aussi comme une épreuve, on pourrait ajouter le petit Faustin de Tierno Monémbo à cette galerie de personnages : dans *L'Aîné des orphelins* l'enfant parcourt inlassablement les rues de Kigali et les routes du pays, moins pour acquérir un savoir que pour échapper à la mort, même s'il se dit être à la recherche de ses parents. Il veut croire qu'ils survivent quelque part hors du Rwanda, dans un camp pour réfugiés. Son errance tient à l'épreuve dangereuse plus qu'à la recherche : la mort l'attrape enfin, aucun prix final pour lui. La sentence capitale pour meurtre, outre que tragique et paradoxale dans ce contexte, dénonce un échec irrémédiable dont la faute n'est pas à l'adolescent, mais aux adultes.

Monémbo renonce en partie au modèle initiatique seulement pour consacrer son roman au malheur trop souvent négligé de l'enfant du génocide. Ayant écarté la transposition fictionnelle du témoignage pour un parti pris esthétique, l'auteur se sert néanmoins de la figure de l'errance du petit Faustin pour restituer l'égaréement d'un adolescent traumatisé. Étant un enfant, et ayant presque tout refoulé, Faustin ne peut pas accomplir l'acte d'autodésignation du témoin. Mounira Chatti explique que cet acte consiste en ce « déictique triple » dont parle Paul Ricoeur : le « je » de la première personne singulière, les temps verbaux du passé pour l'écart temporel, le là-bas rétrospectif de l'expérience par rapport à l'ici du récit⁵⁰. Monémbo a choisi de mettre au centre de son roman la question d'un témoignage impossible, qui évoque un mutisme traumatique indépasseable. L'écrivain guinéen maintient ainsi un maximum de distance entre sa subjectivité d'adulte non-rwandais et le récit d'un enfant survivant qui ne se rend pas compte de ce qui lui arrive pendant qu'il vit au jour le jour comme les autres orphelins, les enfants de la rue du Rwanda, au lendemain du génocide des Tutsi.

⁴⁸ Sylvain Marcelli, « La parole des fantômes (entretien avec K. Lamko) », dans *L'Interdit*, revue en ligne, décembre 2000 : <www.interdits.net> [Consultée le 25 juillet 2006].

⁴⁹ Koulsy Lamko, « Les mots... en escalade..., *op. cit.*, p. 122.

⁵⁰ Mounira Chatti, « Le témoignage en représentations : de la parole à l'écriture », dans Rangira Béatrice Gallimore et Chantal Kalisa (dir.), *Dix ans après..., op. cit.*, p. 177.

En revanche, un simulacre de témoignage de la part de Faustin est rendu sous une forme renversée, tout à fait grotesque : pour gagner un peu d'argent, il accompagne des journalistes occidentaux qui l'encouragent à raconter, devant leurs caméras, des histoires totalement inventées, où il fait figure du véritable petit rescapé qui apitoiera, bien sûr, les spectateurs du monde entier. Le metteur en scène de cette imposture est Rodney, un journaliste anglais indépendant et sans scrupules. Faustin raconte leur aventure :

Le lendemain, on m'offrit un copieux déjeuner avant de me filmer au milieu des crânes entassés sur des tables, des ossements et des habits ensanglantés fourrés dans des sacs en plastique ou éparpillés dans les champs au milieu des immondices. [...] 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.

La télévision suisse nous transporta à Rebero, CNN à Bisesero. Il faut croire que, l'ami Rodney et moi, notre renommée était devenue planétaire. [...] Je n'avais plus besoin d'être guidé. Rodney montait sa caméra et le film se déroulait tout seul. Dans des endroits où je n'avais jamais mis les pieds, je reconnaissais tout de suite la mesure calcinée d'où l'on avait extrait mes parents ; la cour entourée d'hibiscus où on leur avait coupé les jarrets ; le préau de l'église où on les avait éventrés [...] ⁵¹.

Le ton du récit est fortement polémique. Avec l'énonciation orale d'un adolescent qui ne s'exprime pas trop correctement, et avec un cynisme irresponsable, Monénembo dénonce jusqu'à quel point le témoignage d'un enfant est manipulable, précisément parce qu'il n'est pas en mesure de se désigner lui-même comme témoin. Le journaliste occidental joue ici un rôle pervertisseur. Le jeune rescapé, qui a perdu la mémoire des événements, n'est pas aidé à surmonter le traumatisme. Au contraire, il devient encore une fois l'objet d'une dépersonnalisation. Sa souffrance muette est exploitée par la violence médiatique des émissions « *humaninterest*⁵² ».

Monique Ilboudo renverse la trame initiatique pour donner une issue négative à la quête, afin de montrer comment la politique rwandaise de la mémoire, fondée sur l'exposition des ossements dans les sites mémoriaux, pourrait engendrer d'autres violences. Dans le court roman *Murekatete*, la protagoniste du même nom, qui signifie en kinyarwanda « laissez-la vivre », raconte à la première personne son calvaire pendant et après le génocide. Or, la jeune femme est née de père hutu et de mère tutsie : elle porte donc dans son corps la marque des deux groupes en guerre⁵³. Venant, un combattant tutsi du F.P.R., a sauvé la jeune femme gravement blessée par une bande de miliciens qui avaient déjà tué ses enfants. Après la libération du pays, Venant et Murekatete se marient, mais bientôt le couple est détruit à cause du

⁵¹ Tierno Monénembo, *L'Ainé des orphelins*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 108-109.

⁵² L'expression en anglais est de Courtemanche, *Un Dimanche...*, *op. cit.*, p. 323.

⁵³ Il faut préciser cependant que dans la tradition rwandaise l'attribution de l'éthnie est patrilinéaire.

viol que l'ancien soldat commet sur sa propre femme, à la suite du bouleversement provoqué en lui par la visite aux lieux des massacres. La partie hutue en elle suscite d'abord la méfiance de l'homme, enfin en déclenche la violence.

Tout le monologue intérieur de Murekatete se présente comme la *mimesis* d'un témoignage direct unique, sans effets de polyphonie qui puissent suggérer la pluralité de voix testimoniales, donc la diversité de réception du tiers (comme chez Diop, Lamko, Tadjou, Waberi). Cette voix unique poserait quelques problèmes si le thème d'un cauchemar récurrent de la protagoniste n'était pas intercalé, dès l'incipit, dans le récit. Sans doute l'écrivaine du Burkina Faso a-t-elle poussé l'identification avec la souffrance des femmes rwandaises jusqu'au point de hasarder la superposition de la voix d'auteur à la voix testimoniale. Dans ce roman la distance entre le vécu et l'écriture serait réduite au minimum, jusqu'à une confusion non souhaitable, si la dimension onirique n'intervenait pas pour restituer la distanciation de l'irréalité, en rétablissant en partie l'écart entre le réel et la fiction. Le témoignage fictionnel est donc à nouveau reconnaissable en tant qu'invention d'auteur. Le cauchemar revient chaque nuit, avec la mise en scène répétée du meurtre dont Murekatete serait la victime :

Un pas de plus, et je tombais dans le ravin dont le fond se perdait dans l'opacité d'un nuage de fumée. Je m'arrêtai, et fis face à mes poursuivants. Armés de gourbins cloutés, de pangas, de haches, de serpes, de sagaies, de barre de fer et de bien d'autres instruments de mort, la horde courrait vers moi. À une dizaine de mètres, elle ralentit le pas, sûre d'avoir sa proie. Ce nouveau rythme la rendit encore plus impressionnante. Une meute d'hommes enragés, auxquels s'étaient mêlées des femmes avides de sensations fortes, d'enfants à la curiosité morbide, avançait sur moi d'un pas cadencé. [...] À leur suite, quelques chiens faméliques trottaient, espérant sans doute des miettes de ce festin insolite⁵⁴.

Dans la description du rêve au début du roman, l'emploi du passé simple et de l'imparfait produit un effet ambigu : on ne comprend pas tout de suite qu'il s'agit d'une scène onirique. D'entrée de jeu, on est plongé dans le désordre psychique de la rescapée. Murekatete conclut le récit initial par ces mots :

J'entendais l'écho de ma propre voix sortant de ma tête tranchée qui répétait "je l'ai échappé belle, je l'ai échappé belle !". À ce moment, je réalisai l'erreur de ma tête tranchée qui n'en finissait pas de crier sa joie en roulant au fond du ravin, et j'éclatai de rire. Un rire nerveux, saccadé, un rire lugubre.

Une légère caresse sur ma joue stoppa net mon rire macabre. J'ouvris les yeux. Venant alluma la lampe de chevet...⁵⁵

Ce lieu onirique, entre la survie et une non-vie qui n'est pas encore une mort réelle, ce lieu improbable où l'horreur se mêle au rire, produit à la fois, paradoxalement, un maximum d'invraisemblance et

⁵⁴ Monique Ilboudo, *Murekatete*, Bamako, Le Figuier, et Lille, Fest'Africa, 2000, p. 9.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 10.

une vérité dont on ne saurait pas douter : le désastre intime irréparable y est symbolisé comme la source d'un délire permanent. Le roman le représente avec le surréel d'une réminiscence qui hante la protagoniste. Pour essayer de mettre fin à cette hantise, le couple décide de faire un pèlerinage sur les lieux mémoriaux du génocide. C'est sans doute à cause du traumatisme indépassable que la visite aux sites, avec la réactivation de la mémoire, produit un effet ravageur sur le couple : leur quête est un échec.

LE MOTIF DE LA VISITE AUX SITES MÉMORIAUX

L'autorité scripturale de l'auteur ne correspond pas à l'autorité testimoniale des rescapés. La trame initiatique permet de traduire au niveau formel le décalage entre la position d'extériorité de l'écrivain-tiers visitant le Rwanda quelques années après les événements et le rescapé-témoin qui les a vécus et en subit les conséquences. Cela assure une représentation fidèle de la réalité dans l'arbitraire d'une invention littéraire, qui n'est pas nécessairement réaliste. L'altérité du survivant est respectée et marquée en représentant la relation, parfois difficile, entre un personnage-témoin et le personnage-quêteur (surtout chez Diop, Lamko, Tadjou). Dans la relation avec le témoin-adjurant, le quêteur est ouvert à un changement profond de ses motivations. Cela fait écho au trouble vécu par les écrivains de Fest'Africa sur les lieux. Mais ce modèle se prête aussi à décrire une involution (chez Ilboudo), ou bien une errance sans issue (chez Monénembo). Dans le cadre de ce thème, le motif de la visite aux sites mémoriaux est toujours inséré dans les récits, souvent comme point de départ de la quête, quelquefois comme un moment déterminant de la prise de conscience.

Les mémoriaux rwandais sont des ossuaires qui conservent des cadavres momifiés et d'innombrables ossements⁵⁶. Paul Kagame, l'actuel président du Rwanda, a entrepris une politique de la mémoire dès la prise du pouvoir en 1994 : dans le pays africain des Mille Collines il a promu l'établissement de mémoriaux sur le modèle des lieux européens qui commémorent la Shoah, aussi que du YadVashem de Jérusalem⁵⁷. Mais au Rwanda le mémorial ne tient pas au monument érigé en fonction purement symbolique. On a choisi une formule tout à fait différente. Les nouveaux dirigeants politiques et une partie des survivants ont voulu garder la trace visible, quoique macabre, de l'ampleur du génocide, ainsi que de la tragique

⁵⁶ Les plus importants sont Murambi, Nyamata, Ntarama, Mwulire, Mushya et Gisozi à Kigali, le musée-mémorial officiel à partir du mois d'avril 2004. La nature argileuse du sous-sol rwandais a permis la conservation des dépouilles.

⁵⁷ La Shoah, comme paradigme de la mémoire, semble en effet constituer un modèle au Rwanda : l'association de rescapés Ibuka a rédigé, par exemple, une Liste des Justes et des Héros, aussi bien qu'une Liste des Défunts qui rappelle les Livres du Souvenir contenant le martyrologe des disparus juifs.

impossibilité d'identifier les dépouilles, mutilées et éparées, retrouvées dans les charniers, dans les champs, dans la brousse. Le débat qui a suivi portait sur l'aberration funèbre, qui ne prévoit ici aucune sépulture, par conséquent sur le risque de nier encore une fois la dignité des défunts.

Les sites évoquent par là la hantise des tués et de leur mort atroce. Dans les narrations littéraires du génocide, le site forme idéalement le décor qui encadre les voix des témoins. C'est ici, dans l'odeur de la mort – selon l'expression de Diop – que l'écrivain mesure l'inadéquation de son écriture. Précisément dans les lieux qui gardent l'évidence de l'horreur il risque de perdre la parole. Au trouble que l'écrivain ressent au milieu des ossements fait écho la parole des morts au niveau de la fiction. L'écrivain se charge de leur restituer une voix et un visage, parfois en mimant leur parole impossible sous forme d'une colère qui a la force imaginaire de revenir de l'au-delà. Diop affirme que « la vraie commande de texte, non formulée, nous est venue des survivants et des morts⁵⁸ ».

Les écrivains du projet Fest'Africa ont peut-être montré que la visite aux sites rwandais de la part d'un étranger est légitime à condition de s'encadrer dans une quête qui confère à cet acte le sens d'un engagement profond dans la réalité de l'extermination : il faut que le visiteur en revienne changé. Pierre Halen relève que « le pèlerinage aux sanctuaires où l'on a préservé les innombrables corps des victimes, comme à Nyamata, est forcément une épreuve dont on ne saurait venir à bout sans ce bouleversement intérieur qui est une manière d'initiation⁵⁹ ». Autrement, il faudrait parler d'un scandaleux « tourisme de l'horreur », selon l'expression de Koulsy Lamko⁶⁰.

En effet, c'est ce que conteste, avec rage, la Phalène du roman de Lamko. La métamorphose définitive en papillon de nuit du cadavre momifié s'accomplit quand son âme inquiète ne tolère plus les visites des groupes de Blancs (*basungu* en kinyarwanda) au site de Nyamata :

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 intempestif défilé de zigotos ! Mais personne ne voulait me laisser la carcasse tranquille !

C'était le premier jour de la saison des prunes. Ce matin-là, comme à l'accoutumée, j'eus droit à des visites. Le troupeau des dix *basungu* scribouillards qui venait de me quitter était d'un genre vraiment incongru. Docile, attentif, il buvait bouche bée le moindre mot du guide et griffonnait frénétiquement sur d'immenses papalards bleu azur⁶¹.

⁵⁸ Boubacar Boris Diop, « Écrire dans l'odeur de la mort », dans *Lendemain*, n° 112, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁹ Pierre Halen, « Le Rwanda et la question de l'altérité... », dans Rangira Béatrice Gallimore et Chantal Kalisa (dir.), *Dix ans après...*, *op. cit.*, p. 190.

⁶⁰ Sylvain Marcelli, « La parole des fantômes (entretien avec K. Lamko) », dans *L'Interdit*, *op. cit.*

⁶¹ Koulsy Lamko, *La Phalène...*, *op. cit.*, p. 21.

Mais la Phalène ressent une colère plus violente, empreinte d'un sarcasme encore plus fort, lorsqu'un Blanc, appartenant au groupesuivant de touristes, se hasarde à douter du nombre des morts de Nyamata :

Ces mufles, ces clowns de tout acabit qui avaient fini par me prendre pour une pièce de musée, qui me visitaient, [...] tous m'irritaient profondément. J'avais désormais décidé de leur offrir une sarabande de tourments. Laisser libre cours à ma sainte et violente ire ! User de tous mes pouvoirs de fantôme pour secouer tout le monde !⁶²

Elle décide de hanter dorénavant le monde des vivants. Elle commence par envoyer un souffle invisible qui soulève la poudre de talc déposée sur les cadavres et qui fait tousser les visiteurs. Elle provoque la crise épileptique de Védaste, le gardien du site, pour empêcher qu'il fasse encore une fois le récit du viol aux visiteurs.

Le texte de Véronique Tadjo, *L'Ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, se présente comme le carnet des deux séjours de l'écrivaine ivoirienne au pays des Mille Collines (en 1998 et en 1999). Le texte alterne une galerie de portraits avec des fragments d'entretiens au discours direct ou indirect ; des propos y sont rapportés entre guillemets, où le signe graphique signale le passage du « je » de l'auteur au « je » du témoin ou des autres acteurs ; enfin on trouve deux récits qui racontent l'histoire de « Karl » et de « Seth et Valentine ». Trois courtes nouvelles séparent le premier voyage du deuxième : « Sa voix », « Anastase et Anastasie » et l'apologue « La colère des morts ».

Cet apologue est un des textes purement fictionnels insérés dans le récit de voyage. Sur le modèle du conte ancien, avec l'impersonnalité d'une voix qui lègue sa narration à une collectivité, on raconte comment les morts reviennent hanter les vivants pour demander vengeance et mémoire. Leurs incursions portent le désordre et l'inquiétude, la pluie et les cauchemars. La visite des vivants aux ossuaires est renversée dans l'image de la fureur des morts sans paix qui reviennent dans le monde de la vie :

Les morts venaient régulièrement rendre visite aux vivants. Quand ils les trouvaient, ils leur demandaient pourquoi ils avaient été tués.

Les rues de la ville étaient pleines d'esprits qui circulaient, qui tourbillonnaient dans l'air étouffant. Ils côtoyaient les êtres, montaient sur leur dos, marchaient avec eux, dansaient autour d'eux, les suivaient à travers les ruelles surpeuplées.

Les morts auraient voulu parler mais personne ne les entendait. [...]

Certains morts étaient si furieux qu'ils refusaient de repartir quand venait le moment de quitter la terre. Il y en avait un en particulier dont la tête avait été tranchée et qui s'en prenait à tous. Il avait pour alliée une pluie diluvienne.

La pluie tombait rageusement. Une pluie fâchée qui hurlait son refus d'ouvrir les portes de l'autre monde⁶³.

⁶²*Ibid.*, p. 23.

⁶³Véronique Tadjo, *L'Ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Arles, Actes Sud, coll. « Afriques », 2000, p. 53-54.

Il faut appeler un devin, « un grand initié des secrets du temps⁶⁴ », pour déchiffrer les signes et comprendre la cause des plaies. D'abord il écoute la voix des revenants, ensuite il prononce des mots d'apaisement. Enfin, il s'adresse aux vivants pour leur expliquer pourquoi il ne faut pas oublier les morts et quelles invocations ou prières les vivants doivent réciter pour libérer leurs âmes de l'inquiétude. Il termine son discours en disant ceci :

Les signes sont de mauvais augure. Il ne faut pas se leurrer, le présent n'est pas satisfaisant. Trop d'injustices restent plantées dans le ventre du pays. Les jeunes paient pour les erreurs de leurs aînés. Des hordes d'adolescents, la mémoire incandescente, arpentent le pays. L'espoir est rare. Très peu croient en la naissance d'un autre avenir⁶⁵.

Pierre Halen affirme que ce conte « met en abyme l'ensemble du livre⁶⁶ ». Il contient, en effet, la clé de beaucoup de thèmes, d'impressions et de réflexions que le voyage au Rwanda a inspirés à l'écrivaine ivoirienne.

La thématique de la voix des morts répond à l'exigence de mettre en scène la sortie du silence des disparus et le deuil des survivants. Le *superstes* parle au nom de ceux qui ne peuvent plus le faire : c'est le lien d'affection avec ses défunts qui lui confère l'autorité de parler en leur nom. Pour l'écrivain, la relation testimoniale constitue la source de l'autorisation à inventer des situations fictives, où il peut essayer de redonner une voix aux disparus sous forme de personnages avec leurs vicissitudes. En effet, dans le contexte rwandais, l'écrivain n'est pas seulement le relais d'une transmission. Il se trouve dans la même position qu'un deuilleur qui est là pour « aider à la séparation entre les vivants et les morts⁶⁷ ». Le texte ressemble à un rite funéraire qui sort la mort individuelle du néant de la disparition de masse. Il le fait précisément en les restituant à leur singularité : c'est une autre forme de réparation symbolique, qui accompagne le deuil.

LES PORTRAITS

Dans le cadre du modèle initiatique, la représentation de la relation entre le quêteur étranger et un rescapé rwandais fait aussi allusion au lieu où le processus de transmission prend origine. À partir du regard du quêteur, un portrait existentiel du rescapé est dressé : ici, il n'est pas question de psychologie, mais plutôt des séquelles de la violence déshumanisante. Le portrait est une autre condition de la forme qui veut véhiculer la réalité génocidaire, comme l'affirme encore

⁶⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁶ PierreHalen, « Le Rwanda et la question de l'altérité... », dans Rangira Béatrice Gallimore et Chantal Kalisa (éds.), *Dix ans après...*, *op. cit.*, p. 204.

⁶⁷ Hélène Piralian, « De l'importance des "sites" rwandais », dans *Lendemain*, n° 112, *op. cit.*, p. 54.

une fois R. Fonkoua : la deuxième condition de production des textes sur le génocide des Tutsi, à savoir « tenter de redire les mots inaudibles⁶⁸ », prend la forme du portrait de personnages qui dissimulent des personnes réelles rencontrées sur les lieux. On a vu comment Diop dessine le portrait de Gérard.

On a vu que le texte de Koulsy Lamko, *La Phalène des collines*, est entièrement bâti sur un témoignage paradoxal : le fantôme d'une femme atrocement violée et tuée revit dans le corps d'un papillon de nuit. Au cours de son long monologue, dans un style presque expressionniste et sarcastique qui restitue tout l'arbitraire de la littérature, la Phalène raconte les circonstances de sa mort et les vicissitudes des autres personnages au lendemain du génocide. Elle guide surtout la quête de Pelouse, sa nièce, revenue au Rwanda pour chercher la sépulture de sa tante. Il y a deux personnages-rescapés majeurs : le poète Muyango et Épiphanie, une veuve. Muyango deviendra un des adjuvants de Pelouse, tandis qu'Épiphanie réussira, grâce à Pelouse, à trouver la force de survivre au meurtre du mari bien-aimé et de ses enfants.

Comme le personnage Gérard dans le roman de Diop, les personnages de Lamko exposent les symptômes extérieurs et intérieurs de la violence subie. Chez Diop et chez Lamko, la symptomatologie de la survie fait partie intégrante de la signification du personnage, ne se bornant pas à une phénoménologie extérieure. L'aspect de Muyango, par exemple, y est décrit ainsi : « 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 toilette⁶⁹ ». Ailleurs, le lecteur est informé qu'il porte une longue chevelure de style *rasta*, parce que, depuis le massacre de Bisesero, dont il est un rescapé, il a décidé de ne jamais plus se faire couper les cheveux.

L'impossibilité du deuil est la maladie dont souffre Épiphanie, qui passe la journée, dès le matin, à boire de la bière au Café de la Muse :

Aujourd'hui pareil à la veille et au lendemain. Une vie en rond. Comment organiser autrement son existence quand à trente ans on avait vu ses propres cousins découper à la serpette ses trois enfants et embrocher son homme ? Elle conservait jalousement le secret de cet horrible meurtre dont elle avait été seul témoin. [...] Après ce jour fatidique, elle s'était murée dans une épaisse solitude pendant deux années, fuyant toutes les occasions de joie, bals de mariage, baptêmes et autres anniversaires. Et si dans un cercle anodin la conversation s'animait, devenait euphorique, elle s'éclipsait devant les éclats de rire pour ne pas y distinguer en écho les voix de son époux et ses enfants sauvagement assassinés. Elle était devenue insomniaque, vivait dans la hantise de la nuit qu'elle traversait en déambulant entre les paquets de maisons de son carré jusqu'aux premières lueurs de l'aube. Son vœu le plus cher était de mourir [...] ⁷⁰.

⁶⁸ Romuald Fonkoua, « À propos de l'initiative du Fest'Africa... », dans *Lendemain*, n° 12, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁹ Koulsy Lamko, *La Phalène...*, *op. cit.*, p. 78.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 67-68.

Avec l'aide de Pelouse, la veuve entamera son travail de deuil. Encouragée par sa nouvelle amie qui va loger chez elle, et qui lui offre une écoute affectueuse, Épiphanie commencera par se souvenir de la première rencontre amoureuse avec son homme, qui n'est plus là ; ensuite elle réussira à se libérer des cauchemars qui hantent son insomnie nocturne. L'écoute de Pelouse répond à « un besoin de recréer un lien, de donner un sens à leur cohabitation, et surtout de planter l'affectivité quelque part⁷¹ ». En mettant en scène le rapport entre Pelouse et la jeune veuve, Lamko exprime l'espoir que l'écouter d'un tiers puisse aider le travail de deuil. Dans un sens, l'ensemble de son texte est une cérémonie d'enterrement des morts sans sépulture : à la fin, l'amour entre Pelouse et Muyango, qui célèbrent leur union dans un cimetière, va rendre la paix au fantôme errant de la Phalène.

Dans le texte de V. Tadjou, *L'Ombre d'Imana*, le procédé du reportage littéraire « cède la parole aux humains rencontrés et individualisés par un nom⁷² », avec un réalisme qui renonce au traitement fictionnel ; en même temps, il permet à l'écrivaine de « se hausser à la dimension éthique nécessaire pour dépasser les incertitudes de l'objectivisme ou de l'impressionnisme journalistique⁷³ ». Par ce procédé à mi-chemin entre journalisme et littérature, la subjectivité de l'auteur et les autres voix s'entrecroisent en gardant leur différence, sans empêcher pour autant un sentiment de proximité humaine que le style journalistique, à lui seul, ne saurait pas assurer.

Le passage qui concerne Nelly en est un exemple. Il s'ouvre par une courte description de la petite maison très pauvre, suivie d'un portrait de la vieille femme malade, ensuite d'un tableau de sa situation actuelle ; elle vit avec sa fille qui, au moment de la visite, est en train de prendre soin d'un enfant :

Nelly rit aux éclats et se dirige vers le gamin que sa fille est maintenant en train d'enduire de vaseline. Elle lui donne plusieurs tapes sur les fesses en disant : « Celui-là, je n'en veux pas. Il est né de la guerre. Que voulez-vous qu'on en fasse ? » Elle dit ça comme si elle s'apprêtait à le frapper. Sa fille prononce une phrase sans lever la tête. Nelly arrête son geste, prend l'enfant et lui plante un baiser sur la bouche⁷⁴.

Plus tard, quand les visiteurs prennent enfin congé : « Elle hurle : "Souvenez-vous de Nelly. Ne l'oubliez pas. Les temps sont très, très durs." Elle se met à pleurer. Sa vois se casse⁷⁵ ». Et quelques lignes après : « Sur le pas de la porte, elle dit encore "Souvenez-vous de Nelly.

⁷¹ *Ibid.*, p. 172.

⁷² Pierre Halen, « Le Rwanda et la question de l'altérité... », dans Rangira Béatrice Gallimore et Chantal Kalisa (dir.), *Dix ans après...*, *op. cit.*, p. 205.

⁷³ Daniel Delas, « Écrits du génocide rwandais », dans *Notre Librairie*, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁴ Véronique Tadjou, *L'Ombre d'Imana...*, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁵ *Ibid.*

Le jour où je vais mourir, il faudra venir à mon enterrement !”⁷⁶ ». L’appel de la vieille femme aux étrangers, le rire et puis les larmes, à côté de la présence silencieuse de la jeune fille, de l’enfant né du viol, mais qu’il faut aimer, la mort imminente de la femme malade du sida, tout concourt à susciter un sentiment de désespoir sans remède que l’auteur semble enregistrer en prise directe par l’écriture au temps présent, avec des phrases très brèves, comme s’il s’agissait de noter en hâte la scène, en nous restituant l’émoi éprouvé. L’effort, proprement littéraire, de reconstruire avec quelques traits l’ambiance, les émotions, le style d’une oralité secouée par la souffrance et par la nécessité de la survie, rend hommage à Nelly, en l’inscrivant dans l’inoubliable.

L’EXPLICITATION DES LIMITES ET DES POTENTIALITÉS DU LITTÉRAIRE

En s’appuyant encore sur les remarques de R. Fonkoua, on constate que la troisième condition de production de l’écriture de l’inaudible est celle du « sentiment d’impuissance à rendre compte du génocide⁷⁷ » qui remet en cause la littérature elle-même, dans la contradiction entre la nécessité du récit et l’inadéquation du texte poétique à l’énormité de la catastrophe. Les écrivains sont contraints de mesurer à chaque pas les limites de la parole. À la lumière de ce sentiment, l’aveu de Waberi, tout au début de son texte, ne surprend plus le lecteur : « Cet ouvrage s’excuse presque d’exister⁷⁸ » ; quelques lignes plus bas il ajoute : « On se dit que la littérature, cette fabrique d’illusions, avec sa suspension d’incrédulité, reste bien dérisoire⁷⁹ ». On trouve une remarque semblable chez Diop au cours d’un entretien : « ces textes qui sont dérisoires quand on les compare à toutes les souffrances accumulées⁸⁰ ».

La question des limites et des possibilités de la littérature, face à l’extrême, est explicitée dans certains textes, où elle fait partie intégrante de la narration. Par exemple, dans *La Phalène des collines* de K. Lamko, le rescapé Muyango est aussi un poète qui écrit des « poèmes regardants » : « Un regard ! C’était ainsi qu’il appelait les poèmes qu’il passait toute la journée à écrire et à recopier dans les buvettes et les cafés⁸¹ ». Il déclame de longs monologues, comme l’épopée des pasteurs tutsis Abasero dans le Bisesero, ainsi que des poèmes surréels, ruisselant de colère, d’un langage violent, d’images crues et grotesques pour dire un monde chaviré. Par ses propos

⁷⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁷ Romuald Fonkoua, « À propos de l’initiative du Fest’Africa... », *op. cit.*, p. 71.

⁷⁸ Abdourahman Ali Waberi, *Moisson de crânes*, Monaco, Éditions Alphée/ Le Serpent à Plumes/ Motifs, 2004, p. 13.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁰ Noémi Bénard, « Le “témoignage” sur le génocide rwandais... », dans *Lendemain*, n° 112, *op. cit.*

⁸¹ KoulsyLamko, *La Phalène...*, *op. cit.*, p. 79.

poétiques, qu'il offre aux clients du Café de la Muse, Muyango essaie au moins de soigner les blessures psychiques, de restituer un sens à l'existence en reliant, avec les mots, les rapports entre les rescapés qui se réunissent là. Dans un de ses monologues il explique quelles sont les blessures dont le survivant souffre :

Ici, chaque homme, chaque femme est une île au milieu du vide. Les lieux physiques sont amnésiques, les repères gommés, l'histoire de chaque enfance, de chaque vie, lobotomisée. Plus de traces de cachotteries entre cousins, bals et boums d'ados ; plus non plus dans le sable l'empreinte de la fillette dans le jeu de la marelle, plus non plus l'écho tonitruant grondant du père lion qui fait se terrer la marmaille dès que son pas franchit le seuil de la porte. Un océan de vide, un énorme gouffre dans la mémoire⁸².

Tous les liens affectifs, de parenté, sociaux, sont brisés à jamais. La violence du langage est proportionnelle à l'isolement qui menace chaque témoin. Lamko a déclaré qu'il a cherché l'effet de dégoût pour la distanciation⁸³, tout comme le sarcasme cynique qui se manifeste dans certains commentaires de Muyango ou de la Phalène. Le discours de Muyango est une mise en abyme du travail poétique de l'auteur, qui croit à la fonction thérapeutique de l'écriture⁸⁴. La distanciation est pourtant gardée par le fait que la voix narrative principale demeure toujours à la charge de la Phalène.

À propos des mots qui soignent, Waberi affirme dans la préface de son texte : « On se dit que ce qui a été défait hier par le pouvoir mortifère de la plume peut être pansé aujourd'hui par la plume – à tout le moins, il n'est pas interdit de se mettre à l'essai⁸⁵ ».

Avec ses poèmes Muyango s'élève aussi contre les idéologies meurtrières – les mots qui tuent – prônées par les intellectuels hutus à la veille du génocide. Pour Diop et pour Lamko l'acte de création est un geste politique non seulement de solidarité, mais surtout de déconstruction du discours idéologique qui a légitimé l'extermination, et du négationnisme qui le prolonge. Dans un long anathème poétique de deux pages et demie Muyango fait éclater sa rancune à l'encontre des politiciens rwandais et de tous les acteurs internationaux qui n'ont rien fait pour arrêter les massacres.

Dans *Murambi* de Diop, à mesure que Cornelius devient de plus en plus conscient de la réalité, il assume davantage le destin du Rwanda comme un enjeu personnel ; ce faisant, il change progressivement d'attitude vis-à-vis de l'activité artistique qu'il avait programmée avant son arrivée, c'est-à-dire une pièce théâtrale sur le génocide. Il renoncera enfin au projet. La colère, issue de la prise de

⁸² *Ibid.*, p. 77.

⁸³ Sylvain Marcelli, « La parole des fantômes (entretien avec K. Lamko) », dans *L'Interdit*, op. cit.

⁸⁴ Il ne faut pas oublier la décision de Lamko de rester au Rwanda pour y animer des ateliers de théâtre et d'écriture avec les jeunes rwandais.

⁸⁵ Abdourahman Ali Waberi, *Moisson de crânes*, op. cit., p. 17.

conscience sur les responsabilités politiques, change la nature de sa nécessité d'écrire aussi bien que son rapport au langage artistique :

Cornelius eut un peu honte d'avoir pensé à une pièce de théâtre. Mais il ne reniait pas son élan vers la parole, dicté par le désespoir, l'impuissance devant l'ampleur du mal et sans doute aussi la mauvaise conscience. Il n'entendait pas se résigner par son silence à la victoire définitive des assassins. [...] Il dirait inlassablement l'horreur. Avec des mots-machettes, des mots-gourdins, des mots hérissés de clous, des mots nus [...] ⁸⁶.

Dans les dernières lignes du roman, Cornelius va jusqu'à affirmer qu'il « avait le devoir de se tenir au plus près de toutes les douleurs ⁸⁷ ». Or, la pièce qu'il aurait voulu écrire était sur un ton grotesque, avec une trame paradoxale, mais le nouveau programme esthétique exclut du tout au tout la vieille perspective. Au Rwanda, « tout chroniqueur pouvait au moins y apprendre – chose essentielle à son art – à appeler les monstres par leur nom ⁸⁸ ». La nouvelle perspective implique que l'acte de connaissance, ici, doit être préalable à toute invention littéraire. L'esthétique et l'éthique se fondent en un seul chemin de recherche, où la douleur des autres devient la motivation primordiale pour que la parole retrouve son sens et soit capable de nommer les choses. Cet aboutissement est signalé comme une évolution importante du personnage-quêteur du roman, par rapport aux questions de départ. Le nouveau parti pris esthétique de Cornelius est lié d'une part à la nouvelle conscience politique, de l'autre à l'impossibilité de trouver une raison au génocide et de la monstruosité qui a frappé sa famille.

Dans les dernières pages de son roman Diop insère un autre épisode porteur de sens : à propos du mutisme menacé, il faut remarquer l'apparition muette d'une jeune femme inconnue, qui semble doubler par opposition le personnage Gérard, car elle est la figuration d'une absence de parole à l'inverse de la violence du langage de l'homme. Néanmoins, ils ont la solitude en commun :

La solitude, c'était aussi la jeune femme en noir qui venait presque tous les jours à l'École 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 ⁸⁹.

Le roman de Diop se clôt sur le trou noir symbolisé par la femme en deuil. Son silence forme une antithèse avec la colère de Cornelius. Le fait est que, en écoutant les récits des rescapés, en visitant les ossuaires, l'arbitraire même de l'imagination littéraire risque d'éteindre le désir d'écrire, donc d'empêcher de répondre au bouleversement expérimenté au milieu de l'horreur. Le blocage

⁸⁶ Boubacar Boris Diop, *Murambi...*, *op. cit.*, p. 226.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 229.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 227.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 223.

pourrait provoquer un mutisme aussi tragique que celui qu'on souhaitait surmonter par l'écriture. Souvent c'est justement la colère, mêlée à la douleur, qui aide les écrivains à revitaliser une nécessité d'écrire qui dépasse la littérature comme jeu artistique ou occasion de plaisir. La colère et la douleur, retravaillées au moyen de l'art, peuvent devenir des sources émotionnelles du style.

Dans *L'Ombre d'Imana* de Véronique Tadjo, le thème de la mémoire du génocide se relie au thème de la mémoire du pays, ce qui assurerait la survivance de la société rwandaise elle-même. La nécessité de ne jamais oublier les morts vient du fait qu'ils portent la mémoire collective : en les négligeant, on couperait les racines du pays qui s'enfoncent dans le passé. Mais cette double mémoire prend maintenant la forme de l'écriture. C'est le message de l'écrivain que Tadjo rencontre pendant son premier séjour. Il lui dit :

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'espoir⁹⁰.

Pour essayer de se mesurer avec l'événement démesuré du génocide, le devin de l'ancien conte oral africain de l'apologue « La colère des morts » doit, pour ainsi dire, se transformer en écrivain. Seule l'écriture transmet la mémoire du génocide à l'usage de l'humanité entière ; en même temps elle lègue la mémoire des morts à la communauté rwandaise, avec une fonction semblable aux mémoriaux. Cela n'assure aucune certitude pour l'avenir, l'écriture peut cependant apporter le baume qui pourrait soigner au moins quelques blessures, comme le souhaite Waberi aussi et avec lui le poète Muyango, le personnage du roman de K. Lamko.

CONCLUSIONS

Le modèle de la quête se révèle efficace pour une autre raison : il rend possible la représentation du bourreau. L'alternance entre la voix testimoniale et la voix des bourreaux est plus problématique, mais c'est justement cette double présence qui marque, sans équivoque, tout l'arbitraire de la fiction. Le témoignage ne porte évidemment aucune trace d'une simulation de la conscience criminelle : le *superstes* ne fait que s'interroger sur des actes meurtriers incompréhensibles. Le criminel est en tout cas envisagé ou approché à partir du discours des victimes, de l'appel de leur questionnement.

La prise en charge du récit par des voix narratives différentes, avec un effet choral, reproduit la distance entre la structure du réel et la forme de la représentation, laquelle ne se voudrait pas univoque. Les témoignages fictifs sont situés dans le texte soit par juxtaposition, soit

⁹⁰ Véronique Tadjo, *L'Ombre d'Imana...*, *op. cit.*, p. 38.

par l'emboîtement à l'intérieur d'un autre récit testimonial fictif. Cet ensemble de modulations des voix répond à la nécessité de garder dans le texte la marque des différents niveaux de l'énonciation entre *superstes* et *testis*, en soulignant aussi le fait que le survivant devient le porte-parole de l'énonciation impossible des disparus. Les morts sont ainsi présents dans le texte par le truchement d'un témoignage direct fictif qui les rappelle, ou bien comme personnages sous forme de revenants, et dans le cas de Lamko de voix narrative paradoxale. Une fin heureuse est bannie, car elle serait dérisoire et fautive dans ce contexte, où elle signifierait incontestablement un déni : le savoir qu'on acquiert ne peut rien racheter.

La triade formée par les voix des survivants, des disparus, des bourreaux compose le périmètre symbolique qui inscrit la quête, ou l'errance, des personnages principaux, dont le parcours se déroule dans un espace géographique tout à fait réel, balisé par les sites mémoriaux, par les lieux des massacres, par d'autres endroits qui reviennent dans presque tous les textes (l'Hôtel des Mille Collines, l'église de la Sainte-Famille à Kigali, les collines de Bisesero, entre autres). La narration n'est jamais linéaire : le va-et-vient entre passé et présent reproduit le décalage entre les faits et la mémoire. À l'intérieur de cet espace tridimensionnel – symbolique, topographique, temporel – le récit encadre les autres acteurs : les journalistes, les politiciens rwandais, les soldats onusiens de la Minuar, les Occidentaux, les combattants du Front Patriotique Rwandais, les humanitaires, d'autres personnes bien réelles dont on indique parfois le vrai nom et dont on explique le rôle.

Au Rwanda de l'après-génocide, la relation avec les survivants et le contact direct avec les lieux sont les premières conditions de légitimation de la fiction. Pour ne pas trahir la souffrance sans fin des rescapés, les écrivains se doivent de respecter un contracta éthique qui impose de ne pas en faire simplement les sources d'inspiration de personnages romanesques, dans une narration qui négligerait les conditions matérielles et morales de leur survivance, la solitude et le silence qui les entourent, la perte des liens familiaux et sociaux, les signes du corps exposé au regard de l'étranger. Au Rwanda, on ne peut pas « inventer » l'autre : il est déjà là, en chair et en os.

Les écrivains jouent ici un rôle de tiers. La dette testimoniale, qui impose dans ces lieux une restitution par le truchement de l'œuvre, se traduit en une invention subjective, qui intègre dans le texte l'énoncé du vécu et la construction romanesque, tout en conservant leur différence infranchissable : le témoin demeure à jamais dans la réalité crue de son expérience, tandis que l'auteur jouit du privilège que son art lui confère.

Ancré dans cette obligation, l'écrivain a toute liberté pour interpréter le contrat avec un choix poétique personnel. Sa liberté d'expression n'est pas en question. Ici la création est plutôt le résultat final d'un processus caractérisé par un élément inhabituel dans le

travail littéraire. Par rapport au regard d'un étranger détaché, observant de l'extérieur, qui objective l'autre (comme le serait le regard d'un journaliste ou d'un historien), la relation empathique qui repose sur l'écoute de l'autre devient une condition de possibilité du témoignage ainsi que de l'écriture. Une trame relationnelle est retissée, qui entame déjà une resubjectivation après l'anéantissement, et qui, par là, annonce l'œuvre, cette « auto-donation d'existence hors du néant⁹¹ ». Par l'ouverture à la douleur des autres, le solipsisme et l'esthétisme, maladroits dans ce contexte, sont mis hors de cause.

Si la nécessité de la transmission internationale ouvre un espace que la littérature africaine francophone peut partager avec le témoignage rwandais, il est vrai aussi que cette zone partagée met en cause les limites du littéraire. Dans le corpus des textes on trouve des carnets de voyage, de la poésie en prose, des documents authentiques ou des articles de presse insérés, des passages réflexifs ou lyriques, des références exactes à l'actualité politique ou à l'histoire rwandaise, de courts récits autonomes, dans un mélange très varié, jusqu'à une hybridation des genres qui pourrait être aussi expliquée par l'effort de construire, dans un état d'urgence, une parole audible autour de l'inaudible des témoignages.

Les journalistes et écrivains Jean Hatzfeld et Boubacar Boris Diop ont dénoncé implicitement une insuffisance du journalisme à raconter la réalité contemporaine. Sans doute n'est-ce pas seulement une limite existentielle qui induit les journalistes Courtemanche ou Goujon à passer, pour la surmonter, d'une écriture d'information à une écriture artistique. Le problème paraît plus profond : la télévision et la presse ne sont plus à même de restituer une image véridique de l'actualité. Alors, dans le vide laissé par les médias, la littérature (mais aussi le théâtre et le cinéma) semble être appelée à se charger d'une tâche à la fois esthétique et informative. Le célèbre journaliste polonais Ryszard Kapuscinski⁹² signalait que les médias prétendent aujourd'hui créer la réalité plutôt que la représenter. C'est pourquoi, d'après lui, le journaliste doit s'approcher forcément de la littérature s'il veut continuer à faire des reportages. Le reportage, affirme-t-il, ne trouve plus sa place dans les médias contemporains, dont le langage est devenu énormément pauvre : la vitesse des technologies modernes, la concurrence entre les différents acteurs médiatiques, la juxtaposition et la spectacularisation des nouvelles sans plus aucun lien entre elles, les manipulations de la propagande politique, empêchent tout approfondissement, surtout toute recherche d'un sens qui puisse poser des questions sur la réalité. Ce passage, où les écrivains sont appelés à se charger de la narration de l'actualité,

⁹¹ Krikor Beledian, « Le retour de la Catastrophe », dans Catherine Coquio, *L'Histoire trouée...*, op. cit., p. 316.

⁹² On se réfère à deux livres de Ryszard Kapuscinski publiés en Italie : *Ebano*, Milano, Feltrinelli, 2000, et *Autoritratto di un reporter*, Milano, Feltrinelli, 2006.

quoiqu'en la rendant intemporelle par l'acte esthétique, semblerait avoir l'allure d'une mutation culturelle.

Les narrations littéraires du génocide des Tutsi réussissent-elles à poser des questions essentielles pour notre temps ? Quelle que soit la réponse, ces textes bâtissent un cénotaphe symbolique pour tous les disparus rwandais qui demeurent sans nom et sans dépouille, et ils leur rendent l'hommage de la mémoire.

MARIA ANGELA GERMANOTTA
(Università Ca' Foscari Venezia)