

LES LANGAGES DE LA MÉMOIRE

LITTÉRATURE, MÉDIAS ET GÉNOCIDE AU RWANDA

Le présent volume reprend, pour l'essentiel et sous une forme revue pour l'édition, les Actes du colloque international « Les langages de la mémoire. Littératures, médias et génocide au Rwanda » qui s'est tenu à l'Université Paul Verlaine (Metz) du 6 au 8 novembre 2003. Ce colloque et cette publication sont des initiatives conjointes du Centre de recherche « Écritures » et du Centre de Recherche sur les Médias (CREM). Leur perspective est donc délibérément interdisciplinaire ou multidisciplinaire.

Ces initiatives ont été permises grâce au soutien que leur ont apporté

- l'Agence universitaire de la Francophonie
- la Communauté d'Agglomération de Metz-Métropole
- l'Université Paul Verlaine-Metz
- l'UFR Lettres et langues
- le centre de recherche « Écritures »
- le Centre de Recherche sur les Médiations

Les éventuels ayants-droits que, malgré nos efforts auprès des sociétés d'auteurs, nous n'aurions pas réussi à identifier et à joindre au moment de la mise sous presse de ce volume, sont invités à prendre contact avec l'éditeur.

Comité de lecture de ce volume

Daniel Delas, Romuald Fonkoua, Jean Foucault, Pierre Halen, Danièle Henky, Jean-Paul Kwizera, Bertin Makolo M., Éric Pedon, Jacques Walter

Composition et typographie

Catherine Maillot, ingénieur d'études, UPVM

Conception de la couverture

Sophie Eberhardt, ingénieur d'études, UPVM

En couverture : « L'homme en short » © Bruce Clarke

Tous droits réservés pour tous pays.

LES LANGAGES DE LA MÉMOIRE
LITTÉRATURE, MÉDIAS ET GÉNOCIDE AU RWANDA

Textes réunis par Pierre Halen et Jacques Walter

UNIVERSITÉ PAUL VERLAINE – METZ
CENTRE DE RECHERCHE « ÉCRITURES »

Collection *Littérature des mondes contemporains*
Série *Afriques*



PIERRE Halen, JACQUES Walter
UNIVERSITÉ PAUL VERLAINE-METZ

INTRODUCTION

Il est des événements qui mettent au défi la raison et la sensibilité humaines, dans la mesure même où ils mettent au défi la capacité du langage, sous quelque forme sémiologique que ce soit, à en rendre compte, à en prendre la mesure, voire même à en garder le souvenir. Le sentiment de la tragédie et du malheur absolus peut déjà naître d'un drame vécu à l'échelle de l'individu. Il a forcément davantage encore de portée lorsqu'il advient dans l'ordre collectif de « l'espèce humaine », qui lui donne une valeur générale ; l'événement génocidaire, nous en avons une conscience accrue depuis que nous avons dû ouvrir les yeux sur l'abomination organisée de la Shoah, est de ceux qui nous obligent à interroger les limites à la fois de l'entendement et de la parole.

Comme le relèvera Daniel Delas dans les pages qui suivent, c'est pourtant devenu un lieu-commun que de placer l'événement génocidaire, – que l'on cherche à dire, que l'on ne peut que chercher à dire malgré le défi qu'il constitue —, sous le signe de l'indicible. En réalité, le langage ne perd rien ici, ni de sa nécessité essentielle dans la survie de l'espèce humaine, puisque nous sommes tous des rescapés, ni de ses vertus dans le réagencement du monde après le désastre. Cette reconfiguration, cette nouvelle diction du monde, s'opère, nous semble-t-il, selon deux grandes orientations qui ne sont pas seulement des modes sémiologiques, des stratégies pour le discours : elles se fondent sur des postulats, elles impliquent des valeurs, elles produisent, sans forcément les viser consciemment, des univers de sens.

D'un côté, ce réagencement peut viser à rejoindre le confort des visions ordonnées et totalisantes, ou, au moins, de dégager du sens en suffisance, un peu au moins d'apaisement. Une première voie consiste alors à faire le constat d'un Quelque Chose qui nous échappe et nous

menace, qui nous menace *terriblement* mais sans, jusqu'ici, nous anéantir tous : la colère des dieux ou du Dieu incompréhensible¹, ou alors l'irruption Monstre latent en nous, qu'on peut aussi appeler les puissances de la pulsion, ou notre difficulté à sortir de l'infantilité perverse, de la sauvagerie barbare. C'est sur ce dernier chemin que s'engage, exemplairement, *L'Ombre d'Imana*, ce beau recueil de « voyages au bout du Rwanda », de Véronique Tadjo, où le « Mal » est désigné avec une majuscule, comme une résurgence anachronique d'une ancienne barbarie.

Une seconde voie consiste à identifier, narrativement, des figures de Méchants. Il faut isoler, parmi les « autres » toujours, un coupable. C'est une voie psychologiquement apaisante, qui, en outre, mais c'est peut-être l'autre face de la même monnaie, a des vertus esthétiques éprouvées, celles de la vision épique, qui sont aussi anciennes que la littérature et que l'humanité. Là, à coup sûr, les mots ne manquent pas, n'ont jamais manqué. Dans le cas du Rwanda, du poète au journaliste en passant par le savant et l'homme politique, les locuteurs ont parfois assez mal résisté à la tentation d'isoler des Méchants de prédilection : pour les uns le colonisateur, pour les autres l'Église catholique, pour d'autres tantôt la France tantôt les États-Unis, pour beaucoup bien sûr aussi le régime Havyarimana et le petit monde de l'*akazu* auquel s'appliquait aisément le schéma du « complot ». Si la responsabilité effective des divers acteurs réels est indéniable, la complaisance avec laquelle tel récit s'en prend à telle figure particulière, – outre qu'elle laisse parfois le sentiment d'un règlement de compte personnel dont le génocide devient le prétexte² –, exhibe le travail du mythe. La tentation de la binarité épique, d'autant plus forte que la sympathie avec les victimes s'exprime dans une opposition entre victime et bourreau, est à la fois compréhensible et peu rassurante, dans la mesure où le risque est ici de réintroduire de la haine et de l'exclusion, donc la virtualité d'une violence qui est paradoxalement celle que l'on déplore, et contre laquelle, de toute évidence, l'humanité se défend mal.

La troisième voie de ce réagencement du monde consiste à vouloir, comme dit la science occidentale, « démonter les mécanismes » et dénombrer les « facteurs » chers aux sociologues et aux historiens.

¹ Voir la contribution de G. Kessous.

² Voir la conclusion de P. Kerstens dans son analyse de Beminde schurken. Voir aussi la contribution de M. Lits.

Universitaires, c'est la voie à laquelle, bien sûr, nous adhérons autant que possible, ne serait-ce que parce qu'elle nous laisse quelque espoir, à nouveau, de pouvoir prévenir le retour de la catastrophe et peut-être même de l'éviter. Se justifie ainsi la place inaugurale que nous avons voulu accorder à l'analyse des « discours d'avant », discours où, bien entendu, des modes de représentation poétiques autant qu'informatifs sont en jeu, par rapport auxquels il est essentiel de prendre une distance critique³. C'est une voie modeste, produisant des énoncés qui, en principe, n'ont pas les couleurs de l'imagination épique et par là encourent le risque de n'être pas entendus, et de faire moins facilement sens. C'est aussi une voie précautionneuse, produisant inévitablement du récit et de la mémoire, quand bien même elle ne viserait qu'à rétablir, au plus juste, l'Histoire et à en tirer des enseignements.

Ces trois voies sont narratives : quel soit le code esthétique particulier qui organise leurs énoncés, ceux-ci produisent, virtuellement au moins, sinon toujours le confort d'un récit mythique, du moins le réconfort de ce peu de sens et de ce peu de vérité dont nous avons besoin.

D'un autre côté, et selon une perspective apparemment opposée, le langage ne perd pas davantage ses moyens lorsqu'il fait face à ce qui, dans l'événement génocidaire, nous sidère, et littéralement nous stupéfie. L'ordonnance logique du récit se brise ici sur ce qu'il ne peut intégrer, à peine de le dénaturer aussitôt. Cela n'empêche pas le langage de le nommer, la *semiosis* de le désigner, la *poiesis* de l'inventer. Dans l'exercice du verbe, paraboles, métaphores et symboles, souvent renvoyant à d'autres figures circulant déjà dans les cultures humaines, trouvent ici des usages innombrables. La Bible, mais aussi l'histoire de l'art, et bien sûr les discours sur la Shoah, ont été particulièrement sollicités dans la représentation du génocide au Rwanda. Une figure particulière, celle du « silence », – qui se *dît* par un mot, ou alors par le mutisme de l'image photographique —, n'est pas la moins commune, qu'on retrouve comme un motif privilégié dans les énoncés post-génocidaires⁴ ; silence toujours

³ Voir les contributions de J. Semujanga et J. Ngorwanubusa.

⁴ Entre autres : BERNIER (M.), *Le Silence des collines*. Bruxelles, Les Éperonniers, 2001, 238 p. ; PERESS (G.), *The Silence*. S.l. [Zürich], Scalo / Fondation de France, mai 1995, n.p., avec un carnet de notes historiques non relié ; *Les Blessures du silence*. Photographies de Alain Kazinierakis. Arles, Actes Sud / Médecins sans frontières, 2001, 159 p. ; *Rwanda. Le cri des morts, le silence des vivants*. Photos :

« assourdissant », selon une oxymore qui n'est pas davantage ni originale ni, d'ailleurs, silencieuse.

Les signes alors voués à dire le creux du sens disent le sens comme creux, et sont d'autant moins en peine de le dire qu'ils peuvent se déployer dans tous les registres de l'esthétique. Que le creux soit ici de l'ordre du sens, on l'éprouve cependant moins dans l'hypothétique connaissance de ce qu'il cèle, que dans l'évidence d'une émotion partageable, autour de lui. Ce partage du sens, toujours partiel et provisoire, est une réalité aussi irrécusable que fragile, voire évanescence pour qui veut en connaître. Nous ne pouvons voir ce réel que « par-dessus l'épaule de Théodore »⁵ ou, ce qui revient fonctionnellement au même, avec le regard (reconstruit) d'un enfant ; c'est même la condition pour en voir quelque chose.

On réalise cependant qu'à divers égards, du côté de l'ordonnance narrative comme du côté de la stupéfaction, il s'agit de communication, au sens d'une mise en commun comme au sens disciplinaire et technique. Il s'agit donc de médias, de photographie, de journalisme et de télévision, d'information et de savoirs, y compris sociologiques, politiques et judiciaires, mais aussi d'une communion émotionnelle, affective et morale, dont le lieu s'établit au travers des langues et des cultures ; aucun de ses signes, pourtant, qui ne soit d'une langue et d'une culture, de plus ou moins large monnayabilité.

S'il n'y a pas de communication sans esthétique, – sans codes qui, non seulement permettent le déchiffrement des signifiés, mais déterminent également, par un travail du signifiant, l'efficacité voire le plaisir –, l'exercice de la littérature est, à l'inverse, aussi une pratique qui relève de la communication. Cette double réalité justifie que chercheurs en littérature et en sciences de la communication conjoignent leurs efforts, spécialement lorsqu'un événement comme celui de l'entreprise génocidaire qui a sévi au Rwanda d'avril à juillet 1994 pose la question de sa représentation. Question qui se pose dans la quasi-immédiateté de la transmission des informations aussi bien que sur le moyen et le long terme de l'analyse des faits et de leur mémorialisation. Certes, la littérature semble davantage une

Christophe Calais. S.I., BBK édition / Saola, 1998, n.p. ; *Rwanda, un cri d'un silence inouï*. Film d'Anne Lainé et Georges Kapler. France, 2003, 52 min.

⁵ *Par-dessus l'épaule de Théodore. Carnets du Rwanda*. Photographies de Jean-Luc Cramatte. Textes de David Collin, Bruno Doucey, Christian Doumet et Nimrod. Paris, Labor et Fides, 2005, 184 p.

pratique décalée dans le temps, quand le journaliste semble a priori plutôt soumis aux aléas de la rapidité. Mais ce n'est là qu'une différence partielle, tant il est vrai que le reporter et le photographe de presse exploitent eux aussi leur matériau dans la durée, s'efforçant tantôt de revenir sur les lieux pour produire du documentaire de synthèse, tantôt de donner une forme monumentale à leur travail sous la forme d'essais bien placés en librairie⁶, de mémoires⁷, de mise en fiction⁸, d'exhibition artistique⁹, d'albums et de beaux-livres divers¹⁰. Les deux livres à succès du journaliste Jean Hatzfeld¹¹ ne s'inscrivent pas pour rien, de ce point de vue, dans une collection littéraire intitulée « Fiction & Cie ».

Inversement, l'écrivain peut se retrouver dans la situation du reporter. C'est ce qui s'est produit avec l'opération « Écrire par devoir de mémoire », initiée par le Festival Fest'Africa, qui a dépêché au Rwanda une dizaine d'écrivains africains avec mission de rendre compte du génocide. Certes, les auteurs concernés n'ont pas oublié qu'ils étaient écrivains, et la littéarité des livres qu'ils en ont ramenés est le plus souvent nettement marquée. Mais ce n'est pas une littéarité simple. Si elle se résout à emprunter les voies de la fiction, comme dans *L'Aîné des orphelins* de Tierno Monenembo, elle ne peut se donner pour totalement fictive, et le Réel pèse ici de tout son poids, obligeant l'auteur contemporain à renouer au moins partiellement avec la représentation réaliste, représentation dont le modèle balzacien est pourtant devenu impossible, ou à tout le moins

⁶ Cf. e.a. les livres bien connus de BRAECKMAN (C.), *Rwanda. Histoire d'un génocide*. Paris, Fayard, 1994, 341 p. ; *Terreur africaine*. Idem, 1996, 347 p., ou de GOURÉVITCH (P.), *Nous avons le plaisir de vous informer que, demain, nous serons tués avec nos familles*. Trad. par Ph. Delamare. Paris, Denoël, coll. Impacts, 1999, 398 p.

⁷ P.e KAPUSCINSKI (R.), *Ebène. Aventures africaines*. Trad. par V. Patte. Paris, Plon, coll. Feux croisés, 2000, 327 p.

⁸ P.e. BUCH (H.-C.), *Voyage en Afrique extrême*. Roman. Traduit de l'allemand par Nicole Casanova. Paris, Grasset, 2000, 263 p.

⁹ P.e. *Rwanda, espoir et mémoire*. Photographies de Wim Van Cappel, Stephan Vanfleteren, Olivier Bailly, Roger Job. Bruxelles, Galrie Verhaere, avril 1999.

¹⁰ Voir les albums déjà cités, et la contribution d'Eric Pedon. Voir aussi HALEN (P.), « Écrivains et artistes face au génocide rwandais. Quelques enjeux », dans *Études littéraires africaines*, n°14, 2002, p. 20-31.

¹¹ *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*. [Photographies de Raymond Depardon]. Paris, Le Seuil, coll. Fiction & Cie, 2001, 233 p. ; *Une saison de machettes*. Idem, 2003, 312 p.

avec le genre de la « nouvelle ». Il faut que, d'une manière ou d'une autre, la « part du lecteur » soit ici une part active¹² ; on pourrait peut-être même opposer ici une rhétorique de la « communion » (cf. *supra*) à susciter, qui caractériserait les meilleures réussites de ce corpus, et une rhétorique de la persuasion, où le lecteur, accablé par le signifié, et ne pouvant plus qu'adhérer ou rejeter les jugements de l'auteur qui retiennent toute son attention, est finalement détourné du référent souffrant. L'œuvre la plus aboutie peut-être à cet égard – une sorte d'autofiction qui se désigne justement comme « nouvelle » – est l'exceptionnel *Nemo* d'Antoine Ruti, qui a pour cadre les violences de 1959¹³.

Le plus souvent, l'écrivain choisit un genre mixte, l'autobiographie, la chronique, le journal de voyage, le recueil de récits ou de nouvelles, qui lui permet d'introduire de l'information, de situer son point de vue et en même temps de s'effacer en laissant la parole à des témoins et en particulier à des rescapés. D'où l'intérêt de ces objets hybrides que sont, par exemple, *L'Ombre d'Imana* de V. Tadjou, où se mélangent récit viatique, entretiens, conte, ou le *Voyage en Afrique extrême* de Hans Christoph Buch, « roman » d'un reporter¹⁴, le *Pawa* de Jean-Philippe Stassen¹⁵, mixte d'essai et de chronique « dessinés », et bien sûr le spectacle *Rwanda 94* du GROUPOV¹⁶, sorte de célébration à la fois totale et trouée, qui va du témoignage authentique à la cantate en passant par la conférence publique, le journal télévisé, le concert de tambours et des scènes qui tiennent presque d'une sorte de guignol.

L'artiste, le dramaturge et l'écrivain, parce qu'ils ont davantage de temps, ont certes ici une liberté dont ne disposent pas les journalistes dans leur travail d'information quasi-immédiate. Cela ne signifie évidemment pas que ces derniers n'aient pas eux aussi, dans une mesure variable mais réelle, le choix des formes, des mots, des supports. On sait que la responsabilité des médias a été écrasante dans la mise en place et la

¹² Voir la contribution de C. Mazauric.

¹³ Voir la contribution de D. Delas.

¹⁴ Voir HALEN (P.), « De deux voyages en terre de génocide. Le Rwanda et la question de l'altérité », dans *Récits du dernier siècle des voyages*. Ed. par O. Hambursin. Paris, PU Paris-Sorbonne, 2005, p. 75-90.

¹⁵ Voir la contribution de J. Tramson.

¹⁶ Voir les contributions de C. Servais et G. Kessous.

réalisation du génocide au Rwanda¹⁷. Elle a aussi eu sa part dans la relative indifférence de la planète au moment des massacres. Le travail de la presse d'information et d'analyse, ensuite, y compris celui des documentaires, s'est cependant fait de manière souvent concertée et réfléchie. À dire vrai, quand il est question des formes de la médiatisation du génocide, il est souvent fait référence à la télévision que tout un chacun utilise comme moyen privilégié d'information. Ici, l'approche est différente. D'abord, par le choix des supports : la photographie, que ce soit celle que l'on trouve dans la presse sur le moment ou dans des albums réalisés après coup¹⁸ ; la presse écrite, mais sous l'angle des pratiques professionnelles¹⁹ ; la radio souvent négligée²⁰ au profit de l'analyse – certes indispensable – de celle des Mille Collines ; le documentaire fondé sur une enquête longue²¹, à la différence des séquences de journaux télévisés ou des magazines réalisés à proximité de l'événement. Ensuite, par le choix des corpus : ils sont délibérément très restreints, ce qui conduit à limiter la tendance répandue (y compris dans le monde académique) à des jugements globalisants sur les formes médiatiques et sur l'impact de celles-ci sur les « opinions publiques ». Enfin, par les lignes de forces des analyses, dont trois sont particulièrement saillantes.

Premièrement, les auteurs s'attachent à graduer la part des stéréotypes et clichés²² dans les représentations mises en circulation. On sait que le recours, plus ou moins conscient, à ceux-ci est très prégnant dans l'univers médiatique et qu'ils constituent un moyen commode de répondre à l'un des défis majeurs de tout événement : la rupture d'intelligibilité. C'est ce que rappellent fort opportunément Alain Bensa et Éric Fassin : « L'évidence habituelle de la compréhension est soudaine suspendue : à un moment donné, littéralement, on ne se comprend plus, on ne s'entend plus. Le sens devient incertain. Loin d'interpréter comme nous

¹⁷ Cf. *Rwanda. Les médias du génocide*. Nouvelle édition 2002, revue et augmentée. Introduction de Jean-Pierre Chrétien. Paris, Karthala, coll. Hommes et sociétés, oct. 2002, 403 p., ill. ; *Les Politiques de la haine. Rwanda, Burundi. 1994-1995*. N° sp. *Les Temps modernes*, 50e année, n°583, juillet-août 1995, 315 p..

¹⁸ Voir les contributions de P. Mesnard et d'É. Pedon.

¹⁹ Voir contribution de M. Palmer.

²⁰ Voir la contribution de B. Fleury et J. Walter.

²¹ Voir la contribution de V. Lowy.

²² Cf. e.a. AMOSSY (R.), HERSCHBERG PIERROT (A.), *Stéréotypes et clichés*. Paris, Nathan, coll. 128, 1997, 128 p.

le faisons quotidiennement, sans y songer ou presque, tout à coup, nous ne sommes plus assurés de nos grilles de lecture. Tandis que nous vivons d'ordinaire dans le régime de ce qui va sans dire, nous voici plongés avec l'événement dans le régime extraordinaire de ce qui ne sait plus se dire, ou du moins n'en est plus si sûr. »²³ Dans ce corpus de presse écrite, ceci se traduit aussi bien par des choix iconographiques conventionnels (poids des références à d'autres génocides²⁴, impact du filtre humanitaire...) que par un relatif détachement à l'égard de ces modes de représentation, mais, en ce cas, on peut souvent observer un retour du stéréotype par le truchement du discours d'accompagnement²⁵. Semblables variations dans les façons de faire dépendent, notamment, des fluctuations du déroulement du génocide, des réactions internationales, tout comme du passage des photographies d'un support à l'autre ou de l'horizon d'attente du public. Il n'en demeure pas moins qu'on semble avoir affaire, pour reprendre une expression de Philippe Mesnard, à un puissant mouvement de « standardisation du malheur », quand bien même peut-on débusquer ici ou là des tentatives de renouvellement, souvent dans le cadre d'une esthétisation du « produit médiatique ».

Cette tendance à l'esthétisation est la deuxième grande ligne de force. Présente dans la presse écrite, elle se manifeste plus fortement dans certains secteurs, tel celui du photoreportage d'auteur qui connaît un réel développement²⁶, faisant que pour ce génocide, comme pour d'autres assez récents²⁷, des journalistes veulent contribuer à une transmission mémorielle en réalisant des albums qui ne soient pas des compilations de

²³ BENSA (A.), FASSIN (É.) : « Les sciences sociales face à l'événement » dans *Terrain*, n°38, mars 2002 ; [En ligne], mis en ligne le 24 mai 2005. Consulté le 21 avril 2006. URL : [<http://terrain.revues.org/1888>].

²⁴ Voir par exemple WALTER (J.), *La Shoah à l'épreuve de l'image*. Paris : Presses Universitaires de France, 2005, 286 p.

²⁵ Sur cet aspect, voir aussi PONTZEELE (S.), « Génocide au Rwanda. Les tensions du discours journalistique », dans *Questions de communication*, n°8, 2005, p. 319-338.

²⁶ Voir MOREL (G.), *Le Photoreportage d'auteur. L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*. Paris, CNRS, coll. CNRS Histoire, 2006, p. 154.

²⁷ PEDON (É.), WALTER (J.), « Les albums photographiques sur les guerres en ex-Yougoslavie : un lieu critique du traitement médiatique », dans *Questions de communication*, n°1, 2002, p. 41-55.

clichés parus dans les journaux, mais de véritables œuvres, qui, la plupart du temps, privilégient une monstration des survivants avec des textes à dimensions littéraires. Toutefois, l'analyse des projets éditoriaux montre que, du point de vue des auteurs, il ne peut s'agir seulement d'une ambition artistique et mémorielle. Ces ouvrages sont traversés par une tension avec l'Histoire, qui mobilise des schèmes d'explication conduisant à des mises en récit articulant des parcours spécifiques d'individus et des phénomènes socio-politiques collectifs. Non sans emprunter d'ailleurs au répertoire de la narration fictionnelle. Un constat identique peut être posé pour des productions radiophoniques à l'instar de la série d'émission de *Là-bas si j'y suis* de Daniel Mermet, consacré au Rwanda en 1994, avec un recours à des procédés ressortissant à la « captation », à l'émotion, à des jeux de temporalité. Ce type de pratique interroge alors en profondeur ce qu'est un témoignage. En effet, l'acte de prendre à témoin à la faculté de provoquer un brouillage des frontières génériques, tout comme il oblige les chercheurs à se jouer des frontières disciplinaires²⁸. On n'en comprend que mieux les efforts de clarification des théories et des méthodes permettant de dénouer cette complexité du phénomène. Ils n'ont donc pas davantage pour vocation de stigmatiser des déficits scientifiques que d'énoncer des verdicts sur les « bonnes » ou « mauvaises » formes. En particulier, ils ne se veulent aucunement parties prenantes d'un rabattement conceptuel voulant que le récit référentiel et le récit imaginaire ne puissent être départagés. Au contraire, c'est un écheveau qu'il importe de dénouer afin d'en montrer la subtilité, au-delà de toute prise de position axiologique²⁹. Et quand de semblables positions se manifestent, notamment chez les professionnels des médias, elles sont des objets d'étude à part entière.

La troisième ligne de force est bien celle qui s'attache à analyse des postures professionnelles. Sous cet angle, à partir d'un examen raisonné des formes retenues par les différents supports, il est possible de déduire ce qui a pu présider à de tels choix. Pour autant, cela ne saurait épuiser la question. Un certain nombre de journalistes – et non des moindres –, confrontés au phénomène génocidaire, s'interrogent publiquement sur leurs modes de travail ou ceux de leurs confrères. Autrement dit, les formes

²⁸ Voir WALTER (J.), *op. cit.*, p. 1-13.

²⁹ Voir HEINICH (N.), « Pour une neutralité engagés », dans *Questions de communication*, n°2, 2002, p. 117-127 ; « Pour en finir avec l'engagement des intellectuels », dans *Questions de communication*, n°5, 2004, p. 149-160.

médiatiques font débat, si ce n'est polémique, quand elles ne suscitent pas une auto-réflexion. Ce sont là des clés de lecture précieuses pour comprendre comment plusieurs productions ambitionnent de jouer un rôle de contre-production, quitte parfois à s'inscrire néanmoins dans une vulgate représentationnelle. C'est ainsi qu'on est conduit à prendre au sérieux un discours critique, tenu en particulier par des envoyés spéciaux et des correspondants de presse. Cette approche démontre que la lucidité n'est pas l'apanage du seul monde académique, loin s'en faut, et que la vision de l'« intérieur » aide à mesurer les enjeux des interactions et des tensions entre les protagonistes de la fabrication de l'information. À cet égard, la contribution de Michael Palmer ouvre une perspective tout à fait intéressante en privilégiant la dimension interculturelle, à l'aune des pratiques anglo-saxonnes, qui engage à une appréhension contrastives des pratiques. En outre, des documentaristes, comme Martin Bucholz avec *Der Mörder meine Mutter*, réalisent des films qui interrogent sur leur rôle dans l'accomplissement d'un travail de deuil par les témoins mis en scène. Bref, les formes testimoniales et/ou mémorielles dans le secteur médiatique sont moins nivelées qu'il y paraît de prime abord.

Si l'évènement génocidaire est bien d'abord un acte, provoquant une rupture à la fois dans l'Histoire et dans le discours, il est inséparable des représentations qui l'ont préparé, même lointainement et involontairement ; il n'est pas davantage séparable des représentations qui l'ont permis et de l'absence des représentations qui auraient pu l'empêcher ; après coup, on ne peut l'appréhender sans que le langage ait à se choisir d'abord des matériaux discursifs parmi ceux qui existent, et dont certains sont devenus éminemment suspects. On ne peut ainsi parler des victimes sans que le bourreau retrouve une forme d'existence, quand bien même on souhaiterait qu'il n'ait jamais existé. Reprendre le mot « ethnies », soit naïvement, soit même pour dénoncer son inadéquation et ses dangers, c'est encore lui faire quelque honneur ; reprendre des mots comme « hutu » ou « tutsi », inévitables pour raconter les faits, c'est faire obstacle à l'invention d'une nouvelle citoyenneté nationale³⁰.

On ne peut l'appréhender, de même, sans recourir à des formes et à des supports en sachant que, scandaleusement mais nécessairement, ceux-ci ne pourront que formuler un récit partiel ou produire une image

³⁰ Voir la contribution de Chantal Kalisa.

métonymique, si monumentale qu'elle soit, du Réel. Il faut néanmoins « chanter après le génocide »³¹, écrire et faire écrire les jeunes Rwandais³², imaginer une parole narrative pour les enfants³³ aussi bien que pour les adultes qui sont ailleurs, certes, sur la planète, mais qui sont de « l'espèce humaine » que l'entreprise génocidaire a blessée dans sa propre image.

Les approches qui suivent n'ont bien entendu pas la prétention de brosser un tableau complet des représentations du génocide au Rwanda. Tout au plus témoignent-elles, par la diversité de leurs objets, de la richesse et de la variété des énoncés. Elles viennent s'ajouter aux ouvrages existant³⁴, et on les complètera utilement en lisant, notamment, les travaux et les réflexions publiés en 2004, à l'occasion du dixième anniversaire³⁵. Elles n'ont pas lieu d'être isolées de réflexions à caractère plus général, touchant le rôle des médias contemporains, et cette question

³¹ Voir la contribution de P. Kerstens sur la chanson.

³² Voir la contribution de J. Foucault.

³³ Voir la contribution de D. Henky.

³⁴ Outre les titres déjà cités, voir e.a. *Rwanda 2000. Mémoires d'avenir*. Dossier. *Africultures*, (Paris, L'Harmattan), n°30, 2000, 128 p. ; *Les Mots du génocide a Rwanda*. Colloque international et pluridisciplinaire du 25 au 29 avril 2006. Kigali, Rwanda. Coordination : Pauline Côté, Université du Québec à Rimouski. Rimouski : UQAR. Site : [<http://rwanda.uqar.ca/new/progAxe3.asp>] ; EBOUSSI BOULAGA (F.), OLINGA (A.D.), dir, *Le Génocide rwandais. Les interrogations des intellectuels africains*, Yaoundé, éditions CLE, 2006, 205 p. ; RUDACOGORA (A.), « La littérature rwandaise après 1994 : génocide et société », dans BENGOÉCHÉA (M.), CHAUME (D.), RIFFARD (C.) ET Spiropoulou (K.), dir, *Discours et écritures dans les sociétés en mutation*. Paris, L'Harmattan, coll. Itinéraires et contacts de culture, vol. 39, 2007, p. 77-84.

³⁵ E.a. COQUIO (C.), KALISKY (A.), dir, *Rwanda - 2004. Témoignages et littérature*. Tübingen, Stauffenburg Verlag, Brigitte Narr GmbH, 2004, 115 p. (= *Lendemain*, n°112, mars 2004) ; COQUIO (C.), *Rwanda. Le réel et les récits*. Paris, Belin, coll. Littérature et politique, 2004, 217 p. ; *L'Engagement de l'écrivain africain*, numéro spécial de *Africultures*, n°59, 2004, 248 p. ; CORET (L.), dir, *Rwanda 1994-2004 : des faits, des mots, des œuvres*. Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, série culture & politique, 2005, 204 p. ; *Dix ans après : réflexions sur le génocide rwandais*. Textes réunis et présentés par Rangira Béatrice Gallimore et Chantal Kalisa. Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan, 2005, 288 p.

difficile du *spectaculaire* par où les médias rencontrent si directement la littérature et les autres arts³⁶.

Ce recueil d'études montre au moins, croyons-nous, l'intérêt, et même la nécessité, de permettre à des disciplines que l'institution sépare, de se donner des thèmes de recherche communs et de voir converger utilement leurs approches spécifiques. Ce n'est pas un plaidoyer pour l'abandon des disciplines : elles aussi ont leurs outils, leurs sources, leurs méthodes propres, par quoi, justement, elles peuvent être de quelque utilité aux autres. Mais ce qui apparemment les sépare peut aussi s'avérer contre-productif : en réalité, littérature et journalisme, théâtre et médias, voire roman et télévision se concurrencent et en même temps se réfléchissent critiqueusement³⁷. De sorte que chacun voit qu'elles peuvent, doivent même, avoir des objets communs, et que leur validité et leur pertinence spécifique augmentent dès lors que, par des emprunts méthodologiques ou des confrontations de résultats, elles sont mises à la fois en concurrence et en convergence.

³⁶ Voir e.a. MESNARD (P.), *La Victime écran. La représentation humanitaire en question*. Post-scriptum de Rony Brauman. Paris, Textuel, coll. la Discorde, 2002, 175 p. ; SONTAG (S.), *Devant la douleur des autres*. Essai. Traduit par F. Durand-Bogaert. Paris, Christian Bourgois, 2003, 140 p.

³⁷ Voir les contributions de D. Delas et U. Fendler.

Discours d'avant



Josias SEMUJANGA

Université de Montréal

LES MOTS DU REJET ET LES RÉCITS DU GÉNOCIDE

Le génocide¹ est devenu la figure sombre de l'histoire humaine depuis qu'il est au cœur de la modernité. Partout où il a eu lieu, des hommes normaux ont procédé au classement d'autres hommes hors de la catégorie humaine au nom des valeurs de civilisation dans le cadre d'un État reconnu par les autres, et les ont massacrés. Est-ce le retour d'une nature qui n'a jamais été surmontée ou tout simplement une illustration du fait que la prétendue civilisation n'aura été qu'un slogan vide de substance ? Car, rappelle Éliette Abécassis, c'« est dans l'idée moderne de la civilisation, et de la démocratie fondée sur le contrat social, que sont survenus : l'esclavage, la guerre, l'exploitation et les camps d'extermination »². Quoi qu'il arrive, face au génocide, expression humaine du mal absolu, la science est en déroute. Elle ne parvient pas à donner la raison fondamentale pour laquelle le meurtrier tue l'autre homme et nie par ce fait même son humanité. Comment penser alors le génocide ? Comment

¹ Le terme de génocide, pris au sens néologique donné par le juriste américain Raphael Lemkin en 1944, renvoyait à la politique d'extermination des Juifs et des Tziganes par le régime nazi. Dans sa définition, l'Assemblée générale des Nations-Unies en donne quatre principaux éléments : (1) Le génocide procède d'une idéologie qui trouve son expression politique dans un plan concerté visant à la destruction en tout ou en partie d'un groupe de personnes à raison de son appartenance à une nation, une ethnie, une religion. (2) La destruction du groupe de personnes se comprend comme la contestation ou la négation de son droit à l'existence en tant que groupe. (3) Le génocide est ensuite un crime d'État. (4) Le génocide est consubstantiellement un crime contre l'humanité. En cela, le génocide apparaît de *facto* comme la négation même de la personne humaine. Car le crime des membres du groupe visés par le génocide est le simple fait d'exister comme personnes humaines différentes des valeurs définies par les idéologues des tueries.

² ABÉCASSIS (E.), *Petite métaphysique du meurtre*. Paris, Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 2003, p. 83.

répondre à cette interrogation lancinante depuis Auschwitz : comment ont-ils pu faire ça ? Sans répondre directement à la question, je voudrais tenter dans les pages qui suivent de montrer le rôle des idéologies du rejet, de l'exclusion de l'autre, dans les processus génocidaires et les massacres de masse. En construisant un système idéologique basé sur l'inégalité de ses membres, un État fonde la politique de l'exclusion organisée en mode de gestion de la cité, politique qui, progressivement, va régir toutes les sphères sociales. La haine se socialise. Elle s'accepte. On justifie à peu de frais l'inacceptable. Et l'on encourage l'embrouillement des valeurs, produisant par là la possibilité du crime. Les mots et les slogans, qui disent l'exclusion dans la sphère publique aussi bien que privée, font usage des stéréotypes et des préjugés pour conduire les imaginations à s'accoutumer à l'idée du rejet de l'autre. Ce sont ces récits du rejet de l'autre qui balisent petit à petit la voie menant au génocide, même si, il va sans dire, si fort soit-il aucun stéréotype ne constitue en lui-même la cause suffisante pour passer à l'acte génocidaire : il faut toujours un cadre institutionnel, le plus souvent l'État, pour qu'un génocide s'organise et se commette. De tels récits du rejet ne font que rendre possible la parole qui va structurer le génocide. Ils ne sont que des indices de l'existence d'une sorte de seuil à partir duquel l'animalité de l'autre va paraître acceptable dans telle ou telle société.

Nombre de chercheurs, sur le génocide des Tutsis du Rwanda pourtant, sous-estiment le rôle de ce discours de l'exclusion des Tutsis dans la société rwandaise sous le régime de Kayibanda et insistent plutôt sur les causes politiques, économiques et régionalistes³. C'est pour eux un

³ Outre les travaux déjà anciens de REYNTJES (F.), (*L'Afrique des Grands Lacs en crise. Rwanda, Burundi. 1988-1994*. Paris, Karthala, coll. Les Afriques, 1994, 326 p.), ou de UVIN (P.) (*Aiding Violence : The Development Enterprise in Rwanda*. West Hartford, Kumarian Press, 1998), on consultera les développements plus récents comme ceux de MAMDANI (M.), (*When victims become killers : colonialism, nationalism, and the genocide in Rwanda*. Princeton, Princeton University Press, 2001) et de TWAGILIMANA (A.), (*The debris of Ham: ethnicity, regionalism, and the 1994 Rwandan genocide*. Lanham, University Press of America, 2003). Si le premier insiste sur les causes politiques du génocide, il ne s'explique pas pourquoi la population civile y a participé. Le second tente de répondre à la question en insistant sur le facteur régional dans les processus identitaires qui ont conduit aux massacres des Tutsis et donne l'exemple de l'assassinat des chefs politiques hutus, surtout du Sud. Certes, les extrémistes du régime de Habyarimana mettaient en doute, à certains égards, l'identité ethnique des Hutus d'autres régions. Néanmoins le terreau idéologique qui a rendu possible le massacre des Tutsis se trouve dans le parti Parmehutu de Grégoire Kayibanda, le premier Président du Rwanda. Car, déjà

fait idéologique sans grande portée dans la population. Or, la poussée de haine antitutsie des années quatre-vingt-dix et du génocide de 1994 s'enracine dans les idéologies du rejet usant des stéréotypes et préjugés antitutsis en cours dans les pratiques parti Parmehutu (parti pour l'émancipation de la masse hutu). Les enseignements de ce parti-État entre 1962 et 1973 ont drainé toutes les pulsions de l'élite et de la paysannerie contre les Tutsis, pulsions qui seront reprises dans les années 1990 pour culminer avec l'onde de choc de 1994. Des stéréotypes tels que celui du « Tutsi dominant, intelligent et fourbe » procèdent d'un seuil d'acceptabilité de l'exclusion des membres de ce groupe⁴.

sur son incitation et plus tard sous son régime, les pogromes de 1959-1961, 1963-1964 et 1973 se sont effectués sans que les extrémistes nordistes soient au pouvoir. De plus, les Tutsis du Nord du Rwanda, dans les provinces de Gisenyi et de Ruhengeri, ont été tués avant ceux d'autres régions. Ils étaient pourtant habitants du Nord comme les autres Bakiga. Ainsi on voudrait que la page sombre de la collaboration des civils à l'assassinat des Tutsis soit une parenthèse dans l'histoire du pays que seule expliquerait la collaboration de quelques opportunistes civils du Sud sous la férule des militaires du Nord. On voudrait bien y croire, mais la réalité est plus cruelle : la participation des civils de toutes les régions est incontestable.

⁴ J'ai déjà développé cette notion du seuil d'acceptabilité des énoncés dans le discours social et montré comment le vocabulaire qualifiant négativement le Tutsi avait fini par présenter celui-ci comme un ennemi séculaire des Hutus, dont il fallait se débarrasser en temps de guerre ; voir SEMUJANGA (J.), *Récits fondateurs du drame rwandais. Discours social, idéologies et stéréotypes*. Paris, L'Harmattan, coll. Études africaines, 1998, 256 p. Après l'analyse des récits politiques, je montre que ce schéma simplificateur de la réalité remplit la double fonction de mobilisation de la masse hutue contre « l'ennemi », et de légitimation de son exclusion et de son massacre. Cette idéologie, longtemps enseignée aussi bien dans les écoles que dans les réunions politiques, avait fini par être partagée par la population hutue. Même dans le chef des partis modérés, qui sont censés être opposés à la haine antitutsie, dans certaines situations, des acteurs politiques finissent par sortir de leurs gonds et trahir l'attrait qu'exerce sur eux un racisme de sens commun. On peut noter, tout au plus, une différence entre des stéréotypes antitutsis accidentels et non systématisés chez les chefs libéraux et une haine antitutsie avouée et entretenue dans le discours parmehutu. C'est l'existence d'un seuil d'acceptabilité des énoncés sur la nocivité du Tutsi qui explique en grande partie la participation massive de la population hutue dans les massacres des Tutsis.

De nombreux travaux, sur le discours social⁵ et ses rapports avec le pouvoir dans la société ont montré de façon judicieuse que les discours sont dotés de structures systématiques superposées en couches généalogiques reliant toutes les pratiques sociales par les énoncés récurrents. C'est par là que prennent naissance les récits du rejet à l'œuvre dans les sociétés. C'est à partir de ce cadre théorique général que je voudrais analyser les préjugés et les stéréotypes en cours dans la culture moderne du Rwanda, les processus qui les font surgir et se développer et leurs implications politiques et sociales, notamment dans le génocide de 1994.

Stéréotypes, préjugés et socialisation de la haine

Rappelons que les préjugés, en tant qu'attitudes qui provoquent, favorisent et justifient des mesures discriminatoires, se manifestent sur le plan du discours par les énoncés récurrents et particuliers qu'on appelle des stéréotypes. Comme ils n'ont pas la réalité pour base, les stéréotypes énoncent toujours une assertion fautive désignant un penchant pour ou contre ceux dont il s'agit. Forme de représentation mentale, le stéréotype se présente en effet sous forme d'énoncé utilisant la généralisation, formule par laquelle un sujet étend le fait connu à propos d'une ou de quelques personnes à toutes celles qui appartiennent au même groupe. C'est ainsi que l'on attribue à tous les membres d'un groupe, en les exagérant bien souvent, certains traits physiques ou certaines caractéristiques culturelles que l'on observe chez différents membres de ce groupe. On juge alors les gens non pas sur leurs mérites propres, mais en fonction d'idées extrêmes et déformées concernant ce que l'on croit être les caractéristiques de leur groupe. On admet sans aucune certitude que tous les membres d'un même groupe sont identiques et que les exceptions n'existent pas ou ne sont que minimales si elles existent. Le stéréotype emprunte également la voie de la spécification, qui est un procédé mental par lequel on applique à un individu le stéréotype que l'on a en tête au sujet du groupe entier auquel il appartient.

⁵ Je me réfère surtout aux travaux suivants : FOUCAULT (M.), *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971 ; ID., *Les Mots et les choses*. Paris, Gallimard, 1966 ; ANGENOT (M.), *Ce que l'on dit des Juifs. Antisémitisme et discours social*. Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, 190 p. ; ID., *La propagande socialiste. Six essais d'analyse du discours*. Montréal : Balzac, 1997 ; *Les Idéologies du ressentiment*. Montréal : XYZ, 1996, 200 p. ; AMOSSY (R.), *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris, Nathan, coll. Le texte à l'œuvre, 1991, 215 p.

Par ailleurs, le préjugé donne lieu souvent à des mesures de ségrégation économique et sociale qui à leur tour, en favorisant l'ignorance, contribuent à enraciner le préjugé. Car la crédulité des masses rend plus facile la propagande en faveur de l'exclusion économique et de la domination politique. Ici encore, l'exemple du Rwanda est très éclairant car il montre le rôle joué par l'idéologie du parti Parmehutu depuis le début des années soixante jusqu'à maintenant⁶. Il est, par ailleurs, reconnu que les préjugés exercent des méfaits d'ordre psychologique à ceux-là mêmes qui les entretiennent dans la mesure où ils font obstacle aux échanges intellectuels. Il existe une corrélation entre les préjugés et les diverses formes de blocage et d'étroitesse d'esprit. Ce qui présuppose que toute personne faisant preuve de préjugés est en même temps fermée à toute forme de nouveauté et ne peut avoir avec ses semblables des relations pleinement humaines. Un tel aspect devient encore plus manifeste quand les préjugés sont soutenus par les idéologies du rejet. Car, en voulant donner un sens totalitaire, l'idéologie, comme toute autre forme de croyance, conduit l'individu qui y adhère à développer une forte tendance à interpréter aveuglément et positivement tout système de valeurs dans lequel il croit, et à le considérer comme indispensable à sa survie. Tout se passant comme s'il avait la ferme conviction de donner un sens à sa vie même si le système auquel il croit est, en réalité, un composé de stéréotypes et de préjugés sans rapport évident avec la réalité. À partir du moment où cette croyance en l'idéologie s'accompagne de la haine, il devient de plus en plus difficile de ramener à la raison les gens qui en sont atteints. Car le système de pensée devient moins malléable aux idées autres au point que de telles personnes imbues de préjugés n'acceptent plus la discussion.

Des tensions internationales peuvent également donner naissance à des croyances populaires erronées et provoquer des mesures de discrimination dirigées contre certains groupes nationaux ou religieux. Ainsi, aux USA, après le 11 septembre, beaucoup de gens ont manifesté

⁶ Certes l'ignorance ne fait pas naître le préjugé, mais elle conditionne ou favorise son développement à des degrés divers dans la société. Cependant, lorsque c'est l'ignorance qui joue un rôle important dans l'apparition des préjugés, ceux-ci pourraient être efficacement combattus par l'information et par l'instruction. Car non seulement l'information s'attaque directement à l'une des causes des préjugés, mais elle démasque la propagande en faveur de l'exclusion économique et sociale sous toutes ses formes. Cela permet, par conséquent, de développer une stratégie contre la manipulation politique.

de la colère et de la méfiance envers les musulmans. Ces menaces se sont vite transformées en attaques contre les musulmans américains, ou contre leurs biens, et plusieurs de ces personnes ont été tuées. Et les Sikhs, qui ne sont pas musulmans, ont été assimilés à ces supposés ennemis de l'Amérique pour la simple raison qu'ils portent barbe et turban. Ici le stéréotype du corps de l'autre sert de raccourci pour l'exclusion. Le faciès et l'habit font le coupable ! Ces agissements témoignent de la nature des stéréotypes pour juger cette communauté et l'événement du 11 septembre n'a fait que réveiller la haine qui couvait envers les musulmans.

Par ailleurs, aucun groupe n'est à l'abri des préjugés lorsqu'un autre en est la victime dans une société. Cela découle du fait que ces récits du rejet accoutument les esprits au mépris de la loi et au refus des solutions pacifiques. Car lorsqu'un groupe nourrit des préjugés envers un autre groupe, il répugne généralement à se comporter avec lui selon les règles et les principes généralement admis. Violer la loi, dans ce cas, c'est une façon caractéristique d'appliquer des mesures de discrimination. Au Rwanda, lors du régime de Kayibanda, les *Batutsi* ont subi une exclusion économique et sociale et, sous Habyarimana, la discrimination s'est étendue également aux *Bahutu* d'autres provinces que celles du Nord, en utilisant toujours les mêmes récits de l'exclusion fondés sur la dualité identitaire *eux vs nous*. L'application abusive ou le mépris de la loi entraîne, dans ce cas, leur impuissance, et le goût de l'abus devient une ligne de conduite caractéristique de la mentalité collective. Mais les préjugés et les stéréotypes procèdent également de l'irrationnel en ce sens qu'ils ont pour fonction de satisfaire un besoin psychologique, imaginaire et fantasmatique. S'il en était autrement ils pourraient disparaître au bout de quelques générations, les gens comprenant peu à peu qu'ils ont été manipulés par quelques personnes poursuivant des buts intéressés, ou qu'ils ont manqué de jugement et acquiescé à une tradition sinistre.

Actuellement, l'une des meilleures explications psychologiques des préjugés est fournie par la théorie de la frustration-agression ou la théorie du bouc émissaire. De nombreuses études ont montré que certaines personnes deviennent malheureuses lorsqu'elles sont empêchées d'une façon constante et régulière de faire ce qu'elles veulent. Elles éprouvent dans ce cas un sentiment de frustration et deviennent agressives. Et lorsqu'elles ne parviennent pas à s'attaquer à la cause même de leur malheur, comme c'est souvent le cas dans l'humaine condition, elles cherchent un bouc émissaire qui sert de réponse à leurs frustrations, soit

qu'elles n'aient pas conscience de la cause de leurs maux, soit que, la connaissant, elles se trouvent impuissantes à y remédier. Elles se sentent piégées dans leur système. Bien souvent le bouc émissaire est une invention de quelques politiciens de bas étage qui proclament : « Voilà le responsable de tous vos maux ! Assommez-le et vous vous sentirez soulagés ». Telle est, par exemple, la cause des préjugés et de la violence dont ont été victimes les *Batutsi* sous les régimes de Kayibanda et de Habyarimana. Ces deux politiciens se sont fait une carrière en désignant des boucs émissaires à la population. Si Kayibanda a pu s'emparer du pouvoir, c'est en partie en persuadant le groupe des *Bahutu* que les *Batutsi* étaient la cause de leurs maux, comme le travail forcé et l'impôt de capitation. Son parti Parmehutu attise la haine des *Bahutu* à l'égard des *Batutsi* afin de s'emparer du pouvoir.

D'aucuns se demandent, avec raison, comment un discours aussi mensonger que celui d'imputer aux *Batutsi* la loi de l'impôt de capitation et des travaux forcés a pu sembler crédible, alors que ces mesures émanaient de l'autorité coloniale. Ce serait ignorer que ce qui paraît absurde à l'observateur impartial ne l'est pas pour les gens qui ont des soucis et qui ne savent comment y remédier. Ils sont soulagés de trouver un bouc émissaire. C'est pourquoi les politiciens de ce genre ont souvent la faveur du public. Mais en choisissant un bouc émissaire on ne résout aucun problème. Bien au contraire, on s'interdit de chercher une solution véritable. Ces récits du bouc émissaire sont utilisés par le politicien pour accroître son ascendant sur un peuple entier en le lançant contre un responsable de ses maux. Ce faisant, il se présente comme justicier. La politique des quotas pratiquée par les régimes de Kayibanda et de Habyarimana relève de cette recherche du bouc émissaire. Au lendemain de l'indépendance, le pays souffrait d'un retard criant dans tous les secteurs, notamment dans le domaine de l'éducation. Plutôt que de mettre sur pied une politique d'accroissement des effectifs aux niveaux secondaire et supérieur, les régimes de Kayibanda et de Habyarimana ont préféré désigner les responsables de cette situation comme étant respectivement les *Batutsi* et les *Banyanduga* en les accusant de monopoliser ce secteur. Ces récits servaient en réalité à justifier la politique d'équilibre ethnique et régionale dont on connaît le gâchis dans le Rwanda contemporain. Les récits brassant des préjugés ne produisent pas seulement de la haine pour les autres membres d'un autre groupe mais aussi de la peur. Car haïr, c'est avoir en même temps la peur. Certes la haine et la crainte peuvent se

justifier en certain cas. Ils ne découlent pas toujours des fantasmes fictionnels. Mais lorsque le danger est imaginaire, de tels sentiments sont déraisonnables. C'est le cas notamment des récits de rejet qui surviennent contre les membres d'autres groupes dans un temps de paix. Car la plupart des craintes qu'ils racontent sont imaginaires même si on les tient pour justifiées. C'est notamment le cas des stéréotypes exprimant le rejet du Tutsi dans le discours social du Rwanda sous la 1^{ère} et la 2^{ème} Républiques et dont l'usage a consisté à habituer la conscience rwandaise à une aberration – la nocivité du Tutsi – pour en faire au cours des décennies subséquentes une normalité, un fait accepté par le citoyen moyen.

Le Tutsi trahira ou les récits du génocide

Au Rwanda, vers le milieu des années 1950, la polarité richesse-pauvreté devient la grille de lecture de la société. De nouveaux clichés apparaissent. On oppose les *Batutsi* (riches) aux *Bahutu* (pauvres). Cette vision se répand très rapidement parmi l'élite hutue. À l'instar de l'ordre colonial, la société rwandaise se divise entre colonisés (hutus) et colonisateurs (tutsis). Les « vrais » coloniaux assistent activement et arbitrent le match entre les évolués rwandais ! Ce n'est plus le sens du commandement qui explique la suprématie des *Batutsi* dans le Rwanda précolonial, mais le système économique basé sur l'élevage du gros bétail. Comme chez Marx, l'histoire du Rwanda prend la forme d'un récit avec pour seul motif narratif la lutte des classes entre les *Batutsi* et les *Bahutu* : on compare le pays aux régimes féodaux de l'Europe du Moyen Âge avec, d'un côté, les seigneurs tutsis et, de l'autre, les serviteurs hutue. Le récit de la misère hutue établit très vite une équation selon laquelle le Hutu = peuple = pauvre = majorité. Celui-ci devient l'ayant droit exploité par le méchant riche Tutsi. Le *Muhutu* devient souverain parce qu'il est peuple et pauvre. Aux termes existants pour désigner le peuple en langue nationale – *rubanda rw'umwami* et *imbgaga y'umwami* : peuple du roi – la propagande Parmehutu substitue des néologismes – *imbaga nyamwinshi* : peuple nombreux = hutu. Les *Batutsi* deviennent des « nobles rusés » qui ont colonisé une « masse » de paysans hutus, « un peu simples », par d'astucieux contrats de servage où ils leur confiaient en usufruit des vaches, moyennant une infinité de corvées. Le *Mututsi* est non seulement l'opresseur du misérable hutu, il devient aussi l'homme habité par la passion du pouvoir et l'avidité de la richesse. On affuble tout Tutsi de

l'étiquette *gashakabuhake* (celui-qui-aime-se-faire-servir). Il est taxé de fourberie et d'arrogance. La société rwandaise se dichotomise : d'un côté, la passion de dominer du *Mututsi*, de l'autre la soumission et le travail du *Muhutu*. L'avenir est alors prévu : la féodalité tutsie doit s'effondrer, car la majorité asservie finira par se lever. Comme le prolétaire marxiste, le *Muhutu* s'emparera de l'État pour créer une République de la masse. Ce sera la fin de la domination du *Mututsi* et de l'injustice sociale. On chassera du pays le Tutsi ou on le tuera, le cas échéant ! Toute la culture rwandaise est lue sous ce prisme marxiste. La littérature et l'art en général sont considérés à travers cette optique comme des justifications spirituelles et intellectuelles utilisées par les Tutsis pour dominer les Hutus. Toutes ces idées se trouvent dans un pamphlet politique d'une violence inouïe : *Le Manifeste des Bahutu*.

Sur le plan du contenu, le *Manifeste* est divisé en trois parties⁷. Tout d'abord, le texte réfute les objections contre la promotion du *muhutu*, telles qu'elles avaient été jadis énoncées par les décrets coloniaux, comme la Loi Mortehan ; il expose ensuite le « problème *racial* indigène » et propose enfin des « solutions immédiates » au problème. Le ressentiment à l'égard du *Mututsi* s'y exprime en des termes sans équivoque comme « aigreur », « conflit racial », « les réalités angoissantes » et surtout par l'évocation d'un complexe d'infériorité dont souffrirait le Hutu et qui l'empêcherait d'être un bon chef : « La peur, le complexe d'infériorité et le besoin ataviques d'un tuteur, attribués à l'essence du Muhutu sont des séquelles du système féodal » (p. 377). Ce récit est caractérisé à la fois par la haine et par la peur et décrit un monde à la dérive où les catastrophes sont annoncées. Grâce à sa position sociale, le Tutsi devient le bouc émissaire des maux dont souffre le pays. Il est désigné comme responsable de la misère du Hutu et décrit comme une « aristocratie » vivant sur le dos du peuple. L'ordre colonial devient un allié dans ce combat fraternel. Les auteurs demandent en effet au colon belge d'émanciper les Hutus sans quoi sa « civilisation n'aurait pas réalisé grand-chose s'il n'était fait des efforts positifs pour lever effectivement ces obstacles à l'émancipation du Ruanda intégral » (p. 378). Car, ajoutent les auteurs, « Sans l'Européen, nous serions voués à une exploitation plus inhumaine qu'autrefois... Non pas que l'Européen soit parfait, mais que des deux maux il faut choisir le moindre ». Le discours continue sur « l'attente de l'intervention du Blanc tuteur » pour que « la

⁷ Les passages du *Manifeste* sont cités d'après : KALIBWAMI (J.), *Le Catholicisme et la société rwandaise (1900-1962)*. Paris, Présence africaine, 1991, 596 p.

généreuse Belgique »⁸ fasse accéder le pays à la « démocratisation du pays » (p. 385) et chasse les élites tutsies qu'elle avait intronisées avec La Loi Mortehan qui, en 1926, édicta que dorénavant aucun Hutu n'allait exercer les fonctions d'auxiliaire dans l'administration coloniale⁹.

Plus loin, les auteurs du *Manifeste* demandent une réforme de l'administration qui ne renforce pas « le colonialisme des Tutsi sur des Hutu » et une « surveillance de l'accès démocratique au secondaire » (p. 383). Pour cette surveillance, les auteurs énoncent le principe de l'équilibre ethnique : « Aussi, pour mieux surveiller ce monopole de race, nous nous opposons énergiquement, du moins pour le moment, à la suppression dans les pièces d'identité officielles ou privées des mentions "Muhutu", "Mututsi", "Mutwa". Car leur suppression risque de favoriser encore davantage la sélection en la volant et en empêchant la loi statistique de pouvoir établir la vérité des faits » (p. 383).

La responsabilité du parti Parmehutu est d'avoir, sans aucune ambiguïté et sans aucun scrupule, redéfini la société rwandaise en termes de conflit de races où l'une doit fatalement prendre la revanche sur l'autre. Il n'est donc pas question d'une République égalitaire, mais d'une République des *Bahutu* où la nation rwandaise est amalgamée à la « race » hutu. La naissance du préjugé faisant du *Mututsi* l'exploiteur du *Muhutu*

⁸ Sur l'action de la « généreuse Belgique » dans le processus qui a conduit le parti Parmehutu au pouvoir, lire les témoignages du Colonel LOGIEST (G.), (*Mission au Rwanda. Un blanc dans la bagarre tutsi-hutu*. Préf. de Jean Stengers. Bruxelles, Didier-Hatier, coll. Grands documents, 1988, 227 p.) et de HARROY (J.-P.), (*Rwanda. Souvenirs d'un compagnon de la marche du Rwanda vers la démocratie et l'indépendance*. Bruxelles : Hayez ; Paris, Académie des Sciences d'outre-mer, 1989, 512 p.). Ce dernier raconte comment, en qualité de vice-gouverneur du Ruanda-Urundi, il a dirigé politiquement la Révolution hutue de 1959, qu'il qualifie de « révolution assistée ». Le premier, qui a été le Résident spécial du territoire du Rwanda désigné par Harroy lui-même, se vante d'avoir chassé les Tutsis du pays pour que les Hutus prennent le pouvoir. La demande des Parmehutistes en vue d'obtenir de la « générosité » a été largement exaucée. Harroy, Logiest et Kayibanda se coalisent pour créer un Rwanda démocratique à base ethnique en jouant sur la confusion que la notion occidentale de majorité politique permet d'établir avec la majorité ethnique. Ils étaient loin de se douter que non seulement ils préparaient le terreau du génocide des Tutsis mais qu'ils hypothéquaient également l'avenir politique du pays par l'instauration de cette philosophie de la confusion entre majorité d'idées et majorité ethnique.

⁹ Sur La Loi Mortehan et ses conséquences sur l'évolution des rapports entre les élites hutu et tutsi, voir MBONIMANA (G.), *L'Instauration d'un royaume chrétien au Rwanda. 1900-1931*, Université catholique de Louvain, thèse de doctorat, 1981.

résulte donc de la rencontre d'une personnalité – celle d'un journaliste évolué et frustré d'être à l'écart de l'administration qui favorise les grands lignages tutsis et les anciens d'une institution scolaire (le Groupe d'Astrida : *indatwa*) – et d'un moment politique d'une extrême fébrilité : la lutte pour l'indépendance.

Le discours Parmehutu se manifeste aussi dans les récits, figures, chansons, discours politiques et représente la mise au jour de la fonction identificatoire des préjugés, de telle sorte qu'à l'indépendance du pays, en 1962, cette idéologie fait que les vertus de la République rwandaise se confondent avec celles de la démocratie et celles des seuls Hutus. Ceux-ci deviennent des autochtones et les Tutsis deviennent des « étrangers ». Et le garant de cet ordre « hutu » s'identifie dans un chef d'État – le Président de la République, qui doit être hutu —, un drapeau – avec les couleurs symbolisant le martyr des *Bahutu* —, une armée chargée de la défense de l'État contre les Tutsis et un parti politique qui véhicule cette idéologie.

Ainsi la démocratie, qui est devenu un autre terme fétiche de la propagande politique, ne se conçoit pas autrement que sous la forme d'un système politique pour le groupe hutu, défini comme ayant sa propre identité différente de celles des *Batutsi* et des *Batwa*. Le parti Parmehutu a remplacé le terme *banyarwanda* du mythe fondateur par celui de *bahutu*. Le projet politique se présente comme la réalisation de ce mythe. Cette communauté hutue, unie par le sang et enracinée dans le sol (autochtonie), devra progressivement remplacer la communauté *rwanda*. C'est dire que le monde hutu devra être plus qu'un monde soumis et exploité par les *Bahutu* : il devra être un monde devenu hutu, où la terre *rwanda*, équivaut à la terre des Hutus. Aussi, le parti Parmehutu ne pouvait pas être un parti à côté des autres. Ce n'est pas un choix politique parmi les autres choix possibles. C'est la nécessité même de créer un monde hutu. Ce discours va développer une idéologie du rejet et une haine contre le Tutsi, clamées publiquement dans les assemblées politiques, à la radio et dans les journaux. De fait, dans le discours du Parmehutu, la haine antitutsie est entretenue à coup de préjugés de façon à ce que l'enfant grandissant ressente une hostilité irrationnelle et immédiate lorsqu'il se trouve en présence d'un membre du groupe tutsi. D'ailleurs, périodiquement, Grégoire Kayibanda menaçait les *Batutsi* d'extermination pour réaliser cette pureté du Rwanda devenu exclusivement hutu : « Ce serait la fin totale et précipitée de la race tutsi », lança-t-il dans un discours radiodiffusé le 11 mars 1964, en évoquant l'attaque des réfugiés tutsis à partir du Burundi.

Cette haine suscite la création de stéréotypes. Car dans cette pulsion de haine, Kayibanda juge d'avance, et de façon négative, les Tutsis. En tant que Président de la République, il enseigne, par ces mots de la mort, aux Bahutu qui écoutent son discours, à avoir une expérience négative du groupe tutsi, à le détester et à le massacrer comme un cafard (*inyenzi*).

Ces récits de la haine utilisant les oppositions « nous / eux » se construisent également sur un ressentiment¹⁰ ayant un passé à venger, même si ce passé est davantage une construction propagandiste qu'une donnée sociologique. En cela, le Parmehutu est un racisme qui différencie les trois groupes sociaux du Rwanda (Hutu, Tutsi et Twa) selon une catégorisation essentialiste des individus. Dans ce cas, être né Tutsi, Hutu ou Twa, c'est être enfermé dans une configuration sociale et morphologique figée sous forme de préjugés et de stéréotypes. Cette idéologie, basée sur les morphotypes dotés de négativité ou de positivité et ayant balisé le chemin qui a mené au génocide est aussi raciale¹¹. En effet, de 1959 à 1994, le discours politique du pouvoir en place à Kigali construit les récits opposant les *Bahutu* autochtones aux *Batutsi* envahisseurs étrangers. Ce discours reprend le mythe hamitique sur l'origine des Tutsi et vise à habituer l'opinion de leur nocivité. Or, habituer l'opinion, c'est la préparer à la possibilité d'un meurtre collectif sous forme de punition dont le discours du *Manifeste* n'est, au vrai, directement responsable, même si, à sa façon, chaque idéologue du Parmehutu a participé du terreau culturel qui rendit possible ce qui était déjà pensé et enseigné dans les écoles : la haine contre les Tutsis. C'est pourquoi les récits du rejet du Tutsi des années 1990 et du génocide de 1994, fréquemment relatés, sont mal analysés si on les détache d'une idéologie et une politique manifestement discriminatoires menées par le parti Parmehutu durant la décennie 1960. Là se sont construits dans la mentalité collective les récits et les pratiques qui vont servir dans l'hécatombe de 1994. Ainsi l'appel au génocide lors de la battue de la chasse aux Tutsis, le milicien recourt massivement à des stéréotypes déjà vus dans les discours de Kayibanda et autres militants chantant les exploits du Parmehutu¹² et une fiche signalétique du corps du

¹⁰ Sur cette notion, voir ANGENOT (M.), *Les Idéologies du ressentiment*, *op. cit.*

¹¹ Sur les figures du corps dans le génocide du Rwanda, voir l'intéressant article de BAILLETTE (F.), « Figures du corps, ethnicité et génocide », dans *Quasimodo*, n°6, (2000), p. 7-35

¹² En langue nationale : Abarwanashyaka b'imena baririmba ibigwi by'abaParmehutu.

Tutsi est donnée à longueur de journée aux ondes de la *Radio des Mille Collines*¹³ :

Comment distingue-t-on 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. Le 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. Le cancrelat a une pomme d'Adam prononcée¹⁴

Ces récits disant la haine antitutsie se cristallisent ainsi autour des détails corporels désignant les formes qui doivent être détruites. Ils sont injonctifs et pragmatiques. Comme à l'époque coloniale, le sens commun au Rwanda contemporain ressasse en permanence des différences physiques tangibles comme la forme du nez, la taille et autres ingrédients corporels, et établit une hiérarchie des hommes. C'est ce triomphe du préjugé qui a défini le modèle du nez et de la taille à partir duquel l'autre devient anormal, présente un manque. Le nez épaté comme la taille trapue deviennent l'étalon de mesure pour le génocidaire. Ils incarnent des indices corporels de ce bel accomplissement de l'humanité dans un monde devenu corporellement hutu. Et tous les autres attributs comme le nez fin ou la taille élancée se trouvent en négatif chez l'autre. Ce sont des indices d'une corporalité négative, nuisible. Indices menaçant l'humanité corporellement hutue, ils sont coupés par le milicien. Ainsi, une fois mise en place le cadre idéologique de l'acceptation de la mise à mort du Tutsi, l'organisation n'a été qu'une question de moyens. Et tout le pays y participa, en 1994, de telle manière qu'en deux semaines, et non en trois mois comme on le dit souvent, le *muganda* spécial (travail collectif) était fini. Car, femmes, enfants, vieillards, jeunes, cadres, intellectuels, militaires, policiers et religieux¹⁵ y participèrent en obéissant à l'organisation établie par l'État pour défendre le corps social hutu.

¹³ Sur le rôle joué par les médias dans leur ensemble, voir *Rwanda. Les médias du génocide*. Nouvelle édition 2002, revue et augmentée. Avant-propos par Alain Modoux. Préface de René Degni-Ségui. Introduction de Jean-Pierre Chrétien. Paris, Karthala, coll. Hommes et sociétés, 2002, 403 p.

¹⁴ MUKAGASANA (Y.), *N'aie pas peur de savoir. Rwanda : un million de morts. Une rescapée tutsi raconte*. Paris, Laffont, 1999, 315 p. ; réédition : Paris, Éditions J'ai Lu, coll. J'ai Lu n°5453, série Document, 2000, 349 p., ici p. 24-25

¹⁵ Sur l'implication des religieux dans le génocide et les processus qui l'ont précédée, voir, entre autres ouvrages : GATWA (T.), *Les Églises et l'idéologie ethnique au*

En conclusion à cette réflexion sur le rôle des préjugés et des stéréotypes dans la formation et la diffusion des idéologies du rejet de l'autre, ainsi que de leurs conséquences dans les massacres et le génocide, retenons quelques idées essentielles.

Utilisés abondamment dans les idéologies de la haine, les stéréotypes et les préjugés visent à anéantir toute possibilité de considérer un membre du groupe détesté comme un être humain doté de sentiments. Ce sont souvent des mots-machettes, des mots-mitrailleuses. Et les chefs militaires et politiques, nazi, serbe ou miliciens *interahamwe* qui dirigeaient les opérations de tueries n'éprouvaient aucune sympathie quelconque pour les milliers d'hommes, de femmes et d'enfants qu'ils massacraient. En 1994, le Colonel Bagosora, responsable des opérations de massacres de Tutsis, dira au journaliste que, si on l'accuse de génocide, qu'on amène les victimes pour qu'elles témoignent contre lui ! Et d'ajouter que les Tutsis ne sont pas morts car ils s'en trouvent encore à Kigali ! Jean Kambanda, Premier Ministre du gouvernement génocidaire du 8 avril au 15 juillet 1994, prodiguait des paroles d'encouragement aux bourgmestres qui avaient collaboré avec les miliciens *interahamwe* dans les tueries des Tutsis dans leur commune. Il a ordonné qu'on tue le bourgmestre de la Commune Mugina, en préfecture de Gitarama, qui avait organisé une résistance contre les miliciens voulant tuer les Tutsis de sa commune. Ces idéologies conduisent le génocidaire aux pires cruautés et aux pires tortures sans aucun remords. Il est totalement insensible aux sentiments et à la souffrance de ses victimes.

Au-delà d'autres aspects sociaux, le génocide vient essentiellement de la haine érigée en principe étatique, haine qui permet l'insensibilité d'abord aux injustices subies par les membres d'un groupe ainsi désigné et à leur massacre ensuite. C'est que la haine, devenue mode de gestion politique, est malheureusement résistante au changement ; elle peut en effet être associée à des rationalisations compliquées au point que les gens peuvent en arriver à adhérer avec passion aux idéologies du rejet sans se rendre

Rwanda 1990-1994, Yaoundé-Lomé, Éditions CLE / Éditions Haho, 2001 ; RUTEMBESA (F.), KAREGEYE (J.-P.) et RUTAYISIRE (P.), dir., *Rwanda. L'Église catholique à l'épreuve du génocide*. Montréal, Les Éditions Africana, 2001 ; et la revue *Golias Magazine*, (Paris), n°48-49 (*Rwanda. L'honneur perdu des missionnaires*), été 1996.

compte qu'elles sont des rationalisations perverses et se disent parfaitement raisonnables. Les massacreurs des Tutsis du Rwanda se disaient convaincus que ceux-ci voulaient les dominer, tout en sachant que la plupart de ces victimes étaient de paysans pauvres sans aucune influence. Ainsi dans de nombreux messages à ses auditeurs hutus, les journalistes de la Radio Télévision des Mille collines se félicitaient en chantant lorsqu'ils évoquaient le meurtre de centaines de milliers de Tutsis par les *Interahamwe*. Mais ce n'est pas tout, ils se réjouissaient du fait que, dans certaines régions, un plus grand nombre de personnes avaient péri qu'ils ne l'avaient espéré. Et aux barrières du Rwanda en 1994, le lynchage est une jouissance populaire à laquelle toute la terre a été conviée car les scènes étaient régulièrement filmées et captées par les radio-télévisions du monde entier. Cette joie perverse donnerait à penser que le génocidaire est un monstre différent des autres, et qu'on le reconnaîtrait à distance. Or, il n'en est rien car il se montre d'une sensibilité extrême envers sa famille et ses amis. Il sait distinguer entre les amis et les ennemis. On raconte que, pendant le génocide, les tueurs continuaient de mener une vie sociale normale en famille et entre amis. Si les corps des Tutsis tués sur les barrières étaient le plus souvent laissés en pâture aux chiens, les morts par maladie ou par accident de véhicule – car la vie continuait son bon chemin – parmi les Hutus continuaient à recevoir la dignité qui est habituellement due aux morts : on les enterrait au cimetière. Les gens continuaient à se marier et à se rendre visite comme si de rien n'était. On sait depuis le témoignage de Primo Lévi que le SS est un homme aussi normal que le voisin qui ne réagit pas lorsque le lynchage touche les membres d'un autre groupe de populations.

Que dire alors du discours politique postgénocide sur l'unité nationale et la réconciliation nationales si le discours de la haine est réfractaire au changement ? D'emblée, il se présente à la fois comme un slogan idéologique comparable à toute langue de bois. Mais en faisant une analyse un peu plus poussée, on remarque que l'énoncé pivot de l'appartenance nationale – langue et culture communes – constitue une stratégie politique dans le sens premier du terme, la gestion de la cité, pour prévenir et éliminer éventuellement la haine entre les Hutus et les Tutsis. On interroge l'histoire du pays de façon aussi précise que possible sur la source de ces haines qui ont endeuillé le pays depuis une quarantaine d'années. Sans préjuger de son efficacité auprès des citoyens rwandais, compte tenu de la résistance au changement pour un esprit épris de haine

ethnique ou raciale, la philosophie inclusive dont les récits sont caractérisés par la structure du « nous/nous », est au moins moralement supérieure à l'approche « nous / eux ». Car, après le génocide, les Hutus qui avaient fui sous l'escorte des anciens politiciens du MRND-CDR avaient peur de rentrer au pays. Au retour, la population a été du même coup purgée des dirigeants responsables du génocide et de crimes contre l'humanité, et la société a été restructurée selon la nouvelle orientation politique du « nous/nous » du mythe fondateur de la nation rwandaise : Benegihanga (enfants de Gihanga). Bien que beaucoup de citoyens hutus aient collaboré directement ou indirectement aux massacres de leurs voisins tutsis, on a reconnu leur humanité commune – être Rwandais – et refusé de les stigmatiser et de diaboliser les membres de ce groupe. Mais ce discours de l'unité nationale n'a pas que des adeptes. D'un côté, des survivances de l'idéologie Parmehutu apparaissent dans les discours de certains idéologues de ce parti de la forte diaspora rwandaise éparpillée à travers le monde et diffusant leurs messages sur les sites et forums de discussion par Internet. Comme idéologie du ressentiment, ces récits prônent toujours la revanche des Hutus sur les Tutsis et prétendent que la période postgénocide est comparable à celle de l'époque précoloniale et coloniale où les élites tutsies de grands lignages dominaient les institutions politiques du pays. La haine vengeresse enferme les tenants de ce discours dans les misères du passé, tout se passant comme si le différend entre Hutus et Tutsis ne pouvait s'aplanir. L'opposition à ce discours se trouve, d'un autre côté, dans les récits des rescapés du génocide installés en Occident, récits selon lesquels le discours sur l'unité cacherait des visées politiques conduisant à l'impunité des coupables du génocide. Les tribunaux *gacaca* deviennent ainsi des instruments politiques pour le jeu machiavélique du FPR (Front Patriotique Rwandais) qui voudrait, par ce fait, accroître son capital politique auprès de la population hutu¹⁶. Le plus paradoxal, c'est que dans les deux types de récits, l'opposition se base toujours sur la haine de l'autre. Si dans le récit du bourreau, représenté ici par l'idéologue Parmehutu-cédériste, se dissimule sous les arguments rationnels, une hostilité intense et stéréotypée à l'égard du Tutsi présenté comme *gashakabuhake*, dans celui du rescapé, il est affirmé qu'on ne pourra

¹⁶ Voir sur ce sujet : PAYETTE (D.), Analyse et interprétation du génocide rwandais : Nouveau fondement identitaire pour les rescapés du génocide dans la diaspora rwandaise de Montréal. Thèse soutenue à l'Université du Québec à Montréal, en 2003.

jamais rééduquer un milicien hutu ayant pris part au génocide, étant sous-entendu que tous les Hutus libres de mouvement lors du génocide y ont participé d'une façon ou d'une autre. Cette façon dont les deux groupes réagissent au discours de l'unité n'a rien de spécifique au cas du Rwanda. Elle est, en effet, typique de toutes les cultures quand elles vivent une situation de crise majeure. Durant les périodes de conflit, toutes les distinctions entre « nous » et « eux » ont le pouvoir de faire exploser la colère et la haine. La désignation « eux » permet aux tenants de ces préjugés de ne pas s'inquiéter de la souffrance subie par les victimes. Par ailleurs si l'art de la politique, qui se trouve dans ces récits sur l'unité, est justement de chercher à gérer le mieux possible cette diversité sociale inévitable pour empêcher la formation, sur base de ces différences, des groupements particuliers hostiles les uns aux autres. Mais il serait vain, note Théoneste Nkeramihigo, « de croire qu'une société peut être globalement unifiée et idéalement libérée de toute haine, car aucun pouvoir n'est à même d'abolir les inégalités et les particularismes qui la constituent et qui, poussés à l'extrême, risquent de déclencher l'hostilité ou du moins l'impliquent virtuellement »¹⁷.

En montrant comment le génocide des Tutsis a été rêvé, fantasmé et appelé longtemps avant le passage à l'acte de 1994, je n'ai pas voulu faire un télescopage historique, j'ai voulu insister sur la nature et les fonctions des stéréotypes et des préjugés dans la diffusion des idéologies de la haine et montrer comment le phénomène a opéré au Rwanda. Car, *Le Manifeste des Bahutu*, discours d'exclusion qui en fait le soubassement est soutenu par le rejet de la modernité d'un Rwanda au régime républicain et égalitaire. C'est le retour à l'ancestralisme tribal. Plus tard, les esprits allaient se familiariser avec une nébuleuse idéologie de l'autochtonie et de l'allochtonie, un fascisme qui fera dans les décennies suivantes, l'armature intellectuelle des universitaires génocidaires comme les enseignants Ferdinand Nahimana et Léon Mugesera ou le Dr. Clément Kayishema.

C'est par cette façon que le discours social, qui comme on l'a vu utilise abondamment les stéréotypes et les préjugés, accoutume les esprits sans porter en lui, mécaniquement, la pratique d'une violence collective, légitime et légale. Mais le vocabulaire de la haine induit la mise à l'écart dans la catégorie de l'animalité (*inyenzi*), il rend possible l'acceptation et balise le chemin de l'assassinat programmé des Tutsis. De fait, la facilité avec

¹⁷ Cité dans Rwanda. L'Église catholique à l'épreuve du génocide, *op. cit.*, p. 203.

laquelle la population civile, les Églises chrétiennes comprises, a accepté de collaborer au massacre des Tutsis ne laisse pas d'intriguer. Les stéréotypes ne sont que des mots utilisés pour appeler au meurtre. Ils ne disent que la force du rejet et la diabolisation d'un groupe auquel est dévolue depuis quatre décennies la même fonction cathartique de la communauté. Ces appels à l'assassinat de 1994 résonnent comme une triste répétition à quarante années de distance ! Et pour rendre compte de ce cycle génocidaire, comme si la communauté rwandaise se purifiait en éliminant les Tutsis, l'analyse de l'imaginaire collectif et des fantasmes qui le traversent sont plus opératoires que le catalogue des causes économiques, lesquelles ne me semble qu'être le simple reflet d'une mode intellectuelle privilégiant la dominante économiste dans l'analyse des faits sociaux. Car, comme toute idéologie du rejet, la propagande hutue recourt aux mythes du passé ou recrée de nouveaux stéréotypes. Ce genre d'exaltation n'a rien de spécifique au cas du Rwanda. Ce qui l'est par contre, c'est que le recours à la violence, à la guerre et au génocide quand une idéologie de l'élite hutue a fini par créer l'idée que les Tutsi sont des étrangers. Quand la société est figée en blocs idéologiques, la propagande n'est plus politique, mais militaire. Et là, tuer un Tutsi, c'est tuer un « ennemi » du lignage, comme le précise bien d'ailleurs un texte de fiction paru dans les années quatre-vingt-dix. Cette sorte de réécriture du mythe de Gihanga affirme que le conflit entre *Sebahinzi* (le-père-des-Bahutu-Bahinzi) et *Sebatutsi* (le-père-des-Batutsi) sera tranché par *Sebazungu* (le-père-des-Bazungu : les Blancs). Et, dans le cas du conflit, *Sebazungu* jouera le rôle du tiers que chaque groupe réagissant comme un corps lignager voudra mettre de son côté. Et la fiction rattrape la réalité. On voit que dans les récits justifiant le meurtre de l'autre se trouve à la base la question de la relation au territoire (autochtonie/allochtonie), au fond du fracas habituel sur le colonialisme. Qui a le droit d'être ici, l'indigène, le colon, et qui est l'indigène ? Qui a le droit de vivre ou de mourir ici ?¹⁸. La vie et la mort des Tutsis du Rwanda se sont définies à partir de telles interrogations, interrogations qui sont de plus en plus d'actualité en Afrique et ailleurs dans le monde¹⁹. Dans ce sens, le génocide du Rwanda est

¹⁸ Voir la réflexion intéressante sur le rôle de l'État dans la gestion de la vie et de la mort dans la modernité, dans FOUCAULT (M.), « Faire vivre et laisser mourir : la naissance du racisme », *Les Temps modernes*, n°535, p. 37-61.

¹⁹ En tant que forme particulière du racisme, l'idéologie hutue appartient aux dispositions de l'Afrique moderne dans son lourd héritage du système colonial. Certes, cette violence ethniciste, qui aboutit aux massacres et aux génocides, n'est

comme le tournant de l'histoire. Il a eu lieu en direct devant l'écran de télévision de chaque famille dans le monde sans que personne ne lève le petit doigt, et il avait été annoncé deux ans auparavant dans un rapport international sur la violation des droits de la personne au Rwanda en 1990²⁰. Maintenant on tente d'expliquer avec les mots qui bégaient pour dire l'horreur que l'on récuse désormais. Car dire le génocide, c'est prendre parti pour la victime. C'est un acte performatif inscrit dans le mot même. Or, le problème majeur et qui demeure actuel, c'est que depuis 1945, les meurtres de cette nature augmentent. À quoi sert le mot, si les pratiques ne suivent pas l'injonction de prévention que celui-ci présuppose ? On a vu comment les puissances de ce monde ont esquivé le mot pour ne pas être obligées d'arrêter les massacres au Rwanda. Le mot est-il si fort pour décrire ce qui se passe en Tchétchénie, au sud du Soudan, en Côte d'Ivoire, au Proche-Orient et dans le sous-continent indien ?

pas l'aboutissement nécessaire du projet colonial. Mais il ne faut pas non plus l'écarter comme un accident dans l'histoire moderne de l'Afrique. Elle est liée à ce passage encore incertain que l'Afrique est en train d'effectuer pour se frayer une voie à partir des modèles (les pires : xénophobie, racisme, génocide, etc.) de l'Occident et de ses propres traditions politiques. Au-delà de l'actualité, il faudrait tenir compte de la profondeur des mythes identificatoires des idéologies du rejet dans l'évaluation du discours politique en cours en Afrique et souligner leurs rapports avec les massacres qui frappent une grande partie de la population du continent, notamment en Côte d'Ivoire où une idéologie de l'autochtonie manipulée par une élite irresponsable voue à l'exclusion une grande partie de la population de ce pays.

²⁰ Rapport de la Commission internationale d'enquête sur les violations des droits de l'homme au Rwanda depuis le 1er octobre 1990 (du 7 au 21 janvier 1993). Washington-Montréal-Paris-Ouagadougou, Africa Watch et al., mars 1993.

Juvénal NGORWANUBUSA



Université du Burundi

LES DESCRIPTEURS DU MYTHE HAMITE DANS *LES DERNIERS ROIS MAGES DE PAUL DEL PÉRUGIA ET AFRIQUE, AFRIQUE D'OMER MARCHAL*

Le racisme, qu'est-ce que c'est ? C'est plus que vous ne croyez. Bien sûr si vous méprisez un camarade parce qu'il a la peau noire, c'est du racisme. Mais si au contraire vous l'admirez pour sa peau, c'est aussi du racisme. Et c'en est encore si vous prenez qu'un tel est méchant parce qu'il est laid, un tel gentil parce qu'il est beau, ou sournois parce qu'il a les yeux bridés etc. Il y a racisme chaque fois qu'on déduit des qualités morales ou intellectuelles de données physiques ou biologiques.

Michel Tournier

La plupart des mythes idéologiques modernes, entendus dans le sens barthésien¹, trouvent leur origine à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. L'industrialisation de l'Occident, doublée d'un scientisme tentaculaire, a alors pour conséquence le triomphe de l'ethnocentrisme d'hommes blancs, conquérants et réfractaires au principe de l'égalité de tous les hommes devant Dieu. Cette période correspond en effet à l'éclosion du mythe aryen, à la recrudescence de l'antisémitisme dont le point culminant sera la rocambolesque affaire Dreyfus, à la montée de l'idéologie civilisatrice à l'égard des pays et des peuples dits arriérés² ; tous ces éléments, auxquels il faut ajouter la théorie darwiniste du *struggle for existence* – qui apparaît à

¹ BARTHES (R.), *Mythologies*. Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1970, (1957), 247 p.

² La conférence de Berlin pour la répartition de l'Afrique date en effet de 1885.

la même époque et dont Sylvie André dit qu'elle débouche forcément sur la tentation politique de l'eugénisme et du génocide dont l'hitlérisme fut une monstrueuse incarnation³ –, sont en outre étayés par les convictions gobiniennes concernant l'inégalité des races humaines. C'est dans ce contexte que se construit le mythe hamite, opposant, dans les sociétés que Bauman appelle le « cercle des Lacs »⁴, des races fortes de pasteurs « hamites » à des races faibles d'agriculteurs « bantous ».

Lorsqu'en 1894, les premiers Blancs foulent le sol rwandais et sont reçus, à l'issue d'âpres négociations, à la cour du grand Roi Rwabugiri, ils trouvent un peuple composé de trois catégories sociales dites *tutsi*, *hutu* et *twa*, mais remarquablement intégré, parlant la même langue, portant les mêmes noms de clans, partageant le même territoire et surtout la même conception de l'État-nation, reconnaissant l'autorité d'un même roi-mwami, adorant le même Dieu-Imana, et convaincu d'avoir un destin commun. Ce peuple s'adonne globalement aux mêmes activités économiques, avec certes une dominante pastorale pour les Tutsis, une dominante agricole pour les Hutus et une exclusivité céramique pour les Twas.

L'organisation politique, administrative et militaire de cet État n'a rien à envier aux formes élevées de l'organisation sociale secrétées par l'Occident, à telle enseigne que Pierre Ryckmans, parlant plus tard du Rwanda et du Burundi alors sous mandat belge, écrit, fasciné, que

L'administration belge s'est trouvée dans le territoire à mandat, en face de deux peuples, et pas seulement de quelques millions de nègres sans lien entre eux. Deux peuples ayant leur originalité propre, conscients de leur unité nationale, se distinguant très nettement des groupes voisins⁵.

Pareille constatation n'était pas sans battre en brèche l'opportunité de la mission civilisatrice de l'Occident dans ces contrées. Il apparut dès lors qu'une telle organisation ne pouvait être l'œuvre de nègres ordinaires, mais celle d'une race élue et glorieuse de nègres-blancs venus d'ailleurs, ceux que l'ethnologie en vogue dénommait « Hamites » ou « Chamites ». Pour s'en convaincre, il suffisait de se référer à Gobineau. Ce dernier avait étudié l'impact de l'établissement de certains groupes dans l'histoire des

³ ANDRÉ (S.), « Le mythe aryen », dans Brunel (P.), dir., *Dictionnaire des mythes littéraires*. Le Rocher (Monaco), Éditions du Rocher, 1988, p. 195-199

⁴ Cf. MAQUET (J.-J.), *Le Système des relations sociales dans le Rwanda ancien*. Tervuren, MRAC, 1954, p. 23.

⁵ RYCKMANS (P.), *Dominer pour servir*. Bruxelles, Librairie Dewit, 1931, p. 159.

pays où ils s'implantèrent et avait abouti à la conclusion suivante : « Ils amenèrent des transformations par leur intervention soudaine dans la vie et dans les habitudes et ils suscitèrent une activité imprévue là où avant leur venue, régnait la torpeur »⁶. Ainsi fut échafaudée la théorie des trois « ethnies » : Hutu, Tutsi et Twa⁷, constitutives d'une société à étages, avec l'élément hamitique, réputé civilisateur, au sommet.

Structure du mythe

Anthropologues, missionnaires et administrateurs coloniaux ont alors rivalisé de talent pour légitimer un mythe hamite susceptible de donner une explication au « réel ». Il fallut trouver aux Tutsis, appelés aussi Himas, une origine prestigieuse, de préférence le nord (*ruguru*), un métier noble (le pastorat), une place centrale dans les institutions politiques, sociales et religieuses.

Une origine mythique

Gilbert Durand a bien montré que toute mythologie vient buter tôt ou tard sur une géographie légendaire et que l'espace est surchargé de polarisations qualitatives⁸. Dans le mythe hamite, le Nord semble être le point d'épiphanie (Northrop Frye), d'autant plus qu'il « se peuple de terres, de beaux pâturages et d'hommes blancs », selon un mythe peut isomorphe⁹. Selon Hans Meyer, les *Bahima* du Rwanda ont pour patrie antérieure un pays au Nord-Est, « où il y a de grandes montagnes et où la lune puise de leurs cimes des forces nouvelles et sa belle lumière blanche »¹⁰.

⁶ Notice sur l'Essai sur l'inégalité des races humaines, dans Dictionnaire des œuvres, T. III, p. 741.

⁷ Cf. MUZUNGU (B.), o.p., « Ethnies et clans », dans *Ethnies au Rwanda en 1995*. Kigali, Fraternité Saint-Dominique/Kacyiru, 1995, (= *Cahiers Centre Saint-Dominique*, n°1, 8 août 1995), p. 25

⁸ Cf. DURAND (G.), *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris, Dunod, 1984 (10^e éd.), p. 480.

⁹ HAMPATÉ BÂ (A.), *Koumen, texte initiatique des pasteurs peuls*. Paris, Julliard / UNESCO, coll. Classiques africains, n°7, 1969, p. 44-45.

¹⁰ MEYER (H.), *Die Barundi* (Leipzig, 1916) ; *Les Barundi*. Traduit de l'allemand par Fr. Willman. Éd. critique par J.-P. Chrétien. Paris, Société d'Histoire d'outremer, coll. Textes et Documents n°21, 1984, p. 200.

Des hypothèses hardies donnent en effet aux Tutsis une souche israélite, une provenance pharaonique, voire mésopotamienne (Delafosse), grecque (Wilson, Were) ou caucasienne (Rodegem), mais l'hypothèse la plus fréquente est celle qui les apparente aux Gallas Borana (Meyer) ou à d'autres peuplades abyssiniennes (Speke, Ziegler, Herskovits). Il n'est pas jusqu'à Boubou Hama qui ne leur trouve une parenté avec les Peuls de l'Ouest africain. Les Tutsis seraient ainsi des Foulatas, un peuple métis des Kirdis et des Peuls, qui auraient essaimé dans la région des Grands Lacs depuis le X^e siècle¹¹. Mais, quelle que soit l'origine qu'on leur attribue, ils remonteraient à Cham, fils maudit de Noé, et seraient les dépositaires de traditions formellement juives.

Le *Dictionnaire des mythologies* semble également cautionner ces hypothèses puisqu'il fait état de la présence, minoritaire mais politiquement dominante en Afrique orientale, de groupes d'éleveurs de bovins, d'origine raciale « manifestement différente de celle de la masse paysanne »¹². Ils se distingueraient notamment par leur beauté physique, une morphologie élancée, une allure dominatrice, la finesse des traits et autres aspects canoniques particuliers. Hans Meyer affirme qu'il n'a pas trouvé un seul adulte dont la taille soit inférieure à 1m 77, que la plupart mesurent entre 1m 80 et 1m 90 et qu'il a mesuré au mètre-ruban un cas extrême atteignant 2m 08¹³. Ces mensurations seront confirmées, voire revues à la hausse dans les années 1950 par l'anthropométrie de Hiernaux¹⁴. Les femmes sont vues comme de véritables « Vénus Callipyges », caractéristique d'une race qui ne se nourrit que de laitages.

En dépit de sa manifeste fausseté, cette image parfaite du Tutsi est porteuse car, en mythologie, beauté physique et beauté morale vont de pair et leur conjonction paraît normale ; en effet, les Tutsis, dans leur conquête pacifique, auraient apporté avec eux un système, une éthique et une mystique.

¹¹ HAMA (B.), *Contribution à la connaissance de l'histoire des Peuls*. Paris, Présence africaine, 1969, p. 345.

¹² *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. Sous la dir. d'Yves Bonnefoy. Paris, Flammarion, 1981, Tome II, p. 391.

¹³ MEYER (H.), *op. cit.*, p. 17.

¹⁴ HIERNAUX (J.), *Les Caractères physiques des populations du Ruanda et de l'Urundi*. Bruxelles, Institut Royal des Sciences Naturelles de Belgique, 1954, 114 p.

Le culte de la vache

Les nouveaux conquistadores, demeurés par excellence les pasteurs qu'avaient été leurs supposés ancêtres israélites, auraient été à la recherche de nouveaux pacages pour leurs nombreux troupeaux de vaches aux cornes-lyres. C'est l'herbe, véritable or vert, qui les aurait poussés à s'aventurer en cette terre éternellement promise qu'est le Rwanda.

Certes, Pierre-P. Gossiaux évoque de nombreuses jacqueries paysannes¹⁵ consécutives à l'arrivée de ces hommes rouges, mais la plupart de ceux qui ont eu à se pencher sur « l'énigme tenace » des Tutsis font chorus sur leur lente et pacifique infiltration en pays bantou et pygmoïde. Ils auraient apporté aux autochtones une civilisation centrée sur la vache, ce noble ruminant qui naguère avait été nourrice du souverain d'Égypte, et qui est présenté non seulement comme symbole de fertilité et de richesse, mais aussi comme objet de séduction : « On ne peut rien comprendre du Ruanda-Urundi si on ne se pénètre pas de cette idée que la vache y est moins un "animal" qu'une institution », dira A. Sohier¹⁶. La considération sociale était fonction du nombre de têtes de gros bétail. La vache était monnaie d'échange et étalon-or dans toutes les grandes transactions. Les unions matrimoniales et les pactes de sang se scellaient par la vache. L'éthique pastorale allait de pair avec une éthique guerrière. On faisait la guerre pour défendre ou razzier les bovidés et, quand on mourait, on était enterré dans une peau de taureau. La littérature se mit résolument au service de la vache dans une abondante poésie pastorale. Chez les Tutsis, l'élevage bovin cessait d'être un simple métier pour devenir une religion qui prêchait l'amour de la vache et la vénération de l'herbe. Bref, le Tutsi et la vache fusionnaient dans le même creuset métaphysique.

Une véritable boophilie, voire une boolâtrie, se serait emparé par la suite des Bantous subjugués qui auraient adhéré sans états d'âme au nouveau système de valeurs impliqué par le bovidé. À elle seule, la vache

¹⁵ GOSSIAUX (P.-P.), « Mythe et pouvoir : le culte de Ryangombe-Kiranga (Afrique équatoriale de l'Est) », dans *Le Mythe, son langage et son message*. Éd. par H. Limet et J. Ries. Louvain-La-Neuve, Centre Cerfaux-Lefort, coll. Homo religiosus, 1983, p. 337-372 ; voir p. 347.

¹⁶ Antoine Sohier, dans le *Journal des tribunaux d'outre-mer*, n°9, 151, p.105 ; cité par BOURGEOIS (R.), *Banyarwanda et Barundi*. T. 2 : *La Coutume*. Bruxelles, Mémoires de l'IRCB, Section des sciences morales et politiques, tome XXXV, 1954, p. 266.

serait donc devenue l'*alpha* et l'*omega*. Et pour l'avoir introduite, les Tutsis se considéraient légitimement comme possesseurs du pouvoir politique avec toutes ses prérogatives. La vache devenait ainsi la justification de l'inégalité castuelle. La royauté errante, naturellement dépositaire des vaches, aurait imposé de nouveaux modes de production. Le contrat de bail à cheptel (*ubuhake*) aurait constitué le fondement essentiel de l'organisation politique et économique et serait devenue un instrument d'asservissement des Hutus. La guerre aurait été l'affaire des Tutsis dont les nobles pages étaient adoués dans une sorte d'académie ou gymnase des cadets du Mwami, appelé *itorero*, et les palabres auraient été tranchées au sein du sanhédrin tutsi qui condamnait les coupables à être exécutés à l'ombre du sycamore, un arbre revêtu d'un caractère sacré depuis l'Égypte pharaonique¹⁷.

Mythe et légitimation du pouvoir politique

Forte de ces éléments mythoïdes, la colonisation a eu tôt fait d'ériger les Tutsis en race des seigneurs et les Hutus en caste de serfs, sur le modèle médiéval européen. Quant aux aborigènes twas, ils ne pouvaient être que des hommes de main des Tutsis et les exécuteurs de leurs basses œuvres. Les Tutsis furent décrétés adjuvants des administrateurs coloniaux dans leur mission civilisatrice et christianisatrice : « Les *Batutsi* étaient destinés à régner. Leur seule prestance leur assure déjà, sur les races inférieures qui les entourent, un prestige considérable », écrira encore Pierre Ryckmans¹⁸. Monseigneur Léon Classe devait lui emboîter le pas en faisant de l'élément *mututsi* le « ferment de la chrétienté ». La section administrative du prestigieux Groupe Scolaire d'Astrida était réservée aux seuls Tutsis.

Mais cette tutsiphilie ne dura que tant que les Tutsis restaient dans l'obéissance. Les différents écrivains d'inspiration rwandaise décrivent à

¹⁷ Le sycamore, dont on retrouve plusieurs occurrences dans *Afrique, Afrique*, est l'arbre de la vierge sous lequel se reposèrent Jésus, Marie et Joseph lors de leur fuite en Égypte. D'autres histoires racontent, par exemple, qu'à la suite d'un soulèvement au Caire, cinq responsables furent pendus à l'arbre qui se dessécha immédiatement (*Voyages en Égypte. Images, histoires et impressions. Sélection du Reader's Digest*, 1992, p. 81).

¹⁸ RYCKMANS (P.), *op. cit.*, p. 26.

perte de vue les symptômes et les manifestations de cette épidémie de tutsiphilie qui s'est abattue sur le Rwanda de la fin du XIX^e siècle aux années 1950, et dont la revendication de l'Indépendance par les élites tutsies l'a dramatiquement guérie. Ce commode alibi allait justifier une tutsiphobie plus excessive encore, qui devait aboutir, dès la Toussaint 1959, aux premiers actes génocidaires dirigés contre les Tutsis, euphémiquement baptisés « Révolution sociale ». Leurs atouts de naguère avaient été transformés en autant de tares. Les Tutsis seront exterminés, malmenés, écartés de leurs fonctions et exilés au motif d'avoir imposé leur domination aux Hutus, ces derniers étant devenus fréquentables dès lors qu'ils étaient considérés comme perméables à la démocratie, « ce dieu femelle très à la mode en Europe »¹⁹.

La littérature écrite sur le Rwanda fait abondamment état du cheminement du mythe hamite, partant de l'idéalisation du Tutsi, passant ensuite par le pantutsisme dans l'administration coutumière et aboutissant, par un caméléonisme déroutant du Blanc, à la persécution du Tutsi, subissant ainsi le même sort que les Juifs, peuple lui aussi élu et lui aussi persécuté.

Avatars littéraires du mythe

Peu d'œuvres littéraires modernes se sont inspirées du Rwanda pendant la colonisation et la tutelle. À part Saverio Nayigiziki avec son œuvre-fétiche *Mes tranches à trente ans*, dont la première version est publiée dès 1950, ainsi que Marie Gevers avec *Des mille collines aux neufs volcans* (1953) et *Plaisirs des parallèles* (1958)²⁰, il a fallu attendre les prodromes de la décolonisation et les années de l'immédiate après-indépendance pour que le Rwanda interpelle les écrivains belges ainsi que les rares autres personnes, comme Paul del Perugia, que le hasard avait mis en contact avec ce pays de rêve.

Parmi ces écrivains qui évoquent la période de transition menant à l'indépendance du Rwanda, on citera entre autres Grégoire Pessaret pour

¹⁹ MARCHAL (O.), *Afrique, Afrique*. Roman. Paris, Fayard, 1983, p. 26 (en abrégé : AA).

²⁰ L'œuvre de Naigiziki est un roman autobiographique, les deux titres cités de Marie Gevers sont des récits de voyage confinant au genre de l'essai : nous ne sommes pas dans le domaine de la fiction. On peut bien entendu ajouter à ces livres, les plus connus, divers essais documentaires et reportages.

Émile et le destin (1977) et Ivan Reisdorff pour *L'Homme qui demanda du feu* (1978)²¹. Hormis Marie Gevers qui a déjà derrière elle une longue carrière littéraire lorsqu'elle se rend au Rwanda en 1948 pour rendre visite à sa fille à Astrida, les autres écrivains qui s'inspirent du Rwanda sont généralement des écrivains d'occasion, exotes d'un jour ou administrateurs coloniaux transformés en écrivains. Parmi eux, nul mieux que Paul del Perugia et Omer Marchal ne replongent le lecteur dans « l'altière fantasmagique des règnes tutsi et la nostalgie de l'empire »²² à travers, respectivement, *Les Derniers Rois mages*²³ et *Afrique, Afrique*.

Une littérature de témoignage et de mythification

La première difficulté à laquelle le lecteur est confronté lorsqu'il ouvre ces deux œuvres, c'est d'en déceler l'appartenance générique. *Les Derniers Rois mages* et *Afrique, Afrique* tiennent tantôt du mythe, tantôt du récit de vie, de la chronique ou de la nouvelle, et ils ont en commun de prétendre être à la fois des discours véridiques et des œuvres d'art. On se demande souvent où s'arrête le témoignage et où commence la littérature. Paul del Perugia prétend relater un voyage accompli au Rwanda après le 28 janvier 1961, date du coup d'État de Gitarama qui avait renversé la monarchie, et se propose de reconstituer les principes de gouvernement du royaume hamite récemment disparu. Mais ce travail de mémoire l'embarque dans des considérations mythologiques et un romantisme « ethnologique » patent.

Afrique, Afrique d'Omer Marchal est aussi le lieu d'une ambiguïté. L'auteur ne fait pas mystère de son intention édicatrice : « Mon amour de l'Afrique est le même que mon amour de l'Ardenne. Je veux l'exprimer avec les exigences d'une même "rigueur". Dans la même sublimation d'une

²¹ NdE : voir aussi l'étude de P. Kerstens sur *Beminda Schurken*.

²² QUAGHEBEUR (M.), « Des textes sous le boisseau », dans *Papier blanc, encre noire. Cent ans de culture francophone en Afrique centrale (Zaire, Rwanda et Burundi)*. Bruxelles, Labor, coll. Archives du Futur, 1992, T.I, p.XLVII.

²³ DEL PERUGIA (Paul), *Les Derniers rois mages*. Récit ethnologique. Paris, Gallimard, 1970, 271 p. (en abrégé désormais : DRM). L'ouvrage sera réédité ensuite aux éditions Phébus en 1978 et 1989.

nostalgie rurale et pastorale qui mourra avec nous »²⁴. Mais sa fascination l'amène à conférer à la réalité décrite un caractère mythologique. C'est aussi à cette conclusion qu'aboutit le critique rwandais Gasana Ndoba, lorsqu'il évoque « l'ouvrage – politiquement controversé, mais d'une incontestable valeur littéraire de Paul del Perugia, intitulé *Les Derniers Rois mages* »²⁵.

De telles œuvres requièrent une méthode d'approche qui soit en mesure de décomposer les « strates mythémiques », celle que Gilbert Durand nomme mythocritique²⁶. Cette méthode en trois temps consiste d'abord à relever les thèmes redondants sinon obsédants qui constituent des « synchronicités mythiques » de l'œuvre, ensuite à examiner les situations des personnages et des décors, avant de repérer les leçons du mythe en usant d'intertextualité et de comparatisme par rapport à d'autres mythes.

Une thématique récurrente

De quelque manière qu'on aborde les deux « romans » qui font l'objet de notre étude, on est frappé par le retour redondant de thèmes qui nourrissent le mythe hamite. L'accentuation des contrastes entre les populations du Rwanda est leur ressort principal. Tous deux pratiquent à l'envi la magnification et l'angélisation du Tutsi, ainsi que la marginalisation et la diabolisation du Hutu et la déshumanisation du Twa. Les habitants sont répartis en autochtones twas et en envahisseurs successifs hutus et tutsis, avec un accent particulier mis sur ces derniers dont l'apparement avec les Hébreux est posé comme une pierre pour passer le gué aux fins d'expliquer le degré avancé de la civilisation qu'ils ont apportée. Leurs qualités physiques vont de pair avec leurs qualités morales, et même les défauts des Tutsis sont perçus comme des qualités. Les institutions politiques, sociales et religieuses ont été tutsisées et la vache, présumée attribut des Tutsis, devient la référence absolue. Mais à l'approche de

²⁴ Dans *Les Écrivains belges de langue française*. Bruxelles, Libraires francophones réunis, 1992, p. 44.

²⁵ GASANA Ndoba, « La littérature rwandaise de langue française : une génération après », dans *Papier blanc, encre noire, op. cit.*, Tome 2, p. 597.

²⁶ DURAND (G.), *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris, Berg International, coll. L'île verte, 1979, p.309 sq.

l'indépendance, les « étrangers » Tutsis deviennent des boucs émissaires, et sont collectivement chassés ou assassinés. Les persécuteurs hutus « s'enferment dans la "logique" de la représentation persécutrice et ils ne peuvent plus en sortir », pour emprunter les termes de René Girard²⁷.

La force des trois

La plupart de ceux qui ont, jusqu'à récemment, étudié le peuplement du Rwanda l'ont envisagé en trois étapes plus ou moins éloignées dans le temps, en commençant par les Twas, suivis par les Hutus et enfin plus récemment par les Tutsis. Selon cette curieuse théorie du rouleau compresseur, au commencement étaient les Twas. Dans nos deux fictions, ils sont nommés tantôt des pygmées-mirmidons, tantôt des homuncules, des parias ou simplement des négrières. Autochtones au sens étymologique du terme, Omer Marchal les présente carrément comme de purs produits du sol, disant d'eux-mêmes qu'ils sont des « enfants de la pierre sortis de la forêt de montagne au cœur sec voici dix mille ans » (AA, p. 30).

Paul del Perugia cite Aristote dans son *Histoire des animaux* qui les situe en amont de l'Égypte, là où le Nil prend sa source et où hommes et chevaux sont, « à ce qu'on raconte, de toute petite taille et demeurent dans les cavernes » (DRM, p. 14). Ils ne représenteraient au Rwanda que 1 % de la population et seraient tous de taille identique, ne dépassant pas 1m 50. Pour leur goinfrerie et leur cruauté, ils auraient été maudits par Dieu-Imana qui les aurait ravalés au rang de serviteurs des deux autres groupes. « Et Dieu dit : Maudit sois-tu Gatwa ! Sois le chien de tes frères et nourris-toi de déchets de leur repas » (AA, p. 258). En effet, dans les fictions qui font l'objet de notre étude, ils jouent le rôle de bouffons et d'amuseurs du roi, comme naguère les nains à la cour des pharaons d'Égypte, ainsi que celui de sicaires, chargés, chez Omer Marchal, de mener au sycomore les manants surpris en train de regarder le roi manger.

Ils pratiquent avec enthousiasme l'aveuglement et la honteuse castration, sans parler de l'empalement des voleurs de vaches, – supplice de Ninive, commun au Rwanda et à l'Abyssinie, note Paul del Perugia qui évoque longuement « les mutilations, le supplice des Cent Plaies, exécutés avec la somptueuse imagination pourprée des pygmées » (DRM, p. 113).

²⁷ GIRARD (R.), *Le Bouc émissaire*. Paris, Grasset, 1982, p. 60.

Ils auraient tellement pris l'habitude de ces atrocités que, chez Omer Marchal, ils tuent n'importe qui par plaisir, même les prophètes. Est-ce la raison pour laquelle, chez Omer Marchal, à la naissance d'un petit Twa, les gens restent enfermés chez eux et ne peuvent même pas forniquer de peur que les enfants conçus ne meurent (AA, p. 199) ? Bref, il n'y a que les Blancs qui « ne connaissent pas la chose du pays » qui se permettent d'entrer dans une hutte de Twa, tel Burkhaert Waldeker, ce Blanc surnommé Rukwabagara dont il est fait état dans *Afrique, Afrique*, qui découvrit la source la plus méridionale du Nil dans « le royaume du sud ». Malade il avait, ô sacrilège, dormi deux semaines dans la hutte d'herbe d'un potier ! En contrepartie, les Twas de notre corpus ont le droit de prendre des libertés avec les convenances et notamment le privilège, « envié de tous », d'insulter le roi qu'ils portent et d'invectiver les ministres avec effronterie (AA, p. 30, 252 ; DRM, p. 16). Paul del Perugia note même le privilège immense qui aurait permis à certains « pygmées » de contracter des alliances matrimoniales avec « les familles du plus haut lignage et jusqu'à celle du roi » (DRM, p. 17-18).

Les Hutus, quant à eux, seraient d'une race d'agriculteurs bantous qui, en provenance du Sahara devenu désert, se seraient installés dans la région des Grands Lacs pour y fonder une civilisation du haricot et de la banane. Paul del Perugia définit les Bantous comme les hommes de la houe qui, par leur supériorité numérique, ont imposé leur domination aux chasseurs pygmées après un « combat sans merci de l'Arc contre la Houe » (DRM, p. 21). Ils auraient créé des royaumes du tambourin où des potentats – comme le roitelet-pluviateur Ndagano qu'évoque Paul del Perugia (DRM, p. 36-37) – menaient une vie calquée sur les saisons culturelles. Malgré leur écrasante majorité, évaluée à 83 % de la population, ils n'auraient cependant pu résister à l'invasion de la minorité solidement organisée des Tutsis (16 %). Et il ne pouvait en être autrement : les Bantous aussi auraient été maudits par Dieu-Imana pour leur paresse, leur ancêtre s'étant montré incapable de garder intacte une jarre de lait qu'Imana avait confiée à sa garde. Ils auraient donc été institués race des esclaves des Tutsis, « mendiant un peu de leur propre glèbe » (AA, p. 17), par un décret d'Imana que devait confirmer plus tard le grand roi Rwabugiri : « Bahutu, vous labourerez le jour pour les Tutsis, et la nuit pour vous... » (AA, p. 57). Tout ce qui touche aux Hutus dans notre corpus appartient au registre de la petitesse, de la bizarrerie et du mépris.

Ainsi, aux « vacheries » des Tutsis correspondent les « chèvres » des culs-terreux. Les *Bahutu* ont une curieuse pratique qui consiste à pendre leur vieux chien et Zacharie, un des personnages de *Afrique, Afrique*, ne cesse de psalmodier que les *Bahutu* ne sont pas des hommes et même que ce sont des chiens (AA, p. 42).

En revanche, tout ce qui évoque les Tutsis est de l'ordre de la beauté, de la grandeur et de la hauteur. C'est même la définition du Tutsi telle que la donne formellement Omer Marchal dans *Afrique, Afrique* : « Un Africain à la taille élancée, à la peau d'un brun chaud, aux traits avenants et fins, au nez droit : un Mututsi » (AA, p. 18). Ici, les Tutsis ont le sang bleu comme le ciel dont ils seraient descendus et ils aiment à dire : « Nous avons été blancs ». Le portrait du parangon de ces chefs-d'œuvre de la nature, le Mwami Mutara III Rudahirwa, rappelle la statue funéraire de Tout Ankh Amon : « Même front, mêmes yeux en amande tirés vers les tempes, même nez droit, long et fiable, même arrogance dans l'avancée du menton » (AA, p. 59). Plus loin, le narrateur de *Afrique, Afrique* renchérit : « Si les mots de race et de classe avaient un sens, le quarantième Mwami des Abanyiginya affichait du haut de ses deux mètres vingt les attaches d'une noblesse écrasante » (AA, p. 354-355).

Dans *Les Derniers Rois mages*, les femmes surclassent la Vénus de Lespugue et ce canon de beauté est le fruit d'un « lait plus fort que celui dont Junon allaitait Hercule » (DRM, p. 60). À cette perfection physique correspond l'image collective d'une race sage, vouée à régner. Ce n'est pas qu'ils n'aient pas de défauts. Les narrateurs de nos deux romans reviennent souvent sur les travers des Tutsis, mais c'est à peine s'ils n'y voient pas des qualités. Dans *Les Derniers Rois mages*, il est dit qu'à peine arrivés, les Hamites auraient nourri un mépris transcendant à l'égard des manants. En outre, leur habileté, en tous points pareil à la *metis* grecque, ne serait que fourberie, roublardise et machiavélisme, puisque l'histoire de la création de l'homme qu'ils enseignent froidement aux Hutus est là pour mieux asseoir leur hégémonie.

Ainsi, Dieu aurait créé l'homme après avoir d'abord semé les plantes bantoues à la surface de la terre, mais il aurait couronné son œuvre en introduisant le bétail hamite. Le catéchisme se fait ainsi politique. La suffisance et l'impassibilité hautaine fonderaient même l'*Ubupfura*, ce style de chevalerie que Paul del Perugia rapproche d'une « hidalguia espagnole repensée par les Samourai » (DRM, p. 92), sans oublier « cette petite chose qui tue les Tutsi, l'orgueil » (AA, p. 73, 453), cette manière de fixer

les gens sans les voir, ou le port dédaigneux des jeunes filles nobles (AA, p. 161).

On a vu également comment les Tutsis perpétrèrent les supplices les plus élaborés, mais ceci n'est pas suffisant pour inspirer la réprobation des personnages de notre corpus. Au contraire, ils expliquent ces pires atrocités par la Bible qui n'est qu'« une morne nomenclature de tortures, de vengeances, de talions » (DRM, p. 113). Car « un Mututsi se venge toujours », répète comme un leitmotiv le narrateur de *Afrique, Afrique* (AA, p. 231, 536) et, de toute façon, à en croire le narrateur des *Derniers Rois mages*, comme dans la Bible, la loi du talion équilibre le monde (DRM, p. 223). Ce sont ces héros insaisissables et retors que Léopold Chauvaux, le personnage principal de *Afrique, Afrique*, admire pourtant : « Les Batutsi m'obsèdent nuit et jour... Moi j'aime les êtres libres. Les Batutsi ont été blancs il y a très très longtemps. C'est pour cela que je les comprends mieux » (AA, p. 320).

Tels sont les trois peuples twa, hutu et tutsi qui, chez Paul del Perugia, auraient appartenu à des civilisations anciennes, connues d'Homère et de Turol, où les vrais chefs étaient beaux, avant que « les pseudo-intellectuels à lunettes, fils de roture » (AA, p. 170-171) n'y introduisent la démocratie à la veille de l'indépendance. À l'issue du « choc de la houe contre l'herbe » (AA, p. 97), la démocratie aurait emporté les derniers rois mages et détruit « la force des Trois » piliers du royaume qu'évoque Omer Marchal.

Les Tutsis, la vache et le tambour

On a montré plus haut les éléments mythoïdes qui fondent le mythe hamite dans l'imaginaire du XIX^e et du début du XX^e siècle. Nous allons à présent les retrouver mis en œuvre plus en détail dans les deux romans sous analyse.

Le mythe hamite procède avant tout de l'idolâtrie des origines. Nos deux écrivains remontent à la Bible pour débrouiller le délicat problème de l'origine des Tutsis. Ils seraient ainsi les descendants de Cham, le fils maudit de Noé qui, dans l'Arche, admira la vache et but même de son lait, ce pour quoi il fut maudit par l'ivrogne cultivateur qu'était son père, d'où le nom de « Chamites » ou de « Hamites ». Une autre version veut que Cham, père de Canaan, ait vu la nudité de son père et en ait averti ses frères, ce qui lui valut la malédiction paternelle et la condamnation à

l'errance. C'est pourquoi les Hamites auraient entrepris l'*Urugendo*, le grand voyage initiatique vers les Montagnes de la Lune. L'Odyssée vers le Sud en passant par l'Égypte et l'Abyssinie pour aboutir il y a quelque mille ans au Rwanda, correspond au cheminement du mythe hamite. Mais il serait trop simple d'y voir une origine unique et un itinéraire linéaire. Omer Marchal fait des Tutsis les cousins des Hittites, mais pas d'eux seuls : « Ils ont des cousins dans les monts Vindhya et jusqu'au Caucase et à l'Elbrouz, qui parlent comme eux des langues agglutinantes » (AA, p. 63), sans parler des Peuls, des Kabyles, des Touaregs, des Incas et même... des Basques. Leur origine est située tantôt en Grèce, tantôt au Tibet. Le narrateur des *Derniers Rois mages* fait des Tutsis les Romains qui détruisirent Carthage et explique même la haine punique que les Bantous vouent aux Hamites comme une vengeance pour cette destruction d'une civilisation.

Selon une tradition reprise par Paul del Perugia, arrivés dans les hauteurs abyssiniennes où ils sont appelés « visages brûlés », ils se seraient scindés en deux groupes, la branche ayant émigré à l'Ouest de l'Afrique ayant formé les Peuls et celle ayant pris la direction du Sud ayant engendré les Tutsis. En arrivant dans la région des Grands Lacs, ces derniers n'auraient pas manqué d'être frappés par l'abondance des pâturages du Rwanda et s'y seraient installés. Quoi de plus naturel en somme ? Ne vivaient-ils pas pour la vache, leur parent aux naseaux humides ? Leur propre ancêtre et son ancêtre à elle, ne s'étaient-ils pas aimés dans l'Arche ? Les Bantous les auraient acceptés, ne soupçonnant pas chez les immigrants de desseins de conquête et comprenant le profit qu'ils pouvaient tirer eux aussi de la vache, cet élément de richesse considérable. Il est vrai que tout en la vache était utilisable et bénéfique, la bouse pour en faire des cataplasmes et des jambières des morts, l'urine comme désinfectant, sans parler du lait et du beurre dont les qualités nutritives incontestables assurent ligne et beauté. Mais plus que la valeur laitière et marchande, les Tutsis auraient vu en la vache une valeur politique et guerrière : dans *Les Derniers Rois mages*, le troupeau représente moins un enrichissement économique qu'un subtil instrument d'échange, destiné à garder le Hutu éternellement redevable à son donneur de vache par l'astucieuse institution de l'*ubuhake*.

Les Hamites, insiste le narrateur, auraient réalisé un audacieux montage psychologique : « Ils poussèrent les Bantous à jouir de l'usufruit d'animaux dont ils n'avaient nul besoin » (DRM, p. 134). Les *Inyambo*, dites

vaches-monuments « à la nonchalante perfection de Hathor, la vache pharaonique » (AA, p. 60), ont droit à la vénération et aux honneurs. Le feu pastoral est allumé au début et à la fin de la journée et la marque du temps est déterminée par l'horaire bovin. Aussi, dans un chapitre intitulé « Une journée du roi », Paul del Perugia fait-il débiter les activités du Patriarche du Taureau vers sept heures du matin, période de la journée appelée « les bovidés quittent l'enclos » (DRM, p. 73), où il se rince la bouche avec de l'eau et de l'urine de vache. Omer Marchal à son tour fait état de l'heure où les vaches descendent aux abreuvoirs et même de celle dite du « sourire des abreuvoirs » (AA, p. 51). La journée du roi prévoit la visite régulière du Taureau dynastique.

Les augures sont révélés par le sectionnement de l'artère carotide d'un taureau et c'est notamment à une telle consultation par les devins que le comte Von Götzen, s'introduisant dans le royaume herbeux, dut d'avoir la vie sauve en 1894 (DRM, p. 106). Lorsqu'une guerre tourne à l'avantage du roi, la victoire est annoncée par une délégation dite « Pâturage du Taureau », qui se borne à prononcer cette phrase laconique : « Le Taureau peut aller paître » (DRM, p. 162). Le déroulement du règne s'effectue parallèlement à la vie du taureau mystique, le *Rusanga* : à la mort du roi-bon pasteur, les taureaux dynastiques sont séparés de leurs femelles et le taureau du règne est immolé.

Le tambour, emblème de la monarchie, est recouvert d'une peau de taureau. Dans l'antique gouvernement, la naissance du pouvoir se légitimait par référence au tambour : « Voici le tambour que ton père t'a légué. Puisse-t-il vaincre par toi le royaume rebelle du sud, le royaume rebelle de l'ouest et tous les pays qui ne paient pas tribut au roi du royaume ». Tel a été notamment le discours d'intronisation du dernier roi, Kigeli V, repris par le narrateur de *Afrique, Afrique* (AA, p. 403). C'est donc ce tambour palladium qui constitue le siège de la puissance. Le narrateur des *Derniers Rois mages* cite les tambours les plus prestigieux, à savoir *Rwoga* (le nageur) et *Karinga* (gage d'espérance), et rappelle qu'un roi qui n'a pas reçu les tambours selon le rituel est condamné à mourir à l'étranger, tel Mutara III Rudahigwa qui meurt dans « le royaume du sud ». Ces tambours inspirent également la terreur puisqu'ils sont régulièrement ornés des testicules bien boucanés des manants ou des chefs rebelles tutsis, car le Mwami ne dédaigne pas de dépeupler les maisons les plus nobles (AA, p. 293).

La déchéance d'une civilisation-relique

Dans leurs romans, Paul del Perugia et Omer Marchal décrivent avec une nostalgie non feinte les circonstances dans lesquelles les Tutsis géants ont perdu le pouvoir au Rwanda, un processus qui va de la Toussaint 1959 au 28 janvier 1961. Omer Marchal s'appesantit sur les signes avant-coureurs qui annoncent le grand chambardement et sur le rôle néfaste joué par Geregori, le journaliste voué à la destruction des tambours, en qui on reconnaît aisément le premier Président du Rwanda indépendant, Grégoire Kayibanda, qui bat les pavés des villes et parcourt nuitamment les bananeraies, appelant de tous ses vœux « le choc de l'herbe et de la houe », chauffé à blanc par les démocrates-chrétiens belges. Au passage, Léopold Chauvaux, le personnage principal de *Afrique, Afrique*, qui se veut pour sa part fort religieux, se pose cette question : « Comment font-ils pour être à la fois démocrates et chrétiens ? » (AA, p. 168).

Le narrateur de *Afrique, Afrique* en profite d'ailleurs pour décocher quelques flèches empoisonnées à la « demokarasi », « ce grand vent fol qui balayait l'Afrique » (AA, p. 209), considérée comme une arme redoutable à manier avec sagesse, sans quoi « elle aboutirait à changer l'injustice de quelques-uns à l'endroit du grand nombre en injustice du grand nombre envers le plus petit, ce qui ne va pas mieux » (AA, p. 173-74). Il met en garde contre les ravages que ne manquerait pas de faire, dans ces contrées, le suffrage universel simpliste auquel les Blancs tenaient tant : « Un homme, une voix. Et même, disaient certains : une femme, une voix » (AA, p. 228).

Tous ces avertissements ne sont cependant que peine perdue. Le ver était dans le fruit et l'union sacrée des Blancs et des Hutus avait décidé d'en finir avec la monarchie millénaire : les Blancs, officiellement, au nom de la démocratie, mais en réalité pour châtier les Tutsis par trop indépendantistes, et les Hutus pour jouir des terres, des filles, des femmes et des vaches des Tutsis. « Tout et tout de suite », note Chauvaux, choqué. Selon Geregori, le chef rebelle, les *Bahutu*, un jour prochain, libéreraient le feu. Ils l'arracheraient de la maison du Règne, non sans lui faire dévorer « Karinga le maître tambour et ses horribles garnitures » (AA, p. 74).

Assez étonnamment, le narrateur de *Afrique, Afrique*, dont la sympathie envers les Tutsis ne s'est jamais démentie, semble insinuer que ce sont eux qui provoquent les Hutus, ces derniers étant forcés de sévir par réaction. Dans un témoignage qu'il livre trente ans après la Toussaint

rwandaise²⁸, Omer Marchal déclare tout net que l'événement perturbateur avait été la lettre des *Abatabazi*, un tract violent rédigé par les extrémistes tutsis, menaçant les Hutus de les clouer au sycomore, annonçant la mort du roi Mutara et le premier meeting de l'Union Nationale Rwandaise (UNAR, parti tutsi), au cours duquel les héros de l'Indépendance avaient eux aussi réclamé tout et tout de suite, le départ des Blancs, le cas échéant leur mort²⁹. Ce meeting portait en germe les actes de violence qui devaient aboutir à l'attaque, à son domicile, de « Dominico, le chef paysan » (AA, p. 468), qui fut la cause immédiate du soulèvement hutu du « 1^{er} jour du 11^{ème} mois du calendrier des Blancs ».

Chauvaux ne peut alors que constater, impuissant, que la situation est inextricable et que les deux « races » sont en présence l'une de l'autre comme deux équipes lâchées par l'arbitre. Dans le roman, Omer Marchal met dans la bouche de son personnage principal les mots suivants : « La guerre a commencé chez moi : le jour de la Toussaint, on s'est mis à crier [...] J'ai prêché le calme en vain. Les gens se sont entretués » (AA, p. 468).

Le narrateur de *Afrique, Afrique* ne dissimule pas la collusion entre les Blancs et les extrémistes hutus dans cette chasse aux Tutsis : un personnage nîmois du roman prophétise que la houe se dressera contre l'herbe avant la prochaine Toussaint. « Voilà des années que je le prêche » (AA, p. 378), jubile-t-il à la grande stupéfaction de Chauvaux. Omer Marchal décrit à perte de vue le calvaire des Tutsis frappés par les soldats blancs disposés en quinconce et qui abattent leur bâton sur la tête de tout Tutsi qui passe. Il est même arrivé à Chauvaux d'en faire le reproche au commandant blanc, s'étant rendu compte qu'ils n'intervenaient que contre « une sorte de gens », les Tutsis (AA, p. 472). Le roman raconte encore que d'autres Blancs, accoudés au bar du *Paris's*, font grand cas, en s'en délectant, des femmes tutsies aux seins coupés, des nourrissons hachés menu à la machette.

Mais ce sont les Hutus qui sont présentés comme les véritables orfèvres de la torture. Ils scient les jambes ou la tête des Tutsis en ironisant : « Tu te croyais plus grand que nous, te voici à plus juste mesure ». Les Tutsis répondent à la violence par le mépris :

²⁸ MARCHAL (O.), « L'ombre des Abatabazi », dans *Dialogue*, (Kigali), n°137 (*La révolution rwandaise : 30 ans après...*), nov.-déc. 1989, p. 75-85.

²⁹ Cf. aussi AA, p. 240-241.

Mais plus d'un noble, dans cette posture, réduit à l'état de tronc, raillait encore ses manants :

– Sans bras ni jambes, je te dépasse encore, je suis beau !... Son meurtrier le réduisait alors en bouillie, ne sachant plus qu'en faire, pour ne plus entendre la mortelle insulte, millénaire, hier routinière et fatale, aujourd'hui brusquement insupportable (AA, p. 453).

C'est ce qui permet à Paul del Perugia d'écrire que le Feu des beaux Taureaux politiques a été vilainement éteint et que ce jour-là, non seulement la négritude, mais l'humanité en ont été humiliés (DRM, p. 270).

Décors mythiques et dynamique des personnages

Un grand peuple comme celui des Hamites se devait d'évoluer dans un environnement sain, un pays de lait et de miel comme celui de Canaan. Ici comme ailleurs, la pensée mythique valorise certains lieux et en condamne d'autres. Dans *Les Derniers Rois mages et Afrique, Afrique*, les lieux associés à la magnificence des règnes tutsis ont un symbolisme positif et diurne, tandis que ceux qui sont liés à leur déchéance ont une connotation négative et nocturne, pour user de termes durandiens.

Les Mille collines, un pays de lait et de miel

Dans *Les Noyers de l'Altenburg*, André Malraux a écrit : « On ne voit pas plus un pays où s'incarne un mythe auquel on croit qu'on ne voit une femme qu'on aime ». Cette observation s'applique parfaitement à nos deux écrivains et à leurs narrateurs. Dès les épigraphes qu'il place au début de son roman, Omer Marchal cite opportunément Ernest Hemingway dans *Vertes collines d'Afrique* : « J'adorais ce pays et je m'y sentais chez moi, et quand un homme se sent chez lui en dehors de l'endroit où il est né, c'est là qu'il était destiné à aller ». L'auteur de *Afrique, Afrique* n'a jamais caché son engouement pour le Rwanda. Le lecteur le découvre à travers le personnage principal, Léopold Chauvaux, administrateur du Buganza-Nord pendant la période précédant la décolonisation, à la fin des années 1950. Il est tout en adoration devant cette « Mésopotamie des Batutsi » qui verdoie en pleine opulence entre l'Akagera et l'Anyawarongo (sic), mères jumelles du vieux Nil, tandis que le narrateur des *Derniers Rois mages* a la ferme conviction d'avoir découvert la région des « Montagnes de la Lune » qui avait naguère été décrite par Ptolémée. Les Ruandais (sic) eux-mêmes la nomment « Unyamwezi, c'est-à-dire la lune » (DRM, p. 11) ou « Grande

Extension » pour définir l'idéal centralisateur des Hamites. C'est le pays où Dieu, las du spectacle des humains, vient se délasser la nuit sur les collines, « au milieu d'un des plus doux paysages de la création » (*DRM*, p. 45).

Parfois, le territoire rwandais est réduit à un emplacement consacré, un morceau d'espace faisant fonction de l'espace tout entier. Parmi ces parties de l'univers rwandais appelées à valoir pour le tout, les bords du Lac Muhazi deviennent le centre et le résumé du monde tutsi et ce n'est pas pour rien que l'action de *Afrique, Afrique* s'y déroule presque exclusivement. Chez Omer Marchal, la région du « Muhazi la Grande Fente » (*AA*, p. 48) est la province-mère du royaume du taureau des Grands Chamites.

Chez Paul del Perugia, le Buganza, que baigne le Muhazi, « joue le rôle de notre Ile de France » (*DRM*, p. 31) ; c'est le berceau de la civilisation tutsie chez Omer Marchal. Rwamiko, le fief du chef géant Matshyali, est lui aussi valorisé positivement, dès lors qu'il y pousse l'Érythrine sacrée. Le génie du lieu est également associé au Mont Kigali dans *Les Derniers Rois mages*, car il représente la capitale-cœur du royaume herbeux. Les protagonistes de nos deux fictions font parfois des incursions dans le royaume du sud, l'Urundi, où ils se pâment littéralement devant la splendeur du lac Tanganika, tels Victorien et Françoise Milard dans *Afrique, Afrique*, sur les bords dorés du « seul lac de la terre à être, comme les femmes, travaillé par la lune en ses profondeurs » (*AA*, p. 430).

Il en est de même de la Kasumo, la chute du jaillissement qui, dans le roman d'O. Marchal, est « la cataracte de l'extrême-sud pour la connaissance de laquelle César avait mis son empire aux pieds de Cléopâtre » (*AA*, p. 328), ou encore des hauts monts de l'Ubututsi, zone par excellence du pays mututsi, mère du Nil, où le père d'Ira, personnage d'*Afrique, Afrique*, découvrit les sources du Nil, cherchées en vain durant des milliers d'années, ainsi que la montagne Inkoma dans la plaine du Mosso où elle retrouve sa trace (*AA*, p. 325). De là à vouloir épouser l'Afrique entière, il n'y a qu'un pas que le personnage principal de *Afrique, Afrique* n'hésite pas à franchir.

Dès que les Tutsis sont en mauvaise posture, le décor physique s'obscurcit conséquemment. À la Toussaint 1959, un séisme a englouti les Montagnes de la Lune connues de Ptolémée, remarque avec peine le narrateur des *Derniers Rois mages* (*DRM*, p. 269). Ainsi la Nyawarongo (sic) est dite « Le Nil qui charriait les cadavres par milliers » (*AA*, p. 463) au

déclenchement des hostilités, lorsque les hyènes et lycas en veulent aux hommes de les priver de nourriture au profit des sauriens.

Le jeu des personnages

Nous avons montré plus haut que les deux auteurs ont réussi le pari d'écrire une fiction sans falsification des dates, des noms de lieux et de personnages historiques. Ils ont donc pris le parti de mettre en scène des personnages ayant existé ou susceptibles d'avoir existé, dans un récit où rien ne blesse absolument la vraisemblance.

Dans *Les Derniers Rois mages*, Paul del Perugia fait presque exclusivement appel à des noms prestigieux, des destins d'exception. Hormis peut-être Gihanga, père fondateur de la dynastie tutsie, ou Ndagano le roitelet-pluviateur d'avant l'arrivée des Hamites, qui n'ont qu'une existence mythique, celle des autres personnages est attestée historiquement. Qu'il s'agisse des rois Rwabugiri, Musinga qui implora les morts dont il était l'assassin en 1931, Mutara Rudahigwa, ce géant aux deux mètres et au visage hermétique et fin, de Kigeli ou de l'Abbé A. Kagame, grand historien du pays, ou même de l'explorateur allemand Von Götzen (*DRM*, p. 106) qui se risqua pour la première fois dans le Rwanda profond, tous ces noms peuvent être retrouvés dans les livres d'Histoire, de même que les noms des reines-mères dont il est dit qu'elles deviennent acariâtres et cruelles dans leur vieillesse.

Dans la saga d'Omer Marchal, par contre, nous voyons défiler sous nos yeux des personnages innombrables, appartenant à des classes sociales variées. L'aristocrate y côtoie le Blanc et le dernier des manants, sans parler de la place prépondérante accordée aux vaches dites « reines de l'herbe », qui acquièrent un statut de personnages à part entière³⁰.

³⁰ En plus des rois et des reines, les personnages principaux du roman portent pour la plupart les noms des proches collaborateurs d'Omer Marchal, agent territorial en poste détaché à Muhura, dans la chefferie du Buganza-Nord en territoire de Kigali dans les dernières années de la colonisation. On citera à cet égard Budaramani Grégoire qui était son secrétaire assistant, le chef Munyaneza, le bossu Cyaruhinda Paul, Vice-Président de l'Association des Éleveurs du Rwanda (ASSERU) qui « en réalité préfigurait la parti politique "UNR" » (MARCHAL (O.), « L'ombre des Abatabazi », *art. cit.* p. 77), Karangwa Faustin, Rwagasana Athanase, Rubangura Venant, Katabogama Fulgence, Gakire Ambroise, Kajiyuka Augustin, Gakenye Raphaël, sans oublier Rusine, le sous-chef de Kijonjo-Mwendo, le petit Kamugundu de Nyabihu et Karamu André, etc.

En consultant la *Liste des chefferies et des sous-chefferies du Ruanda-Urundi au 31 décembre 1957*³¹, on est frappé par la coïncidence entre les noms des personnages du roman et ceux des principaux responsables coutumiers du Buganza-Nord. En témoigne le tableau suivant :

Chefferie	Nom de la sous-chefferie	Nom du Sous-Chef	Hommes Adultes Valides (HAV)	Têtes de Gros Bétail (TGB)
Buganza-Nord	1. RWESERO	Katabogama	558	1354
Chef Munyaneza	2. RWAMIKO	Kajiyuka	1092	2284
	3. RUTARE	Bikuramucyi	821	1754
Centre administratif : Muhura	4. KINJONJO	Rusine	490	825
	5. MWENDO	Gasekurume	631	1312
	6. MUHURA	Karamu	635	990
	7. GITI	Gakire	1322	2088
	8. RUMULI	Karangwa F.	848	979
	9. BUGALULA	Rubangura	610	1139
	10. REMERA	Rwagasana	872	1539

Les personnages hutus les plus importants sont, outre Geregori à la petite automobile rouge, qui « dort » dans les bananeraies, un oisif chanvré au regard fou, Sebihire Christophe, et un bûcheron violent, Kwigize, « celui qui fait les choses et qui rêve de faire des choses à toutes les femmes nobles du Buganza » (AA, p. 168). Même si les personnages féminins sont réduits à la portion congrue, on en retiendra certains comme Nyiramugore qui gouverne son domaine selon l'usage des grandes féodales (AA, p. 158), ainsi que les figures des reines-mères dans *Les Derniers Rois mages*.

À part l'un ou l'autre qui se distingue par quelques traits spéciaux comme Mutara III Rudahirwa dont les jambes sans fin sont appelées « les deux hoes du royaume », les personnages de *Afrique, Afrique* n'ont pas une existence individuelle et autonome. Il s'agit plutôt de personnages fortement typés, portraits-robots prédéterminés de leurs ethnies. Les personnages typés comme Hutus ne sont pas très avenants, c'est le moins

³¹ Royaume de Belgique. Ministère du Congo belge et du Ruanda-Urundi, *Liste des Chefferies et Sous-chefferies du Ruanda-Urundi au 31 décembre 1957*. Bruxelles, Imprimerie Hayez sprl, 1958, p. 4 (Territoire de Kigali).

qu'on puisse dire. En témoignent les portraits de Sebihire et de Kwigize évoqués plus haut. Les rôles de méchants et de serviles leur sont confiés. Le Hutu est méprisé systématiquement tandis que le Tutsi est encensé même dans sa sévérité envers le Hutu. Les mots-clés utilisés pour définir les Tutsis sont la beauté, la minceur, l'haleine pure, la noblesse, la méfiance et le machiavélisme perçu comme un des beaux-arts. Les Hutus sont au contraire associés à l'oisiveté, à l'imprévoyance et aux devoirs inférieurs : ils sont cuisiniers, valets, porteurs de palanquins. Le narrateur de *Afrique, Afrique* traite carrément les révolutionnaires hutus de « rastaquouères » (AA, p. 168). Quant aux Twas, ce sont des « ragotins » qui, à travers les âges, n'ont été que bouffons, gendarmes ou bourreaux (AA, p. 197).

Le génocide ne naît pas de l'air du temps, il est au contraire souvent l'aboutissement d'un long processus. Celui des Tutsis du Rwanda, depuis 1959, que d'aucuns nomment « génocide rwandais » par peur de qualifier le monstre hideux, a été cultivé patiemment à travers les stéréotypes ou les fantasmes culturels tels que nous venons de les répertorier dans *Afrique, Afrique* et *Les Derniers Rois mages*. Les concepteurs du génocide ont repris tous les archétypes fabuleux qui avaient nourri le mythe hamite pour en faire les arguments justificatifs du génocide. La mythique origine étrangère des Tutsis a été retournée contre eux, justifiant leur extermination. Que l'on se souvienne à cet égard de la consigne donnée par Léon Mugesera, de renvoyer les Tutsis à leur origine éthiopienne par le chemin le plus court qui est le Nyabarongo, à l'état de cadavres.

Le mythe de la supériorité des Tutsis, érigé en système de gouvernement par la colonisation belge jusqu'aux années 1950, n'a pas cessé de hanter l'imaginaire des marchands du génocide, qui l'invoquent à l'envi pour faire comprendre aux qu'ils Hutus n'accèderaient jamais au pouvoir sans exterminer tous les Tutsis, car, aussi longtemps qu'un seul Tutsi survivrait, il rappellerait l'arrogance et « le mépris millénaire » dont parlent Paul del Perugia et Omer Marchal. L'objectif serait donc de démanteler tout ce qui rappelle le Tutsi et notamment les attributs de son pouvoir : les vaches seraient exterminées et même le chat, dont on a vu qu'il rappelle l'irrespect hamitique, allait être pourchassé. Aussi longtemps que le tambour dynastique *Kalinga* subsisterait, l'ombre de la monarchie

tutsie ne se dissiperait jamais. N'est-ce pas pour cela que Théoneste Lizinde publia triomphalement *La Découverte de Kalinga ou la fin d'un mythe*³² ? C'est en tout cas l'objectif des tenants de l'idéologie du génocide, qui, non seulement veulent en finir à jamais avec ce que le mythe leur a présenté comme une réalité, mais visent encore à faire croire que les victimes n'ont jamais existé, ce à quoi la littérature, entre autres médias, a par ailleurs le mérite de résister, par devoir de mémoire. La littérature n'en est pas moins comptable, on l'a vu, de charrier des représentations qui ont eu un tout autre rôle que celui de faire toute la place aux victimes ou de déconstruire des mythes.

³² LIZINDE Mugabushaka (T.) (Major -), *La Découverte de Kalinga ou la fin d'un mythe. Contribution à l'histoire du Rwanda*. Kigali, Impr. SOMECA, 1979, 289 p., ill.



Pierre HALEN

Université Paul Verlaine-Metz

BWIZA OU LA BEAUTÉ : QUELQUES DOCUMENTS À PROPOS D'UNE FASCINATION

L'un des apports les plus solides tant à l'histoire qu'à la réflexion à propos de l'entreprise génocidaire au Rwanda est le volume intitulé *Les Médias du génocide*¹, publié en 1995 et, sous une forme revue et augmentée, en 2002. Cette enquête dans les domaines de l'image, du discours et du récit analyse de façon convaincante une vaste documentation, démontrant à la fois le caractère concerté, sur le long terme, de la propagande extrémiste hutue, et la participation des journalistes, des intellectuels et des artistes à la production d'une violence, finalement meurtrière, dirigée contre les Tutsis principalement, mais aussi contre leurs alliés politiques supposés. Le lecteur de cet ouvrage est inévitablement frappé par ce qu'on peut appeler provisoirement la laideur appuyée, et souvent la vulgarité délibérée, de la plupart des images et des propos cités. Laideur qui n'exclut pas, bien sûr, une esthétique, en ce sens qu'elle résulte d'un travail sémiologique, basé sur des codes langagiers, narratifs ou iconiques, en vue d'élaborer des énoncés cohérents, et à certains égards même « plaisants » autant qu'efficaces dans la persuasion. Quant à la vulgarité, je ne trouve guère que ce mot pour désigner une manière de mobiliser des formations discursives qui connotent ce qu'on désigne couramment par l'isotopie du « bas » : la lâcheté, l'excrémentiel, le génital, autant de champs sémantiques indissociablement moraux et

¹ NGARAMBE (J.), KABANDA (M.), DUPAQUIER (J.-F.), sous la dir. de CHRÉTIEN (J.-P.), *Rwanda. Les médias du génocide*. Paris : Karthala, coll. Hommes et sociétés, 1995, 396 p. ; réédition : CHRÉTIEN (J.-P.), DUPAQUIER (J.-F.), KABANDA (M.), NGARAMBE (J.), avec Reporters sans Frontières, *Rwanda. Les médias du génocide*. Nouvelle édition 2002, revue et augmentée. Avant-propos par Alain Modoux. Préface de René Degni-Ségui. Introduction de Jean-Pierre Chrétien. Paris : Karthala, coll. Hommes et sociétés, 2002, 403 p.

corporels qui sont convoqués dans l'expression du mépris, puis de l'excrétion symbolique ou réelle. Peut-être cette propagande, parce qu'elle était menée par des instances para-étatiques avec la bénédiction des autorités officielles, n'a-t-elle pas suffi, en elle-même, à provoquer l'exécution des massacres dans la population : il a fallu, pour passer aux actes avec l'ampleur et la rapidité qu'on sait, d'autres facteurs comme la pression exercée par les circonstances du conflit militaire, à l'inverse l'absence de pression exercée par la communauté internationale et l'Église catholique, et sans doute davantage encore les pressions individuelles, locales, les effets d'entraînement ou de coercition déterminés par les acteurs bien entraînés des milices, des autorités locales, de l'armée. Mais il n'empêche : le rôle de cette imagerie excluante a été essentiel dans la préparation des esprits.

La production (esthétique) d'une laideur attribuée à l'adversaire est un processus hélas banal, qu'on connaît dans nombre de conflits idéologiques, syndicaux, politiques et/ou militaires. On le retrouve sous des formes qui ne conduisent pas forcément, dans les faits, au meurtre ou au massacre réels, mais qui sont toujours agressives et constituent des attentats au moins symboliques contre l'Autre, ainsi désigné et repoussé hors de l'espace de sympathie dessiné pour le Même. Ainsi, l'histoire de l'antisémitisme peut être racontée à partir de l'histoire des imageries excluantes, polymédiatiques, produites et ressassées au fil des siècles, avec le décuplement qu'on sait sous le régime nazi. Mais des opérations du même ordre sont observables sous des formes plus ou moins banalisées dans beaucoup de productions narratives (la figure du Méchant) de même qu'à l'occasion d'affrontements en régime « démocratique », et même dans la vie quotidienne. Malgré leur apparence monologique, ces dispositifs exhibent, implicitement, une relative ambivalence : le temps, l'énergie, l'argent ou le talent consacré à souiller l'Autre et à l'exclure du périmètre identitaire reconnaissent son existence (ou, plus fondamentalement, l'amènent à l'existence), produisent sa « différence » et lui accordent une valeur, un rôle, une puissance ; celles-ci sont sans doute « imaginaires » mais une telle qualification peut nous aveugler : les images sont réellement dans la société, elles ont aussi une efficacité réelle.

Des concepts comme ceux de mythe ou de mythification sont dès lors sans doute utiles pour désigner des processus discursifs aliénants et pour entamer leur déconstruction ; en recourant à eux, on entend montrer que le discours est faux, mensonger, et qu'il y a donc un bénéfice à tirer d'une

« vérité », d'une démythification. Cette façon courante de procéder n'est pas seulement légitime en soi, elle est en outre particulièrement utile dans la double urgence d'une dénonciation et d'une refondation. Néanmoins, elle me paraît insuffisante. D'abord, parce que les nouvelles identités à construire pourront elles aussi, voire devront elles aussi, se dire à travers des images, celles d'une nouvelle citoyenneté rwandaise par exemple, ce qui passera par la construction d'un modèle défini (positivement et négativement) par des attitudes et des comportements « démocratiques », par exclusion des comportements « non démocratiques » ; on a vu ainsi une thèse récente², entièrement vouée à la dénonciation des mythes « ethniques » au Rwanda, en appeler pour l'avenir à un mythe familial rwandais, celui des Tutsis, Hutus et Twas, « frères et sœurs de par la nature ». Dès lors, le « mythe » n'est plus l'ennemi en soi, mais seulement tel ou tel mythe, ou telle ou telle valeur accrochée à telle réalisation narrative du mythe. Le temps n'est plus, du reste, où l'on croyait pouvoir se contenter d'une simple « dénonciation » du stéréotype, réputé abêtissant dans tous les cas de figure : les processus cognitifs et herméneutiques nous apparaissent bien plus complexes aujourd'hui. Cette complexité apparaît encore davantage lorsque l'on tire toutes les conséquences de la parenté que l'on reconnaît, dans l'usage au moins, entre l'univers langagier du cliché, du stéréotype et des idées reçues, d'une part, et la logique du mythe, d'autre part : l'ambivalence foncière, l'incertitude sémantique, la potentielle réversibilité qui caractérisent les « grands mythes », ceux dont s'occupent traditionnellement l'ethnologue ou le comparatiste littéraire, sont aussi des propriétés au moins virtuelles des mythes sociaux. C'est cette ambivalence qui retiendra mon attention ici.

Dans la dénonciation des « médias du génocide » (ici, ceux qui l'ont préparé et à divers égards *orchestré* au Rwanda), on a donc bien vu le rôle de la propagande avilissante diffusée pendant plusieurs dizaines d'années par le régime pro-hutu contre les Tutsis ; le livre publié par Karthala a fait le tour de la question et je n'y reviens pas davantage. Par ailleurs, une autre formation mythique a souvent été dénoncée elle aussi, qui concernait davantage l'Occident et l'image récurrente d'une Afrique livrée aux

² *Représentations littéraires et orientations interprétatives d'un génocide en Afrique.* Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur en Philosophie et Lettres par M. Jean Mukimbiri. Dir. Jean-Claude Polet et Pierre Halen. Université Catholique de Louvain, Département d'Etudes romanes, année 2006-2007 (soutenance 18 juin 2007) : T.1, p.453 e.a.

« guerres tribales » et autres « conflits ethniques », en proie, en somme, à des démons primitifs, le tout étant supposé justifier l'indifférence et l'absence d'intervention. On sait que la notion même d'ethnie n'a guère de sens au Rwanda, mais le fait est que le régime pro-hutu s'est largement fondé sur la conception d'un « peuple majoritaire ». S'il a pu le faire, c'est en prolongeant et en durcissant une seconde formation mythique « rwandaise », relative quant à elle au fameux mythe hamitique : les Tutsis seraient les descendants d'un groupe ethnique, voire racial, différent, venu d'Éthiopie ou de plus loin encore, et qui aurait imposé sa suprématie « naturelle » sur les Hutus, les autochtones « bantous », et accessoirement sur les Twas, descendants quant à eux d'une population encore antérieure à celle des Hutus. Je ne m'étendrai pas sur cette formation mythique, dont l'importance et les composantes ont été suffisamment rappelées ici par les contributions de Josias Semujanga et Juvénal Ngorwanubusa. Nous la retrouverons d'ailleurs plus loin. Je relèverai quand même la tendance assez répandue à attribuer la responsabilité ce mythe hamitique au seul Européen, et à produire du même coup l'image idyllique d'un Rwanda ancien paisible, presque démocratique, en tout cas sans rapports de forces violents. En réalité, nulle société n'est, bien sûr, sans rapports de pouvoir, et il n'est pas sûr que cette vision édénique, qu'on a eu tendance à échafauder à une certaine époque pour l'ensemble de l'Afrique, ne soit pas une résurgence néfaste de la vision coloniale des sociétés sans Histoire. Pour en revenir au Rwanda, il serait plus juste de dire que le colonisateur a surtout projeté ses valeurs, ses récits, ses fantasmes si l'on veut, sur une société qui existait avant son arrivée avec ses propres catégories et ses propres récits ; le mythe hamitique est une combinaison interprétative qui a permis, sous une forme qu'on peut juger contestable, certes, une première organisation moderne du Rwanda, mixte de « territoires » coloniaux et de juridictions « indigènes », à l'enseigne de l'*indirect rule*. Une transformation de l'existant, en somme, un bricolage fonctionnel, où la modernité administrative se conjugait avec un double archaïsme : celui des catégories de la société ruandaise dite « traditionnelle », mais aussi celles de rêveries coloniales à propos de structures pré-modernes, rêveries liées à une fascination pour des « royaumes chrétiens », à structure verticale, fortement intégrés et préservés de l'industrialisation et du matérialisme. L'isotopie féodale semble bien avoir été la charnière sémantique permettant à la fois de déclarer « ancien » le Rwanda « traditionnel » tout en le

maintenant autant que possible tel quel, voire en le faisant devenir plus « ancien » encore, et de se laisser aller à la nostalgie politique pour un ordre social d'intégration verticale et autoritaire.

Ces rêveries sont relativement peu présentes, il faut le noter, dans le grand roman d'Ivan Reisdorff, *L'Homme qui demanda du feu*, dont le protagoniste s'efforce avant tout d'accompagner l'évolution de son pays d'adoption vers une certaine modernité, qu'il conçoit comme un progrès, quoi qu'il en soit, nous y reviendrons, de son amour ambivalent pour ses traditions et sa « beauté ». Ces rêveries, sous la forme d'un fantasme « ardennais », s'étalent bien davantage en revanche dans les écrits d'Omer Marchal³, personnalité réactionnaire, monarchiste, catholique et anti-démocrate, dont on cite peu souvent l'essai *Pleure, ô Rwanda bien-aimé*, publié à compte d'auteur « le 28 avril 1994 », comme on peut le lire⁴. Si l'on connaît mal ce qu'il en était exactement des convictions de l'auteur et de ses activités à l'époque où il était agent territorial, en revanche on sait qu'il exprima par la suite un point de vue assez proche, finalement, des visions qui prédominaient dans l'entre-deux-guerres dans la tête des responsables de l'administration mandataire et missionnaire, visions qu'on a souvent résumées par la formule de « mythe hamitique » ; sa dénonciation livresque du génocide en cours, sûrement la première du point de vue chronologique, est aussi un hommage aux Tutsis comme ethnie, sinon davantage.

Ces deux formations mythiques à propos des Tutsis, l'avilissante et la magnifiante, semblent opposées, voire contradictoires ; elles semblent aussi s'être succédées chronologiquement, après une mutation discursive souvent désignée par les termes de « basculement », de « retournement », voire de « volte-face », qui tantôt connotent l'hypocrisie du colonisateur, tantôt accusent sa versatilité, voire son incohérence. Celle-ci apparaît d'autant plus nettement que le commentaire minimise ou parfois occulte la pression politique exercée par l'ONU et ses représentants sur

³ NdE : voir la contribution de J. Ngorwanubusa.

⁴ MARCHAL (O.), *Pleure, ô Rwanda bien-aimé. Les Batutsi, un holocauste oublié*. Villance (B) : À l'enseigne de Omer Marchal, éditeur, 28 avril 1994, 112 p. ; voir aussi, dans un genre différent mais sous titre éloquent : MARCHAL (O.), *Au Rwanda : la vie quotidienne au pays du Nil rouge*. Photos de R. Bartsoen. Bruxelles : Hatier, 1987, 192 p. ; en revanche, le premier ouvrage de l'auteur, un recueil de nouvelles, est plus circonspect : MARCHAL (O.), *La Mort des autres*. Bruxelles-Paris : P. de Meyère, coll. des 200, 1965, 138 p.

l'administration mandataire au cours de la période concernée, contraignant cette administration à mettre en place en quelques années un régime parlementaire. En réalité, les deux formations mythiques ne sont que l'envers et l'endroit d'une même fascination, et sont inséparables ; les images abominables, exécrantes, des « médias du génocide », enlaidissant et animalisant le Tutsi pour motiver son exclusion et ensuite son extermination, ne sont que l'inversion des images exaltantes, et ne se comprennent pas sans elles. Il faut donc rappeler quel était ce discours magnifiant. Je me propose de le faire ici au moyen de quelques images : un échantillon seulement, cela va de soi, d'une longue tradition qui a connu de multiples développements écrits et oraux, verbaux et iconiques, dans des registres de légitimité très différents de l'énonciation, du discours artistique le plus « autonome » apparemment par rapport à la société, au discours le plus engagé, celui du prosélytisme missionnaire, par exemple, en passant par les récits et photographies de voyages, produites par des témoins supposément « extérieurs » et « neutres ». C'est leur quasi-unanimité, donc, si l'on veut, la candeur avec laquelle ils énoncent leur époque, qui est intéressante, du moins pour la période 1890-1950.

De la tripartition morphotypique à la beauté légendaire

Considérons tout d'abord la manière dont les images, durant cette période, adhèrent aux représentations des Rwandais classés en fonction des trois « morphotypes » Twa, Hutu, Tutsi, et donc la production, par ces images, de la tripartition pseudo-ethnique. Une seule illustration iconique suffira (fig. 1). Elle est tirée d'un beau-livre, consacré au *Congo belge* à une époque où, pour le public belge, l'on ne cherchait pas à en distinguer le Ruanda-Urundi. Destiné à un jeune public et illustré de très nombreuses aquarelles, il est publié par une marque de pâtes alimentaires. Cette illustration, légendée « Mututsi et pygmée », est plus précisément tirée d'un chapitre consacré à l'« ethnologie »⁵.

⁵ *Le Congo belge. Histoire et évolution*. Turnhout : Usine de pâtes alimentaires Moulins Antoine Coppens Molens, s.d., 72 p. ; fig. 49, p. 32-33. Les illustrations semblent signées des initiales « WH ».

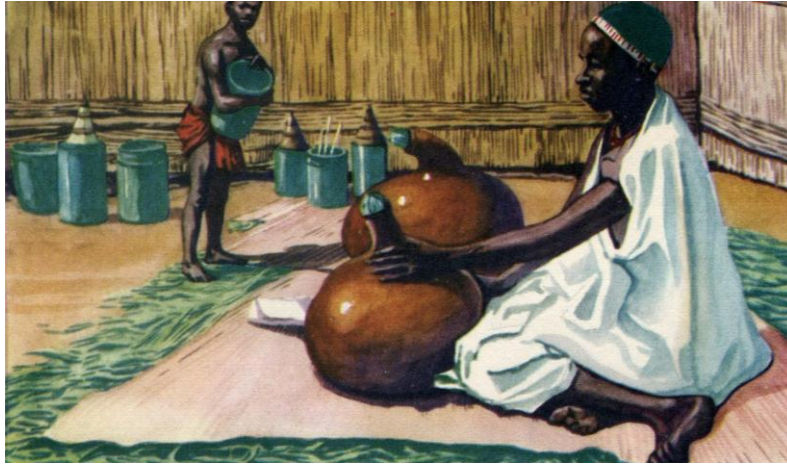


Figure 1

Le commentaire est explicite, mais il ne rigidifie pas la situation : « Il n'est pas difficile de remarquer une différence de stature, lorsqu'on place un Mututsi à côté d'un de ses sujets Batwa ; les Batutsi mesurent près de 1m90. Ses gestes gracieux et élégants, la distinction de son maintien trahissent la conscience qu'il a de sa dignité de grand seigneur féodal. À notre époque d'évolution sociale, les races se mélangent rapidement. C'est ainsi qu'il y eut ça et là des alliances entre Bahutu et Batutsi ; on parle sans distinction des Banyarwanda ; en Urundi, on les appelle Barundi ». C'est avec une certaine prudence que l'hypothèse hamitique est énoncée à la page précédente : « il semble bien que les régions d'Abyssinie et de l'Afrique Occidentale Française soient [le] pays d'origine » des « peuples pasteurs ». Néanmoins, on retrouve des expressions comme « prestance aristocratique », « classe de seigneurs », et les supposés rapports avec les « anciens Égyptiens » en raison du rôle des bovins. Les danseurs *Ntore*, sur lesquels nous reviendrons, font l'objet ici d'un commentaire séparé, dans le cadre de la description positive de la culture courtoise.

De telles images sont pour la plupart des interprétations picturales colorées, élaborées à partir de photographies en noir et blanc prêtées par le Ministère des Colonies à Bruxelles. Elles s'éloignent peu, on le verra dans un autre exemple, de la composition initiale qui suppose une construction particulière du donné. Fait remarquable, le point de vue choisi a pour effet d'augmenter le contraste de grandeur entre le morphotype tutsi à l'avant-plan, non pas saisi dans la hauteur comme on le ferait

spontanément, mais au contraire plus grand encore d'être celui d'une femme, dont le corps est replié et comme coincé dans le format d'une image trop petite pour lui. À l'arrière-plan, le « pygmée » (on sait que l'appellation de pygmée pour les Twas a été largement contestée par la suite) est debout, mais, éloigné, il paraît d'autant moins grand. Il serait parfaitement vain, sinon malhonnête, de faire à chaque artiste qui s'est prêté à de telles interprétations graphiques un procès d'intention pré-génocidaire : ils se contentent, en professionnels de la communication, de renforcer didactiquement le trait, en faisant confiance à l'objectivité photographique de l'observateur qui, sur place, n'a sans doute lui-même voulu qu'illustrer un discours alors tenu pour véridique.

Sans nous attarder davantage à la tripartition qui constitue une réinterprétation d'un auto-discours rwandais « traditionnel », concentrons-nous sur les représentations de ceux qui seront les futures victimes de la violence. Je ne reprendrai pas ici les images des célèbres danseurs *ntore*, que popularisèrent dans le monde entier le cinéma documentaire et les affiches publicitaires de la compagnie aérienne Sabena : quoi qu'il en soit du lien, dans l'imaginaire, entre ces danseurs à la crinière de lion et les images de la cour royale, elles ont ensuite survécu à l'indépendance du pays et, à peu près à la même place que dans l'album déjà cité, ont été intégrées dans l'auto-discours identitaire de la République du Rwanda⁶.

Je préfère vous proposer une image moins connue, qui nous fera changer de niveau de légitimité. Notre deuxième image est due à un peintre « africaniste », Marthe Molitor, qui fut fascinée par le Rwanda au point de lui consacrer un portfolio de dessins, tous consacrés aux danseurs dont elle tente de saisir le mouvement rapide et l'élégance⁷. Le portrait qui figure en couverture a toutefois un autre objet : une « femme mututsi ».

⁶ Cf. p.e. Bâ *Le Rwanda et son avenir*. Ouvrage publié sous la direction de Boubacar Bâ. Bruxelles-Dakar, Afrique-édition, s.d. [1975 ?], 216 p., ill. ; voir la photo p. 45, dans un chapitre « La société rwandaise traditionnelle ».

⁷ *Danseurs du Ruanda*. Dix planches en couleurs par Marthe Molitor. Préface de Gaston-Denys Périer. Commentaires par Albert Gille. Bruxelles, l'auteur, coll. des Arts eurafricains, [1952], n.p. [20 p.]

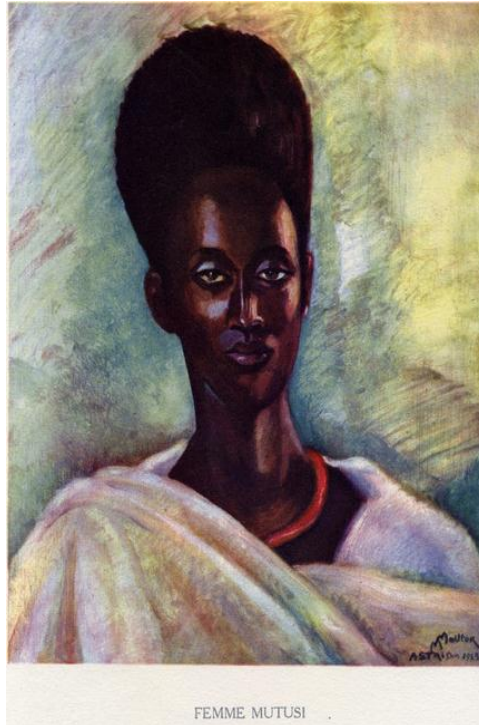


Figure 2

L'effort de l'artiste, que souligne un double discours d'escorte dû à des personnalités littéraires toutes dévouées à l'Afrique coloniale et à ses cultures, tend à saisir ici bien autre chose que la virtuosité des danseurs, de plus essentiel, et peut-être même la source de cette virtuosité chorégraphique : la « noblesse », sans doute, autant que le mystère d'une figure princière et féminine, synecdoque de la beauté du Rwanda. Il était courant que les photographes coloniaux, ensuite les peintres « africanistes », cherchent ainsi à peindre des figures de « chefs » coutumiers, dont très souvent d'ailleurs ils accusaient la dignité. Mais ici, on relèvera qu'il s'agit d'autre chose, car, outre qu'il s'agit d'une femme, nul accessoire du pouvoir, nul indice d'africanité marquée ne viennent exotiser le propos⁸. Le portrait, qui se ressent, mais avec modération, de la

⁸ On songe à la prédilection du photographe Kasimir Zagourski pour les visages de femmes tutsies, légendées comme telles. Cf. *Zagourski. L'Afrique disparue dans la collection de Pierre Loos*. Introduction de Pierre Loos. Texte d'Ezio Bassani. Paris, Seuil / Skira, 2001, 237 p., ill.

« plastique nègre », est travaillé en hauteur, et la lumière met particulièrement en valeur ce visage. Il désigne une fascination qui s'exprime également ailleurs, dans d'autres registres.

Il témoigne d'une fascination qui s'exprime également dans d'autres registres. Certaines photographies permettent de la comprendre davantage. En voici une, tirée d'un livre de voyage, sorte de reportage réalisé dans les années trente par un écrivain aujourd'hui oublié, Paul Dresse de Lébioles. Il ne s'agit pas d'un reporter au sens propre, mais d'un châtelain littéraire, catholique conservateur et même réactionnaire en politique, fidèle de Maurras dont il ne comprendra pas la condamnation par l'Église, attaché à la monarchie autant d'ailleurs qu'à ses Ardennes. Il n'a rien d'un colonial, sinon par ce voyage au Rwanda⁹. Voici l'image d'un couple modèle : « Un chef chrétien et sa femme ». Pas la peine d'insister sur la construction des effets de hauteurs, dans un paysage adéquat, la montagne métaphorisant la grandeur ; elle s'appuie sur une paradoxale plongée qui laisse l'espace ouvert derrière ce couple dont la dignité est soulignée par la blancheur et la simplicité du vêtement, mais aussi celle de la pose, pudique et pacifique.

Le qualificatif « chrétien » n'était évidemment pas indifférent pour Paul Dresse ; il ne l'est assurément pas non plus pour nous, puisque nous y retrouvons la résurgence du vieux rêve, entretenu avec plus ou moins d'explicitation dans les discours et plus ou moins de diplomatie dans les relations avec l'État, de la constitution, au centre même de l'Afrique, là où elle apparaissait à la fois comme la plus préservée des influences modernistes, matérialistes et virtuellement athées, et en même temps comme la plus digne et la plus noble, d'un royaume chrétien enfin réalisé. Cette entreprise, esquissée à l'époque du « nouveau catholicisme » et de la croisade antiesclavagiste à la fin du XIX^e siècle¹⁰, a certes dû renoncer au fil des années à une part de son utopie, et s'accommoder de la présence d'un « bras séculier » devenu peu à peu l'administration de tutelle. Mais elle suit

⁹ DRESSE (P.), *Le Ruanda d'aujourd'hui*. Avec une préface de Pierre Daye et quatorze clichés. Bruxelles : Charles Dessart, coll. Petites études historiques, 1940, 184 p., photos NB.

¹⁰ Cf. e.a. HALEN (P.), « Le missionnaire vu par l'anti-esclavagisme littéraire, ou les ambivalences de *Sang noir* (1893) », dans HALEN (P.), dir., *Approches du roman et du théâtre missionnaires*. Bern-Berlin : Peter Lang, coll. Recherches en littérature et spiritualité, n°11, 206 p. ; p. 173-190 ; aussi : « Exotisme et antexotisme. Notes sur les écrivains antiesclavagistes en Belgique francophone (1856-1894) », dans VAN BALBERGHE (É.) et alii., *Papier blanc, encre noire*. Bruxelles, Labor, coll. Archives du Futur, 1992, T. I, p. 35-53.

son cours néanmoins dans les esprits, s'accommodant sans peine du mythe hamitique, ce bricolage historique qui lui convient.



Figure 3

La fascination que j'essaie de cerner dépasse largement les auteurs missionnaires ou leurs relais catholiques. Deux autres images du livre de Paul Dresse, sur une seule page du livre, nous permettront d'aller plus avant. Rappelons tout d'abord que le livre, en raison de retards techniques, paraît sous l'Occupation allemande, ce qui ne signifie pas grand-chose sinon que son auteur a refusé d'obéir au mot d'ordre d'abstention totale lancé alors en Belgique par les intellectuels démocrates. Que son préfacier soit Pierre Daye, alors député rexiste et intellectuel notoire de la collaboration, est plus significatif, même si Dresse, qui a quant à lui pris nettement ses distances avec l'occupant pour des motifs patriotiques, s'en est justifié par la vertu de loyauté, l'accord pour cette préface ayant été donné plusieurs années auparavant. Daye comme Dresse, tous deux homosexuels, tous deux grands bourgeois, étaient aussi tous deux des esthètes conservateurs. Quel lien, cependant, avec le Rwanda ? Voyons ces images, légendées « Le roi Rudahigwa » et « Danseurs du roi ».

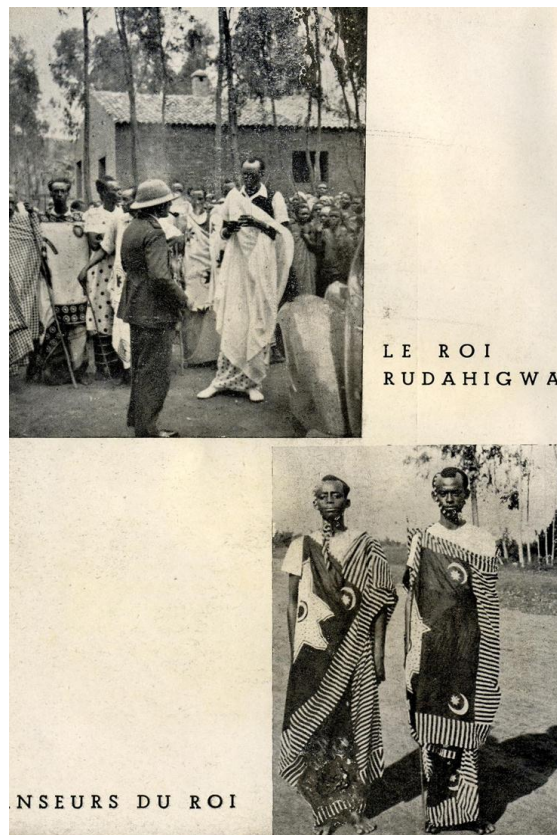


Figure 4

Hauteur, grandeur, beauté, élégance : nous sommes décidément très loin des documents que beaucoup d'études d'« images du noir » nous ont habitués à voir. La sympathie, l'admiration même sont évidentes. À quoi vont-elles cependant, sinon à une monarchie ancienne basée sur une noblesse non moins antique, préservée de la démocratie, ce système qui sera encore ressenti bien plus tard comme abominable pour un Omer Marchal¹¹. Certes, l'histoire nous rappelle que, si les structures du Rwanda ancien ont été maintenues autant que possible, ce n'était pas d'abord en raison d'une fascination quelconque, mais en application du mandat de tutelle (le Rwanda n'était pas une colonie, il faut parfois le rappeler) et sans doute davantage encore pour des motifs d'économie : une modernisation

¹¹ Nde : voir la contribution de J. Ngorwanubusa.

plus profonde eût exigé bien davantage de moyens, pour des services administratifs, des tribunaux, des écoles etc. Il n'empêche que la fascination a joué aussi, comme on s'en aperçoit par ailleurs dans le discours scientifique : pendant longtemps, à commencer par le jeune officier qu'est encore Pierre Ryckmans au moment où il devient le premier résident et le premier ethnographe belge dans ce pays, la culture du Rwanda sera identifiée à la culture de la « cour » et des « princes ». Une image résume ce point de vue ; elle figure, en couleurs sous un dispositif de protection logé dans une luxueuse couverture, dans un autre beau-livre, où sont publiées les photographies de voyage prises par la Reine Élisabeth en 1928¹². Cette illustration est due au pinceau du peintre Fernand Allard l'Olivier, l'un des plus importants parmi les artistes « africanistes ». Bien qu'il s'agisse d'un « voyage au Congo » et que le peintre ait alors à sa disposition de nombreux autres croquis plus congolais, c'est le jeune « prince tutsi » (l'image n'est pas légendée) qui est retenu comme le sujet le plus valorisant pour cet album-souvenir du voyage royal.

Un des clichés de Paul Dresse, *supra*, montrait un administrateur colonial, de dos, devant le Mwami bien plus grand que lui et faisant face à l'objectif. Dans le discours sur le Rwanda, ce genre de composition n'est pas rare, qui présente un personnage de colonial plus petit, voire dominé par un homme au morphotype tutsi. Le phénomène mérite d'être noté pour sa singularité dans l'ensemble des « images du noir », qui ont été maintes fois analysées. Le plus souvent, et pour des raisons idéologiques qu'on peut comprendre, celles-ci ont été étudiées d'une manière relativement monologique, avec une prédilection pour les stéréotypes négatifs (paresse, lascivité, imprévoyance...)

¹² *Le Voyage au Congo de leurs majestés le Roi et la Reine des Belges (5 juin-31 août 1928)*. Album commémoratif publié par *L'illustration congolaise*. Aquarelles et dessins d'Allard L'Olivier. Photographies prises par S.M. la Reine. [Bruxelles-Paris-Coutrai, Ed. d'Art Vermaut, 1928], ill., n.p.



Figure 5

qui auraient été construits, selon une doxa commune, pour légitimer la conquête et la domination coloniales ; mais on voit ici que d'autres types de regards ont été posés sur l'Afrique pendant cette période. Un illustrateur, qui signe « E. Schmid », a composé quelques images procédant de cette veine, dans un autre beau-livre destiné à la jeunesse et lui aussi consacré au *Congo belge*¹³.

¹³ LAMBIN (F.), *Congo belge*. Publié sous les auspices du Ministère des Colonies et du Fonds colonial de propagande économique et sociale. Bruxelles, L. Cuyper, 1948, 225 p., ill. ; ici, p.68 (section « Les races », dans le chapitre IV : « L'Ethnographie »).



Figure 6

Le commentaire reprend le « mythe hamitique » et insiste sur la morphotypie : « Beaucoup de peuplades, tout en relevant de la race nègre, présentent des types plus ou moins divergents. Il en est ainsi spécialement dans le Ruanda-Urundi. Deux couches culturelles s'y sont superposées au cours des siècles : celle des pasteurs hamitiques venus du Nord-Est de l'Afrique, qui ont fait invasion dans le pays en quête de pâturages, et celle des agriculteurs constituant la population autochtone. Il en est résulté non seulement un mélange culturel, mais aussi un métissage de races représenté par le type nègre aristocratique. Celui-ci est répandu particulièrement dans la classe dirigeante des Watutsi et est caractérisé par la très haute stature, dépassant fréquemment 1m90, le front droit, les lèvres minces, le nez fin, les extrémités allongées ». Si le propos évoque aussi le « métissage », ce n'est exactement comme dans la version citée précédemment : ici, le métissage entre les supposées races africaines semble un aboutissement positif, un résultat figé en tout cas, alors que dans l'autre version le métissage semble plutôt le processus moderne en cours, qui va probablement dissoudre peu à peu les morphotypes et créer l'entité unifiée des « Banyarwanda » ; on ne peut donc amalgamer complètement ces deux visions très différentes.

L'illustrateur du premier album que nous avons cité propose une variation encore plus éloquente sur le même thème de la supériorité du Tutsi. L'image est curieusement légendée : « Inspection de champs », alors qu'on n'y discerne guère que des pâtures, et que le personnage européen a plutôt l'air de se faire sermonner par un « pasteur »¹⁴. Or, sur la même double page, on trouve des représentations montrant le Blanc à l'œuvre dans la direction d'un chantier (« Construction d'un chemin en brousse », n°81) ou exerçant la justice (« Le tribunal », n°85) ; le chapitre est d'ailleurs consacré à « La colonisation. Le travail d'un fonctionnaire colonial ».



Figure 7

Cette représentation apparaît donc comme une sorte d'image déplacée, voire de lapsus, comme si le discours de la fascination tutsiphile avait envahi le discours de la mise en valeur du héros colonisateur, à la faveur du bricolage qui caractérise souvent la production et le placement d'illustrations au moment de la fabrication du livre.

Pour nous aider à comprendre la matérialité et les aléas de ce genre de processus, voici deux images encore des « aristocrates » tutsis. La première est une photographie légendée « groupe de Watuzis » ; il s'agit d'un « cliché du Ministère des Colonies », reproduit dans un beau-livre

¹⁴ Le Congo belge. Histoire et évolution, *op. cit.*, p. 51, fig. 83.

intitulé *Les Merveilles du Congo belge*¹⁵ (chapitre : « Les races »). Cette photo est de toute évidence une composition à laquelle se sont prêtés les acteurs rwandais : un « tableau » destiné à enregistrer le plus possible d'éléments distincts à des fins didactiques, y compris dans la perspective de permettre à des artistes illustrateurs de proposer sur cette base des versions en couleurs.



Figure 8

La seconde est le retravail de ce cliché par E. Schmid, dans l'album *Congo belge*, déjà cité¹⁶. À comparer ces deux images, on aperçoit clairement la part du photographe et celle de l'illustrateur. Il n'est pas inutile par contre de relever que cette image figure dans la section « III. Les pasteurs », où il n'est question que Ruanda-Urundi, alors que le chapitre dont elle fait partie, « Les groupes culturels », est consacré aux « populations du Congo » dans un album voué lui-même au *Congo belge*. Davantage : ces populations sont présentées en trois temps, les deux premiers étant « I. Les pygmées » et « II. Les agriculteurs » : il est remarquable que ce soit la tripartition rwandaise qui organise la présentation du Congo.

¹⁵ *Les Merveilles du Congo Belge*. Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1934, n.p., ill. de photos NB.

¹⁶ LAMBIN (F.), *Congo belge*, *op. cit.*, p. 78.



Figure 9

Au-delà, en effet, de l'amalgame pratique des deux petites entités que constituait le Ruanda-Urundi dans l'ensemble « des Colonies » belges qui en réalité ne comportait que le Congo, si l'on peut dire, on voit que la réalité congolaise est filtrée par celle des Grands Lacs, elle-même dominée par des images magnifiantes de « pasteurs » et de « seigneurs » tutsis. Le commentaire écrit n'est pas moins éloquent, dans la mesure où il insiste sur la charnière sémantique de la féodalité dont nous avons parlé : « Toute la vie de la communauté dépend de l'élevage. Le nombre de têtes de bétail qu'il possède détermine le prestige et la position sociale de l'individu. L'organisation de la vie politique et sociale est très hiérarchisée. Les Watutsi dont la prestance seule assure déjà sur les autres nègres, qui les entourent, un prestige considérable, donnent au pays ses rois et ses chefs. Jadis, le roi était maître absolu de la terre, des gens et des troupeaux dans toute l'étendue de son royaume. Il en disposait selon son bon plaisir. Chefs et sous-chefs lui payaient tribut et lui étaient liés par certaines obligations de cour »¹⁷.

Les témoignages littéraires dont nous disposons par ailleurs ne sont pas moins éclairants. Les textes laissés par Omer Marchal ou Paul del Perugia ont été suffisamment évoqués ici pour n'y plus revenir, sauf à rappeler bien sûr qu'ils ne sont pas des exceptions remarquables, mais des

¹⁷ De même qu'une aquarelle peut être la réinterprétation ultérieure d'une photographie, de même un commentaire comme celui-ci restitue des propos verbaux qu'on a pu lire ailleurs (en l'occurrence, ici, chez P. Rykmans, dont l'expérience rwandaise date des années 1918-1926).

lieux discursifs parmi d'autres, où se déploie avec exemplarité l'imaginaire fasciné que je tente de cerner ici. On pourrait multiplier les exemples, et notamment s'interroger sur les retombées de cet imaginaire dans les pratiques scientifiques apparemment plus objectives, notamment en ethnologie et en linguistique, qui ont pris les Grands Lacs pour objet¹⁸.

Dans les remous des années 1950

Il me semble plus intéressant de convoquer ici, pour ce qu'elle offre un témoignage décentré à propos des mêmes « réalités », une page empruntée au seul grand roman rwandais connu pour la période, et peut-être même jusqu'à ce jour : *Mes trances à trente ans* de Saverio Naiyigiziki¹⁹. Ce texte exceptionnel, généralement méconnu et souvent mentionné avec des erreurs qui témoignent de la difficulté de le trouver en bibliothèque, a été peu étudié, malgré son intérêt au moins historique dans l'histoire de l'écrit en Afrique²⁰. Contentons-nous ici de rappeler que Naiyigiziki, intellectuel qui bénéficia d'un grand prestige au Rwanda où il enseigna pendant longtemps, est réputé « Hutu ». Il est aussi l'auteur de la pièce *L'Optimiste* (1954), sorte de *Roméo et Juliette* rwandais qui prône, par la parabole d'un mariage entre Hutu et Tutsi, la sortie d'une opposition qui alors semblait déjà un obstacle dans la nécessaire évolution de la société ; les représentations de cette pièce, qui fut republiée ensuite au Katanga (1958), firent des remous à propos desquels on attend une étude historique bien documentée, mais qui en disent long sur les tensions du moment entre la Cour, les inspections de l'ONU, l'administration mandataire et même le personnel de l'IRSAC (où œuvraient alors de

¹⁸ NdE : voir les contributions de P. Kerstens.

¹⁹ NAIGIZIKI (S.), *Mes trances à trente ans. Histoire vécue mêlée de roman*. I. *De mal en pis*. II. *De pis en mieux*. Astrida : Groupe scolaire, 1955, 2 vol., en tout 487 p. ; extrait cité : T. 2, p. 479.

²⁰ Cf. néanmoins HALEN (P.), « Pays, paysage et pertes dans l'*Escapade ruandaise* de Saverio Naigiziki », dans MATHIEU (M.), dir., *Littératures autobiographiques de la francophonie*. Paris, L'Harmattan/Celfa, 1996, p. 271-290 ; Id., « Errance du clerc, inventaire patrimonial ou désir de perdre : le voyage dans l'*Escapade ruandaise* de Saverio Naigiziki (1949) », dans FONKOUA (R.), dir., *Les Discours de voyages. Afrique - Antilles*. Paris, Karthala, 1998, p. 195-205.

jeunes chercheurs comme Jan Vansina, Jean-Jacques Maquet, Luc de Heusch, etc.)²¹.

Mes trances à trente ans (1955) est en réalité la version initiale, complétée ensuite, d'un manuscrit qui date des années 1947-48 et qui avait connu en 1950 une première édition amputée, sous le titre *Escapade ruandaise* (Prix littéraire de la Foire coloniale de Bruxelles en 1949). Le narrateur de cette sorte d'auto-fiction y raconte son errance et y traite longuement de ses doutes et tourments, de ses ennuis avec la justice et de ses démêlés avec les femmes, toutes questions liées à la difficulté de son statut émergent d'intellectuel hutu refusé pour la prêtrise, mais témoin et acteur d'une vie urbaine et moderne en formation rapide. La page que je vous propose de lire est à vrai dire exceptionnelle dans cette « histoire vécue mêlée de roman » ; elle est située tout à la fin du récit, au moment où le narrateur, Justin, a quitté Goma où il avait vécu en exil pour éviter d'être emprisonné pour ses dettes et ses larcins, et revient au Rwanda, où ses dettes ont été apurées et sa condamnation prescrite. Il sait qu'il va retrouver sa place et sa dignité, et va vers la cité. Sans ressources, il vient toutefois d'être contraint d'abandonner son veston à un « capita » ivre. Les autorités locales ne le savent pas encore réhabilité ; c'est la raison pour laquelle il juge préférable de se cacher encore, et de prendre l'attitude relatée ci-dessous.

Vers midi, j'étais, courant toutes jambes, à Rwinanka où je rencontre mon ami Rutambika qui, de Ruhango, chez lui, se rend à Musambira, chez son père. Après m'avoir salué chaudement, il me prévient que, derrière lui, c'est-à-dire devant moi, un groupe de sous-chefs, dont il me cite les noms, s'amène. Il me recommande aussi, si j'échappe à cette fâcheuse rencontre, d'aller voir sa femme et de me rafraîchir chez lui. Nous nous séparions à peine que je vois, d'un tournant herbeux, émerger des têtes huppées : mes sous-chefs ! Ma couverture sur la tête, je me tapis d'instinct dans les hautes herbes, feignant, les habits défaits et les fesses en l'air, à 10 mètres seulement du chemin, de me soulager laborieusement. Horrifiés et le nez bouché de peur des mauvais relents que je dois dégager, ils passent au pas de course, en maudissant, avec force injures, la race éhontée des Bahutu. C'est bien fait ! Ils n'avaient pas plus tôt disparu que, riant de moi-même et de leurs insultes, je me remettais gaillardement debout.

²¹ Cette veine semble nourrir toute une production littéraire depuis 1994 ; cf. RUDACOGORA (A.), « La littérature rwandaise après 1994 : génocide et société », dans BONGOÉCHÉA (M.), *et alii.*, *Discours et écritures dans les sociétés en mutation*. Paris, L'Harmattan, coll. Itinéraires et contacts de culture, vol. 39, 2007, p. 77-84.

Couvrant en un seul jour et avant la nuit la distance incroyable de plus de 80 kilomètres, j'arrive, essoufflé, sur les hauteurs du Mukingo, face à Nyanza. C'est ma ville idole que je retrouve, la reine enjouée des cités du Ruanda où tout bon Munyarwanda, même fatigué et affamé, se trouve un peu chez lui. [...]

Outre la précision assez remarquable de la prose (la parution de *L'Enfant noir* de Camara Laye date de 1953), on relèvera sans peine la richesse de cet extrait, qui n'a rien de l'anecdote de mauvais goût qu'on pourrait croire. Il évoque le passage essentiel de la situation qui est celle du clandestin à la merci des pouvoirs arbitraires, à l'affirmation d'une sorte de Rastignac enthousiaste, prêt à conquérir la « reine des cités du Ruanda » (reine aussi parce qu'elle est le siège habituel de la Cour) et à se retrouver chez lui « comme ton bon Munyarwanda ». Se trouvent en effet nettement inscrits, d'abord, les réseaux de solidarité entre « amis » : peu importe que Justin ait été ou non se « rafraîchir » auprès de la femme de Rutambika, l'important est que le réseau l'ait protégé d'une « fâcheuses rencontre ». Ensuite, l'adversaire est ciblé : « mes sous-chefs », ceux qui n'ont pas encore conscience de la réhabilitation de Justin, qui ont encore un certain pouvoir dont il faut se garder, mais dont finalement l'on se joue en les trompant. S'ils sont si facilement bernés, ils n'ont d'ailleurs qu'à s'en prendre à eux-mêmes : c'est leur superbe et leur mépris pour la « race éhontée » qui les aveugle. Ils se sont mis au pas de course, avec leurs « têtes huppées » : on songe inévitablement à l'image reproduite ci-dessus, d'un groupe de « princes ». Or, cette scène de défécation symbolique dans les hautes herbes pourrait bien avoir les mêmes enjeux que telle scène du *Roman de Renart*, où un goupil bourgeois déshonore sans vergogne la demeure royale. La scatologie y a le même sens.

Naiygiziki n'est pas le colonel Bagosora et n'annonce pas la politique de l'*akazu* : si l'on songe au témoignage laissé par sa pièce *L'Optimiste*, il semble davantage porté, ces années-là, à croire que « À notre époque d'évolution sociale, les races se mélangent rapidement », pour reprendre un commentaire cité plus haut. On ne peut toutefois manquer de remarquer la violence symbolique de la scène, parabole d'une évolution sociale rapide et d'un prochain renversement des pouvoirs traditionnels, que leur aveuglement même disqualifie. Cette scène, qui raconte une excréation simulée, semble condenser le fameux « basculement » ; mais on notera qu'elle ne situe pas celui-ci, comme une certaine historiographie dominante a tendance à le faire un peu facilement, dans quelque caprice d'un vice-gouverneur ou d'un Résident irresponsable : elle est supposée se passer

au sein même des forces sociales rwandaises, et au moins dix ans avant la « Toussaint rwandaise ».

Pendant ce temps, du côté des administrateurs, la prise de conscience de l'urgence avec laquelle il y aurait lieu de contrôler ces mutations n'est pas aussi nette. Pour peu que l'on prête au roman d'Ivan Reisdorff (publié en 1976 mais évoquant les années cinquante jusqu'à la fin de la période du mandat), la dimension d'un récit autobiographique, ou seulement du témoignage que la narration déclare elle-même constituer, on y retrouve sans peine la trace de cette fascination que j'ai tenté ici de cerner. En ce cas, certes, c'est un attachement viscéral à tout le Rwanda qui s'exprime, dont le narrateur dit avoir fait la « patrie de son âme », toute composantes confondues, et quoi qu'il en soit de sa complexité, que rebrasse le roman à toutes les pages. Mais cet attachement global trouve à s'exprimer symboliquement dans une figure amoureuse particulière, celle de la beauté du pays, sous les traits de la jeune Bwiza, qui danse avec ses compagnes devant le narrateur : l'isotopie de la flamme en dit long sur les désirs qu'elle fait naître.

[...] Les jeunes filles étaient apparues, éclairées par la lumière d'un feu de bûches, vêtues seulement d'une ceinture de peau de loutre garnie de longues franges. Elles se regroupèrent, se firent face et, les bras battant comme des ailes, mimèrent la parade amoureuse des grues couronnées. Bientôt tous les regards convergèrent vers la plus belle, vers Bwiza. Elle avait des jambes admirables, une poitrine au dessin pur, un cou plein de grâce, un visage fin, ardent, volontaire. Elle ondoyait comme une flamme. Un sentiment de surprise presque douloureux me serra la gorge. Elle était toute la beauté de la femme. Elle imitait à merveille les approches, les caresses, les refus de l'oiseau amoureux. Elle se coulait sous les bras de sa partenaire, l'effleurait savamment, s'en écartait. Elle revenait vers elle, la provoquait par des mouvements ondulants ou saccadés de ses bras, de son cou, de ses seins, de ses hanches. Elle l'enveloppait d'une caresse prolongée puis, d'un bon, s'échappait de nouveau. Elle s'immobilisait enfin, se dressait les bras tendus, comme prête à prendre son vol, irritée, vibrant d'une attente trop longue²².

²² REISDORFF (I.), *L'Homme qui demanda du feu. Roman rwandais*. Préf. de R. Cornevin. Paris-Bruxelles : De Meyère, 1978, XIV+318 p. ; ID., *L'Homme qui demanda du feu*. Préf. de Fr. Ryckmans. Lecture d'A. Vilain. Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord n° 104, 1995, p. 168.

Cette évocation de la grue couronnée, que précédait un défilé de vaches sélectionnées, est fortement imprégnée de références rwandaises. Le mot « bwiza » lui-même renvoie à la beauté (*ubwiza*) et garde ce sens lorsqu'il sert de nom pour une Rwandaise. Le fin connaisseur du pays qu'était Reisdorff semble en outre jouer ici sur un intertexte traditionnel, et faire allusion à une femme de l'Ancien Rwanda qu'on appelait *Bwiza bwa mashira Budashira Iroro N'irongorwa*, c'est-à-dire si belle qu'on ne peut pas arrêter de la regarder et surtout de faire l'amour avec elle. Et de fait, le narrateur sera bien dans cette situation pendant longtemps²³. Cet intertexte est légendaire, sans doute, mais il en va des légendes comme des mythes et des stéréotypes : elles agissent sur la longue durée et, jusqu'à un certain point structurent la réalité non seulement des regards mais aussi des objets de regard qui sont en interaction.

Ce passage est aussi une mise en abyme : de même que la quête de la « gazelle » Bwiza s'avère « une chasse à la manière tutsi, pleine de feintes, de détours, de délais, de dérobades » (p. 169), de même l'enquête du narrateur pour trouver le coupable qu'il cherche à identifier suite à un meurtre n'aboutira pas de manière probante. Certes, il aura, dans les deux cas, l'impression d'obtenir ce qu'il voulait, mais en réalité, on se joue de lui. Ce qui nous intéresse ici n'est pas tant cette histoire d'une double tragédie, pour le pays et pour le narrateur, que la trace de cette fascination pour une culture et pour une population, alors identifiées par la vision dominante au raffinement de son expression « aristocratique ». Certes, Reisdorff a un point de vue beaucoup plus nuancé sur la société et, ici comme à bien d'autres endroits, le narrateur a pris ses précautions : Bwiza n'est pas une princesse, mais une jeune « broussarde » recueillie par charité au sein d'une grande famille tutsie, et intégrée parmi les « suivantes » de l'épouse. À ce titre, elle semble l'incarnation d'un Rwanda nouveau, qui aurait bénéficié de toute la « beauté » et de l'aide même de l'ancien, pour s'engager sur des voies nouvelles. L'histoire montrera qu'il s'agit là d'une utopie : Bwiza reste en réalité liée à ses « frères », et ne peut que défendre prioritairement les intérêts du groupe particulier dont elle est l'obligée.

²³ Je remercie Joséphine Ilibagiza de ces précisions.

Normer, exclure, vivre sous le charme : de quelques contradictions

Pour compléter cet aperçu sur la tradition magnifiante à propos du Tutsi, il ne serait que de mettre en évidence la manière dont l'autorité de tutelle, dans les années 1950, ensuite, et plus radicalement les deux régimes présidentiels pro-hutus qui se sont succédé à la tête du Rwanda indépendant, ont cherché à inverser la tendance en distillant d'officielles images du Rwanda à même de valoriser le type « hutu » sous les dehors du Rwandais « travailleur », ou à tout le moins de faire disparaître, autant que possible, la valorisation esthétisante autrefois attachée aux « seigneurs de la lance » et autres « princes de cour ». Immanquablement, ce discours insistera sur la modernité économique et sociale d'un pays qui ne veut plus être « ancien ». On pourrait, de ce point de vue, analyser les beaux-livres : *Le Rwanda et son avenir* ou *Rwanda, pays au printemps perpétuel*²⁴, qui affichent notamment, outre leurs statistiques rassurantes, d'apaisantes images symbolisant la réconciliation nationale ; mais on sait que la carte, ici comme ailleurs, n'est pas le terrain.

Les quelques échantillons que j'ai pu rassembler ici de ce « discours d'avant » si particulier aux Grands Lacs suffisent sans doute à montrer que l'on ne peut tout à fait comprendre le discours de l'exécration et les appels aux massacres sans les relier au discours de la magnification dont il n'est que l'inversion perverse. Le second reste à l'arrière-plan du premier, de même que, dans la société rwandaise elle-même comme dans les milieux d'expatriés, la fascination et les morphotypes (plus ou moins imaginaires, c'est un débat secondaire ici puisque les images elles, sont réellement présentes et efficientes) sur lesquels elle repose n'ont pas disparu parce qu'une République s'est mise en devoir de proclamer qu'elle devrait disparaître. Ni même parce que, échappant à toute raison humaine, elle organise absurdement le massacre réel et non plus l'exécution symbolique. Sans doute y va-t-il de la permanence, sur le très long terme, des idées reçues et des formules admises par un certain usage. Ainsi, dans un recueil récemment publié, un écrivain congolais consacre une nouvelle à la tragédie rwandaise et met en scène un personnage de Tutsi en fuite, qui

²⁴ *Le Rwanda et son avenir, op. cit.* ; *Rwanda, pays au printemps perpétuel. Land of Eternal Spring. Das Land des Ewigen Frühlings*. [Ouvrage réalisé pour le compte du Ministère de l'Information et du Tourisme de la République rwandaise, sous le contrôle de Monsieur l'Ambassadeur du Rwanda à Paris]. Reportage photographique : Bernard Gérard. Boulogne (92), Éditions Delroisse, 1973, 158 p., ill. photos couleurs et NB

parvient dans les parages de la frontière congolaise. Bien qu'indubitablement il veuille susciter la compassion du lecteur, il ne peut faire autrement que de reprendre les formules morphotypiques qu'ont en tête les assassins : « Cet homme au nez étiré, à la silhouette élancée et au teint clair comme nous en offrent toutes les statures nilotiques » a une « mince poitrine », un « large front », de « longues jambes », une « taille mince »²⁵.

Mais il faut sans doute aller au-delà de cette permanence presque inévitable des clichés : en voulant avantager un « peuple majoritaire », le régime pro-hutu a maintenu nécessairement l'existence d'une minorité en même temps qu'il la déniait, et il n'a cessé non seulement de lui témoigner de l'importance, mais de l'obliger à se positionner comme Autre, sinon comme adversaire. Il a dirigé, certes, sa propre violence vers des victimes chargées imaginativement de l'emporter au loin, mais du même coup il sacralisait davantage leur puissance supposée. Car ce qu'illustre enfin la légende de Bwiza, – la beauté fascinante dont le charme est en partie mystérieux, voire magique et, par là, sacré, – c'est l'association étroite du pouvoir et de la beauté, et non seulement au sein de la société rwandaise. Si le regard européen est particulièrement fasciné, comme il l'a été (comme il l'est peut-être encore) en d'autres contextes par les Peuls, les Massaïs, les Touaregs, ce pourrait être parce que, sous son double projet de dominer et de développer, agissait aussi en lui un projet inverse, celui d'être conquis et de retrouver, en même temps qu'un ordre pré-moderne, le sens de la finitude, voire de la perte. Cette contradiction profonde pourrait expliquer en tout cas les convulsions de ces années 50 au Rwanda, tandis que s'affrontent et s'entremêlent l'ancien et le nouveau, les rêves et les réalités, jeu dont les plus réalistes tireront pourtant l'avantage provisoire qu'on sait.

²⁵ TSHIMBALANGA (W.-C.), « Le fugitif », dans MUDABA YOKA (L.), dir., *La Tourmente. Nouvelles de Kinshasa et de Lubumbashi*. Kinshasa, Calmec, 2005, p. 151-157.

Travail de la mémoire



Paul KERSTENS

Université de Bayreuth

AMAHORO. CHANTER APRÈS LE GÉNOCIDE

Les chansons populaires constituent un langage de la mémoire particulier, en Afrique comme en Europe, et, de ce point de vue, elles sont souvent liées aux moments-charnières de l'histoire collective ou de nos vies personnelles. Situées en marge de la littérature, ces chansons font rarement l'objet de recherches scientifiques de la part des chercheurs en littérature, et les musicologues ne leur attribuent pas davantage une grande valeur. Pourtant, dans le cas de la culture rwandaise, la chanson occupe une place centrale, comme l'explique Cécile Kayirebwa : « La chanson est un des éléments les plus importants de la culture au Rwanda. Elle est au cœur de sa tradition initialement orale. [...] Avant la radio et la télévision, avant même l'écriture, tout le pays pouvait chanter le même refrain à l'unisson, ainsi tout le peuple chante. Et la chanson porte son message »¹.

Certes, Cécile Kayirebwa parle ici des chansons traditionnelles et d'une société d'antan ; mais dans le Rwanda contemporain aussi, il existe un corpus de chansons connues par un très large public. Et tout comme c'était le cas pour la plupart des chansons traditionnelles, les paroles en sont aussi importantes que la mélodie. La distinction qu'on fait généralement, dans les chants traditionnels², entre les *indirimbo* (chants d'écoute) et les *imbyino* (chants de danse) n'a pas entièrement disparu. Mais en réalité, rares sont les chansons sur lesquelles on ne danse pas, ou sur lesquelles on danse sans faire attention aux paroles.

¹ KAYIREBWA (C.), *Press-Book*. S.d., inédit.

² Par exemple dans COUPEZ (A.) & KAMANZI (T.), *Littérature de cour au Rwanda*. London, Oxford University Press, 1970, p.198 ; distinction reprise par la musicologue Linda Van den Abbeele.

Certaines chansons des années 1990, liées au génocide, sont très connues et appréciées au Rwanda comme dans la diaspora, par des Tutsis aussi bien que par des Hutus. Elles sont peu connues par des non-Rwandais (à l'exception parfois d'un public à situer dans les pays limitrophes), et la raison de cette méconnaissance réside sans doute dans le fait qu'elles sont toutes chantées en kinyarwanda, à l'exception de quelques-unes qui sont chantées en français ou en swahili. Il s'agit donc d'un discours énoncé par des Rwandais et destiné aux Rwandais eux-mêmes – ce qui n'est pas toujours le cas pour la littérature de témoignage ou les ouvrages scientifiques – et qui est, dans certains cas, largement répandu et partagé par un public hétérogène. Tous ces aspects en font un langage de la mémoire qui mérite particulièrement notre attention.

La présente approche n'est qu'une première tentative d'aborder ce sujet. Son ambition se borne à présenter brièvement quelques chansons et les artistes qui les ont composées. Si elle contient néanmoins des renseignements précieux, c'est grâce aux artistes qui les ont fournis. Je saisis donc l'occasion de remercier en particulier Cécile Kayirebwa, Suzanne Nyiranyamibwa et Jean-Baptiste Byumvuhore pour leur importante contribution, qui s'est étendue jusqu'à la traduction de certaines de leurs chansons³.

La collecte des matériaux s'est faite d'une manière relativement aléatoire et la discographie à la fin du texte est loin d'être exhaustive. Ceci s'explique par la mauvaise distribution commerciale de la musique rwandaise : il n'y a pas de point de vente central, ni au Rwanda, ni en Belgique ou en France. Souvent, de certains artistes, on ne parvient guère à se procurer que des cassettes-pirates, vendues aux alentours de l'ancienne gare routière de Kigali. Dans ces conditions, le choix des chansons qui seront présentées prête sans doute à discussion ; néanmoins j'ai toujours essayé d'expliquer pour quelles raisons elles ont été sélectionnées. Je m'en suis tenu à quelques grands critères. Le premier est que j'ai choisi de ne pas aborder des chansons qui font appel à la haine, ou qui d'une manière ou d'une autre ont pu la provoquer ou l'attiser. Ce n'est donc pas par ignorance que Simon Bikindi n'est pas pris en compte ; il me semblait malséant de parler de lui au même titre que j'évoque d'autres

³ Ces traductions sont ici proposées telles quelles ; nous n'avons pas cherché à effacer l'une ou l'autre difficulté de ces versions françaises, qui reflètent la souplesse poétique des textes originaux.

artistes. Le second critère est que je me suis limité aux chansons « populaires ». Par « populaire », il faut comprendre ici « partagé par un grand public » : le terme ne désigne donc pas un genre – il y a des chansons façonnées dans le moule des chants traditionnels et d'autres qui relèvent de styles *pop* et *reggae* jusqu'au *rhythm & blues* – ni une quelconque appréciation artistique. Dernier critère enfin : le corpus retenu est constitué de chansons qui ont été composées ou qui ont été proposées au public après 1994.

Chanter après le génocide

Qu'est-ce qu'on chante après le génocide ? Est-ce qu'on peut parler d'une césure entre un avant et un après 1994 ? La réponse n'est pas facile. Il y a une continuité, dans le contenu ainsi que dans la forme. On chante toujours l'amour, la beauté du pays, l'élégance des jeunes filles et la bravoure des jeunes hommes. Mais en même temps, le fait qu'on reprend de telles chansons après le génocide ajoute à leur signification ou, dans certains cas, la modifie.

Très rares sont les chansons sur le génocide en soi – *itsembabwoko* ou *itsembatsemba* en kinyarwanda —, sur les actes génocidaires mêmes. *Ese mbaze nde ?* de Suzanne Nyiranyamibwa en est un exemple, ou encore *Tout va bien* de Corneille. Je trouve une explication crédible à cette rareté dans la réponse simple que m'a donnée Cécile Kayirebwa : « Ces mots rendent le texte laid », plutôt que dans une explication fondée sur le caractère rwandais réputé « introverti » ; en effet, beaucoup de Rwandais ont témoigné de leurs vécus horribles d'une manière digne autant que franche et détaillée, par exemple dans les cours de justice *gacaca*. Avant tout, c'est la beauté que les artistes veulent créer, et on verra plus loin qu'ils cherchent à donner des valeurs positives à leurs œuvres. Leur intention n'est pas de choquer ou de provoquer leur public.

Par contre, il y a beaucoup de références à la période du génocide, à ce qu'elle représente dans la mémoire et aux traces qu'elle a laissées et que figure souvent le sort emblématique des enfants devenus orphelins. Nombreuses sont les chansons qui appellent à une délivrance en faisant intervenir l'univers des songes, en invoquant *Imana*⁴, en mobilisant des références religieuses, en dirigeant les regards vers le ciel et l'infini. On

⁴ Sur le terme *Imana*, voir *infra*.

cherche ainsi à donner du sens à une réalité absurde et insupportable, ce qui permettra de continuer à vivre. Cette idée est encore plus manifeste dans les appels à la paix et à la réconciliation. En outre, il y a des chansons qui ne traitent pas du génocide mais de la guerre de libération du FPR⁵.

Les massacres

Suzanne Nyiranyamibwa est un des rares artistes populaires qui aient décrit explicitement le génocide. Sa chanson *Ese mbaze nde ?* (« À qui m'adresser ? »), de l'album du même titre, a pour sous-titre *memory day... en mémoire des victimes du génocide*, et a désormais le statut d'un classique. La chanteuse, louée pour la qualité poétique extraordinaire de ses textes, a composé *Ese mbaze nde* après sa visite à Kigali en juin 1994, où elle a retrouvé une ville vide et hantée par la mort. Toutes les personnes qu'elle connaissait avaient disparu, il ne restait que des cadavres. Elle ne trouvait plus personne chez qui se renseigner sur le sort de ses siens. « À qui m'adresser ? Puisque même celui que j'aurais pu interroger n'existe plus ! », ainsi va le refrain. Les strophes racontent ce qui s'est passé (je n'en cite que deux sur les quatre) :

Kiriziya z'Imana zuzuye imirambo
Mu gihugu ahenshi hatabye mine
Iyo bukeye ntuba uzi uko bwira, ayi weee !
Bashoreye abantu boshye ibitungwa
Bajya kubica nk'abagome
Ngo kuba umututsi ni icyaha kibi, ayi weee !
Umuhutu tuishe ngo ntakabeho
Ngo ni icyitso cy'inkotanyi akwiye gupfa
Mu muryango we hasigaye ngerere, ayi weee !
Babakiniyeho biteye isoni
Barabacuje ku gasozi
Iyo nzira yabaye iya Golgota, ayi weee !
Babishe urubozo ntacyo bishisha
Bivuga cyane babihiga
Utishwe n'umupanga yazize ifuni, ayi weee !
Kwicwa n'isasu ngo banza urihe
Nutabagurira ucagagurwe
Iryo shyano ryabuze gihanura, ayi weee!⁶

⁵ Front Patriotique Rwandais.

⁶ NYIRANYAMIBWA (S.), *Ese mbaze nde*. L'auteur, s.d.

(Les églises de Dieu sont tapissées de cadavres
Les mines sont planquées pour tuer un peu partout
Tu es en vie quand le soleil se lève, mais qu'en sera-t-il à son coucher ?
Ils ont acheminé des humains comme des troupeaux de bêtes
Ils conduisaient les damnés au supplice
"Être Tutsi, disaient-ils, est un crime que seule la Mort peut punir"
"Le Hutu qui refuse de tuer ne mérite pas la vie,
c'est un complice du FPR, il doit mourir"
De sa famille n'est restée qu'une poignée de malheureux
Ils se sont atrocement amusés à leurs dépens
Ils les ont dénudés sur les collines au grand jour
Le chemin vers les lieux du supplice fut un vrai Golgotha
Ils les ont atrocement mutilés sans crainte ni remords
Déclamant glorieusement leurs propres prouesses
à leurs machettes fut achevé à coups de gourdins [sic]
"Si tu veux mourir d'une balle, paie d'abord", disaient-ils
Et si l'argent te manquait pour soudoyer
Plus d'autre choix que de mourir déchiqueté
L'abomination a dépassé les prophéties les plus maudites)⁷

Il était difficile pour Suzanne de trouver une mélodie pour chanter de tels mots. Finalement, ce sont les cris de douleur et de désespoir *ayii* au début du refrain, qui se retrouvent dans les *ayi weee* des strophes, qui ont engendré la musique. La chanson est très connue et fortement appréciée. On lui donne, de même qu'aux autres titres de l'album, une place importante dans la semaine de deuil au Rwanda, au début d'avril. Malgré cette popularité, la chanteuse trouve que ce texte reste difficile à chanter en public. Selon ses propres mots, elle préférerait ne plus la reprendre.

Le cas de Corneille est tout différent. Ce chanteur très célèbre, au Canada d'abord et dans le monde francophone ensuite, est une vraie *star* qu'on appelle le Craig David francophone. Ceci pour dire que, à première vue, il n'a rien à voir avec la musique rwandaise. Mais en réalité, il ne cache pas son histoire personnelle et il suffit d'écouter ses textes pour s'en rendre compte ; ainsi, dans sa chanson *Tout va bien*, on peut entendre les propos suivants : « J'ai vu des mères enceintes et éventrées. J'ai vu leurs corps meurtris, leurs âmes violées. J'ai vu les pères sauver leurs peaux salies. J'ai vu la vie des leurs en être le prix »⁸. Il a dédié son album aux victimes du génocide.

⁷ Traduction de Suzanne Nyiranyamibwa.

⁸ CORNEILLE, *Parce qu'on vient de loin*. Wagram, 2002.

Corneille Nyungura est né en Allemagne où ses parents étudiaient, mais il a grandi au Rwanda, et c'est là aussi qu'il a commencé sa carrière musicale. Le génocide l'a rendu orphelin : « J'ai perdu toute ma famille ce jour-là, mon père, ma mère, mes frères et sœurs. Devant moi. J'étais là aussi, avec eux. Je m'en suis sorti *in extremis*, en plongeant derrière un divan de salon. Les soldats ne sont jamais allés vérifier si tout le monde y était passé »⁹. Il est retourné en Allemagne, et s'est ensuite installé au Canada.

Ces chansons qui relatent le génocide dans toute sa cruauté sont importantes pour la mémoire, pour qu'on n'oublie pas ou qu'on n'obscurcisse pas ce qui s'est passé : « Je suis là / Pour vous le raconter / Je suis là / Pour vous en témoigner », ainsi va le refrain de *Tout va bien*. En plus, il y a un effet thérapeutique dans le fait de parler des traumatismes, de « chanter pour ne pas crier » comme le dit Corneille dans *Seul au monde*, ou de vivre le chagrin en dansant, comme Ben Rutabana l'a exprimé.

Les ténèbres

Plutôt que de relater les massacres d'une manière réaliste, la chanson rwandaise préfère cependant évoquer la période du génocide à travers des termes symboliques. On en trouve un bel exemple dans la chanson *Ubupfubuyi* (« Être orphelin ») de Cécile Kayirebwa :

Izuba nk'aho ryarashe ririjima
Ukwezi n'inyenyeri mw'ijuru birazima
Mbona u Rwanda rucuze umwijima
Uranyoroshe
Imbeho intaha umubiri wose uba ubutita
[...]Isi yacacetse n'inkoko ntizikibika
Ubunyonmbya ntibukivuga
N'inyana ntizicyabira
Imigezi ntigitemba
N'umuyaga ntugihuha¹⁰

(Du coup, au lieu de briller le soleil s'est assombri
Dans le ciel, la lune et les étoiles se sont éteints

⁹ Dans « Biographie » du site : [www.corneilleonline.com]. Voir aussi le site : [www.corneille.mu/].

¹⁰ KAYIREBWA (C.), *Amahoro*. Etna Records, 1999.

J'ai vu les ténèbres couvrir le Rwanda
Et m'engloutir
Le froid a pénétré mon corps il s'est glacé
[...] L'univers est tombé dans le silence
Voilà que les coqs ne chantent plus
Les oiseaux des aubes se sont tus
Les ruisseaux ne coulent plus
Et le vent s'est arrêté de souffler)¹¹

Cet extrait est typique de la manière dont on évoque le génocide. Les ténèbres, une silence macabre, la nature qui s'arrête, le froid, des présages sinistres comme les vautours ou les hyènes : de telles images se retrouvent dans la plupart des chansons consacrées à cette époque, y compris dans celles de Corneille. Curieusement, on les aperçoit également dans la chanson *Mutunge* que Twahirwa Ladislas avait composée en 1966 et qui traite des massacres de 1963¹². En effet, ces images, qui sont exprimées par des mots spécifiques du kinyarwanda, appartiennent à la rhétorique rwandaise caractéristique de la poésie contemporaine (on peut en trouver des exemples évidents dans plusieurs poèmes de *Umusogongero* de Cyprien Rugamba¹³). Comme on le verra plus loin, ces textes, qui paraissent assez clairs à première vue, sont souvent chargés d'éléments référentiels qui ajoutent largement à leur signification et à leur portée artistique.

Ubupfubyi

Cécile Kayirebwa a traduit le titre de sa chanson *Ubupfubyi* par « Être orphelin ». Effectivement, le mot désigne la situation ou le statut de l'orphelin. Mais comme la plupart des mots abstraits composés au moyen du préfixe *-bu*, cette expression est difficile à traduire. L'exemple de *ubwana*, « l'enfance », dérivé de *umwana*, « l'enfant », peut éclaircir un peu

¹¹ Traduction de Cécile Kayirebwa

¹² La chanson, alors interprétée par Jean-Marie Muyango, était intégrée dans le spectacle *Rwanda 94* du Groupov ; elle est reprise dans l'enregistrement de la musique de cette production : *Rwanda 94*. [Livre avec 2 CD]. Avec un dessin offert par Jean-Philippe Stassen. Liège - Bruxelles, Carbon 7 Records, 2000 – cf. [<http://www.carbon7.com>].

¹³ RUGAMBA (S.), *Umusogongero*. Butare, Institut National de Recherche scientifique (INRS), 1979, 215 p. ; il s'agit de la version originale du recueil qui sera traduit en français par l'auteur : *Le Prélude* (*idem*, 1980, 261 p.).

cette difficulté. C'est un point important, parce que la chanson n'évoque pas les orphelins, mais plutôt la situation d'être orphelin et ce que cela représente. D'une certaine manière, ce mot pourrait bien exprimer le sentiment général au Rwanda après le génocide : *ubupfubyi*, c'est aussi l'héritage de la mort par quoi le Rwanda est hanté.

Le sort des orphelins est déploré dans beaucoup de chansons. L'enfant, victime visible du génocide, représente aussi le futur, et cette figure permet donc de se demander quel pourrait être l'avenir après la tragédie. Souvent on fait appel à la solidarité pour qu'on s'occupe des enfants abandonnés, comme le fait Cécile Kayirebwa dans sa chanson *Babyeyi* : « *Ye babyeyi mwabyaye mwe / Nimumfashe nihoreze abana* » (O mères fécondes, joignez-vous à ma berceuse / Pour que je console les enfants). Le texte comporte un grand nombre d'images typiques de la poésie rwandaise, comme dans ce passage :

Badahogora najje
Harimo ab'incuke
Dukuru tw'abakiri mu mugongo
Bacutse imburagihe
Babakuye kw'ibere
Babavanye no munda za ba nyina
Babajugunya ku gasozi

Là... des petits à peine sevrés du sein de leurs mamans
Aînés de ceux-là, encore sur le dos des mamans
Privés de lait maternel avant l'heure
Ils ont été tirés du sein
Ils ont été arraché du ventre de leur mère et...
Jetés ci et là sur la colline¹⁴.

Des mots comme *incuke* (enfant sevré) et le verbe *gucuka* (être sevré), ont une valeur poétique spécifique par leur référence à l'imagerie « pastorale ». Le fait que cette chanson est désignée comme une « berceuse » la situe dans un contexte culturel, puisque la berceuse est au Rwanda un genre chanté traditionnel aussi bien que contemporain¹⁵.

Corneille chante avec une voix suave, mais ses paroles sont franches et sans détour. Pour lui, *ubupfubyi*, ce sont « les fantômes qui me hantent, les requiems que je me chante » (dans *Seul au monde*). Il est seul au

¹⁴ KAYIREBWA (C.), *Amahoro*. Etna Records, 1999. Traduction de l'artiste.

¹⁵ Cécile Kayirebwa avait enregistré dès 1986 la berceuse *Cyusa*, qu'elle a reprise ensuite sur le CD *Rwanda*, sorti chez GlobeStyle Records en 1994.

monde ; « nous sommes nos propres pères », chante-t-il dans une autre chanson, *Parce qu'on vient de loin* ; mais surtout l'orphelin est solitaire :

J'hais [sic] Noël et toutes ces bêtes fêtes de famille
Et tout ce qui rappelle ma plus belle vie
Je suis jaloux de vous les chanceux qui,
Prenez votre chair et votre sang pour acquis
J'ai horreur de votre pitié,
Je prends très mal votre générosité

parce que « Ici bas c'est chacun pour soi / Pour les pauvres et fiers solitaires comme moi » (*Seul au monde*).

Parmi les autres chansons sur les enfants rwandais, on doit noter celles de Jean-Baptiste Byumvuhore. Il leur a dédié un album entier, *Une main pour un enfant*, sorti en 2000. Le sort des enfants rwandais est lié à celui de tous les enfants maltraités. Ainsi, il évoque aussi dans ses chansons Julie, Mélissa, An, Eefje et Loubna, les jeunes filles belges qui ont été violées et atrocement assassinées par Marc Dutroux entre autres. Byumvuhore a collaboré avec l'écrivain congolais Pie Tshibanda pour plusieurs chansons de cet album.

Imana

Comme dans de nombreux autres pays d'Afrique, il y a un réveil religieux au Rwanda, et ce sont surtout des églises d'origine chrétienne et d'un caractère plus ou moins syncrétique, les Pentecôtistes, les Adventistes etc., qui connaissent un fort développement. Ce phénomène ne manque pas de se répercuter dans les chansons populaires, et il est particulièrement présent dans les albums de Jean-Baptiste Byumvuhore. Sur son site¹⁶, les pages consacrées à son dernier album, *Imana na yo*, sont parsemées de symboles chrétiens. Lui-même, il traduit le titre de cet album par la formule « Dieu aussi », et il m'a expliqué que cela veut dire que Dieu aussi est responsable, que, lui aussi, il est impliqué dans l'état du monde actuel. L'idée de la responsabilité de chaque personne, qui est très présente dans ses chansons d'après comme d'avant le génocide, s'étend donc jusqu'à Dieu. Par conséquent, la religion ne saurait être pour lui une échappatoire pour fuir sa propre responsabilité. On notera en outre que, dans chacun de ses albums, il reprend une chanson populaire existante,

¹⁶ [www.users.skynet.be/byumvuhore].

comme la célèbre *Ngarambe* dans l'album *Ibi ndabirambiwe* de 1998. C'est le cas aussi avec des chansons « religieuses » et notamment avec *Yobu* (« Job »), reprise par Byumvuhore parce qu'elle est connue par beaucoup ; il a cependant complété le texte de *Yobu* avec des références au Rwanda actuel, ce qui augmente encore la puissance métaphorique de cette histoire biblique.

Beaucoup de chansons qui invoquent ou évoquent *Imana*, comme *Inzozu* de l'album *Amahoro* de Cécile Kayirebwa, ne sont pas vraiment « religieuses », ou pas au premier chef. Différent en cela du mot « dieu » dans l'usage occidental, le terme *Imana* signifie « le divin », et il est chargé d'une signification particulière, liée à la culture rwandaise. C'est ainsi qu'on trouve, dans *Inzozu*, l'expression *Imana y'i Rwanda* : « Imana du Rwanda ». *Imana* est fondamental à l'existence du pays lui-même, et les chants qui en font mention évoquent parfois du même coup un Rwanda d'antan, qui apparaît souvent avec l'épithète *rwa Gasabo* ou *rugali rwa Gasabo*. *Gasabo* est le nom du lieu de naissance du roi Ruganzu, considéré comme le fondateur de la dynastie Nyiginya, lieu à partir duquel le royaume du Rwanda fut agrandi (*rugali* veut dire « agrandi, étendu »). Il y a donc certainement un élément « royaliste » impliqué, mais l'usage fréquent de cette épithète par plusieurs artistes ne témoigne pas forcément d'un choix ou d'un engagement politique. D'abord, comme c'est sans doute le cas pour toute nostalgie, ce n'est pas tellement une restauration qui est envisagée, mais il s'agit plutôt de la projection d'un monde meilleur en contraste avec une réalité dure à vivre ; c'est ainsi que, dans les rêves (*Inzozu* en kinyarwanda), on voit apparaître un Rwanda à venir qu'on peut s'imaginer grâce à une vision du passé. En plus, le *Rwanda rwa Gasabo* renvoie à la culture et aux arts (qui n'étaient pas florissants sous la république des présidents Kayibanda et Habyarimana) et à la beauté du pays, une beauté indemne des massacres. Nombreuses sont les chansons exaltant la beauté naturelle du Pays des Mille Collines. Chantées après le génocide, ces louanges sont autant d'actes de redéfinition du Rwanda comme un pays de la vie et non plus de la mort.

De la même manière, l'usage de toponymes anciens (dans la chanson *Iwacu*, « chez nous », de Kayirebwa, par exemple) fait référence à un Rwanda édénique « d'antan ». Mais, là aussi, on peut éventuellement trouver des traces de la rhétorique traditionnelle. Les poètes étaient en effet réputés pour composer des noms métaphoriques pour des lieux réels. Il

était plus poétique d'utiliser d'autres noms dans la littérature que dans le discours quotidien¹⁷.

Il convient aussi de voir un aspect religieux dans les chansons d'adieu adressées aux victimes du génocide, et dans les implorations pour que leurs âmes puissent reposer en paix. Plusieurs albums présentent des dédicaces dans ce sens. Corneille, dans la chanson *Va (on se reverra)*, dit ainsi adieu à la fille dont il était amoureux « avant la guerre » : « 8 ans après j'ai fini mon deuil », chante-t-il, « je sais qu'il faudrait que je te laisse partir. [...] Tu vois, c'est la mémoire / Qui m'empêche de vivre / Dont souvent je me sers / Pour afin de survivre [sic] ». Mais enfin, il trouve les mots qu'il devait dire : « Va, va, un jour on se reverra, va / Quelque part à l'au-delà [sic], / l'histoire reprendra / Je nous le jure on se reverra » (sic).

Amahoro

L'appel à la paix est central dans les chansons populaires, et le mot *amahoro* (« la paix ») est chanté par tous. Certains textes affirment assez explicitement que c'est l'ensemble des Hutus, Tutsis et Twas qui constitue le Rwanda et le peuple rwandais. « Il en a toujours été ainsi et le restera / Calmons-nous pour cohabiter », chante Cécile Kayirebwa dans *Indamukanyo*. La présence des termes *umutwa*, *umututsi*, *umuhutu* est remarquable en soi : il serait difficile de trouver ces mots tabous dans des chansons populaires d'avant les années 1990.

Bien que l'appel à la paix soit général, il est formulé de différentes façons. Une chanson comme *Ntuntumeyo* de Jean-Christophe Matata¹⁸ est un des exemples les plus clairs et univoques. Le texte est écrit dans la perspective d'un enfant « issu de parents d'ethnies différentes » qui, après avoir refusé dans un premier temps – « Ne m'envoyez plus là-bas », dit le titre de la chanson –, décide qu'il veut retourner pour « leur rappeler qu'ils sont frères / Qu'ils doivent vivre ensemble / Arrêter de s'entre-tuer / Et œuvrer main dans la main pour une paix durable »¹⁹.

¹⁷ Voir, par exemple, RUGAMBA (C.), *La Poésie face à l'histoire*. Butare, Institut National de Recherche scientifique (INRS), 1987, p. 104-108.

¹⁸ Album *Nyaranja* de 1997, édition à compte d'auteur, comportant également la chanson *Hutu-Tutsi*.

¹⁹ Traduction de Jean-Christophe Matata. Il est intéressant à noter que l'artiste lui-même est issu d'une famille « mixte », burundaise et congolaise.

Dans *Iyo mbibutse ngira akantu*²⁰ (« Quand je me souviens de vous, ça me serre le cœur »), Jean-Baptiste Byumvuhore se souvient de tous ses amis qui ne sont plus là. « J'ai entendu dire que vous êtes morts ou que vous avez fui, / Si, par hasard, il y avait des survivants parmi vous, / Je vous en prie, rentrez, car je meurs de nostalgie! ». Cette chanson célèbre, reprise dans l'album *Imana na yo* de 2001, date de 1995. Le chanteur s'était réfugié à Goma, mais il est ensuite rentré assez vite au Rwanda, d'où il invite dès lors les autres à le rejoindre. Byumvuhore est un artiste controversé. Une des raisons peut être de nature artistique. Parmi les musiciens cités, il est le seul à faire de la musique d'un genre qu'on pourrait qualifier de « pop rwandais », tel qu'il a été popularisé dans les années 1970 et 1980 par des groupes comme Nyampinga (cité parmi les amis dans *Iyo mbibutse ngira akantu*) dont le chanteur était Jean-Paul Samputu, aujourd'hui un artiste célèbre sous son propre nom. Ce style est typiquement rwandais, dans le sens qu'il n'y a pas de style semblable dans la musique des pays limitrophes ni en Europe ; mais en même temps, il n'est guère inspiré par la musique rwandaise traditionnelle (qui, d'ailleurs, était peu favorisée, voire même suspecte pendant longtemps, et surtout à l'époque du premier président Kayibanda). Ce genre, qui a toujours gardé sa popularité, est considéré par certains comme assez pauvre du point de vue de la qualité artistique. Une autre raison qui peut expliquer sa position un peu à part des autres artistes, est à chercher dans les opinions qu'il exprime dans ses textes. Il n'était pas aimé par le régime d'Habyarimana à cause de ses textes fort critiques. Plusieurs de ses chansons passaient régulièrement à la Radio Muhabura du FPR. Il a gardé cet esprit indépendant et critique, ce qui a fait qu'il ne s'est pas senti à l'aise dans le Rwanda d'après le génocide et que, depuis 1998, il vit en Belgique. Certains lui reprochent d'être trop complaisant pour les coupables du génocide, ou de ne pas être assez explicite dans ses accusations. Néanmoins, il est toujours apprécié par beaucoup de Rwandais, sans distinction, et il reste en bon contact avec des musiciens réputés pour leur qualité.

Dans la chanson *Indamukanyo*, Cécile Kayirebwa précise les conditions nécessaires pour qu'on puisse cohabiter en paix : « que la justice agisse afin que celui qui a péché soit puni, et celui qui a subi soit consolé ». La deuxième partie de cette phrase, qui demande que les

²⁰ Album *Imana na yo*, 2001, édition à compte d'auteur.

victimes soient consolées, a été contestée au moment où les survivants (les rescapés) du génocide se sont plaints d'être peu reconnus dans le Rwanda actuel et de voir leurs intérêts négligés au profit d'une nouvelle classe dirigeante. Suzanne Nyiranyamibwa a rencontré une difficulté semblable avec sa célèbre chanson *Ibuka*. Le titre se traduit par « souviens-toi », mais c'est également le nom de la plus grande association rwandaise pour l'assistance et la défense des rescapés.

Uraho Rwanda

Uraho est une des salutations en kinyarwanda. Beaucoup d'artistes (comme Suzanne Nyiranyamibwa, à qui j'ai emprunté le titre de cette section) saluent le Rwanda nouveau. Ces chansons joyeuses sont liées à la guerre de libération menée par le FPR. Les artistes travaillaient dans des conditions difficiles au temps d'Habyarimana, avec très peu de possibilités pour se produire et avec le sentiment d'un manque de liberté d'expression. De plus, la plupart d'entre eux s'étaient établis à l'étranger car ils se sentaient exclus dans leur pays. Pour certains, un retour était tout à fait impossible. La victoire du FPR leur a rouvert les portes ; ils sont rentrés au pays, où ils étaient heureux de pouvoir se promener en liberté : *iwacu* (« chez nous »).

Des artistes comme Massamba et Ben Rutabana ont effectivement rejoint le FPR pour combattre le régime qui les excluait, et le premier a recueilli plusieurs chansons du front sur son album *Intore*, sorti en 2002. Les plus célèbres sont *Kibonge* (en swahili) et *Wirira*, deux chansons que les soldats chantaient quand ils étaient « dans la brousse ». Rutabana est moins militant, et les chansons de cet artiste, qui est probablement le plus populaire du Rwanda pour l'instant, ont la même teneur que celle des autres artistes cités.

Impuruza est une chanson de l'album *Amahoro* de Cécile Kayirebwa, mais elle date de la fin des années 1980. Le titre signifie « l'appel du tambour » et, dans la culture moderne, cet appel était souvent destinés aux artistes pour se manifester et se réunir afin de défendre la culture rwandaise. Évidemment, c'était aussi un appel aux guerriers pour défendre le pays. Dans le cas de cette chanson, *impuruza* renvoie également au journal publié aux États-Unis à l'initiative du professeur Alexandre Kimenyi. Dans les années 1980, quand il était clair que les portes du Rwanda resteraient fermées aux réfugiés qui auraient voulu retourner au pays, ce

journal appelait tous les Rwandais à se réunir pour combattre cette exclusion. L'appel a engendré un mouvement qui a eu pour résultat la fondation du FPR. Des dissensions politiques après la prise du pouvoir par le FPR à Kigali ont fait que la classe dirigeante préfère que cette chanson ne soit plus chantée. Cependant, il faut noter que le clip de cette chanson est régulièrement diffusé par la télévision rwandaise, de même que les chansons de Byumvuhore passent fréquemment sur la radio officielle.

La guerre et le génocide ont produit peu de littérature dans le sens strict de ce mot. Par contre, il est clair que les chansons sont abondantes, et d'une diversité et une richesse extraordinaires. Bien entendu, je n'ai pas présenté ici toutes les chansons que j'ai pu recueillir, et cette sélection ne représente qu'un échantillon de tout ce qui a été produit, surtout au Rwanda même. Bien des chansons n'ont pas été enregistrées sur disque compact, ou même pas sur cassette. Elles sont devenues populaires par leur diffusion sur les ondes de la radio rwandaise.

Ces chansons populaires ont des qualités littéraires indéniables. Les références à la poésie rwandaise ne sont pas accidentelles. La poésie traditionnelle s'énonçait souvent sous forme chantée et, dans certains cas, il en va encore de même pour la poésie contemporaine. Certains des chanteurs populaires sont reconnus par les Rwandais comme des poètes. La place m'a manqué pour faire davantage que mentionner les chansons de Muyango dont un disque vient de sortir²¹, ou de Florida Uwera, dont les chansons sur le sujet n'ont pas encore été enregistrées, bien que ces deux artistes soient reconnus comme les meilleures références de la chanson rwandaise dans le style traditionnel.

Mais ce premier aperçu suffit sans doute à montrer que les chansons constituent un champ culturel important, dont la qualité est trop peu connue et reconnue. Leur audience est telle cependant qu'elles peuvent certainement contribuer beaucoup à surmonter la terrible difficulté de parler qui résulte nécessairement d'un traumatisme collectif comme celui du génocide. Leur prise de parole particulière pourrait être aussi un élément essentiel dans la réflexion sur la possibilité de gérer adéquatement, par la

²¹ MUYANGO, *Inzosi narose*, 2003, édition à compte d'auteur.

langue mais aussi par la musique et la danse, l'impossible héritage laissé par les tueurs.

DISCOGRAPHIE

Byumvuhore, Jean-Baptiste

Singire inkovu nkomeretsa, 1995, édition à compte d'auteur.

Ibi ndabirambiwe, 1998, édition à compte d'auteur.

Une main pour un enfant, 2000, édition à compte d'auteur.

Imana na yo, 2001, édition à compte d'auteur (CD JBB 008).

Corneille

Parce qu'on vient de loin, 2002, Wagram WAG 392 308 23 22.

Kayirebwa, Cécile

Amahoro, 1999, Etna Records 658607 70012.

Massamba

Intore, 2002, édition à compte d'auteur.

Matata, Jean-Christophe

Nyaranja, 1997, édition à compte d'auteur (JCM 002).

Muyango, Jean-Marie

Plusieurs chansons sur : Garrett List / Groupov - *Rwanda 94. Une Tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*, 2001, Carbon 7.

Inzozu narose, 2003, édition à compte d'auteur.

Nyiranyamibwa, Suzanne

Ese mbaze nde, s.d., édition à compte d'auteur.

Rutabana, Ben

Imbaraga z'urukundo, s.d., édition à compte d'auteur.

Samputu, Jean-Paul

Disi garuka, 2000, Disques Bernier DB2-1290.



Jean FOUCAULT

Institut International Charles Perrault

GÉNOCIDE, JEUNESSE RWANDAISE : À QUOI RIME LA LITTÉRATURE ?

L'évocation des violences et de la haine pouvant aller jusqu'au génocide pose peut-être plus de problèmes encore en littérature pour enfants ou dans l'élaboration de documents historiques destinés à la jeunesse que pour les publications proposées aux adultes. La tension entre le pédagogique et l'imaginaire est ici à son comble. Alors on hésite. C'est flagrant dans le domaine de l'enseignement de l'histoire : « Le génocide va changer l'existence de plusieurs générations de Rwandais, et pourtant il n'est toujours pas mentionné dans les manuels scolaires », dit Innocent Rwililiza dans *Le Nu de la vie*¹.

Sortir du silence de l'adulte pour donner parole à l'enfant

En effet, comment parler aux enfants de la dureté des temps, de la vie et de la mort ? Il n'y aura jamais de réponse simple. Pour aborder cette question d'un point de vue qui soit à la hauteur de l'enjeu, il suffit pourtant de se demander comment les enfants eux-mêmes sont imprégnés de ces événements, comment ils peuvent les évoquer ou comment ils les vivent dans le silence. Ce rapport intime rend sans doute caduques certaines de nos appréhensions à aborder la question : en tout cas, ces appréhensions se situent bien du côté de l'adulte qui ne se sent pas apte à affronter cette vérité avec l'enfant. Celui-ci, pourtant, peut d'autant mieux comprendre qu'il a « vu », qu'il a été « sidéré ». Bien étrange et dérisoire doit alors apparaître le silence de l'adulte !

¹ HATZFELD (J.), *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*. Paris, Éditions du Seuil, coll. Fiction & Cie, 2001, p. 105.

Ne nous illusionnons pas : l'enfant ressent le malaise de l'adulte à lui parler. Et ne nous y trompons pas : sans nous, l'enfance continue à vivre avec « son » génocide et à en travailler l'image, à la transformer dans son monde intérieur, même si, par lui-même, il ne peut toujours donner sens, valeur symbolique, au rapport éprouvé entre le réel et l'imaginaire. Dans *Comme on respire*², Jeanne Benameur a conscience de cet enjeu lorsqu'elle s'exprime à propos de son travail d'écriture ; elle pense ici aux enfants qui vivent la situation algérienne :

Devant moi, les dessins de ceux à qui on n'a pas coupé la gorge, non, mais le souffle qui y passait, libre. Celui qui mène au chant du monde... Quelque chose s'est arrêté. Les instants ne s'écoulaient plus.

J'imagine la sidération.

Les yeux écarquillés. Chaque détail s'est fixé. L'horreur a mangé le temps.

La main de l'enfant a su retracer.

Le cheminement intérieur est alors loin de se faire dans les formes que nous souhaiterions, comme le formule un témoin rwandais :

[...] ce sont les jeunes enfants qui me chagrinent le plus. Ils ont vu tous ces morts autour d'eux, ils ont peur de tout et de rien et ils se fichent du reste. J'ai même entendu, un jour, des enfants qui jouaient aux interahamwe et qui menaçaient de se tuer en paroles³.

C'est bien le rapport intime de l'adulte au fait génocidaire qui est en question. Il ne pourra s'éclaircir ni par les bons sentiments, ni par la vision idyllique de l'enfance que propose le regard « binaire » de l'Occident sur l'homme, au détriment du rapport complexe à soi-même qui implique le corps tout autant que la parole. C'est ce que souligne François Flahault dans *La Méchanceté*⁴ et surtout dans *Le Sentiment d'exister*, sous-titré *Ce Soi qui ne va pas de soi*, montrant le rapport du corps à la parole, du corps à l'âme⁵.

Dès lors, si nous nous retrouvons facilement autour de bons sentiments abstraits, qui renforcent notre vision d'un monde où nous

² BENAMEUR (J.), *Comme on respire*. Paris, Éditions Thierry Magnier, 2003, 41 p. ; p. 29.

³ Témoignage de Berthe Mwanankabandi, 20 ans lors de l'entretien, dans HATZFELD (J.), *Dans le nu de la vie*, op. cit., p. 181.

⁴ FLAHAULT (F.), *La Méchanceté*. Paris, Descartes & Cie, 1998, 219 p.

⁵ FLAHAULT (F.), *Le Sentiment d'exister. Ce Soi qui ne va pas de soi*. Paris, Descartes & Cie, 2002, 832 p.

sommes du bon côté, qu'en est-il de ce rapport « effectif », concret, à la violence destructrice ? Qu'en est-il de la prise en compte de la dimension « humaine » du génocide : « agissements surnaturels de gens biens naturels », comme il est dit dans *Une saison de machettes*⁶. Jean Hatzfeld s'y interroge sur « l'universalité » du génocide et sur ce qu'aurait été notre attitude si nous avions été membres de cette communauté : « [...] qu'aurions-nous fait ? [...] Espérant mieux en notre for intérieur, mais laissant entier le doute »⁷.

Nous sommes pris en permanence entre notre aspiration à l'illimité, qui est aussi une aspiration à la mort, et le constat de la limite qu'a toute vie et qu'il faut assumer. En ce sens, dans sa critique de Jean-Paul Sartre, François Flahault montre comment le « sublime » dans la vision romantique est le « face à face avec la destruction »⁸ ; or, François Flahault nous rappelle que la destruction séduit l'enfant « pour la simple raison que l'infini est infiniment plus grand que le délimité »⁹... Mais nous sommes également tirillés entre nous-mêmes et la société : on est toujours *société* et on est toujours *séparé*.

Une étude conduite auprès des jeunes Rwandais, *Être jeune au Rwanda*, a été publiée en 2003 à Kigali. Elle rend compte d'un travail réalisé par une équipe de sociologues pour le compte du ministère de la Jeunesse, des Sports et de la Culture rwandais (MIJESPOC), et de la coopération allemande au Rwanda. L'enquête concernait Kigali-Ville et Kigali-rural. Plus des deux tiers des jeunes disent avoir perdu au moins un membre de la famille nucléaire pendant le génocide, et presque la moitié des interlocuteurs ignore où les membres de celle-ci « ont été enterrés. L'incertitude concernant le destin des proches parents peut manifester la cause d'un trauma à long terme »¹⁰.

L'enquête ne fait qu'effleurer ce qu'elle appelle le « traumatisme » : « On avait évité dans le cadre des interviews des questions directes

⁶ Citation de Jean-Baptiste Munyankoré, dans HATZFELD (J.), *Une saison de machettes*. Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 271.

⁷ HATZFELD (J.), *Une saison de machettes*, *op. cit.*, p. 270.

⁸ FLAHAULT (F.), *Le Sentiment d'exister*, *op. cit.*, p. 345-347.

⁹ FLAHAULT (F.), *La Méchanceté*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰ *Être jeune au Rwanda. Enquête sur la situation des jeunes*. Kigali, Ministère de la Jeunesse, des Sports et de la Culture (MIJESPOC) ; Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit GmbH, 2003, p. 93.

concernant les expériences personnelles traumatiques, parce que les questions mêmes peuvent causer un “flash back”, et alors provoquer une crise de traumatisme ». Dont acte. Mais alors, quand sera-t-il possible de raisonner autrement ? Quand sera-t-il possible de libérer la parole dans ce domaine ? Et pourtant il y a urgence. N'est-il pas dit un peu plus loin que « plus du tiers des membres de ces familles “revivent” encore les expériences traumatiques du génocide dans leur rêves »¹¹ ?

Paul, âgé de 15 ans à la date de l'enquête (elle a été réalisée entre 2000 et 2002 : il avait donc tout au plus 8 ans au moment du génocide), dit aux enquêteurs son désarroi de ne pouvoir être écouté lorsqu'il a une crise liée au génocide : « Les médecins donnent seulement des comprimés, des calmants. Tu peux t'adresser à un voisin, un camarade. Ils essaient de te calmer, de t'encourager. Ils n'ont pas appris ça. Ils le font d'une manière spontanée »¹².

Bernard Doray, directeur du Centre d'enseignement, de recherche et d'action pour les traumatismes des enfants (CEDRATE), dans une introduction à *Dessins et destins d'enfants* de Serge Baqué, relate que le mot *kinyarwanda* qui a été utilisé pour traduire « traumatisme » est celui d'*ihahamuka*, signifiant « le fait d'avoir le souffle coupé, et, au-delà, le fait de ne plus contrôler ses gestes, de délirer, de se couper des autres »¹³. Finalement, sa signification générique renvoie à une manière de se mettre en dehors de sa propre vie et de celle de ses semblables. Certains trouvaient ce terme trop fort ; ils en auraient préféré d'autres qui signifient plutôt une brève perte d'équilibre ou encore une frayeur, un accès de peur. Bernard Doray se félicite que le terme fort ait prévalu car la société dans son ensemble doit, comme le dit plus loin dans ce livre Serge Baqué commentant les nombreux premiers dessins d'enfants où les visages n'ont pas de bouche : « Prêter l'oreille à ces enfants à qui on a retiré la bouche »¹⁴.

Écoutons Jeanne Benameur à nouveau. Née en Algérie d'un couple franco-algérien, elle a connu ce traumatisme qui « coupe » la parole : « J'ai

¹¹ Être jeune au Rwanda, *op. cit.*, p. 95.

¹² Être jeune au Rwanda, *op. cit.*, p. 95.

¹³ BAQUÉ (S.), *Dessins et destins d'enfants jours après nuit*. Introduction de Bernard Doray. Revigny-sur-Ormain, Éditions Hommes et perspectives, 2000, 204 p., ill. ; p. 20.

¹⁴ *Idem*, p. 21.

été une enfant à la langue tue, moi aussi, une enfant “ravie” au temps, sidérée par la violence des humains »¹⁵. L'enfant – *in-fans* –, serait donc devenu doublement « sans parole » ? C'est pour cela qu'il est indispensable que l'écriture destinée à la jeunesse s'engage auprès des enfants et ose dire. Mon fil conducteur est celui d'une interrogation sur le sens de toute cette littérature : peut-on vraiment parler « aux enfants » et, si oui, que faut-il leur dire ? Est-ce le présumé éducatif qui limite en même temps qu'il donne sens à cette volonté d'écriture « vers l'enfance » ?

Il me semble nécessaire en tout cas de regarder en face cette violence pour acquérir la mémoire de l'avenir. On ne « s'adresse » pas aux enfants, on écrit avec sa part d'enfance. L'éditeur lui-même doit s'en souvenir lorsqu'il choisit ce qui, socialement, à telle époque, paraît digne d'intérêt pour un enfant. Arrêtons de considérer qu'il y a en soi des choses de la vie qu'on peut dire et d'autres non, car l'enfance « n'ignore rien »¹⁶. Si nous reconnaissons les douleurs et visions que les enfants ont intégrées au fil de leur vie, nous ne pouvons nous abriter ni dans le silence ni derrière le récit lénifiant, qui tendent à leur voiler l'ambiguïté du monde. Il faut au contraire leur permettre d'accéder à des œuvres qui montrent qu'on a compris leur détresse, qu'on sait qu'eux, les tout-premiers, doivent regarder la violence en face pour aller au-delà, et non l'étouffer en soi-même. Parler de manière franche avec eux nous déstabilise, nous, adultes, alors que cela pourrait les équilibrer, eux, enfants. Parler de manière franche ne veut pas dire que nous devons bousculer, mais, quand nous sommes interpellés, il y a lieu de ne pas « défiler », de répondre bien en face aux questions posées.

Mais peut-on dire aux enfants plus que ce qu'on ose dire entre adultes ? Dire, pour l'enfance, c'est interpeller l'adulte qui veille au grain. Et certaines œuvres pour l'enfance ont fait ainsi parfois scandale. Pourtant, depuis toujours, on a des exemples de paroles justes qui tentent de tout dire. Je pense par exemple au court récit *Le Tout Petit Os*¹⁷, conte mis en bouche en France par Jean-Louis Le Craver notamment, dans la veine des contes du mort qui réclame ce qu'on lui a pris. Cette version est répandue dans toute l'Europe du Nord-Ouest et en Amérique. Je ne doute pas qu'il y ait des récits rwandais pour évoquer ces moments sombres de la vie

¹⁵ BENAMEUR (J.), *op. cit.*, p. 30.

¹⁶ BENAMEUR (J.), *op. cit.*, p. 34.

¹⁷ LE CRAVER (J.-L.) (texte) et GRENIER (D.) (illustrations), *Le Tout Petit Os*. Paris, Didier Jeunesse, 2001, 24 p.

humaine. Mais peut-être faut-il aussi chercher dans la littérature orale, féminine, dans ces paroles dédiées au tout petit, en toute franchise ?

La parole des enfants des rues

Nous sommes interpellés par une partie de la jeunesse qui avait moins de dix ans au moment du génocide en 1994 et que l'on retrouve parmi les enfants des rues, les *mayibobo*. Nous sommes ici tout particulièrement sensibles à l'une des composantes de ce groupe d'enfants et adolescents ; il ne s'agit pas des orphelins et des enfants abandonnés, mais de jeunes en rupture, qui ont une famille et qui la fuient. Ils ont aujourd'hui entre 14 et 20 ans. Ces adolescents refusent la famille, la société des adultes, soit pour des raisons strictement économiques, soit pour d'autres motifs.

Christine Muraketete et Judith Mukanyangezi, assistantes sociales rwandaises rencontrées à Kigali en 2002, soulignaient alors les difficultés particulières que posent ces adolescents : autant les orphelins souhaitent être accueillis et sont « heureux » – autant qu'on puisse l'être – en orphelinat, dans l'attente d'une famille d'accueil, autant les « non-orphelins » s'échappent dès qu'ils sont recueillis, arrêtés et placés dans un internat. Ils reviennent dans la ville où ils ont connu la dérive, même s'ils sont transportés très loin de Kigali, Kibuye, Butare ou de toute autre ville où ils ont été arrêtés. Ils s'expriment en fuyant la société que les adultes préparent. *Où vont les bébés*, se demandent deux ours en peluche dans un album d'Elzbieta¹⁸ : façon de se demander aussi ce que sont les adultes devenus ! Dans des contextes différents, la même situation est vécue par les enfants des grandes métropoles du monde, et notamment en Afrique. À Dakar, ce sont les *faxman* (prononcer « farreman »), mot wolof signifiant « enfant qui fuit hors du milieu familial ».

Le livre *L'Envers du jour* (« Mondes réels et imaginaires des enfants errants de Dakar »)¹⁹ rend compte de cette réalité au travers de l'approche artistique, puisque l'association d'artistes *Men Ken Si* travaille avec ces enfants et leur a proposé de parler, d'écrire, de réaliser des photos. Les textes produits sont très durs et nous renvoient à notre univers de voyeurs : « Tu me regardes comme un rat / Je suis un rat ». On retrouve cette fuite

¹⁸ ELZBIETA, *Où vont les bébés*. Paris, Éditions de l'École des Loisirs, 1997, 24 p.

¹⁹ BRUYÈRE (J.-M.), dir., *L'Envers du jour. Mondes réels et imaginaires des enfants errants de Dakar*. Paris, Éditions Léo Scheer, 2001, 317 p., ill.

dans toutes les villes africaines (« jeunes cadets de la rue » à Yaoundé au Cameroun,...). Inexistants sont les livres qui, au Rwanda, évoquent cette donnée de l'enfance ou de l'adolescence après le génocide.

En France, dans un ouvrage publié par les éditions Magnard en mars 2003, *Les Oiseaux de Kisangani*²⁰, Alain Surget met en situation cinq enfants des rues de cette grande ville de l'Est de la République démocratique du Congo, parmi lesquels se retrouvent deux jeunes Rwandais. Très vite, le groupe est dispersé et un concours de circonstances amène les enfants rwandais à aider un grand singe en cage à s'évader. Ils vont ensemble retrouver leur forêt, dans la montagne, quelque part entre la RDC, le Rwanda et l'Ouganda, au pays des Batwas. La volonté de mise en scène des animaux et le retour à la nature est évidente : Alain Surget est d'ailleurs connu comme auteur animalier. Mais à travers cette odyssee est bien montrée la recherche d'un autre mode de vie, la dérive dans les villes étant une impasse. L'équipée se termine chez les pygmées d'Ouganda où les enfants décident de rester. L'auteur appelle les enfants des rues de Kisangani les « galapos », du nom d'un petit animal craintif qui ne sort que la nuit. Le manuscrit, écrit en 1994-1995 sous le choc des événements tels qu'ils ont été rapportés en France, n'a reçu l'attention d'un éditeur qu'en 2002. C'est un autre écrivain, directeur de collection aux éditions Magnard, Jack Chaboud, qui a accepté ce livre, et l'a publié « hors collection », ce qui est encore significatif. Certes, le « retour à la nature » constitue aussi une impasse, mais cette issue imaginaire a surtout le sens d'une contestation à l'égard de la fausse solution que constituent les enfants « agglutinés » dans les villes. À Kigali, après le génocide, on a vu le nombre de *mayibobos* exploser, passant de 1500 environ, au début des années 1990, à plus de 6000 en 2004.

Et les *mayibobo*, comme le soulignait un journaliste de *Libération*²¹, « ne sont que la face émergée de la détresse de nombreux jeunes rwandais ». Certains enfants rescapés du génocide s'échappent après avoir été exploités ou soumis à des viols ou des tentatives de viols dans les familles d'accueil. Il y a aussi des enfants de détenus en attente de jugement, sans protection, ou qui fuient la famille « recomposée » (au Rwanda, très nombreux sont les essais de reconstituer un groupe familial

²⁰ SURGET (A.), *Les Oiseaux de Kisangani*. Paris, Magnard, 2003, 131 p.

²¹ FONTEMAGGI (F.), « Rwanda : l'école pour guérir du génocide », *Libération*, 7 avril 2003.

autour d'un noyau de quatre ou cinq personnes, frères ou cousins, rescapés parfois d'une famille de cinquante ou soixante personnes).

Les situations sont multiples, qui expliquent la dérive. Jean d'Amour, *mayibobo* dont la mère, rescapée, est tutsie, a écrit en français son témoignage, dans le cadre d'une relation établie avec un Jean-Yves Rigal, en mission à Kigali (mission INRP-CNDP). Son texte comporte les images obsédantes des cadavres gisant en tout lieu, et d'une mère tout le temps poursuivie, pourchassée, craignant d'être violée ou tuée. Elle ne devra son salut qu'à la convoitise des tueurs qui accepteront de l'argent en échange de la vie. Tout s'achète. La vie n'est pas plus valorisée qu'une marchandise. Elle vaut même plutôt moins. Quand il reviendra à la « paix », Jean d'Amour retrouvera une famille décimée. Tout son rapport au monde basculera.

Le 7 avril ma vie a complètement changé. Pendant la nuit j'ai entendu les coups de feu et les bombardements jusqu'à l'aube [...].

Depuis ce jour, j'ai vu des choses étranges et terribles, au début j'ai pensé que je rêvais. J'ai vu les gens qui tuaient les autres, piller et détruire les maisons, j'ai vu les cadavres déposés partout.

[...] Un garçon qui était le voisin de la famille de ma mère a appris que sa famille a été éteinte. Ma mère a immédiatement pleuré mais mon père lui a imposé de se taire car à côté de nous, il y avait des interahamwe qui pouvaient tuer ma mère s'ils entendaient ça.

L'intervention d'un responsable va sauver sa mère devant une ultime barrière :

[...] ce dernier a demandé qu'au lieu de tuer ma mère et mon cousin, qu'ils prennent un de nos matériels. Ces connards ont obéi et pris l'un de nos deux matelas.

Au retour, pas de répit :

Tous les hommes, c'est-à-dire mes grands-parents, mes tantes et mes oncles, tous mariés, et leurs enfants (mes cousins), étaient tous massacrés avec des machettes et des fusils. Leur nombre était de 27. Seulement quatre enfants ont pu être rescapés.

Toute la cohérence d'un certain rapport au monde disparaît, et cela ne concerne donc pas uniquement les moments où l'on « parle » expressément du génocide. Le « dit », mais aussi le non-dit ont ici leur place.

Amorces d'écritures vers l'enfant

L'atelier d'écriture que j'ai animé à Kigali en 2002 a permis de produire plusieurs textes abordant la question des *mayibobo*. Les participants à l'atelier pratiquent déjà l'écriture dans leur vie professionnelle : journaliste (presse écrite ou radio), responsable associatif, étudiant, prêtre, enseignant. Nous avons longuement abordé la question du « littéraire », et j'ai proposé de réfléchir au fait qu'on ne réalise pas de bonne littérature avec de bons sentiments. Certes je travaille sur la relation entre littérature et événements sociaux, littérature et génocide, mais je pense qu'on n'écrit jamais de manière profonde sur commande : on écrit parce qu'on porte dans le cœur cette douleur et c'est ce mouvement intérieur qui va pousser à écrire, à témoigner.

L'écrivain prend alors en charge une histoire qui sort du discours officiel. Une histoire qui s'adresse, dans ce cas, non pas aux *mayibobo* eux-mêmes, mais aux enfants susceptibles d'avoir en main des livres, que ce soit chez eux (rare, au Rwanda), en bibliothèque ou à l'école. Ce qui est en jeu est donc aussi le rapport des enfants avec leurs parents ou leurs éducateurs, puisque le livre pour enfants a un double destinataire, et que c'est d'abord l'adulte qui l'a en main.

L'un des textes, non publié à ce jour, s'intitule « Le Cortège ». Il est l'œuvre d'Emmanuel Busingo. Dans ce récit, les *mayibobo* paralysent le centre de Kigali, autour du marché, parce qu'ils organisent un cortège à l'occasion du « mariage » de deux des leurs : Kibwa et Katy. Les autres enfants leur font fête avec les moyens qui sont à leur disposition : les mariés sont transportés dans de petites brouettes en bois, celles qui s'activent au marché central, conduites par les enfants des rues. Un énorme cortège va ainsi bloquer les rues du centre-ville. L'intérêt de ce texte est de donner à voir des enfants qui ont une autre identité que celle d'être des « voleurs », des « enfants de la rue » : ils ont une vie relationnelle, amoureuse. Ils sont à respecter, et de ce respect pourra peut-être naître une autre relation. Mais, évidemment, envisager ce mariage montre aussi la possible permanence de l'état de marginalisation, avec des enfants qui non seulement se retrouvent dans la rue, mais plus tard naîtront dans la rue. C'est un court récit pour les tout petits (le calibrage est celui de la collection « Caméléon vert », d'Édicef, soit 24 pages, très illustrées).

Un autre texte, dû à Augustin Gasake, met en scène la vie quotidienne d'un enfant de 10 ans qui quitte sa famille à la campagne parce qu'il croit

que tout ira mieux à Kigali. Chassé de partout, « Rugara passe ses jours et ses nuits sous un pont, il mange ce qu'il ramasse dans les immondices ». Il attrape la malaria et les *mayibobo* solidaires lui paient les comprimés nécessaires pour guérir. Près de l'endroit où il couche, un chien vient mettre bas et c'est en vendant les chiots que Rugara pourra sortir de son cycle infernal : « Rugara ne consomme plus les herbes, les "feghes" comme disent les *mayibobo*, pas même les boîtes à colle ». Dans un autre récit, la grand-mère de Safari, âgé de 8 ans, décède ; il vivait chez elle (les raisons de l'absence des parents ne sont pas données). Dans un autre encore, Sylvie Unubyeyi met en scène un enfant qui, chassé par sa tante, quitte le village ; on le retrouve dans la rue à Kigali, il devient même leader d'un groupe de *mayibobo*, et le voilà, cinq ans plus tard, qui regarde avec envie les enfants de son âge allant à l'école. Le titre du récit : « À quand les beaux jours ? », laisse entendre que le cours de la vie n'est pas encore totalement stabilisé.

Un texte de Franco Kamimba, publié par la revue *Lignes d'écriture*²² en 2002, met en scène un jeune *mayibobo*, Danga Muheto, leader d'un petit groupe de *mayibobo* à Butare. Père noyé dans une fosse septique, mère égorgée, sans nouvelle de frère et sœur : « Il fut un temps où nous fûmes des enfants ». Le groupe a chassé – c'est-à-dire tué – les chiens errants, pour occuper leur territoire. Le personnage s'interroge sur « ce dieu, Imana, qui leur permet ce jour là de tuer des lapins – un festin – et qui a permis le génocide... ? ».

Dans un autre récit, Franco Kamimba reprend ce regard « jeune ». Mais cette fois, il s'agit d'aborder la « réconciliation » à travers la vision d'un garçon de dix ans, dans un texte inédit intitulé *Ce que je vois*. Nous sommes sur la route entre Gisenyi et Goma en République démocratique du Congo. Tunga est en voiture avec sa mère ; il aperçoit, dans la foule qui fuit et passe la frontière, la petite Umulinga dont il était ami, à Kigali... Il ne l'avait pas revue depuis quelques mois, suite à son départ précipité de Kigali. Les mères séparent rapidement leurs deux enfants, échangeant mutuellement un regard « de dédain, de dégoût et de haine profonde. Nous nous observons, éloignés l'un de l'autre, déchirés par nos parents. / Il y en a assez de ces grandes personnes qui posent des actes... des actes qui nous déchirent, Umulinga ». Le père, informé de la rencontre à son retour

²² *Lignes d'écritures* est publiée par l'association du même nom, à Amiens. C'est un trimestriel qui s'adresse aux médiateurs d'écriture créative auprès des jeunes.

au domicile, demande alors à son fils : « A-t-elle eu le temps de te passer son adresse ? ».

Libérer la parole de l'adulte

Dans un autre atelier d'écriture, à Kibuye en 2000, co-animé avec Koulsy Lamko²³, nous parlons beaucoup – comme dans tout atelier d'écriture. Il ne s'agit pas seulement de prendre la plume mais de dire son texte, de répondre aux questions du groupe, etc., bref d'assumer pleinement son récit.

Une jeune femme parlait de son rapport à la colline : son projet de récit comportait une héroïne qui n'aimait que descendre la montagne. L'auteure elle-même était née sur une colline et soutenait qu'elle avait horreur de monter au sommet. Elle préférait toujours descendre, et cela transparissait dans l'écriture. La surprise des autres membres de l'atelier fut grande : en général, on aime toujours monter une colline, surtout si l'on en est originaire. L'écrivante « avoua » qu'elle et sa famille faisaient partie des groupes pourchassés par les *interahamwe* et l'on sait que le salut consistait à courir vers le bas, à se cacher dans les marais,... Ainsi voit-on que c'est l'ensemble des comportements, de la vision du monde, qui est transformé. Il ne s'agit pas, aujourd'hui, de parler seulement du génocide « en tant que tel », mais de permettre à ceux qui peuvent et doivent le faire, de réaliser toutes les facettes d'un cheminement intérieur qui nous échappe. Cela peut aussi vouloir dire de ne pas aller nécessairement dans le sens des célébrations officielles. Boris Cyrulnik, dans *Un merveilleux malheur*²⁴, montre très utilement le nécessaire contact avec le monde de la création pour que le travail intérieur puisse se faire, aidant ainsi à la réalisation de la « résilience ».

Autre difficulté rencontrée également, dont se fait l'écho un témoignage inséré dans *Le Nu de la vie* : celle de pouvoir dire – et faire reconnaître – des situations qui ne sont pas dans la norme admise²⁵. Ainsi, par exemple,

²³ Koulsy Lamko, auteur dramatique tchadien, a écrit, dans le cadre de l'opération « Devoir de mémoire », *La Phalène des collines*, récit poétique publié aux éditions Kuljaana (Butare, Centre universitaire des Arts, 2000, 157 p.). Il a fait le choix de vivre plusieurs années au Rwanda, et de travailler à l'université de Butare.

²⁴ CYRULNIK (B.), *Un merveilleux malheur*. Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, 238 p.

²⁵ Voir HATZFELD (J.), *Dans le nu de la vie*, *op. cit.*, p. 146. Il s'agit de la présentation du témoignage d'Odette Mukamusoni (développé ensuite pages 147-152)

le fait qu'une toute jeune fille tutsie puisse être sauvée par un voisin hutu, et cela sans « contrepartie ». Lors de l'atelier de Kibuye, un autre témoignage sur ce genre de situation s'est exprimé au cours d'une démarche d'écriture où il s'agissait de poursuivre une simple phrase liminaire, en l'occurrence « Et alors il aperçut la barque » ; cette consigne permettait de partir d'une vision quotidienne, celle du site où nous étions. Le texte produit par Kiki Gakire s'engage dans le monologue du personnage qui, depuis la berge, observe le rameur dans la barque :

S'il avait été à sa place,
lui, il ramerait en chantant à tue-tête
lui, il offrirait aux vents un visage radieux et éclairé par son plus beau
sourire.
S'il était à sa place, il...
Il se leva, détourna ses yeux de la barque.
Il ne sera jamais à la place du rameur, parce que lui, il était manchot.
Il s'en retourna. Il voulait conserver son rêve.

Une suite donnée à ce texte dérivera sur des fantasmes de pénétration, de viol et, finalement, de mort :

Dans ses plus folles images, il se voit toujours foncer vers l'autre rive, comme s'il fonçait vers une jeune fille avec une seule envie : la violer... La violer comme ces hommes qui débarquent de l'autre côté.

La violer comme d'autres après lui le feront.

Nature délicieuse et cruelle qui l'a dotée d'une beauté et de formes qui n'attirent que ce seul désir : violer, violer, encore et encore.

Avidement il rassasie ses yeux de cette terre aux formes rondes et généreuses. Il s'aventure à les palper, il se gave de ses parfums à défaut de ses fruits. Il repart, son désir toujours inassouvi, n'ayant pas su par quel bout la prendre, par quel trou la pénétrer.

De rage il lui marche sur le corps et l'abandonne aussi vierge qu'au jour de la création...

Nous sommes bien loin des célébrations : si le dire du génocide n'est pas possible entre adultes, comment ce dire et ces silences peuvent-ils être partagés avec les enfants ? Une société encourage généralement ses auteurs à produire des écrits qui tendent à constituer une vision commune d'enchaînement d'événements. Mais cela peut être au service d'un bord aussi bien que d'un autre. Dans la mesure où le rapport à la parole structure notre vie, empêcher l'émergence d'autres expressions créera d'autres traumatismes.

La situation créée en 1994 soulève aussi la question du départ et du retour d'exil. À travers le personnage d'une nouvelle, Jacques Bugihiro évoque un retour difficile qui ne deviendra heureux que longtemps après la réinstallation à Kigali. Le récit a pour titre *La renaissance de Cyambara*, du nom du personnage qu'il met en scène. Cyambara revient dans sa région à l'occasion d'un déplacement ; lorsqu'il revoit les bords du lac Kivu, le nom des arbres, des fleurs, des sommets et collines de sa région lui reviennent en kinyarwanda. C'est alors qu'il éprouve enfin le sentiment d'une libération :

Regardez mes amis, là-haut c'est le Bugoyi, puis le Kanage et le Bwishaza et enfin le Budaha, les régions naturelles de chez moi. J'aperçois à gauche Gishwati, et à droite Musongati.

Imana, Dieu de mes ancêtres, je suis au Rwanda, je suis enfin rentré chez moi après trente ans d'exil.

Le retour d'exil est par ailleurs une question importante pour la reconstitution sociale du Rwanda. Il faut gérer ce *melting pot* et, pour chacun, l'insertion au milieu d'autres personnes inconnues. Il y a tant de conditions, de durées et de lieux d'exil différents ! On sait bien que les gens se reconnaissent à de multiples signes et comportements : il y a ainsi à Kigali les « Soho », les « Dubaï »... et quelques autres catégories.

À quoi rime la littérature ? À la mémoire du lendemain

La démarche créative est globalement indispensable à la construction de soi et des autres dans la société. Ce que se demandent les enfants, disait Tomi Ungerer dans un échange avec des bibliothécaires en 2001, ce n'est pas tellement comment on fait les bébés, mais bien « comment on fait les adultes »²⁶. Par l'écriture, tentons de permettre aux enfants, et aux enfants de leurs enfants, de vivre leur monde non pas dans la naïveté et dans l'ignorance des éléments qui les forment, mais dans un monde où puisse se dire l'intimité dans son rapport au monde et aux forces du néant. Ce n'est pas en affirmant que le traumatisme ne doit plus se reproduire que l'on parviendra à un monde meilleur, mais en répondant par un engagement, par exemple dans une écriture consciente des rapports entre l'éthique et l'esthétique ; le monde meilleur ne sera possible que si chacun

²⁶ Dialogue avec la salle, lors des rencontres de bibliothécaires organisées en septembre 2002 à la bibliothèque d'Annecy (non publié).

quitte sa superbe, sa certitude d'avoir raison : « Je ne suis pas guerrière. Je ne risque pas ma peau. Je risque ce qu'il y a sous ma peau »²⁷. Nous sommes faits de notre monde intérieur et de ce regard de l'Autre sur notre peau. Tuer l'Autre, c'est se tuer soi-même car on a besoin du regard de l'Autre sur soi. Laissons à chacun l'opacité dont il a besoin, mais ne refusons pas d'être interpellés par les enfants. En ce sens, nous devons écrire sous la pression des enfants et non dans un désir de protection qui conduirait à des incompréhensions de plus en plus graves sur ce qui s'agite au cœur de soi.

Dans le livre déjà cité, *Destins et dessins d'enfants*, Serge Baqué met en exergue cette phrase de Roland Gori : « L'oublié n'est pas l'effacé mais une autre façon de se souvenir ». L'oublié doit être présent à notre esprit, non comme une sorte d'envers d'une célébration mémorielle, mais comme une déchirure intérieure. Il y aurait en effet, comme le souligne Harald Weinrich²⁸, l'oubli inapaisé et l'oubli apaisé. L'oubli qui ne se décréte pas est l'oubli apaisé. On ne peut pas décider d'oublier. On peut mener un travail de deuil. On peut au contraire être contraint à se taire, alors l'oubli inapaisé ressurgira au moment inopportun ou produira des troubles. Le refus d'oublier, volontariste, est un mécanisme qui, socialement, se comprend, mais dans notre monde intérieur, nous ne pouvons nous contenter de cette attitude qui n'entraînera que des adhésions de façade.

Les formes de lutte contre l'oubli à travers les célébrations, si elles produisent une identité collective, peuvent aussi engager sur le chemin de la haine de l'autre. Mémoire et oubli forment les deux versants nécessaires à la mise en place et à la conservation d'une identité. Alors, parler ? Quand on sait que le silence, le droit à l'opacité, doit être aussi respecté ? Une souffrance intérieure peut ne pas être exprimée (sur ce plan, d'ailleurs, le comportement plutôt renfermé et obéissant des enfants rwandais rend difficile l'attention à leurs interrogations intimes). C'est dans l'intimité de soi que s'effectue le travail de deuil, le travail de parole retrouvée, après la phase de bouche fermée dessinée par les enfants, ou de projection dans le personnage du tueur. Ce n'est donc pas une simple question de gymnastique de l'esprit à mettre en œuvre : il faut construire les conditions qui permettent aux enfants – et aux adultes – de donner un sens à leur vie, après ce qui est advenu et dont le souvenir est incontournable.

²⁷ BENAMEUR (J.), *op. cit.*, p. 35.

²⁸ WEINRICH (H.), *L'éthé*, Paris, Éditions Fayard, 1999, 320 p.

La volonté, généralement partagée, de transmettre aux enfants la connaissance du génocide devrait passer par des paroles verbales, des paroles écrites, des images-paroles. Tout cela manque encore. Même s'il y a par ailleurs la parole des étrangers autour du Rwanda, la parole de la justice, la parole officielle. Il suffit d'emprunter un minibus dans une ville rwandaise pour se rendre compte qu'on est dans un pays où l'on ne parle plus guère, où l'on se méfie de tous.

La pratique d'une littérature « jeunesse » peut faire revenir au jour le monde intérieur de l'enfance, pas un monde aseptisé, mais celui d'une enfance qui a plus d'un deuil à mener à terme pour accepter le monde... L'innocence de l'enfance ? Oui, une innocence qui ne différencie pas encore et accepte les hommes et le monde tels qu'ils se présentent à elle. Une innocence dont nous aurions beaucoup à apprendre. Une innocence qui prend acte du fait que la violence est en nous, en chacun de nous. En sens inverse, le désir d'éviter toute violence dans la parole empêche la construction de la cohérence de l'être, source de tous dangers. Dans *Contes et violence*²⁹, Renaud Hétier montre cet enjeu du regard esthétique sur le monde ; le conte nous permet de surmonter les épreuves car il nous donne *la* mémoire du lendemain. Et c'est dans la capacité à se projeter vers un monde possible, au-delà des apparences, que le passé et l'aujourd'hui peuvent être dépassés.

²⁹ HÉTIER (R.), *Contes et violence. Enfants et adultes face aux valeurs sous-jacentes du conte*. Paris, Presses universitaires de France, coll. Éducation et formation, 1999, VIII + 223 p.

Chantal KALISA



Université de Nebraska-Lincoln

MÉTISSAGE ET FABLES DE LA RECONSTRUCTION DANS LES TEXTES SUR LE GÉNOCIDE RWANDAIS

Comme beaucoup de mes collègues, j'ai circulé au Rwanda, croyant que les petits trapus avaient tout simplement décidé de s'en prendre aux grands élancés parce que cela avait toujours été comme ça.

Fergal Keane, *Letter to Daniel*¹.

Le génocide des Tutsis au Rwanda a été exécuté dans le contexte de l'idéologie « génocidaire » mise en place par les gouvernements postcoloniaux qui se sont succédé depuis l'indépendance. Cette idéologie incitait à la haine et à l'extermination d'un groupe entier, les Tutsis, le mot d'ordre de la politique étant de maintenir une nette opposition entre deux identités prétendument ethniques. L'écriture de la période post-génocidaire cherche certes à dénoncer cette idéologie destructrice, mais au-delà de cette analyse du « piège ethnique »², elle montre en divers endroits, de la part de l'écrivain, un certain désir, de dépasser ce moment de l'histoire en appelant à la redéfinition des identités et surtout à la reconstruction et à la réconciliation.

¹ « Like many of my colleagues, I drove into [Rwanda] believing the short stocky ones had simply decided to turn on the tall thin ones because that was the way it has always been » – KEANE (F.), *Letter to Daniel*. London, Penguin Books Ltd, 1996, 240p. ; p. 226 (ma traduction).

² SEHENE (B.), avec la collaboration de Liesel Couvreur-Schiffer, *Le Piège ethnique*. Préface de Noël Mamère. Paris, Dagorno, 1999, 222 p.

La citation mise en exergue est tirée d'un des nombreux livres à avoir été publiés depuis 1994 concernant le génocide des Tutsis. Comme le suggère Fergal Keane, l'écriture consacrée au génocide, qu'elle soit littéraire ou non-littéraire, est d'abord une littérature de voyage. Les auteurs, écrivains ou chercheurs, quelle qu'ait été leur intention, se sont rendus au Rwanda et c'est l'expérience du voyage qui a engendré le texte. Ces voyageurs apportaient avec eux des images médiatiques qu'ils tenaient des différents reportages sur le génocide où, comme nous l'indique Fergal et tant d'autres, l'on montrait qu'un groupe « ethnique » s'était mis à tuer l'autre. C'est sous cet angle bipolaire opposant le Hutu au Tutsi qu'avant même de mettre les pieds sur le sol rwandais, les voyageurs voyaient la tragédie.

La citation de Fergal souligne ainsi le caractère réducteur de la vision qui a été la plus répandue à propos du génocide au Rwanda, une vision qui présente les événements comme un « spectacle » dans le contexte de ce que Mongo Beti appelle « le romantisme de la souffrance »³. Le voyageur-chercheur-écrivain qui se rend au Rwanda s'attend à y voir et y reconnaître ces deux figures physiquement distinctes et opposées, et demande souvent à celui qui s'identifie comme étant originaire du Rwanda s'il est Hutu ou Tutsi. La question que celui-ci a envie de poser à son tour est de savoir de quel côté penche lui-même son interlocuteur étranger. Car si, au Rwanda, on doit nécessairement être l'un ou l'autre, l'étranger, qui normalement n'est ni hutu ni tutsi, peut être pourtant perçu comme partisan de l'un ou de l'autre. Les différentes participations externes directes ou indirectes au génocide ont fait qu'il est difficile de se déclarer neutre de façon convaincante. En d'autres termes, la neutralité dans le contexte du génocide au Rwanda, dans le contexte donc de l'idéologie identitaire menant au génocide, est quasi impossible. Il y a toujours un parti pris.

D'où, alors, la question de savoir si Fergal Keane et tant d'autres voyageurs-écrivains-chercheurs, quand ils entrent au Rwanda, sont plutôt hutus ou tutsis ; ou, encore mieux, celle de savoir s'ils peuvent échapper au « piège d'identité ». À défaut de pouvoir répondre à cette question, de pouvoir déterminer qui penche vers quel groupe (encore faut-il se

³ « Le Rwanda. Le désir de mémoire », Entretien avec Tierno Monénembo et Mongo Beti, dans *Boutures. Revue semestrielle d'art et de littérature*, vol.1, n°3, 2000, p. 4-7. Entretien disponible sur [<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/boutures/0103/entretien.html>]

demander si ceci est désirable), l'étranger qui voyage à la recherche de son sujet : « le génocide rwandais de 94 », afin de produire un texte écrit préfère la contourner en adoptant des stratégies d'écriture spécifiques.

Dans cet essai, je voudrais parler d'une de ces stratégies : le recours au thème du métissage et à sa mise en fiction, que l'on retrouve dans les livres consacrés au génocide, notamment ceux qui ont été écrits dans le cadre du projet « Devoir de mémoire ». Ainsi, dans le roman *Murambi, le livre des ossements*, de Boubacar Boris Diop, le personnage principal, Cornélius, est le produit d'un père hutu et d'une mère tutsie, comme c'est le cas de Murekatete, dans le livre du même nom de Monique Ilboudo, et de Senghimana dans *L'Aîné des orphelins* de Tierno Monémbo. Kously Lamko choisit, lui, pour sa part, une espèce hybride dans *La Phalène des collines* pour tenter d'expliquer le génocide des Tutsis⁴. On retrouve également ces identités métisses dans différentes œuvres de témoignage, fictionnelles et non fictionnelles⁵. L'examen de cette figure du métissage nous conduira à nous interroger quant à l'efficacité de cette stratégie d'écriture alors que, dans la réalité, l'espace rhétorique réservé aux identités métisses est très limité.

Dans la première partie de ce travail, nous tenterons de définir le terme de « métissage ». Ensuite nous retracerons brièvement le discours consacré au métissage au Rwanda avant le génocide, et surtout au couple « interethnique » dont le métis est bien entendu issu. Nous évoquerons notamment la situation des identités métisses pendant le génocide. La troisième partie examinera de façon plus détaillée le thème du métissage dans le roman *Murambi : le livre des ossements* et étendra cette analyse à d'autres « fables de reconstruction » imaginées après le génocide.

⁴ DIOP (B.B.), *Murambi. Le livre des ossements*. Paris, Stock, 2000, 229 p. ; ILBOUDO (M.), *Murekatete*. Bamako, Le Figuier / Fest'Africa, 2000, 107 p ; MONÉMBO (T.), *L'Aîné des orphelins*, Paris, Le Seuil, 2000, 157 p. ; LAMKO (K.), *La Phalène des collines*, Paris, Le Serpent à plumes, 2000, 216 p.

⁵ Il s'agit notamment de *Comme la langue entre les dents. Fratricide et piège identitaire au Rwanda* de Marie-Aimable Umurerwa (Paris, L'Harmattan, 2000). *Hôtel Rwanda* de Terry George (Grande Bretagne / USA / Italie / Afrique du Sud, 2004, 2h) et *Sometimes in April* de Raoul Peck (USA / Rwanda, 2005, 2h15), les deux récentes œuvres cinématographiques, mettent en scène des individus métissés par alliance.

Selon le dictionnaire Larousse, le métissage est un mot employé le plus souvent pour désigner une « union féconde entre hommes et femmes de groupes humains présentant un certain degré de différenciation génétique ». En tant qu'hybridation, c'est le « croisement entre deux variétés, deux races d'une même espèce, ou entre deux espèces différentes » (Larousse). Catherine Bouthors-Paillart, de son côté, distingue deux sens possibles du terme. Elle comprend le métissage soit dans son « sens conjonctif », c'est-à-dire comme « le mélange de deux races en un même individu », soit dans son sens « disjonctif », en donnant alors « à la première syllabe de ce terme le sens du préfixe péjoratif “mé” de même que le terme “mésentente” signifie un défaut d'entente ou une mauvaise entente, de même on peut comprendre le métissage au sens d'un défaut, d'un ratage du tissu identitaire »⁶.

Traditionnellement, dans le contexte du discours de la différence qui gérait les rapports coloniaux, le mot métissage est négatif, disjonctif ; le métis, résultat non souhaité de l'occupation coloniale, et témoin malgré lui des contacts intimes qui avaient lieu malgré tout, était un gêneur qu'il fallait autant que possible dissimuler. Au cours des décennies récentes, le mot métissage a été redéfini, recevant un sens ambivalent mais positif et conjonctif afin de réévaluer les rapports de différence entre le colonisateur et le colonisé. Nous devons ceci aux différentes théories sur la différence telles que le postcolonialisme, les notions de globalisme, l'antillanité et la créolité. « Le métis doit être l'homme de demain. C'est l'homme qui peut fonder son identité directement sur la notion d'identité », affirme ainsi Edgar Morin⁷.

Deux aspects du discours postcolonial nous intéressent particulièrement. Tout d'abord, la notion de métissage subvertit le pouvoir colonial raciste et la culture dominante en déstabilisant le discours de différenciation et de hiérarchie de races, d'ethnies ou de groupes d'identification. Le métissage remet en question notamment « l'autorité absolue et l'authenticité indéniable du discours sur la différence »⁸ construit par le discours dominant. Dans cette logique, les identités pures n'existent

⁶ BOUTHORS-PAILLART (C.), *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Genève, Droz, 2002, 246p. ; p. 8-9.

⁷ MORIN (E.), *Introduction à une politique de l'homme*. Paris, Le Seuil, 1980, cité par TOUMSON (Roger), *Mythologie du métissage*. Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 11.

⁸ BHABHA (H.). *The Location of Culture*. London-New York, Routledge, 1994, p. 28.

pas, et le métissage peut donc servir à détruire le stéréotype lié à l'appartenance raciale ou ethnique. Le « moment hybride », comme y insiste le postcolonialiste Homi Bhabha, a une importance politique. Ce qui nous amène au deuxième point : le tiers espace qui serait l'espace occupé par l'identité métisse. Bhabha explique :

C'est ce tiers espace, même s'il est irreprésentable en soi, qui constitue la condition discursive d'énonciation qui s'assure que le sens et les symboles culturels n'ont aucune unité ou fixité primordiales, de sorte que les mêmes signes pourraient même être appropriés, traduits, recontextualisés et interprétés à nouveau⁹.

Le métissage, relu à la lumière de la théorie postcoloniale, rend possible la reformulation des rapports entre les identités en opposition. Ce tiers espace, selon Bhabha, joue un rôle essentiel dans la culture et permet également « de commencer d'envisager des discours nationaux ou anti-nationaux d'un peuple » ; Bhabha conclut qu'en « explorant le tiers espace, on pourrait échapper à la politique de polarisation et émerger autre »¹⁰.

En ce qui concerne le Rwanda, le métissage vu dans son contexte postcolonial permettrait de créer et d'énoncer le tiers espace, et du même coup de déconstruire le discours divisionniste qui est à l'origine du génocide des Tutsis. Avant de faire l'analyse des identités métissées ou métamorphosées, hybrides, qui occupent cet espace tiers, nous aimerions préciser davantage ce qu'il en est du métissage dans la politique d'identification ethnique au Rwanda.

Au Rwanda, le couple « interethnique » est vu comme une mésalliance. Nous retrouvons ceci notamment dans bien des textes datant de l'époque coloniale comme ceux de Saverio Naigiziki¹¹ et plus récemment dans les textes du projet *Rwanda : devoir de mémoire* cités plus haut. Dans ces textes, les enfants issus de deux parents de groupes d'identification différents sont dénigrés, et les mariages mixtes fortement découragés par le milieu social. Murekatete, le personnage principal du roman éponyme de

⁹ « It is that Third space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew » (H. BHABHA, *op. cit.*, p. 37; ma traduction).

¹⁰ BHABHA (H.), *op. cit.*, p. 39.

¹¹ NAIGIZIKI (S.), *L'Optimiste*. Pièce en trois actes. Préface de Madame Emma Maquet. Astrida, Groupe scolaire / Frères de la Charité, 1954, 58 p.

Monique Ilboudo, témoigne de son expérience en tant que fille d'un Hutu et d'une femme tutsie ; dans ce récit, on harcèle le père et les enfants, sans mentionner la mère. On peut également déduire le refus du mélange des fameux « 10 commandements du *Muhutu* », dont les trois premiers se basent sur la prohibition d'alliance de toutes sortes avec les Tutsis :

1. Tout Muhutu doit savoir que Umututsikazi où qu'elle soit, travaille à la solde de son ethnie. Par conséquent est traître tout Muhutu :
 - qui épouse une Umututsikazi
 - qui fait d'une Umututsikazi sa concubine
 - qui fait d'une Umututsikazi sa secrétaire ou protégée
2. Tout Muhutu doit savoir que nos filles Bahutukazi sont les plus dignes et plus consciencieuses dans leur rôle de femme, d'épouse et de mère de famille. Ne sont-elles pas jolies, bonnes secrétaires et plus honnêtes.
3. Bahutukazi, soyez vigilantes et ramenez vos maris, vos frères et vos fils à la raison¹².

Ces trois commandements, comme l'ont remarqué un bon nombre d'études, sont surtout basés sur le mythe de la beauté supérieure mais dangereuse de la femme tutsie. Ils mettent l'accent sur la prohibition sociale de tout mélange. Par ailleurs, ils révèlent que la prohibition sociale s'est transformée en une prohibition politique, nationalisant ainsi le discours qui s'oppose au métissage. En effet, pendant le génocide, le métissage est régi par une règle comparable à celle du « *one drop rule* » du discours racial/raciste américain, en fonction de laquelle une seule goutte de sang noir suffisait pour catégoriser la personne comme noire, quelle que fût la couleur apparente de la peau.

Alors qu'au Rwanda, société patriarcale, l'enfant prend l'identité du père – et plus rarement celle de l'épouse aussi¹³ –, pendant le génocide on n'a pas épargné les enfants issus des couples mixtes, les « hutsis ». On n'a pas épargné non plus les conjoints hutus des Tutsis, qui constituent, dans ce cas, pour citer un protagoniste de *Murambi*, de « très mauvais hutu » contaminés par les Tutsis¹⁴. Il n'y a eu d'exception que si le conjoint

¹² Cité dans HELBIG (D.), MARTIN (J.), MAJOROS (M.), *Rwanda. Documents sur le génocide. Citoyens pour un Rwanda démocratique*. Bruxelles, Éditions Luc Pire, 1997, 76 p. ; p. 45.

¹³ Cf. UMURERWA (M.-A.), *op. cit.*

¹⁴ *Murambi, op. cit.*, p. 56-57.

montrait son engagement pour la cause hutue en acceptant de tuer sa famille, c'est-à-dire de reconnaître ce qu'un autre personnage appelle « son erreur de jeunesse », celle d'avoir épousé une Tutsie et d'avoir ainsi fait des enfants « tutsis »¹⁵. Comme le montrent plusieurs exemples retenus par les écrivains, cette situation n'était pas rare, où le Hutu, en protégeant le Tutsi ou en s'associant à lui, devenait aux yeux des génocidaires un mandataire de l'identité tutsie, ne fût-ce qu'au moment de son exécution. La différenciation entre identités hutue et tutsie est non seulement maintenue mais aussi poussée à l'extrême dans le dessein d'exterminer tous ceux qui sont porteurs de sang tutsi, que ce soit au sens littéral ou figuré.

Ce qui nous ramène à la question du début : pourquoi les écrivains privilégient-ils, tout au moins au niveau de la fiction, le couple mixte et sa progéniture « métisse » pour exprimer leur témoignage littéraire ? À cette question s'ajoute celle de savoir quel serait le rôle espéré de cette identité tierce fictive. Ensuite, quels en seraient les résultats ?

Les écrivains-voyageurs-chercheurs privilégient l'identité métisse pour plusieurs raisons. D'abord, l'écrivain non-rwandais se voit lui-même en quelque sorte comme un métis, au sens conjonctif d'un mélange de « races » ou d'« identités ethniques », du seul fait qu'il s'assimile, ne fût-ce que temporairement, au Rwandais afin de compatir avec sa souffrance. Voilà ce que dit à ce sujet Nocky Djedanoum :

Je n'étais jamais allé au Rwanda, mais j'ai écrit que la terre rwandaise était mienne dans mes poèmes parce que je revendique le droit de venir au Rwanda. On ne peut me refuser de venir¹⁶.

Dans une autre perspective, l'écrivain privilégie l'identité hybride dans un geste politique (voir Bhabha) en ce qu'elle permet de placer le personnage principal dans un espace tiers. Ceci, non pas pour garantir un certain degré de neutralité mais plutôt pour que, dans ce tiers espace, il soit possible d'éliminer, de remettre en question ou de détruire le discours divisionniste qui a caractérisé la politique d'identification au Rwanda. Le but est de contribuer au projet de réconciliation, peut-être même d'imaginer un

¹⁵ Murambi, *op. cit.*, p. 138.

¹⁶ [<http://www.interdits.net/2000dec/rwanda15.htm>].

autre discours national, une nouvelle mémoire qui appartiendrait et aux Hutus et aux Tutsis.

Dans *Murambi*, Cornélius Uvimana revient au Rwanda quatre ans après le génocide. Exilé depuis l'âge de neuf ans, il s'était réfugié au Burundi puis avait émigré à Djibouti, sa résidence actuelle. Comme Fergal Keane, Cornélius arrive au Rwanda avec un scénario bien précis, celui d'une pièce de théâtre qu'il compte écrire pendant son séjour. Il a constitué ce scénario à partir de souvenirs personnels, mais aussi de sources médiatiques et livresques sur le Rwanda : un général français, Monsieur Perrichon, a perdu son chat pendant « les génocides ». Son capitaine, chargé de « l'Affaire du Chat », demande à ses assistants Pierre Intera et Jacques Hamwe de l'aider et « nos trois hommes torturent, violent et tuent pour retrouver le jardinier éthiopien qui a disparu avec le chat du général Perrichon »¹⁷.

Dans ce scénario, on retrouve les acteurs principaux du génocide : les bourreaux *interahamwe* (qui attaquent ensemble), la victime « hamite » (le Tutsi « arrogant et sournois »), et la cause absurde (le chat) ainsi que la participation extérieure (le Français).

Cornélius est métissé à plusieurs niveaux. D'abord, comme nous l'avons déjà écrit, il est le fruit d'un père hutu et d'une mère tutsie. Dans la dialectique ethnique, il est donc à la fois victime et bourreau (« le rwandais idéal »), étant fils du monstre (le père est commanditaire en chef du génocide) et fils de la victime (la mère tuée par son père, donc le mari hutu de celle-ci). Par ailleurs, Cornélius est le métis, « l'homme du monde » (Edgar Morin), il est rwandais et étranger : burundais, djiboutien, et certainement un peu français. Par son expérience cosmopolite, il a une vision à la fois « locale » et « globale ». Il fait lui-même partie d'un couple « interethnique » : sa compagne Zakya est djiboutienne, et ses amis proches sont « hutsis ». Bien que Hutu, il a été contraint à l'exil en tant que « très mauvais hutu » (p. 56-57), donc contaminé par les Tutsis. D'ailleurs, pendant ses premiers jours au Rwanda, il se fait traiter d'arrogant, donc stéréotypiquement « tutsi ». En outre, il est à la fois ignorant et connaisseur : il a son scénario en tête mais il ne le maîtrise pas réellement. Par exemple, quand il le raconte et qu'on lui demande si le chat recherché par le Français est hutu ou tutsi, il répond ni l'un ni l'autre, ce qui ne satisfait pas son interlocuteur. Sans doute ne comprend-il pas la politique

¹⁷ *Murambi, op. cit.*, p. 77-78.

d'identification en fonction de laquelle, pendant le génocide, on devait être soit l'un soit l'autre. Il croit occuper ce tiers espace d'où il serait capable d'écrire ou d'énoncer avec objectivité et neutralité l'événement de 94.

Après une période de confusion, tandis qu'il se rend compte que son scénario est devenu dérisoire, Cornélius devra faire face à la réalité. Le point culminant du sentiment de gêne ou de honte qu'il éprouve de plus en plus devant les Rwandais, survient avec la révélation de la participation importante de son père au génocide. C'est la mort du scénario original et en même temps la fin de l'innocence pour le voyageur-écrivain. Cet abandon met fin au discours du métissage, c'est-à-dire à l'idéalisation d'un métissage qui occuperait le tiers espace. S'il lui faut abandonner la position du tiers espace, c'est parce qu'elle est liée à une neutralité qui se prête facilement à une interprétation floue, imprécise.

Le roman de Boubacar Boris Diop véhicule des mémoires diverses des événements, et recourt, dans la narration, à des points de vue pluriels. Il montre l'histoire du génocide tour à tour à travers les yeux des victimes, des tueurs génocidaires, d'un agent du FPR. Il tient compte également des contradictions de certaines histoires exceptionnelles que la majorité des écrivains du projet ont relatées. Il s'agit notamment du père génocidaire la journée et protecteur des enfants tutsis recueillis la nuit. Ou de Jessica, un agent du FPR, qui assiste avec impuissance à l'exécution sommaire des Tutsis. Après avoir passé en revue ces différentes perspectives, Cornélius prend parti. Il accepte que le génocide a eu lieu. Il affronte la réalité qui, à son tour, l'affronte. Il abandonne le symbolisme sur lequel se fondait son fabuleux scénario « original ».

L'échec du métissage comme figure de réconciliation se voit également dans une « rencontre » furtive qu'il fait avant son arrivée à Kigali : il avait croisé une belle métisse dans un bar à Abidjan. Celle-ci l'avait tout de suite séduit mais avait vite disparu dans un escalier. Comme le métissage nié dans le contexte du génocide, la métisse était restée dans sa tête comme le symbole de l'idéal mais d'un idéal inaccessible. L'intérêt que porte Cornélius au métissage et au symbolisme qui lui est lié n'est pas partagé par un bon nombre de personnages, à commencer par son vieil oncle Siméon Habineza. Ce dernier est un conteur qui a vécu le génocide mais qui a horreur des symboles, des proverbes et du langage détourné pour dire ce qui s'est passé. Pour ce vieillard, l'image de chiens venant se désaltérer dans le sang des victimes n'a rien de symbolique : « nos yeux ont vu cela », affirme-t-il pour contrecarrer la tendance de Cornélius à

« ouvrir le monde des symboles ». Comme le vieillard, Cornélius choisit de se rapprocher des morts, des victimes. Dans un langage qui nous rappelle Césaire et sa colère poétique, le narrateur explique le choix de Cornélius comme suit :

Il dirait inlassablement l'horreur. Avec des mots-machettes, des mot-gourdins, des mots nus... des mots couverts de sang et de merde. Cela, il pouvait le faire, ça il voyait aussi dans le génocide des Tutsi au Rwanda une grande leçon de simplicité. Tout chroniqueur pouvait au moins y apprendre - chose essentielle à son art- à appeler les monstres par leur nom. Voilà pourquoi il avait choisi de se trouver aux côtés des morts¹⁸.

Pour pouvoir échapper au piège ethnique, Cornélius, l'écrivain-voyageur-chroniqueur de *Murambi, le livre des ossements* doit non pas mettre l'accent sur la position tierce de neutralité, mais prendre position, « se rapprocher des morts ». L'essentiel est de prendre parti, de s'engager. Il faut abandonner la complexité du symbole, pour privilégier la simplicité, l'évidence, soit la réalité. Pour Cornélius, se rapprocher des morts veut dire créer un espace rhétorique où les victimes pourraient parler. Il estime que si « tout est fini pour les morts de Murambi », son rôle devrait être celui de faire « la résurrection des vivants ». Car, s'il y a une image d'hybridité qui persiste, c'est celle de la vie et de la mort. Au Rwanda, il est difficile de voir avec certitude les signes de vie car « après une histoire pareille, tout le monde [est] ... un peu mort »¹⁹. D'où le sous-titre du roman « le livre des ossements », sans doute une allusion aux ossements entassés dans les églises et écoles comme Nyamata ou Murambi, mais aussi une référence à Jessica, l'amie d'enfance de Cornélius, « survivante » du génocide, dont le corps amaigri est sec et sans grâce, pareils aux os de Murambi. Même le corps de son oncle Siméon semble exister entre la vie et la mort. Cornélius voit également l'absence d'âme dans ces corps qui vaquent à leurs activités journalières tout en essayant de cacher tant bien que mal leur folie secrète, causée par le génocide. On retrouve ces morts-vivants dans d'autres écrits sur le génocide, notamment dans *Murekatete* d'Illboudo. En même temps, on ne peut s'empêcher de déceler quelque vie dans cet entassement de morts.

Cornélius n'est pas seulement désabusé par l'incapacité du langage et du symbole devant l'ampleur du génocide, il est aussi conscient de son

¹⁸ *Murambi, op. cit.*, p. 226-227.

¹⁹ *Murambi, op. cit.*, p. 229.

impuissance à ressentir la souffrance des rescapés et des survivants. Il ne peut pas non plus assumer ou corriger les fautes du père, le bourreau en chef. La seule possibilité qui s'offre à lui est de donner la parole aux Rwandais eux-mêmes, de leur tendre l'oreille sans jugement ni intervention. Ce qui expliquerait que les chapitres du roman sont composés essentiellement de témoignages de plusieurs « acteurs » du génocide. D'une autre manière, le roman met en scène les mêmes personnages que le scénario original, mais ils ne sont plus caricaturés.

Si *Murambi* se termine par la mort du langage symbolique, Koulsy Lamko quant à lui s'acharne à le déterrer de la fosse dans son roman *La Phalène des collines* comme il le fait pour le personnage principal : la Reine. L'auteur fait revivre une victime du génocide, sans doute celle à laquelle la majorité des écrivains ont fait allusion, morte, violente avec un bois entre les jambes. Celle-ci s'est métamorphosée en phalène, narratrice irrévérencieuse. Cette métamorphose lui permet de pouvoir revivre une seconde fois, le temps de pouvoir se révéler à sa nièce Pelouse et de lui inspirer le savoir et le courage de faire le travail de mémoire : *ibuka*. Chez Koulsy, il est possible de commencer à voir que, malgré le désastre, le symbole et la fable peuvent régénérer. Ainsi, il termine son roman sur une note d'espoir et de renaissance.

Pour terminer, il est à noter que certains aspects de la notion métissage sont fructueux. Il s'agit notamment du mélange de fiction et d'histoire, du mélange des genres dans beaucoup de ces textes. Ce qui a permis aux écrivains comme Rurangwa, Waberi²⁰ et Monénembo de pouvoir évoquer le génocide rwandais.

Peut-être cet aspect, qu'on aurait tort de voir comme seulement formel, dit-il malgré tout la positivité intrinsèque du métissage dans son sens « conjonctif ». Le roman de B.B. Diop témoigne certes de l'impossibilité d'occuper une position « tierce », « neutre », lorsqu'il s'agit de célébrer la mémoire des victimes et de désigner en même temps les bourreaux ; en ce sens, le voyageur-écrivain ne peut que prendre un parti, celui des morts, contre celui de leurs assassins. Mais en faisant cela, il sait qu'il ne fait qu'inverser la valeur assignée par l'idéologie à ceux que celle-ci voulait anéantir : le couple victime-bourreau est encore, d'une certaine façon, un

²⁰ WABERI (A.-A.), *Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda*. Paris Le Serpent à Plumes, 2000, 109 p. ; VIANNEY RURANGWA (J.-M.), *Le Génocide des Tutsi expliqué à un étranger*. Bamako, Le Figuier / Fest'Africa, 2000, 85 p.

produit du couple tutsi-hutu, il perpétue malgré lui la division. La mémoire de la victime procède encore, nécessairement, du fait qu'on a pu la désigner comme étant à anéantir. C'est pour contredire cette logique que la figure du métissage conjonctif reste donc logiquement à l'arrière-plan de cette écriture qui prend parti, et d'abord pour se justifier elle-même, puisque le voyageur n'est pas venu au Rwanda chez un « autre », mais chez d'autres membres de la même humanité, qui ont quelque part du sang commun avec lui. On retrouve la figure du métis en bonne place, aussi bien, dans les réalités sociales représentées, comme ce qui dément dans les faits la pureté ethnique sur laquelle repose l'idéologie génocidaire. Mais on la retrouve aussi dans la forme narrative, dans le pluriel des points de vue et parfois des registres langagiers, dans la diversité des moules génériques empruntés par ces écrivains. De la sorte, l'écriture de la mémoire peut aussi être déjà une écriture de la reconstruction sur une autre base que celle de la division destructrice.



Véronique BONNET, Émilie SÉVRAIN

Université Paris XIII

TÉMOIGNAGES DE RESCAPÉES RWANDAISES : MODALITÉS ET INTENTIONS

Suis-je une femme rwandaise ? Suis-je une femme ?
Suis-je seulement ?
Marie-Aimable Umurewa, Comme la langue entre les
dents

Quelques années après le génocide des Rwandais tutsis et le massacre des opposants hutus, plus d'une dizaine de témoignages, produits par des témoins oculaires rwandais rescapés du génocide, furent publiés en français, sous forme de livres. Cette contribution propose d'analyser les pratiques et les intentions de l'écriture testimoniale. Comment témoigner ? Comment transmettre la singularité de son expérience lorsque les événements vécus relèvent d'un génocide ayant détruit, par définition, les membres d'un même « groupe ethnique » ? Quelles difficultés mémorielles, scripturales et/ou éditoriales ont dû surmonter les rescapés ? L'écrit est-il un support efficace pour transmettre une vérité sur les massacres génocidaires ? Après avoir défini les modalités de la prise d'écriture testimoniale, nous analyserons les usages discursifs et esthétiques à l'œuvre dans la mise en forme des récits.

Face aux approximations qui caractérisent quelques réflexions, une certaine exactitude s'impose : « il n'y a pas en effet un grand témoignage commun, unique, qui nous dirait, qui pourrait nous dire la réalité complète de ce génocide¹ », en revanche des témoignages oculaires² sont publiés, paraissent et continueront probablement à être édités.

¹ LE PAPE (M.) et VIDAL (C.), dir., « Les Politiques de la haine. Rwanda, Burundi 1994-1995 » et « S'engager contre les négations », *Les Temps modernes*, n°158, juillet-août 1995, p. 5.

Des femmes ont sciemment transgressé les tabous de l'ethos rwandais traditionnellement peu enclin à encourager les écritures de soi³. En 1997, avec *La mort ne veut pas de moi*⁴, Yolande Mukagasana fut la première à témoigner; deux ans plus tard, elle publie *N'aie pas peur de savoir*⁵. Parurent ensuite les textes de Marie-Aimable Umurewa⁶, Annick Kayitesi⁷, Esther Mujawayo⁸ et, dernièrement, celui de Scholastique Mukasonga⁹. Ces auteurs participent ainsi à l'élaboration d'un champ testimonial rwandais que le génocide a suscité et qui a grandement transformé, notamment dans les pays occidentaux, le rapport à la production littéraire rwandaise. Cette dernière occupe dorénavant une place non négligeable dans les salons du livre, les colloques, les débats radiophoniques.

-
- ² Sera principalement utilisée, tout au long de cette étude, la définition du témoignage oculaire donnée par Renaud Dulong : « un récit autobiographiquement certifié d'un événement passé, que ce récit soit effectué dans des circonstances informelles ou formelles », *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l' EHESS, 1998, p. 43.
- ³ Voir également BONNET (V.), « La prise d'écriture de Rwandaises, rescapées du génocide », *Notre librairie*, n° 157, janvier-mars 2005, pp. 76-81. Claudine Vidal souligne à ce sujet que *parler publiquement de soi n'est pas une habitude rwandaise, encore moins écrire à la première personne et il est tout particulièrement attendu des femmes qu'elles observent systématiquement une attitude de réserve*, préface à l'ouvrage de KAREMANO (C.), *Au-delà des barrières. Dans les méandres du drame rwandais*. Paris, L'Harmattan, 2003, p. 11.
- ⁴ MUKAGASANA (Y.), *La mort ne veut pas de moi*. Paris, Fixot, 1997, 268 p.
- ⁵ MUKAGASANA (Y.), *N'aie pas peur de savoir*. Paris, Robert Laffont, 1999, 316 p.
- ⁶ UMURERWA (M.-A.), *Comme la langue entre les dents. Fratricide et piège identitaire*. Paris, L'Harmattan, 2000, 207 p.
- ⁷ KAYITESI (A.), *Nous existons encore*. Paris, Michel Lafon, 2004, 249 p.
- ⁸ MUJAWAYO (E.) et BELHADDAD (S.), *SurVivantes*. Paris, L'Aube, 2004, 304 p. et *La fleur de Stéphanie. Rwanda entre réconciliation et déni*, Paris, Flammarion, 2006, 251 p.
- ⁹ MUKASONGA (S.), *Inyenzi ou les cafards*. Paris, Gallimard, 2006, 164 p.

Prise d'écriture testimoniale

Fragments mémoriels

Durant les persécutions, des Rwandaises ont éprouvé le besoin d'exprimer leurs souffrances par écrit. Mais pendant cette période – d'avril à juillet 1994 –, l'activité scripturale se révèle fort difficile. Les moyens indispensables pour noter sont rares, voire introuvables ; les conditions de survie laissent peu d'intimité au témoin. Yolande Mukagasana, cachée plusieurs jours sous un double évier en béton, parvient à inscrire sur un paquet de cigarettes vide les dates de disparition de ses proches :

Je le déplie soigneusement. Je note :
6 avril : assassinat du Président de la R.
13 avril : Joseph est mitraillé à la barrière.
14 avril : Joseph est achevé. Mes enfants sont torturés.
15 avril : Mes enfants disparaissent.
16 avril : Hilde est assassinée¹⁰.

La fixation laconique des événements permet à l'auteur de consigner l'anéantissement des liens familiaux. L'écriture devient acte de résistance face à la violence qui broie progressivement les repères sociaux et temporels. Elle préserve un sentiment de cohérence du monde indispensable à la survie. Très vite, la notation de ces quelques dates constitue un danger : le paquet de cigarettes étant désormais la preuve indubitable de son appartenance ethnique au regard des miliciens qui la traquent. La destruction du papier est évoquée comme la perte d'une « archive »¹¹. L'écrit conserve les événements du passé risquant de sombrer dans l'oubli. Il est trace matérielle, document objectif relatant, par fragments significatifs, l'histoire personnelle de la survivante.

En une démarche similaire, Marie-Aimable Umurerwa, une Tutsie mariée à Bosco, un Hutu, rédige durant son exil au Zaïre¹², des lettres à son père disparu : *Je prends une plume, du papier, j'écris à papa, comme*

¹⁰ MUKAGASANA (Y.), *La Mort ne veut pas de moi*, op. cit., p. 126-127.

¹¹ *Ibid.*, p. 172-173.

¹² Cette épouse d'un Hutu, quotidiennement menacée par les miliciens est également contrainte de traverser le Rwanda, depuis Kigali jusqu'à Bukavu, durant l'avancée du FPR. Le titre, *Comme la langue entre les dents*, traduction d'une expression en kinyarwanda, explicite remarquablement la situation de ces familles mixtes tutsi-hutu.

*si c'était la chose la plus impérieuse au monde, comme si mon entrée au ciel en dépendait, et comme si le feu allait s'interrompre de cuire le riz, le temps de ma lettre à papa*¹³. L'écrit est devenue indispensable au témoin plongé dans ce quotidien politiquement dévasté et irrémédiablement violent. Marie-Aimable Umurerwa se remémore ainsi les grands événements de sa vie au regard des différents processus de violence qui ont ravagé le Rwanda au cours de sa trajectoire. Le génocide a emporté, à l'instar de nombreux rescapés, la plupart des membres de sa famille. Dans cette lettre, comme d'autres survivants, elle dépose les noms des victimes. C'est l'occasion de porter un regard rétrospectif sur son histoire personnelle, notamment sur son identité tutsie qui, de jour en jour, la désigne comme cible. Elle y justifie ses choix douloureux : conserver intacte la fidélité à son mari hutu, assurer la survie de ses enfants et honorer la mémoire de sa famille tutsie exterminée. L'écriture revêt une fonction libératrice, apaisante : *Je crois que cette lettre m'a un peu soulagée. Je me sens déchargée de cette insupportable démangeaison qu'est devenue ma vie quotidienne*¹⁴.

Si ces différents exemples montrent que l'écriture pendant le génocide fut vitale pour affronter l'effroyable réalité, il convient de noter que la démarche, mise en exergue par Marie-Béatrice Umutesi, une femme hutue ayant subi l'épreuve des camps de réfugiés, résulte d'une semblable intention. Intention doublée d'une réflexion sur les motivations politiques à l'origine de l'exode des Hutus et de leur survie dans les camps au Zaïre :

Un jour où j'étais sur le point de craquer, j'ai pris un stylo et j'ai commencé à écrire tout ce que j'avais sur le cœur. J'ai décrit le calvaire de Muhawe et des autres enfants qui, comme lui, souffraient de malnutrition. [...] J'ai décrit la tragédie des vieilles femmes qui vivaient seules dans des sheetings troués, celle des gamins des rues à Bukavu qui vivaient de mendicité. J'ai imaginé l'horreur vécue par le jeune soldat du Front Patriotique Rwandais qui, de retour de la guerre, a trouvé toute sa famille exterminée par les miliciens. [...] J'ai pris l'habitude d'écrire pour que les gens sachent et cessent de se taire, mais aussi pour cesser d'avoir mal. Il m'arrivait souvent de pleurer tout en écrivant, mais quand j'avais fini, je me sentais soulagée¹⁵.

¹³ UMURERWA (M.-A.), *Comme la langue entre les dents. Fratricide et piège identitaire op. cit.*, p. 107.

¹⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹⁵ UMUTESI (M.-B.), *Fuir ou mourir au Zaïre. Le vécu d'une réfugiée rwandaise*. Paris, L'Harmattan, 2000, p. 89.

Les mots construisent un refuge où les sentiments d'angoisse, de peur et de révolte peuvent s'affirmer. La douleur se traduit sur papier, palliant ainsi la détérioration totale de la personne psychique et physique. Ces premiers jets¹⁶, fragments mémoriels que le texte reconfigure, ont souvent suscité chez les Rwandaises l'envie de composer et de publier un témoignage.

Comment écrire ?

Il fallut un temps pour que les survivants, après avoir échappé à la mort et quitté le Rwanda¹⁷ parviennent à rendre lisible leur vécu et à trouver un éditeur. L'élaboration d'un récit exige une connaissance précise des règles de la composition et de la mise en forme d'un texte. Avant la tragédie, les femmes jouissaient d'une position sociale relativement privilégiée, toutes étaient membres de l'élite éduquée. Esther Mujawayo, sociologue et thérapeute, a suivi des études supérieures en Belgique. À son retour, elle fut employée à Oxfam, une organisation humanitaire britannique. Marie-Aimable Umurerwa possédait un diplôme d'assistante sociale. Yolande Mukagasana était infirmière-chef dans un dispensaire à Nyamirambo, un quartier populaire de Kigali. Scholastique Mukasonga¹⁸, exilée au Burundi depuis 1973, a obtenu un diplôme d'assistance sociale. Enfin, la plus jeune des témoins, Annick Kayitesi, âgée de quatorze ans lors de la tragédie, a étudié en France après 1994. La formation intellectuelle de ces femmes, généralement acquise antérieurement au projet testimonial, fut l'un des éléments déterminants de sa réalisation. Mais la faible diffusion des livres

¹⁶ Précisons qu'il ne s'agit pas « d'avant-textes » ni de « brouillons » selon les définitions données par Pierre-Marc de Biasi dans *La génétique du texte*, Paris, Nathan Université, 2000, p. 29-32. Nous n'avons pas eu accès aux manuscrits des auteurs. C'est le pacte de confiance liant le témoin à son lecteur qui justifie la prise en considération des ces fragments mémoriels, présentés comme antérieurs à l'écriture du livre légitimant ainsi notre analyse.

¹⁷ Au Rwanda, les survivants témoignent dans le cadre des commémorations officielles du mois d'avril. Il existe également une littérature en kinyarwanda. On peut lire à ce propos l'étude d'Augustin Rudacogora, « La littérature rwandaise après 1994 : génocide et société », dans BENGOCHEA (M.), CHAUME (D.), RIFFARD (C.), SPIROPOULOU (K.), dir., *Discours et écritures dans les sociétés en mutation*. Paris, L'Harmattan, 2007, p. 77-84. Cependant, peu de survivants ont accès à l'écriture et certains ne souhaitent pas entreprendre ce travail, long, douloureux, de remémoration.

¹⁸ Scholastique Mukasonga n'est pas rescapée du génocide de 1994. Sa famille fut exilée dans le Bugesera, elle a survécu aux massacres des années 1960 et de 1973 avant de rejoindre le Burundi. Une partie de sa famille est restée au Rwanda.

et le poids de la culture traditionnelle rwandaise n'ont pas nécessairement favorisé le développement des écritures testimoniales féminines. *On te dit toujours de garder en toi tes douleurs, tes malheurs*¹⁹ dit Esther Mujawayo. C'est de fait l'exil en Europe qui leur a permis d'accéder à une relative liberté d'expression²⁰ et à la publication : domaines jusqu'alors réservés aux hommes.

Divers types d'écritures testimoniales

Si la prise d'écriture est initiée par les rescapées rwandaises elles-mêmes, la composition des récits se présente souvent comme le résultat d'un travail collectif. La dureté des souvenirs liée au manque d'expérience en matière scripturale justifie que la plupart des femmes eurent recours à une aide extérieure, aide disponible dans le milieu associatif et militant. Yolande Mukagasana avertit avec insistance son lecteur dans *La mort ne veut pas de moi* : *Je suis une femme rwandaise. Je n'ai pas appris à déposer mes idées dans les livres. Je ne vis pas dans l'écrit. Je vis dans la parole*²¹. Elle fait appel au concours de Patrick May, écrivain et cofondateur de « Prévention ethnismes »²². Quelques pages de son second témoignage, *N'aie pas peur de savoir*, sont consacrées à la description des séances de co-écriture :

Nous travaillons ensemble tous les jours pendant cinq ou six heures. Nous lisons un chapitre de mon manuscrit, puis mon écrivain me le fait raconter à nouveau, examine mes mimiques, mes réactions, mes chagrins, mes révoltes. Il couvre des centaines de pages de notes²³.

¹⁹ MUJAWAYO (E.), *Survivantes*, *op. cit.*, p. 207.

²⁰ La réflexion d'Augustin Rudacogora : Le génocide étant appelé à entrer dans la biographie de tout Rwandais, on conçoit aisément que chaque auteur puisse adopter une façon personnelle de l'évoquer sans trop s'éloigner des lieux communs permis pour le dire, *op. cit.*, p. 83, peut s'appliquer également au corpus étudié dans cet article.

²¹ MUKAGASANA (Y.), «Avertissement au lecteur», *La Mort ne veut pas de moi*, *op. cit.*, p. 14.

²² Association créée en 1999 dont l'objectif est ainsi défini : contribuer à renforcer la démocratie dans les sociétés civiles et à enrayer les logiques de rejet et de haine de l'autre.

²³ MUKAGASANA (Y.), *N'aie pas peur de savoir*, *op.cit.*, p. 272.

La fiabilité morale et relationnelle du « témoignaire »²⁴ permet à l'auteur de réactiver des souvenirs. Marie-Aimable Umurerwa a également travaillé avec Patrick May mais la collaboration scripturale n'apparaît pas au cours de la narration ; elle se résume à une simple indication sur la page intérieure de titre. Le témoignage d'Annick Kayitesi, *Nous existons encore*, fut aussi rédigé avec le support d'un tiers (Albertine Gentou) ; il est publié chez Michel Lafon, éditeur spécialisé dans les commandes d'autobiographies.

Survivantes relève d'une forme composée. À l'exception de certains épisodes de la seconde partie directement écrits par Esther Mujawayo, le texte est construit à partir de retranscriptions d'entretiens réalisés par la journaliste Souâd Belhaddad, permettant ainsi de conserver les inflexions du langage oral. La prise de parole génère violence et souffrance. Les intonations de la voix, les réactions émotionnelles, les gestes ou encore les expressions du visage sont consignés avec précision, exprimant au plus près les hésitations et la sidération de la parole d'Esther. Le second ouvrage, *La fleur de Stéphanie*, procède selon le même schéma :

Ce livre va entretenir la mémoire de Stéphanie. [...] Elle est, elle est... dans un conduit d'égout. [...] Cette nuit, je n'ai pensé qu'à cela, et j'ai eu l'impression de couler. Mais je ne peux pas couler, je ne dois pas. (Long silence. Puis, sur un ton confondu, comme pour s'excuser de ne pas retenir son émotion.) Tu sais, Stéphanie, c'est vraiment une des personnes que j'ai le plus aimées au monde²⁵.

Souâd Belhaddad commente ainsi sa posture²⁶ :

La forme [que le texte] revêt, teint[é]aussi de rires insolites, voire d'humour noir, et le choix de la retranscrire dans son apparent chaos malmènent parfois les règles habituelles de syntaxe et de style. [...] [L]es réflexes de journaliste auraient dû me pousser à condenser et polir le propos d'Esther. Cette tentation aurait été un piège, à l'encontre même

²⁴ WAINTRATER (R.), *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*. Paris, Payot & Rivages, 2003.

²⁵ MUJAWAYO (E.), *La fleur de Stéphanie*, *op. cit.*, p. 14-15.

²⁶ Michel Agier souligne l'importance du silence, tant en psychologie qu'en anthropologie : [...] *oublis, hésitations, non-dits et silences ont un sens social, ils sont une part du travail d'élaboration du témoignage*, « La force du témoignage », dans LE PAPE (M.), SIMÉANT (J.), VIDAL (C.), dir, *Crises extrêmes. Face aux massacres, aux guerres civiles et aux génocides*. Paris, La Découverte, 2006, p. 154. Cette remarque peut aussi s'appliquer aux œuvres étudiées.

de notre travail : restituer la parole des rescapés qui trouve si peu d'espace pour s'exprimer, surtout lorsqu'elle dit et interroge l'a-sensé²⁷.

À la différence des autres récits, *Inyenzi ou les cafards* a été entièrement rédigé par Scholastique Mukasonga. Aucune indication concernant les pratiques scripturales ne figure dans le texte. La narration est exclusivement centrée sur les mois d'humiliation et de répression au Rwanda jusqu'à l'exil des Tutsis en 1973 ainsi que sur la difficulté de vivre à l'étranger sans la présence des siens.

Mise en forme du récit testimonial

Vis-à-vis de sa conscience, de sa mémoire, de sa perception individuelle de l'évènement²⁸, celui qui « y était » se heurte souvent, lorsqu'il livre son récit dans l'espace public, au jugement critique d'autrui. Soshana Felman affirme aussi que témoigner : c'est toujours comme déposer sous serment à la barre [...]. Ce n'est donc *pas seulement raconter, mais s'engager et engager son récit devant les autres*²⁹. L'exigence de vérité, qui découle de l'origine juridique du témoignage, a pour conséquence de placer le témoin en position de suspect face à une potentielle déformation de la réalité. Cette défiance est due, d'une part, à la fragilité du stockage mnésique et, d'autre part, à la complexité de l'intelligibilité et à la plausibilité du récit testimonial. L'extermination et la « cruauté délibérée »³⁰ ne peuvent être affrontées directement par le destinataire : elles débordent le cadre des références communes à l'être humain. La mise en doute de leur parole est une crainte éprouvée par la plupart des rescapés, que ce soit dans le contexte d'une conférence publique ou lors de la rédaction du récit. Renaud Dulong souligne que *le paradoxe du témoin [...] c'est d'être à la fois d'autant mieux habilité à parler*

²⁷ BELHADDAD (S.) et MUJAWAYO (E.), *SurVivantes*, op. cit., p. 10.

²⁸ DULONG (R.), *Le Témoin oculaire*, op. cit., p. 134.

²⁹ FELMAN (S.), « À l'âge du témoignage. Shoah de Claude Lanzman », dans CUAU (B.), DEGUY (S.), ERTEL (R.), FELMAN (S.), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzman*. Paris, Belin, 1990, p. 56.

³⁰ VIDAL (C.), « Le génocide des Rwandais tutsi : cruauté délibérée et logiques de haine », dans HÉRITIER (F.), dir., *De la violence*. Paris, Odile Jacob, 1996, p. 325-366.

et d'autant plus sujet à critique que le récit sort de l'ordinaire³¹. Comment alors révéler l'horreur de la réalité à un tiers ?

Stratégies discursives

Le témoignage pourrait, afin de révéler fidèlement une catastrophe, restituer les données de manière brute. Mais la recherche de l'expression la plus adéquate à la transmission de l'expérience incite plusieurs témoins à recourir à diverses stratégies discursives. Pour apporter cohérence et intelligibilité au texte, les auteurs procèdent à une mise en intrigue du récit. Certains événements ou détails ont été choisis et organisés temporellement en vertu d'une vision rétrodictive de l'histoire³². Cet agencement est perceptible notamment par la marque d'un début, d'un milieu et d'une fin dans la narration. Ainsi, dans *Inyenzi ou les cafards*, la succession chronologique des faits relatés au cours des chapitres rend compte de cette construction narrative. Le texte commence par un récit d'enfance intitulé « Fin des années 1950 : une enfance vite troublée », se poursuit par l'exposé des conditions de survie pendant le génocide « 1994 : le génocide, l'horreur attendue », puis conclut en évoquant l'exil à l'étranger et le difficile séjour au « pays des morts ». Yolande Mukagasana relate, dans les premiers chapitres, l'attentat contre l'avion ramenant d'Arusha le président rwandais Juvénal Habyarimana et Cyprien Ntaryamira, son homologue burundais, lequel marque le début de l'extermination. La narration progresse parallèlement aux nombreuses fuites de la rescapée jusqu'à son exil à Bruxelles. Son second témoignage suit un ordre chronologique. La

³¹ DULONG (R.), *Ibid.*, p. 68.

³² Vision qui participe d'un usage public de l'histoire du génocide. Elle se manifeste aussi bien dans certaines analyses produites par des universitaires que dans les témoignages. Paul Veyne définit ainsi la rétrodiction et la probabilité, en empruntant le mot à cette théorie de la connaissance lacunaire qu'est la théorie des probabilités. Il y a prédiction quand on considère un événement comme à venir [...] Les problèmes de rétrodiction sont au contraire des problèmes de probabilité des causes ou, pour mieux dire, de probabilité des hypothèses : un événement étant déjà arrivé, quelle en est la bonne explication ?, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1971, pp. 194-195. L'intention est cependant différente : si l'usage de la rétrodiction par des intellectuels, maintes fois rencontrée dans des thèses de doctorat, des articles etc., relève d'une construction idéologique visant à se convaincre que les massacres des Tutsis du Rwanda en 1959, au début des années 1960 et en 1973 étaient précurseurs du génocide de 1994, la mise en forme du témoignage relève d'un choix du témoin, d'une « mise en ordre » de son vécu, laquelle est propre à l'esthétique du genre.

réécriture lui permet d'insérer dans la narration des moments de réflexion où sont dénoncées la passivité coupable des instances internationales et la situation dramatique du Rwanda dix ans après le génocide. Dans *Nous existons encore*, deux épisodes biographiques sont enchâssés. L'expérience du bonheur amoureux vécu en France encadre les souvenirs d'enfance, le récit des « cent jours sans vie », ce temps pulvérisé, l'exil et le placement de la jeune fille dans une famille d'accueil. Le témoignage *Survivantes* est construit différemment. Négligeant l'ordre chronologique, le récit se compose à partir de plusieurs thèmes. La première partie du livre est axée sur la parole des rescapés et leur impossibilité à être écoutés ; la seconde retrace le parcours d'Esther durant la tragédie; enfin la troisième partie établit un état des lieux du Rwanda dix ans après le drame de 1994. En dépit des spécificités structurelles propres à chaque récit, le fil chronologique de l'intrigue facilite le déroulement de la narration en créant un objet de connaissances partagé par le témoin et son lecteur.

Comme dans toute narration, ces témoignages comportent un certain nombre d'anachronismes qui viennent briser, l'espace d'un instant, l'horreur vécue. Alors que la narration est centrée sur la traque de la famille par les miliciens, Yolande Mukagasana se souvient pendant quelques instants de la première rencontre avec l'être aimé et de leur vie conjugale. Les temps du passé (imparfait et passé composé) en usage dans le récit des souvenirs de la vie d'un « autrefois » s'opposent au présent de narration caractérisant le récit initial de la survie. D'un point de vue plus politique, Marie-Béatrice Umutesi insère au sein de son récit de fuite en direction du Kivu, une prolepse significative :

En avril 1995, huit mille personnes au moins furent tuées dans les camps de déplacés de Kibeho par la nouvelle armée rwandaise, en présence des casques bleus, censés assurer leur protection. Ni l'ONU, qui a assisté sans lever le petit doigt à ce massacre d'innocents, ni le Front Patriotique Rwandais, responsable de la mort de plusieurs milliers de personnes dont des femmes et des enfants, ne furent inquiétés. Les morts de Kibeho furent enterrés dans des fosses communes, et oubliés³³.

Le contraste temporel traduit les mouvements incessants de la mémoire humaine, ses lignes brisées...

Pour retracer au plus près la tragédie, les rescapées décrivent avec force détails les brutalités dont elles furent témoins oculaires. Néanmoins,

³³ UMUTESI (M.B.), *Fuir ou mourir au Zaïre*, op. cit., p. 79.

les conditions de survie (fuite, isolement, refuge dans un abri) leur ont interdit d'accéder à une vision globale des événements dont elles témoignent. Des auteurs rapportent les récits d'autres survivants afin de fournir des éléments factuels complémentaires. Durant le génocide, certains tueurs ont infligé des souffrances psychologiques et physiques à leurs victimes avant de les exécuter, *comme si la destruction de l'autre, devenue effective, devait être redoublée, rendue encore plus totale par le spectacle de ses souffrances*³⁴. Les femmes tutsies ont été les cibles privilégiées de nombreux actes de cruauté. Elles furent violées, torturées et mutilées. Esther Mujawayo, thérapeute à Avega³⁵ réunit à plusieurs reprises des micro-récits de l'histoire personnelle des survivantes. La seconde partie de l'ouvrage *La fleur de Stéphanie* est entièrement consacrée et dédiée à la parole des rescapés : Samson, Théophila, Joséphine, Odette ou encore Stéphanie livrent leurs réflexions sur la justice ou sur la santé mentale des rescapés lors des *gacaca*³⁶. Quelques témoins intègrent également au sein de leur écrit des documents officiels. Esther Mujawayo retranscrit dans *La fleur de Stéphanie* la demande de pardon d'un génocidaire, envoyé en août 2005 à Bonaventure, en échange d'une importante remise de peine.

Cellule de Musange

Secteur de Kivumu

District de Muhanga

Province de Gitarama

OBJET : Demander pardon à la famille de Nyirakanyana Madalina [nom de la victime]

Moi, N. V., fils de K., j'écris à la famille Nyirakanyana Madalina leur demandant pardon parce que j'étais dans la bande qui l'a prise de chez M. P. [un voisin] dans le quartier dit des préfets en 1994. Cette bande était dirigée par M F. qui était responsable de la cellule. [suit une liste de 11 membres de la bande]³⁷

³⁴ VIDAL (C.), « Le génocide des Rwandais tutsi : cruauté délibérée et logiques de haine », dans HÉRITIER (F.), dir., *De la violence, op. cit.*, p. 352.

³⁵ Association de veuves du génocide créée pour venir en aide aux rescapées.

³⁶ Les juridictions *gacaca* sont des tribunaux semi-traditionnels (environ 10 000), répartis dans tout le pays et dont les juges ont été élus au niveau local.

³⁷ MUJAWAYO (E.), *La fleur de Stéphanie, op. cit.*, p. 128.

L'insertion de cette lettre apporte des informations supplémentaires sur le mode de fonctionnement des *gacaca* mis en place depuis 2001. Esther Mujawayo rapporte également les statistiques officielles délivrées par le régime du FPR pour confirmer l'exactitude de ses déclarations :

En deux ans, le pays s'est doté de nombreux « juges »... On a cru la machine judiciaire enfin en route. Et puis en 1999, un bilan, conforté par des statistiques accablantes, a très vite déjoué cet optimisme : en cinq ans, sur les 120 000 affaires, seules 6 000 avaient pu être traitées. [...] Les autorités se sont alors lancées dans un calcul insolite : un siècle ne suffirait pas à clore la totalité des dossiers relatifs au génocide de 1994³⁸.

Ce travail de composition représente une forme travaillée et collective de rédaction³⁹. L'écriture testimoniale parvient à traduire la violence, avec une objective subjectivité⁴⁰, en utilisant divers procédés narratifs et argumentatifs.

Comment exprimer l'horreur et la douleur par des mots ? Quel langage utiliser pour que la parole testimoniale ne soit pas soupçonnée d'imposture ?

Effets du dire

Yolande Mukagasana pose à plusieurs reprises la question des rapports entre l'émotion et son impossible expression par le langage. Ce constat d'une insuffisance de la langue à traduire les douleurs profondes et intimes apparaît fréquemment dans les discours des survivants. La transmission de l'expérience extrême « [...] semble vouée à l'échec, faute d'expression appropriée »⁴¹. Comment combler cette carence du dire ? Les témoins ont recours à l'utilisation de certaines figures de style pour représenter au plus près l'intensité de l'émotion éprouvée.

Esther Mujawayo utilise des comparaisons visuelles pour esquisser la relation d'incompréhension qui existe entre un rescapé et celui qui n'a pas vécu l'expérience extrême :

³⁸ MUJAWAYO (E.), *La fleur de Stéphanie*, op. cit., p. 54.

³⁹ AGIER (M.), « La force du témoignage », dans LE PAPE (M.), SIMÉANT (J.), VIDAL (C.), dir, op. cit., p. 157.

⁴⁰ DULONG (R.), *Le Témoin oculaire*, op. cit., p. 211.

⁴¹ COUDREUSE (A.), *Le goût des larmes au XVII^e siècle*. Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 236.

[...] Pour celui qui écoute nos histoires, aussi distinctes qu'elles soient les unes des autres – ce ne sont pas les mêmes personnes, les mêmes prénoms, les mêmes liens familiaux, les mêmes lieux, les mêmes collines, les mêmes détails, les mêmes fins – c'est pourtant l'impression de voir le même film, avec des interprètes différents. Il [l'auditeur] te dira que ce film, il l'a déjà vu et ne veut pas le revoir une seconde fois⁴².

Le recours aux images mobilise l'investissement imaginaire et l'affectivité du lecteur, lui permettant ainsi un effet d'empathie, voire d'identification ainsi qu'une réflexion sur la réception du témoignage.

L'hypotypose est un autre procédé de figuration fréquemment employé pour décrire l'expérience de la tragédie. Annick Kayitesi, après avoir assisté au massacre de sa mère, est contrainte par les miliciens de nettoyer le bureau où a été perpétré l'acte de cruauté. Elle retrace ainsi cet événement traumatisant :

Je pénètre, hagarde, dans l'ancre de la mort. Sur le sol s'étale une immense mare de sang. Des rigoles rouges et noires ruissellent sur les murs. Partout du sang. Il me faut marcher dans les flaques visqueuses, ça glisse et ça colle aux pieds. À genoux, je dois éponger, gratter, laver. Pas le droit de faire autrement. M'évanouir ? De longues heures, j'ai lutté contre la nausée, dans cette drôle d'odeur moite et poisseuse. L'odeur de la mort...⁴³

La couleur du sang, sa texture, son odeur, représentent l'élément principal de la description, détaillée à un tel point qu'elle fait tableau. Les phrases sont courtes ou constituées de propositions successives au rythme rapide. L'utilisation du présent historique crée un effet d'actualisation. Le regard du lecteur se déplace, saisissant les stigmates de l'événement. L'émotion se dévoile par l'immobilisme du corps de la jeune fille, à genoux au milieu des flaques de sang, par l'absence de signes extérieurs tels que les larmes ou une gestuelle exacerbée du corps. Les points de suspension qui concluent ce passage constituent des indices graphiques de l'émotion. Grâce à l'hypotypose, la dimension pathétique est mise en scène, suggéré par tout un ensemble de signes verbaux ou gestuels. Nulle accumulation brutale de faits et d'impressions. Les mots qui disent le réel sont précis, appropriés. Puisque l'outrance est déjà dans les faits, il importe de minimiser, d'épurer la narration. Cette sobriété discursive confère au texte sa puissance suggestive.

⁴² MUJAWAYO (E.), *SurVivantes*, op. cit., p. 82.

⁴³ KAYITESI (A.), *Nous existions encore*, op. cit., p. 111-112.

Le témoignage est devenu une forme privilégiée pour relater une expérience extrême. Le témoin est désormais convoqué pour combler les lacunes d'une connaissance qui ne se satisfait pas des seuls faits historiques, mais vise à comprendre la parole de ceux qui ont vécu l'horreur.

Sous la forme d'entretiens ou de séances de co-écriture, des Rwandaises ont retracé leur douloureuse trajectoire, avec l'intention de donner une sépulture à leurs disparus, tout en sachant que le temps de l'autrefois est à jamais pulvérisé. Les récits évoqués ne livrent cependant pas un discours homogène mais restituent un savoir propre à chacune, esquissant la manière dont les témoignages écrivent l'histoire immédiate du Rwanda, ses fractures. Témoins oculaires, toutes le furent, survivantes de ce « temps suspendu »⁴⁴ auxquels les mots restituent, dans le présent du lecteur, son irréductible cruauté.

⁴⁴ BELHADDAD (S.), « Prologues », *SurVivantes*, *op. cit.*, p. 12.

Théâtres



Pierre PIRET

Fonds National de la Recherche Scientifique / Université catholique de Louvain

WANOULÉLÉ, QUE S'EST-IL PASSÉ ? DE LAYLA NABULSI. UNE RÉPONSE THÉÂTRALE AUX IMPASSES DES DISCOURS MÉDIATIQUES SUR LE GÉNOCIDE

En mai 1994, au lendemain du génocide rwandais, Layla Nabulsi¹ écrit un texte d'une vingtaine de pages, qui se présente comme le récit, par une rescapée, des événements atroces qu'elle vient de vivre. Elle relate le déclenchement des massacres et, en particulier, le meurtre horrible de son mari, auquel les génocidaires l'ont forcée à prendre part. *Wanoulélé, que s'est-il passé ?* obtient un premier prix des « Inédits 94 de RFI-ACCT » et le

¹ Écrivain et metteur en scène, Layla Nabulsi est née à Tournai (Belgique) le 9 février 1961, d'un père palestinien et d'une mère belge. Après des études à l'INSAS (Institut national supérieur des arts du spectacle et techniques de diffusion, Bruxelles), elle travaille pendant un an, comme stagiaire, au Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, puis entame une carrière de comédienne, de metteur en scène et d'auteur. On lui doit notamment, après un récit poétique en prose (*Terrain vague*. Paris, L'Harmattan, coll. Écritures arabes, 1990, 103 p.), plusieurs pièces, dont :

— *Debout les morts !* Paris, L'Harmattan, 1994. Grand Prix Tchikaya U Tam'si de RFI 1995, Prix de l'Union des Artistes 1996. Création en lecture publique par le Magasin d'Écriture théâtrale à l'Espace Senghor, Bruxelles, en mai 1996.

— *Pièce en un acte, 20 minutes et 4 filles*, présentée au Théâtre de la Balsamine en mars 1999, jouée en 2000 dans une mise en scène de Christine Delmotte.

— *Les Arabes d'Alabama rament aussi*, pièce écrite pour les élèves du Conservatoire de Bruxelles dirigés par Daniela Bisconti, jouée en juin 99.

— *Le Peuple sans nom ou La Colère du fleuve* (2002). Prix des Lycéens de Loire Atlantique.

Layla Nabulsi a aussi signé des contes pour enfants et plusieurs dramatiques radio, dont : *C'est pas parce qu'on est immortelle qu'on ne doit pas s'arrêter*, Prix Gilson 1996, diffusée sur RTBF, Radio Canada, Radio Suisse Romande et France Culture.

texte est publié dans un recueil de nouvelles². Quelques années plus tard, en mars 2000, Layla Nabulsi monte, avec la collaboration de Xavier Lukomski, le texte à « L'L », un théâtre bruxellois³ : le texte est dit et chanté par Cécilia Kankonda, chanteuse et comédienne métisse. Le spectacle dure environ quarante-cinq minutes et se prolonge par une rencontre avec des réfugiés venus du Rwanda, du Congo, de Somalie, de Roumanie, de Tchétchénie, etc., réfugiés qui ont accepté de consacrer une soirée à témoigner.

Écrit à chaud, dans la proximité immédiate de l'événement ou du moins de la prise de conscience de l'événement en Europe, le texte se présente comme une réaction spontanée voire indignée⁴ à la défaillance des médias, du monde politique et, plus largement, de l'opinion publique belges et occidentaux⁵. Rien à voir donc avec la perspective documentaire et critique adoptée par le Groupov dans l'élaboration longue et minutieuse de *Rwanda 94*. Toutefois, loin de s'opposer, les deux spectacles se complètent plutôt, dans la mesure où ils s'affrontent chacun, selon des voies différentes, à la question de savoir ce que peut un art comme le théâtre face à un événement tel qu'un génocide. Nous rejoignons ici l'objet strictement défini de la présente rencontre : moins le génocide rwandais lui-même (à propos duquel je suis incompetent et ne vois pas à quel titre je pourrais intervenir) que la possibilité d'en parler – dans ce cas par le théâtre, art lesté, comme

² NABULSI (L.), « Wanoulélé, que s'est-il passé ? », dans Les Inédits 94 de RFI-ACCT. Les Travaux d'Ariane de Caya Makhélé et quinze autres nouvelles de Frédérica Michot, Layla Nabulsi, Florence Bouhier, Thierno Ahmed Thiam, Dalim Bachi, René Aïd, Valérie Goma, Edmond Tupja, Mira Meksi, Caroline Lamarche, Catherine Pageard, Kangni Alemdjoro, Franco Delvecchio, Abdourahman Waberi, Frank Andriat. Paris, RFI - ACCT - Sèpia, 1995, p. 51-64. Toutes les références renvoient à cette édition.

³ La pièce sera également présentée au Théâtre de Namur et au Festival Off d'Avignon 2003. Elle a reçu le prix du Meilleur Spectacle « Jeune Compagnie » en 2000.

⁴ L'indignation caractérise l'écriture de L. Nabulsi, comme en témoigne exemplairement un autre de ses monologues intitulé *Mais pourquoi ne sommes-nous pas tous en train de crier ?* (créé le 19 septembre 2002 au Théâtre de « L'L », dans une mise en scène de L. Nabulsi, avec Jo Deseure ; repris dans *Enfin seul*, t.2, Morlanwelz, Lansman – L'L – CED/WB, 2002, p. 45-54).

⁵ Cf. l'entretien accordé par L. Nabulsi à la revue *Coup(s) de théâtre*, n°5, avril-mai 2000, p. 14. Elle évoque notamment l'occultation partielle de l'événement par les médias, le protectionnisme meurtrier des pays occidentaux (fermeture des frontières) et les proportions prises par la mort des dix paracommandos belges, jugées « complètement indécentes ».

tous les arts, d'un héritage qui en définit à la fois les potentialités et les limites.

Il n'est pas anodin de constater que c'est précisément au moment où le monde est bien forcé d'ouvrir les yeux sur l'horreur après n'en avoir rien voulu savoir, et où le non-dit fait place à une déferlante d'informations et d'analyses aussi opacifiante que le silence, que Layla Nabulsi produit ce texte ; elle est ainsi amenée à prendre pour cible le discours sur le génocide autant que le génocide lui-même. Aussi son texte me semble-t-il supporté par une interrogation implicite que je me propose de déployer : comment parler adéquatement d'un événement qui résiste à toute symbolisation ? Dans un second temps, je tâcherai de montrer en quoi, par ce questionnement même, la pièce, d'une part, revisite quelques-uns des paradoxes et apories rencontrés par les dramaturgies contemporaines, d'autre part, réactive le débat entre le théâtre et les médias de l'image.

Une situation d'énonciation singulière

Pour saisir dans ce qu'elle a de singulier la voie suivie par Layla Nabulsi, il faut partir de la situation d'énonciation particulière que la pièce construit. Le récit se situe quelques jours après le meurtre du mari : la colline est déserte, la femme a creusé une tanière et s'y cache avec son bébé, une petite fille ; c'est à elle qu'elle s'adresse, le spectateur n'étant que le destinataire indirect de son récit. Exclue du champ de l'humanité et de la communication, la rescapée n'est plus rattachée à l'univers humain que par cette enfant qui, par sa seule présence, la confronte à elle-même, à sa culpabilité, et la somme de vivre et de se projeter dans l'avenir. Tout le récit est déterminé par cette réduction radicale du lien social à l'enfant : il s'agira moins pour la narratrice de raconter les événements (ce que la rumeur en rapporte) que d'interroger sa propre existence et sa propre attitude.

La position d'énonciation adoptée n'est donc pas celle du témoin, comme on aurait pu le croire dans un premier temps. Or ce constat permet déjà d'approcher, par comparaison, le principe d'écriture de *Wanoulélé*. Chacun reconnaît que, face à la violence génocidaire, la fonction du témoignage demeure essentielle pour faire contrepoids à la tentation du refoulement voire à la négation délibérée du crime : « autant qu'à organiser le crime, les nazis se sont souciés de l'Histoire, et ont veillé avec un soin extrême à ne laisser rien qui puisse faire trace, ni documents, ni

photographies, ni ruines », d'où l'importance « du Témoin, de l'au-moins-un qui dit et pourra dire encore, demain, plus tard : "cela a eu lieu" »⁶. Et ce qui est vrai pour la Shoah l'est aussi, pour des raisons différentes, pour le génocide rwandais, qui fut, à en croire Jacques Delcuvellerie, « un non-événement médiatique, c'est-à-dire de nos jours : un non-événement tout simplement »⁷. On peut s'interroger toutefois sur la capacité du théâtre à porter témoignage. Par nature, en effet, la valeur du témoignage tient à la fois à son caractère invérifiable – il est récit d'un événement qui a été vécu ou constaté, mais qui échappe désormais à la perception, par quoi le témoin est irremplaçable – et à sa fiabilité – qui peut toujours être mise en doute, comme l'ont éprouvé douloureusement nombre de rescapés des camps de la mort. C'est pourquoi le témoignage et la fiction, en particulier dans la forme dramatique, où la parole est structurellement déléguée par l'auteur, entretiennent un rapport de contradiction insurmontable. C'est la conscience aiguë de ce problème qui a conduit le Groupov à envisager une solution-limite, en faisant monter sur scène un véritable témoin, Yolande Mukagasana – une solution qui a d'ailleurs suscité certaines réactions hostiles⁸. Layla Nabulsi a quant à elle déplacé cette mission du témoignage en en faisant un prolongement du spectacle, celui-ci étant quant à lui structuré presque à rebours du témoignage : le texte est donné à entendre comme une parole solitaire, soustraite à la communauté, adressée seulement à l'enfant ; si elle joue souvent face à face, l'actrice commence à dire ce texte en se cachant la tête dans les mains, dans un geste de fermeture, sous le signe duquel l'ensemble du spectacle est placé ; enfin l'éclairage, diffus au départ, se concentre progressivement autour du personnage, qui semble ainsi évoluer dans un monde clos.

Cette posture de l'exil n'est pas sans rapport avec le traitement temporel de l'événement. À l'instar du héros tragique, situé « d'emblée

⁶ WAJCMAN (G.), « L'art, la psychanalyse, le siècle », dans *Lacan, l'écrit, l'image*. Paris, Flammarion, coll. Champs inédit n°454, 2000, p. 36-39.

⁷ « Le Chemin du sens », dans *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide. Groupov, récit d'une création*. N° spécial de *Alternatives théâtrales*, 2001, n°67-68, p. 90. L'auteur ajoute : « Ces fameuses huit minutes [de reportage] réunissent à peu près tout ce que l'on trouve comme traces de CNN à la BBC en passant par des images d'amateur... ».

⁸ « Le chemin du sens », *art. cit.*, p. 82 : « En Avignon, un spectateur est sorti bruyamment dès les premières phrases de Yolande, aux mots : "Je ne suis pas une comédienne" ».

dans une zone limite, entre la vie et la mort »⁹, survivant physiquement, mais mort à lui-même et à son désir, la narratrice erre dans un lieu déserté, aux frontières du royaume des morts, dans l'attente de la mort¹⁰. Sa situation ne découle cependant pas d'un ratage personnel, par quoi elle se distingue du personnage tragique. Pour Jacques Taminiaux, commentant l'appréhension aristotélicienne de la tragédie (fondée plutôt sur *Œdipe roi*), celui-ci, « se tenant dans l'intervalle de l'*èthos* [ensemble de bonnes habitudes et d'options en faveur du bien-agir] et de l'*eudaimonia* [en quoi consiste le bien-agir], entre-deux qu'habitent tous ceux qui interagissent, est à la merci de ce raté qui fait que sans mériter son infortune elle est cependant de son fait »¹¹. Pour Jacques Lacan, abordant la question par le biais d'*Antigone*, le personnage tragique hérite d'une nécessité antérieure à lui (l'*atè*, selon le terme de Lacan), qu'il ne peut qu'endosser et qui détermine un point de visée du désir qu'il place au-delà des biens et valeurs partagés, et il voit se retourner contre lui-même son propre vouloir : c'est pourquoi « l'acte des héros tragiques, qui vise un accomplissement du désir, peut se confondre avec le vœu d'y mettre fin ; son extrémisme le ramène au pire »¹². Dans *Wanoulélé*, au contraire, la narratrice se voit confrontée à un ordre féroce et hors-la-loi, qui est totalement extérieur à elle : sa propre position subjective ne compte donc pour rien dans la violence qu'elle subit. Par là même, la pièce s'avère proche des formes contemporaines du tragique, comme en témoigne aussi sa temporalité spécifique : si la tragédie antique appréhende le héros « à bout de course », « porté sur un extrême », « acharné à sa propre perte »¹³, c'est au lendemain du meurtre, dans la préparation duquel elle n'a joué aucun rôle, que la narratrice de *Wanoulélé* est saisie.

⁹ Selon les termes de Jacques Lacan. Cf. *Le Séminaire. Livre VII. L'Éthique de la psychanalyse (1959-1960)*. Paris, Seuil, coll. Le champ freudien, 1986, p. 317.

¹⁰ La présentation de L. Nabulsi qui précède *Wanoulélé* dans le recueil publié par RFI signale qu'elle a elle-même donné une traduction de Sophocle.

¹¹ TAMINIAUX (J.), *Le Théâtre des philosophes*. Grenoble, J. Million, 1995, p. 35.

¹² MICHAUX (G.), « Où est le père ? Héritage et innovation dans le tragique quotidien du premier théâtre », dans *Présence/absence de Maurice Maeterlinck*. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle (2-9 septembre 2000) organisé par Ch. Angelet, Ch. Berg et M. Quaghebeur. Bruxelles, A.M.L. éditions – Éditions Labor, coll. Archives du futur, 2002, p. 188.

¹³ LACAN (J.), *Le Séminaire. Livre VI, op. cit.*, p. 317.

La pièce s'inscrit ainsi dans une filiation dramaturgique bien définie aujourd'hui, ce qu'on a appelé les dramaturgies de la catastrophe¹⁴, équivalent théâtral de « l'écriture du désastre » théorisée par Maurice Blanchot ou de la « littérature lazaréenne » prônée par Jean Cayrol¹⁵. Ces écritures procèdent à la fois de la crise des codes de la représentation qui s'est fait sentir dès la seconde moitié du XIX^e siècle et de la brutale prise de conscience des limites de la littérature et des arts au lendemain de la Shoah. La temporalité rétrospective qui configure *Wanoulélé* caractérise ainsi déjà le théâtre d'Ibsen, par exemple, celui-ci enfreignant une loi fondatrice du drame moderne – l'inféodation de la temporalité du drame à l'action – en privilégiant la structure de l'enquête : c'est à la mise au jour des causes enfouies d'une situation présente qu'il s'agit d'arriver pour la rendre intelligible. Chez Layla Nabulsi, toutefois, la rétrospection ne reçoit pas cette finalité psychologique et explicative : la narratrice n'a pas à s'interroger sur les aléas de son propre destin pour tenter de lui donner sens ; elle ne peut que montrer, indiquer, un ordre barbare et in-sensé. On retrouve ici la fonction d'autopsie qu'Adorno a dégagée du théâtre de Beckett et qui caractérise les dramaturgies dites de la catastrophe : autopsie d'une humanité perdue, qui ne peut que constater le désastre, en aucune façon y remédier ; autopsie d'un modèle dramaturgique construit sur la croyance en l'illusion eschatologique d'une signification ultime¹⁶.

Wanoulélé s'inscrit, au moins partiellement, dans cette filiation, précisément par la situation d'énonciation que l'auteur construit : parlant rétrospectivement des atrocités subies, depuis sa colline transformée en *no man's land*, la narratrice semble s'abandonner à cette parole solitaire, soustraite à l'humanité – cette fiction (anti-théâtrale) d'une parole qui ne serait pas adressée ayant pour corrélat d'empêcher l'effet retour de l'interprétation sur le message (à la différence de ce qui se passe dans le témoignage, inéluctablement pris dans le jeu de l'interprétation) et, par conséquent, toute relance de la signification.

¹⁴ Cf. notamment : KUNTZ (H.), *La Catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*. Préface de Jean-Pierre Sarrazac. Louvain-la-Neuve, Centre d'Études théâtrales, (= *Études théâtrales*, n°23), 2002, 141 p.

¹⁵ Avant *Wanoulélé*, L. Nabulsi avait déjà écrit une pièce significativement intitulée *Debout les morts* (Paris, L'Harmattan, 1994), qui mettait en scène deux vieilles venant chaque jour boire le thé sur les ruines de leurs maisons bombardées.

¹⁶ Cf. par exemple KUNTZ (H.), *op. cit.*, p. 91-103.

Ce processus de suspension du sens (signification et direction), si caractéristique dans l'œuvre de Beckett par exemple, n'est cependant pas total, parce que le récit est néanmoins adressé, même s'il l'est à un autre qui ne peut répondre : « Comment, mon enfant, te raconter une autre histoire que celle de ton peuple qui se meurt » (p. 57), s'interroge la narratrice, qui thématise ainsi l'impossibilité d'aller au-delà de l'autopsie d'une humanité déchue, tout en réançant sa parole dans un espace social réduit, intime, préservé. Ce cadre énonciatif singulier confère à la parole une fonction plus complexe qu'il n'y paraissait à première vue et ouvre une temporalité double. D'une part, le récit rétrospectif, constatatif, acquiert tout de même une portée explicative : la narratrice tente de faire comprendre à sa fille comment elle a été forcée de tuer son mari de ses propres mains, après l'avoir torturé. Il ne s'agit pas pour autant de rendre le génocide intelligible, mais, bien au contraire, de dissocier radicalement l'attitude de la narratrice (soumise brutalement au sans-loi) de la barbarie génocidaire. D'autre part, cette auto-analyse débouche sur la fonction utopique du récit, qui se projette vers l'avenir : c'est aussi la possibilité de vivre après l'événement que cette parole interroge, parce qu'elle est adressée à l'enfant.

La situation d'énonciation inventée par Layla Nabulsi fonctionne ainsi comme un principe qui configure l'acte théâtral dans toutes ses composantes : elle détermine la construction de la pièce, sa mise en scène (nous y reviendrons) et les effets qu'elle peut produire sur le spectateur. Elle conditionne surtout l'appréhension singulière du génocide que *Wanoulélé* propose et qui consiste, me semble-t-il, à constater rétrospectivement le désastre issu de l'abolition de la loi (entendue ici comme l'instance tierce qui régule le lien social : non pas la loi imposée et aliénante des totalitarismes, mais celle qui doit être reconnue pour que le lien social se noue) et à s'interroger simultanément sur les conditions nécessaires à la refondation de celle-ci.

De l'anti-théâtralité du génocide

Wanoulélé met donc en scène l'une de ces conditions, à savoir ce qu'on peut appeler la parole intime. Incarner une telle orientation au théâtre, art public par définition, peut paraître contradictoire. Ce geste prend cependant tout son sens si on le situe dans le contexte des réalisations théâtrales et, plus largement, médiatiques contemporaines.

C'est la valeur réactive de ce théâtre de la parole intime que je me propose de préciser à présent, valeur réactive qui n'est pas sans rapport avec l'objet même qu'il s'agit de dire.

Dans la tradition occidentale, l'art du théâtre a eu tendance à se concentrer sur la réalité construite par le langage. La définition du drame par Peter Szondi en témoigne exemplairement : selon lui, le drame moderne naît à la Renaissance lorsque l'homme essaie de « se saisir et se refléter [...] par la seule reproduction des relations interhumaines », cela au travers de la forme fondamentale du dialogue, défini comme « le terrain linguistique où peut être médiatisé le monde de l'interhumain »¹⁷. Une telle proposition devrait certes être problématisée et nuancée ; elle dessine cependant une tendance lourde et permet ainsi de situer le problème qui nous occupe. De ce point de vue, en effet, l'événement génocidaire confine à l'anti-théâtre : comment faire place, au théâtre, au sans-loi du génocide, irréductible à cette *réalité* constitutive du théâtre occidental ? Ce n'est pas une forme de dérèglement interne au lien social, en tant qu'il est régi par la loi du symbolique (ici défini comme l'ordre du signifiant, qui caractérise le langage humain) et qu'il se fonde sur des idéaux reconnus ou, au moins, négociés, qu'il s'agit de mettre en scène ; il ne s'agit pas, autrement dit, de dire par le langage ce qui ressortit à l'ordre du langage ; l'enjeu consiste, bien au contraire, à représenter l'événement hors-symbolique qui découle de l'abolition du lien social et cet enjeu est structurellement contradictoire. Ainsi, comme ce fut le cas pour la Shoah, s'instaure ici une tension forte entre la forme théâtrale et le réel dont il s'agit de rendre compte. Cette tension donne lieu à ce qu'on peut appeler diverses tentations, auxquelles la situation d'énonciation singulière construite par le texte permet de ne pas succomber.

La première est la tentation explicative, qui revient à privilégier la question du pourquoi, laquelle, prise dans sa radicalité (car il y a bien sûr des causes analysables, mais la Cause ne l'est pas), n'est pas de mise. D'une part, parce que cette question confronte à un impensable, ce qui ne signifie pas qu'il faille se taire, au contraire : comme le suggère Gérard Wajcman, « l'impossibilité d'expliquer jusqu'au bout, de résoudre le "pourquoi" ouvre à cette exigence de veiller au "comment", de mettre au

¹⁷ SZONDI (P.), *Théorie du drame moderne (1880-1950)*. Traduit de l'allemand par Patrice PAVIS avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack. Lausanne, L'Âge d'homme, coll. Théâtre/Recherche, 1983, p. 13-14.

jour l'organisation du crime dans tous ses aspects et son plus infime détail, de dire ainsi seulement : cela a eu lieu. Et de le redire incessamment »¹⁸. D'autre part, parce que cette approche aurait pour conséquence de rapatrier le réel dans le symbolique et de le dénier par là même comme tel : si elle était possible, l'explication aurait certes un effet lénifiant ; elle permettrait de clôturer le dossier ou de tourner la page, comme on dit ; mais elle manquerait nécessairement la singularité de l'événement. On conçoit ici le risque auquel confronte la temporalité rétrospective caractéristique des dramaturgies de la catastrophe, en tant qu'elle prend souvent la forme de l'enquête (comme chez Ibsen). De ce point de vue, il n'est pas sans intérêt de constater que les concepteurs de *Rwanda 94* avaient envisagé de recourir à la forme dramaturgique du procès et qu'ils ont abandonné cette idée¹⁹. Toute la difficulté consiste bien à dire le génocide tout en le laissant confiné dans le non-sens et le sans-loi de la barbarie. C'est précisément ce que permet la situation d'énonciation particulière de *Wanoulélé*, la narratrice étant située dans un entre-deux qui ne se confond pas avec un après-coup, dans une forme de présent intemporel, qui n'implique pas de dénouement.

La deuxième tentation est celle de la sacralisation qui, par un processus inverse à la précédente, à force de vouloir reconnaître l'altérité radicale du réel, surlégitime d'une certaine façon la barbarie en l'entourant d'une aura mystérieuse. Allégeance est faite à une énigme jugée ininterrogeable, ce qui conduit à une appréhension sacrificielle de l'événement, qui avait déjà été dénoncée à propos de la Shoah. Layla Nabulsi opère au contraire une véritable mise à plat du massacre, en recourant au procédé de la délégation de paroles : la narratrice ne raconte pas elle-même le meurtre atroce de son mari ; elle cite les propos de celui-ci annonçant ce qui allait effectivement arriver, c'est-à-dire le déchaînement de la haine. Il n'y a place dans ces paroles ni pour le mystère, ni pour le respect dû aux morts, ni pour le pathétique. D'une voix énergique, alors que la scène est plongée dans l'obscurité totale, la narratrice dresse ainsi un constat que rien n'édulcore.

¹⁸ WAJCMAN (G.), *art. cit.*, p. 39.

¹⁹ PIEMME (J.-M.), « Construction de Rwanda 94 », dans *Études théâtrales*, 2002, n°24-25 (Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise), p. 69.

Le théâtre de la parole intime, en tant qu'il ouvre à la refondation de la loi, repose ainsi sur la possibilité de désigner la barbarie tout en maintenant la barrière avec le sans-loi. C'est la fonction séparatrice du langage qui est ainsi mise en scène, c'est-à-dire sa capacité à dissocier les deux ordres du réel et du symbolique – à la différence des deux « tentations » évoquées, qui privilégient l'un ou l'autre : soit le réel est ramené dans le symbolique, par exemple dans la tradition du théâtre critique et documentaire ; soit le symbolique tend à s'effacer pour faire advenir le réel, lorsque le théâtre vise l'efficacité magique du rite. La narratrice a été contrainte, pour survivre, à devenir le jouet, l'objet, de cet autre féroce que sont les génocidaires et, dans ce cadre (ou cette absence de cadre), de commettre le pire : « Vide ton esprit de toute pensée, sois bête et aveugle comme eux, le temps de leur présence. Sache que je préfère mourir par tes mains que par les leurs », lui avait dit son mari (p. 60). C'est autour de ce noyau abominable que le récit se tisse, travaillant à le mettre à distance sans pour autant le dénaturer en l'approvoisant par le langage.

Parce qu'elle s'adresse à son enfant, la narratrice réfute toute portée énigmatique à l'acte criminel. L'énigme peut se définir comme le signe d'une signification qui demeure opaque (ça veut dire quelque chose, mais on ne sait pas quoi) et qui aliène le sujet par là même, en le plaçant dans la dépendance d'un Autre magnifié, censé détenir cette signification tant recherchée (tentation de la sacralisation). Dans *Wanoulélé*, l'enfant médiatise cette relation à l'acte barbare et force la narratrice à dénier l'existence même de cette signification. D'autre part, pas plus qu'à reconnaître l'énigme, elle ne s'attache à la résoudre, à découvrir le fin mot de l'histoire (qui se cachait derrière tout cela ? qui tirait les ficelles ? quel est le vrai responsable ?) ni à se justifier rationnellement (tentation de l'explication) – comme elle aurait été amenée à le faire si, en s'adressant directement au public, elle s'était présentée en quelque sorte devant l'humanité ou le tribunal de l'histoire (c'est tout le problème de la culpabilité des victimes). Tout son récit travaille à mettre à distance ce qu'on peut désigner comme l'innommable, par opposition à l'énigme : il n'y a pas de signification cachée ni d'Autre mystérieux qui tire les ficelles. Telle est la portée de la question qui scande le texte, « Wanoulélé, que s'est-il passé ? » : au-delà des éléments d'explication apportés, la question demeure, qui maintient l'événement hors symbolique, désigne l'innommable.

La parole intime contre la communication médiatique

S'il s'écrit, d'une certaine façon, contre le théâtre, le théâtre de la parole intime peut s'interpréter aussi comme une réaction contre les modes de communication médiatiques. Entre le théâtre et les médias (le cinéma puis la télévision en particulier) s'est instaurée depuis un siècle une relation de concurrence à la fois économique et esthétique – et le génocide a notamment eu pour effet d'exacerber cette dernière.

Un premier aspect de la question semble assez évident et peut être traité rapidement : la parole intime constitue manifestement une alternative à la parole « orpheline » des médias (pour reprendre le terme de Jacques Rancière). Il est bien connu que, de Platon à Rousseau, la critique du théâtre a porté en particulier sur le fait que l'orateur n'y assume pas la responsabilité de sa parole. Cette dimension s'est encore vue renforcée dans les médias contemporains, qui pratiquent la citation en chaîne. *Wanoulélé* dénonce à sa manière cette dérive – dérive paradoxale dans la mesure où c'est l'excès même de la communication qui tue la communication – en mettant en scène cette parole intime, qui seule échappe au risque du dérapage métonymique (le message qui se déforme à force d'être transmis) et de la banalisation (qui a pesé sur le terme même de génocide). Je n'approfondis pas cette vaste question, car elle n'est pas explicitement problématisée dans la pièce²⁰.

Le second aspect a trait à l'image et, plus particulièrement, à un autre traitement possible du hors-symbolique : par le biais du reportage. Le reportage se présente à la fois comme l'accomplissement et la solution du témoignage, dès lors qu'il se soustrait à l'ordre du discours et à cette « différance » constitutive du témoignage (cf. *supra* : le témoignage concerne, par définition, un événement passé et il est donc invérifiable) : le reportage tend vers le présent de l'image prise sur le vif. Cette capacité d'objectivation qui le caractérise – et qui le distingue clairement du témoignage, fondé sur la confiance – est évidemment liée à l'essor des technologies de l'image depuis un siècle et demi et à la primauté que ce

²⁰ Elle l'est par contre dans *Rwanda 94*, qui travaille autant sur le déferlement langagier qui a suivi le génocide au moment où on a commencé à en parler que sur le génocide lui-même. La question de la médiatisation est d'ailleurs explicitement thématisée, puisque toute une partie de la pièce a pour fil narratif la réalisation d'une émission de télévision et les problèmes auxquels ce projet confronte la journaliste Bee Bee Bee.

mode de reproduction accorde à la technique. Comme l'a montré Walter Benjamin, avec la photographie, l'instrumentation technique se substitue à l'artisanat : « avec elle pour la première fois, dans le processus de la reproduction des images, la main se trouva déchargée des tâches artistiques les plus importantes, lesquelles désormais furent réservées à l'œil rivé sur l'objectif »²¹. Cette autonomie – à vrai dire relative (on connaît les effets de l'œil évoqué par Benjamin : cadrage, sélection, etc.) – confère à l'image photographique son caractère indéniable : on peut ne rien vouloir savoir d'un témoignage, comme l'ont souligné les survivants de la Shoah, confrontés à un processus de refoulement très répandu ; on ne peut refouler, du moins de la même façon, une image photographique, car celle-ci a, pour reprendre les termes de Benjamin, une « valeur d'exposition ». Autrement dit, elle relève d'une logique de la trace, de l'empreinte, de l'impression, par quoi elle semble désigner de façon immédiate l'objet qu'elle représente. Par là même, l'image s'offre comme l'alternative idéale dans la représentation du hors-symbolique : elle indique, elle montre, sans rapatrier l'objet dans l'espace propre du langage²².

Cette valeur d'exposition, qui constitue l'un des aspects majeurs de la concurrence esthétique entre théâtre et cinéma évoquée auparavant, a cependant son revers, double dans le cas qui nous occupe. D'une part, l'immédiateté de l'image – qui n'est certes jamais absolue (il n'y a bien sûr pas d'image pure, non médiatisée, mais celle-ci représente cependant l'un des idéaux de la technique cinématographique) – produit un effet de fascination morbide : si elle n'est pas compensée voire contredite par le verbe, l'image enferme le sujet dans cette relation à sens unique. D'autre part, comme l'a également montré Benjamin, la reproductibilité technique va de pair avec la propension « à standardiser l'unique »²³ : l'image devient une parmi d'autres. Une image du génocide, par exemple, est mise en relation avec d'autres images de misère ou de violence. Et le reportage encourt ainsi le risque de participer, quelles que soient les intentions

²¹ BENJAMIN (W.), « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », repris dans *Œuvres, III*. Traduit de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch. Paris, Gallimard, coll. Folio n°374, 2000, p. 272.

²² C'est pourquoi sans doute les nazis ont apporté tant de soins à faire disparaître les images, mais ne se sont pas du tout inquiétés des témoignages des survivants, comme le souligna notamment Primo Levi.

²³ BENJAMIN (W.), *art. cit.*, p. 279.

initiales de celui qui le réalise, à la dissolution de la singularité de l'événement.

Le Groupov a choisi de montrer les rares images disponibles, mais après avoir préparé le spectateur pendant plus de quatre heures et non sans lui avoir très explicitement signifié en quoi l'image pose problème au théâtre (et ailleurs)²⁴. La réaction de Layla Nabulsi est tout autre : c'est celle du retrait radical. La mise en scène, déjà évoquée, du meurtre passe ainsi par l'abolition de l'image et le détour de la citation : dans une obscurité totale, la narratrice cite les paroles de son mari. Contre l'image, la dramaturge joue, ici encore, la carte du langage, qui sépare, analyse, et celle de la voix, par quoi le dire s'ancre singulièrement dans un corps. Contre la communication médiatique, elle fait valoir l'intimité du théâtre.

Différents témoins et intervenants y ont insisté tout au long de notre colloque : le génocide rwandais n'a pu être perpétré qu'à la faveur – notamment – d'une vaste manipulation de l'ordre symbolique. Le signifiant *Tutsi*, exemplairement, au lieu de désigner de façon toujours partielle, incomplète et métaphorique les sujets dits tutsis, en est venu à signifier leur être même, de façon intégrale et exclusive : être tutsi, c'était être tutsi et rien que tutsi – un cancrelat autrement dit. C'est précisément parce que le génocide repose sur de telles manipulations que le théâtre, dont l'une des fonctions majeures a toujours été d'interroger les structures et les effets du signe dans les diverses configurations du lien social, a quelque chose à en dire.

Le dispositif énonciatif particulier qui structure *Wanoulélé* répond précisément à cette manipulation, non en la déniait, mais en la traitant, au sens médical du terme : la parole intime travaille à restaurer le langage dans sa fonction séparatrice ; elle dissocie ce qui avait été confondu. La pièce dégage ainsi les conditions d'une possible refondation de la loi et d'une possible reconstruction du sujet, en tant qu'il n'est, en droit, jamais totalement réductible à quelque énoncé que ce soit. Un tel dispositif permet par là même de dépasser certaines des impasses rencontrées par les discours contemporains portant sur l'événement génocidaire. D'un côté, il

²⁴ Cf. l'analyse très lucide de Jacques Delcuvellerie dans « Le Chemin du sens », *art. cit.*, p. 90.

évite le mutisme et le désespoir solipsiste, dans lesquels aurait été confinée la femme meurtrie si elle était restée seule, face à face avec un réel barbare qu'elle n'aurait pu que ressasser jusqu'à s'y enliser définitivement. De l'autre, parce qu'il ne rend pas la parole publique (comme le font les médias en particulier), il interdit toute banalisation et toute mise en série d'une expérience irréductiblement singulière ; il évite ainsi le risque, dénoncé par tant de victimes, de la dépossession subjective.



Guila Clara KESSOUS

Université de Metz / Université de Boston

L'ART DRAMATIQUE FACE AU GÉNOCIDE : RWANDA 94 ENTRE MUYIRA AFRICAINE ET MOÏRA GRECQUE

VLADIMIR – Un charnier, un charnier.

ESTRAGON – Il n'y a qu'à ne pas regarder.

Samuel Beckett, En attendant Godot

La réalité génocidaire échappe à toute tentative d'enfermement dans une forme de sens, quelle qu'elle soit. Le mot *génocide* lui-même n'est que le témoignage de l'impuissance du langage face à une folie meurtrière qui dépasse l'entendement. Il ne s'agira donc pas, pour qui veut amener un tel événement à la scène, de cristalliser l'idée du génocide dans une vision fixe et globalisante, mais de raconter pour mieux transmettre, de trouver « l'entonnoir » formel qui permettrait de presser le flux des informations pour en recueillir un message à faire passer de bouche à oreille contre l'oubli. Si nous ne comprenons pas, du moins pouvons-nous répéter dans cette obscurité les noms des morts pour leur donner la chaleur consolatrice qui accompagne le souffle du mot. Il semblerait que le théâtre soit cette forme privilégiée où l'horreur du monde peut se dire à la fois dans sa complexité et, d'une manière qu'il faudra préciser, en beauté. Le théâtre est en effet par excellence la forme qui fait la part belle au rapport direct avec la « foule », le public. Le « conteur », sur scène, n'a qu'à étendre la main pour toucher le spectateur : l'intime transmission de l'indicible est alors possible.

S'agissant du massacre perpétré au Rwanda en 1994, il est intéressant de voir comment la proposition théâtrale tente de concilier la réalité politique, sociale et humaine avec le besoin de mise en forme fictionnelle

nécessaire à l'entendement du spectateur. Se confrontent alors la dimension référentielle, que j'appellerai la *Muyira* africaine d'après le nom d'une colline où les Tutsis s'étaient réfugiés, et la dimension fictionnelle issue de la tradition dramatique, la *Moïra* grecque, ce destin aveugle et terrible de la tragédie antique. On se trouve face à un théâtre de la métaphore tragique, un théâtre qui s'interroge sur ses limites mais qui, par là même, trouve sa dignité dans une dialectique entre éthique et esthétique.

Théâtre, tragédie et ...scrupules

Le choix de la forme théâtrale, et plus spécifiquement de la forme tragique, pour « représenter » le génocide rwandais ne se fait pas sans scrupule. Le doute porte d'abord sur le langage lui-même. « Les pouvoirs du langage sont devenus tellement effrayants dans ce monde chaotique [...] qu'il s'agit de prendre conscience de la nécessité d'une mise à distance de ce langage »¹. En effet, comment dire l'anéantissement ? Non seulement « dire » mais choisir les instances qui structurent le discours dramatique. Comment canaliser le flot des données référentielles pour former un message juste qui serait à la hauteur de ce « beau langage »², valeur traditionnelle chère au Rwanda. « Le langage est, on le voit à chaque crise, inadéquat à dire le monde [...] Et pourtant, si l'on veut qu'un peu d'espoir vienne au monde, il ne reste comme armes miraculeuses que ces béquilles malhabiles »³... Quelle langue, en outre, choisir ? Le *kinyarwanda*, langue nationale dans laquelle génocide se dit *itsembabwoko*... ? L'anglais ? Le français ? Le public rentre alors en ligne de compte. Le spectateur, victime de la désinformation des médias à propos du Rwanda, a déjà tant à apprendre qu'il ne peut être confronté à un spectacle entier dans une autre langue que la sienne. Il s'agira de dire l'anéantissement dans la langue du spectateur, langue qui, au Rwanda et ailleurs, a aussi servi à l'anéantissement. Mais comment rendre en français une réalité structurée par une langue africaine où un terme comme *muzungu*, signifiant le Blanc, l'Européen, se fonde sémantiquement non sur la couleur blanche mais désigne en même temps un homme noir s'étant

¹ WABERI (A.-A.), *Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda*. Paris, Le Serpent à Plumes, octobre 2000, 108 p. ; p. 38.

² Voir SCHEUB (H.), « A review of African Oral Traditions and Literature », dans *African Studies Review*, vol. 28, n. 2/3, juin-septembre 1985.

³ WABERI (A.-A.), *Moisson de crânes*, *op. cit.*

enrichi illégalement. Le mot renferme les finesses d'un jugement de valeur qu'il faudrait rendre théâtral mais en évitant la pesanteur de l'explication.

Du point de vue éthique qui sous-tend le souci d'une « réparation », la mise en œuvre d'une fiction peut apparaître elle aussi comme un filtre falsifiant la réalité. Pour des raisons esthétiques évidentes, la réalité du génocide ne peut faire son apparition sur scène de façon brute, il lui faut une structure propre, une réduction en un format artistique « ingérable » par le public. Comment réduire, pourtant, sans trahir ? La télévision a souvent joué son rôle de média en montrant des images « vraies » du génocide, mais sans prendre la peine ou le temps de montrer comment et pourquoi s'est déroulé vraiment le génocide⁴. Le théâtre, dans son rapport avec la réalité génocidaire, ne peut pas céder à la même réduction médiatique, il doit au contraire se donner le temps et constituer un lieu pour établir, par une parole présente, incarnée, un rapport qui soit le plus direct possible avec la réalité atroce du massacre. Il s'agira de définir une forme d'alliance, difficile mais nécessaire, entre une parole informative qui prenne en compte un public peu informé au sujet de l'Afrique centrale et une parole esthétique visant à présenter éthiquement le génocide en même temps qu'à rendre un hommage solennel aux victimes. La conjugaison problématique d'une analyse sérieuse et d'une communication qui doit artistique de l'horreur explique la nécessité de la fiction :

Quand vous prenez une baguette de bois rectiligne et que vous la plongez dans l'eau, elle va vous apparaître coudée, cassée. Vous la ressortez, et elle est à nouveau droite. Si vous voulez la faire apparaître telle qu'elle est dans la « réalité » lorsque vous l'immergez dans l'eau, vous êtes obligés de la couder vous-même, de la briser. C'est peut-être un peu cela la nécessité de la fiction⁵.

Cette citation de Patrick Le Mauff illustre parfaitement cette nécessité d'intervention de la fiction pour dire le Vrai. Elle n'est pas seulement nécessaire par sa qualité « divertissante », « récréative » pour le spectateur, et par sa capacité d'engager celui-ci dans une célébration

⁴ Bertold Brecht : « Le réalisme, ce n'est pas montrer comment sont les choses vraies, mais comment sont vraiment les choses », cité par Delcuvellerie (Jacques), « Le chemin du sens », dans *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide. Groupov, récit d'une création*. N° spécial de *Alternatives théâtrales*, (Bruxelles), n°67-68, 2001, p. 76-91

⁵ LE MAUFF (P.), « La représentation en question. Exemple [entretien avec Claire Ruffin] », dans *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide, op. cit.*, p. 17.

émotionnelle, mais elle joue, en tant que forme, un rôle essentiel dans la formulation du réel.

La troisième hésitation porte sur la mise en scène. Comment ordonnancer une « re-présentation » du génocide ? Est-ce en en *comprenant* la « logique interne » dont parle Saül Friedländer⁶ et en voulant en donner un aperçu ? Mais alors, comment éviter de séduire l'auditoire avec des thèses qui ont déjà ébranlé un public et l'ont poussé à la folie meurtrière ? Restituer cette « logique » tout en la mettant à distance, tel est la gageure d'un théâtre qui entend se frotter à la réalité terrible du génocide. La gestion du facteur temps est aussi à considérer comme une difficulté : comment raconter, et raconter tout, en un temps imparti ? Les exemples dramatiques touchant à la réalité historique sont nombreux : citons les drames de Shakespeare (*Henri VI*, *Richard III*,...), les tragédies grecques à sujet historique (*Les Perses* d'Eschyle, *Les Troyennes* d'Euripide,...) et d'autres pièces contemporaines (*La Mère* de B. Brecht, *Die Versicherung* de P. Weiss,...). Nous nous pencherons ici sur la tentative du Groupov, groupe théâtral ayant consacré un spectacle entier, *Rwanda 94*, à la question du génocide, inventant pour ce faire une dramaturgie originale.

Quand les morts ont la parole

« Donner la parole aux morts » fut le mot d'ordre de l'entreprise du Groupov dans son spectacle *Rwanda 94*. Comment le facteur *Muyira*, résumant la réalité éthique rwandaise, et le facteur *Moïra*, renvoyant à la tradition esthétique de la forme tragique, se sont-ils combinés ici ? La capacité de cette tradition esthétique déjà ancienne à servir un dessein éthique contemporain a été reconnue ici, puisque les concepteurs de ce spectacle ont explicitement travaillé à partir de la forme tragique revendiquée par Eschyle ou Sophocle faisant parler ces « morts [qui] sont en colère »⁷ « sous la terre »⁸. Ces « morts fâchés »⁹ sont en effet le ressort

⁶ FRIEDLÄNDER (S.), *L'Antisémitisme nazi. Histoire d'une psychose collective*. Paris, Seuil, 1971 : « Le mal reste extraordinaire mais que, dans cette conscience inversée, le crime extraordinaire devient logique » (p. 35)

⁷ ESCHYLE, *Théâtre complet. Les Perses*. Paris, Garnier Flammarion, 1993, p. 138 : « Les morts sont en colère ».

de la pièce. Rappelons que la tragédie trouve sa source dans la *tragoidia*, chant du bouc en l'honneur du silène Dionysos ; à l'origine, la tragédie était chantée et *Rwanda 94* prolonge cette tradition musicale en incorporant, outre la musique de Garrett List, celle du Rwanda traditionnel grâce à l'apport de l'artiste Jean-Marie Muyango¹⁰. À l'origine, le jeu sacré [agôn] qu'était la tragédie mettait en scène des personnages masqués, esprits des morts et de la nature. Le chœur des morts présent dans *Rwanda 94* remplit cette fonction de restitution de l'ampleur du désastre au niveau à la fois collectif (effet de masse) et individuel (histoire personnelle de massacre). Après le premier monologue, le chœur de *Rwanda 94* peut s'apparenter au chœur des Choéphores¹¹ poussant Oreste portant les offrandes funèbres.

La définition de *Rwanda94* par J. Delcuvellerie : « Une tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants », témoigne de la similitude avec une destinée tragique commune qui fait parler ensemble les « morts fâchés » : « *Narapfuye, baranyishe. Sindaruhuka, sindagara amahoro*. Je suis mort, ils m'ont tué. Je ne dors pas, je ne suis pas en paix »¹². La revendication passe par un désir d'exorcisme qui doit être public pour se résoudre. On comprendra ici le verbe « exorciser » dans son acception grecque (*exorkizein*), signifiant « prêter serment » : c'est par fidélité aux morts qu'il s'agit de les délivrer par la parole théâtrale. En leur redonnant droit à l'expression *post-mortem*, *Rwanda 94* s'inscrit dans la lignée de cette quête de réparation symbolique menée par l'homme sans sépulture, qui constituait une problématique essentielle dans la tragédie grecque. Ainsi, dans *Antigone* de Sophocle où l'on trouve cette parole : « Un mort n'a pas besoin d'être tué deux fois »¹³.

Le décor du spectacle de *Rwanda 94* est lui aussi significatif. En faisant figurer ce mur rouge, symbole de la terre rwandaise, traversant le plateau

⁸ SOPHOCLE, *Electre*, Tome II : *Ajax. Œdipe Roi. Electre*. Texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon. Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1958, p. 255: « Sont vivants les morts sous la terre ».

⁹ Ibidem.

¹⁰ Voir l'entretien avec Garrett List à propos de sa collaboration : « Les hauts plateaux ont rendu la musique plus douce [entretien avec Bernard Debroux] », dans *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide*, op. cit., p. 59-62.

¹¹ ESCHYLE, *Les Choéphores*. Paris, Éditions de la NRF, 1920, 69 p.

¹² Cité par DELCUVELLERIE (J.), « Le chemin du sens », art. cit, p. 77.

¹³ SOPHOCLE, *Théâtre complet. Antigone*. Paris, Garnier-Flammarion, n°18, 1964, p. 93.

de part en part, le metteur en scène rapproche la destruction des Tutsis de celles des Atrides sur cette même *skéné* partagée par ce « mur vivant dont s'entoure la tragédie pour s'isoler du monde réel et pour préserver son sol idéal et sa liberté poétique... » (F. Schiller)¹⁴.

L'adresse directe au public est aussi similaire à la tragédie antique faisant appel au sens civique de chaque spectateur. Cependant, la *Moïra*, réalité funeste pesant sur le destin des héros tragiques, ne se confond pas complètement avec la *Muyira* rwandaise. Si, dans *Rwanda 94*, la réalité du génocide se coule dans la forme tragique pour en adopter l'esthétique, l'ambition éthique y est tout autre. On se rappelle que, dans la tragédie antique, le défaut tragique [*hamartia*] est le ressort de la faute ou de la catastrophe tragiques. La colère ou la jalousie des dieux est suscitée par la folie [*até*] ou la démesure [*hubris*], qui entraînent le héros à être exposé à la Fatalité [*ananké*], à la Destinée [*moïra*] ou au Destin [*tyché*]. Or, il y a une destinée du peuple rwandais massacré, mais pas de destin : c'est une *Moïra* qui n'a pas été décidée à l'avance avec le poids fatidique d'une malédiction. L'aspect éthique du spectacle de *Rwanda 94* laisse ainsi la place à une catharsis qui unit émotion et réflexion sans jamais voir dans le peuple rwandais un « exemple » suscitant « terreur et pitié »¹⁵ pour une meilleure réintégration sociale. Si Agamemnon laisse pleurer les Grecs pour comprendre le sacrifice d'Iphigénie¹⁶, c'est parce qu'il y a sacrifice. Ici, ce n'est pas le cas.

Jacques Delcuvellerie avait pensé au début intituler son spectacle : *Rwanda. La chevauchée furieuse*, titre qui fait directement référence à ces morts qui demandent justice. La sobriété du titre actuel : *Rwanda 94*, touche à l'essence même du tragique par sa juste concision. Mais il s'agit d'un tragique renouvelé dans son essence, ce que manifeste la formule choisie pour l'exposition qui est, quant à elle, à la fois inédite et exemplaire. Jacques Delcuvellerie choisit de mettre en scène un destin particulier

¹⁴ Cité par Pavis (P.), *Dictionnaire du théâtre*. Paris Dunod, 1996

¹⁵ ARISTOTE, *La Poétique. Texte primitif et additions ultérieures*. Neuchâtel, Univ. de Neuchâtel, 1951, (2e partie, chap. IX, « Différence du poète et de l'historien. Des fables épisodiques dans la tragédie »).

¹⁶ EURIPIDE, *Les Troyennes. Iphigénie en Tauride. Electre*. Trad. par Léon Parmentier et Henri Grégoire. Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1959, 159 p.

unissant vérité et réalité : mettant à mal les théories de Ion Omesco¹⁷, le spectacle s'ouvre sur le témoignage d'une rescapée dans un « rôle d'elle-même », « en représentation dans cette représentation »¹⁸. « Je ne suis pas comédienne », annonce-t-elle d'entrée de jeu. Le malaise ressenti par le public est terrible pendant ces trente-cinq minutes où Yolande Mukagasana relate les détails du massacre de ses proches. La mise en scène a laissé une part de liberté réelle, d'invention, de possibilité d'improvisation dans le temps imparti. On est certes au théâtre, mais ce théâtre-là ne s'ouvre pas comme la cérémonie rituelle de la tragédie antique ; l'événement qu'il raconte est réel, il ne s'agit pas une fable symbolique, et ceci justifie la forte dimension documentaire à l'ouverture du spectacle.

Témoigner, tel est donc le geste qui définit et justifie également la présence de Yolande Mukagasana sur une scène de théâtre, la scène requérant maintenant tout son être de morte vivante, à la différence du livre, ce moindre risque, faisant l'économie de l'exposition réelle à un public et de la confrontation directe avec lui. Et avec elle, le théâtre aussi se met en danger, bien entendu, en se portant jusqu'à ses extrêmes limites¹⁹.

Si la forme théâtrale tragique est ici la plus risquée, c'est en raison de cette confrontation directe avec le public qui peut réagir en toute liberté. Réactions d'indignation, de rejet, d'émotion ou de haine, peu de spectateurs sont restés indemnes face au spectacle *Rwanda 94*.

Au même impératif de mémoire obstinée nous confronte le récit initial, le récit vécu par Yolande qui reste le point d'appui sur lequel se dresse l'architecture de *Rwanda 94*. Il la légitime et la fonde. Ce récit, un spectateur le réfutait au nom de la convention théâtrale²⁰.

En effet, se trouve mis à mal le pacte sous-entendu dans la complicité entre public et acteurs : faisons semblant. Mais peut-on faire semblant de s'intéresser à un génocide humain ? Et le témoignage véridique, même s'il est authentique, ne devient-il pas lui aussi factice dans la répétition

¹⁷ OMESCO (I.), *La Métamorphose de la tragédie*. Paris, Presses universitaires de France, 1978, p. 74 : « Nous devons discerner les lois qui gouvernent le monde à travers l'action tragique, à cela une vie privée ne suffit pas ».

¹⁸ J. Delcuvelier cité par LE MAUFF (P.), « La représentation en question », *art. cit.*, p. 20.

¹⁹ IVERNEL (P.), « Pour une esthétique de la résistance », dans *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide*, *op. cit.*, p. 12.

²⁰ BANU (G.), « Rwanda 94. Un évènement », dans *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide*, *op. cit.*, p. 23.

obligatoire de toute œuvre dramatique ? Serait-ce là la véritable tragédie de *Rwanda 94* ? De faire du geste du témoin un métier d'acteur ? D'obliger la parole réelle à être vraie tous les soirs ?

À force de le [récit] redire [...] n'échoue-t-on pas dans cette « paupérisation de l'existential » dans laquelle échoue, selon Blanchot, tout ce qui se répète ? Non, répondis-je, dans la mesure où il participe d'une expérience de l'extrême que la parole ne parviendra jamais à épuiser²¹.

En atteignant cette fibre vive de la blessure existentielle, *Rwanda 94* nous donne à voir autre chose que ce qu'entraîne, concrètement, la répétition autorisant l'improvisation et la spontanéité des acteurs. Les survivants du génocide qui ont participé au projet parlent d'un devoir de parole dans l'espace théâtral, ce qui rend celui-ci lourd d'un message s'adressant à tous les citoyens du monde assis les yeux grand ouverts.

Théâtre de la cité du monde

S'il emprunte, on l'a vu, à la tradition du tragique, le spectacle *Rwanda 94* est néanmoins attentif à éviter que le génocide soit lui-même qualifié de tragédie et apparaisse comme tel : le jeu dramatique doit toucher chaque spectateur en mettant en cause sa propre responsabilité. Comme l'explique justement Claire Ruffin²², en tant que spectatrice, le public s'accroche désespérément aux indices de fiction pour mieux prendre distance par rapport à l'atroce réalité qui lui est rappelée. Ce refus de complaisance avec le public le responsabilise comme dans les tragédies d'Euripide où l'auditeur était directement sur scène pour être mieux juge du drame et voir son double. Après quatre heures de spectacle, le public est alors préparé à voir les images insoutenables des massacres. « Laissez-moi tranquille, je suis au théâtre ! »²³, crie le spectateur : comment parler du monde, témoigner du cauchemar, convoquer sans risquer de susciter ce sentiment d'agression ?

L'expérience de *Rwanda 94* touche à l'essence d'un théâtre qui se met en question historiquement. Il prend parti et prend à partie, faisant battre le

²¹ Ibidem.

²² RUFFIN (C.), « Lettre au Groupov », dans *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide*, op. cit., p. 8-11.

²³ Voir RUFFIN (C.), « Lettre au Groupov », art. cit., p. 8.

cœur de l'humanité entière. « C'est peut-être cela le théâtre : dans du vivant, à travers un être contingent, limité, actuel, la voix d'une multitude très ancienne se fait entendre »²⁴. Le théâtre est cet endroit de rencontre où il est possible d'inviter la vie, d'inventer la vie pour la rendre vraie sous les yeux d'êtres humains.

Au théâtre, il est possible d'inviter de la vie, de la réalité, de véritablement témoigner de nos conditions d'êtres sur cette terre où nous n'étions pas les plus nantis, mais où nous n'étions pas les plus malheureux non plus ! »²⁵.

Si le spectacle *Rwanda 94* a cette beauté tragique des œuvres helléniques présentant ces héros refusant de mourir sur l'autel du sacrifice, tout comme la « Cantate de Bisesero » mettant en scène ces résistants rwandais sur la colline de *Muyira*, si l'on touche donc au symbolique, c'est pour mieux refuser le mythologique. L'idée de rituel expiatoire, qui rendait la tragédie antique sacrée, ne peut être acceptée ici. Si l'autel garantissait le sacré divin dans la scène tragique des origines, la terre rouge figurée par le mur, décor unique sur la scène de *Rwanda 94*, concentre symboliquement la blessure historique de l'espèce humaine. Le choix d'une parole directe, compréhensible par tous, prend alors tout son sens. Il ne s'agit pas en effet de trouver ce raffinement du vers chanté dont parle George Steiner²⁶: le mot est celui de tous les jours et vient saisir le spectateur en plein cœur de par sa résonance familière.

Nous n'avons pas eu de funérailles comme il est de coutume.
Nous avons été dépecés et jetés dans les fosses communes.
Nos cadavres jetés à travers le pays.
Chiens et vautours les dévorèrent,
Puis ils laissèrent les os exposés au soleil²⁷.

Comment ne pas rapprocher la « Cantate de Bisesero » de ce flot (*kuma*) décrit²⁸ dans *Les Perses* d'Eschyle, qui emporte les cadavres battus par les

²⁴ DELCUVELLERIE (J.), « Le chemin du sens », *art. cit.*, p. 79.

²⁵ Voir RUGAMBA (D.), « Dire ce que ne disent pas les pierres [entretien avec Bernard Debroux] », dans *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide*, *op. cit.*, p. 75.

²⁶ STEINER (G.), *La Mort de la tragédie*. Paris, Gallimard, 1993, p. 32 : « Le vers de la vision tragique n'a rien de démocratique ; il est aristocratique : il met une barrière entre le public et l'action tragique qui se voit dotée d'une distance respectueuse ».

²⁷ COLLARD (M.-F.), « Chronologie du *Work in Progress* », dans *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide*, *op. cit.*, p. 35.

flots (vers 275 à 278) : « ainsi les nôtres, corps ballottés, corps engloutis, inertes dans leurs grands manteaux s'en vont à la dérive, au fil de l'eau »²⁹. Les uns périssent sous l'eau, les autres sous le soleil. L'effet artistique recherché est le même, sauf que, dans le cas rwandais, la mise en forme esthétique ne répond à aucun souci mythologique.

Sur la colline de Muyira
Couverte de forêts et de buissons
Vivaient avant le génocide
De nombreux hommes forts.
Muyira Muyira Muyira
Muyira Muyira
Muyira Muyira Muyira
Muyira Muyira
Entre buissons et forêts
Sur la colline de Muyira
Reste une poignée d'hommes
Qui maintenant meurent de chagrin
Muyira Muyira Muyira
Muyira Muyira
Muyira Muyira Muyira
Muyira Muyira³⁰

Cette ode, à la fin de *Rwanda 94*, imite l'*exodos* grec qui résume le spectacle en entier en reprenant le propos central du fait tragique.

LE CHŒUR : Regardez, habitants de Thèbes, ma patrie. Le voilà, cet Œdipe, cet expert en énigmes fameuses, qui était devenu le premier des humains. Personne dans la ville ne pouvait contempler son destin sans envie. Aujourd'hui, dans quel flot d'effrayante misère est-il précipité ! C'est donc ce dernier jour qu'il faut, pour un mortel, toujours considérer. Gardons-nous d'appeler jamais un homme heureux, avant qu'il ait franchi le terme de sa vie sans avoir subi un chagrin³¹.

Toute la différence réside dans cette touche moralisante à la fin de l'*exodos* grec, touche inséparable de la dimension mythologique que Sophocle met explicitement en œuvre puisque, même s'il fait intervenir la volonté de l'homme, il n'en exclut pas pour autant la fatalité : les dieux ont toujours

²⁸ ESCHYLE, *Les Perses. Théâtre complet*. Paris, Garnier Flammarion, 1993, p. 77, aux vers 87 à 90 : « Ce grand flot d'hommes, qui pourrait l'endiguer, quels fermes remparts ? Autant arrêter la mer qui déferle irrésistible ! »

²⁹ Ibidem.

³⁰ Cité par DELCUVELLERIE (J.), « Le chemin du sens », *art. cit.*, p. 91.

³¹ SOPHOCLE, *Œdipe-Roi*. Paris, Bordas, édition 1999, p. 49.

raison. Dans *Rwanda 94*, la collectivité n'est pas punie pour avoir désobéi à un ordre transcendantal : « Ce devoir de réparation avec les morts par souci des vivants, ne pouvait esquiver la question du "Pourquoi ?", ni donc celle des responsabilités »³². La dignité théâtrale vient ici, non du caractère illustre d'une fiction légendaire, mais de la réalité historique : les protagonistes en sont des êtres humains ordinaires, tout comme les membres du public (d'où la volonté de mélange entre personnes de type africain et de type européen dans le Chœur des Morts de *Rwanda 94*).

La référence à une réalité historique n'empêche pas que l'espèce humaine tout entière soit concernée. C'est peut être en cela que l'on touche malgré tout au sacré dans la représentation *Rwanda 94*. Que le théâtre soit envisagé en tant que lieu dans une visée « pratique » du sacré théâtral dans son aspect « matériel » : objet, décors, scène, acteurs, costumes, lumières,... ; ou encore qu'il s'agisse du théâtre en tant qu'art, dans une visée « esthétique » touchant à la dimension du « Beau » théâtral : choix de la mise en scène, travail et répartition des corps, vision globale et esthétique de l'auteur,... ; ou enfin que l'on choisisse d'appréhender le théâtre en tant que genre, dans une visée « ontique », envisageant une classification des fondements théâtraux : formes et règles dramatiques, codifications narratives,... : il s'agit toujours, dans *Rwanda 94*, de rendre au théâtre une nouvelle dignité.

Évoquons l'épisode des hyènes qui est si caractéristique. Trois personnages à tête de hyènes surgissent sur scène en fredonnant un discours démagogique sournois, reproduisant celui qui a incité à la haine génocidaire. La musique, sur un air joyeux à la « Mary Poppins »³³, est lancinante, tout comme ces paroles si facilement absorbables par des foules crédules. Monsieur Cékomsa (première hyène) affirme que les Africains ne méritaient pas l'indépendance car il sont trop peu éduqués. Monsieur Quai D'Orsay, lui, séduit par la ruse d'un fallacieux discours « européen ». Quant à la dernière hyène, c'est un journaliste sénégalais qui renforce encore le caractère faux de cette société. La journaliste Bee Bee Bee devra résister à la tentation du chant de ces trois sirènes maléfiques qui endorment les foules avec un discours bien-pensant, guidant les esprits vers une banalisation du génocide. La théâtralisation de cette scène est remarquable car le rythme de la mélodie captive le spectateur qui, lui aussi,

³² DELCUVELLERIE (J.), « Le chemin du sens », *art. cit.*, p. 77.

³³ *Id.*

doit combattre la tentation de se laisser aller vers le gouffre musical. Ici, le théâtre en tant que lieu est magnifié car il devient capable de montrer esthétiquement le type de séduction esthétique auquel il s'oppose. Dans cette résistance au chant tentateur, l'art théâtral touche non seulement au « Beau » mais au sublime. Enfin, génériquement parlant, le code reste intégralement celui du tragique, même s'il touche ici à la parodie. Ce seul exemple suffit à illustrer ce que peut un théâtre qui, sans cesser de se nourrir des formes du tragique, affronte la question de la responsabilité face à une catastrophe dont il ne fait pas une tragédie.

S'il n'y a pas eu de malédiction dans le massacre de la population rwandaise, il y a bien eu des responsables, auteurs des discours incitant à la haine et concepteurs de la folle machinerie génocidaire. Le théâtre, en accueillant le thème monstrueux (au sens étymologique du terme) du génocide, devient le lieu où s'énoncent, se dénoncent et s'amplifient les responsabilités. *Moïra* esthétique et *Muyira* éthique s'unissent en ce lieu qui crie leurs dissonances au travers de la beauté dramatique. Le théâtre peut alors être comparé à ce lieu sacré, ce lieu ultime du service humain, comme adresse directe au Créateur qui se tient, selon l'histoire juive, au cœur même de Jérusalem : le Mont *Moriah*, le Mont du Temple.



Christine SERVAIS

Université de Liège

LE TÉMOIGNAGE ET « L'OBJECTIVITÉ INTRAITABLE » : QUELLE FICTION POUR QUELS SAVOIRS ? (À PROPOS DE *RWANDA 1994* ET DE LA COUVERTURE DU GÉNOCIDE PAR LE JOURNAL *LE SOIR*)

Il s'agit d'analyser ici deux dispositifs de mise en scène du témoignage et, partant, deux types de choix esthétiques structurant les modes d'adresse au spectateur : d'un côté, le discours d'information (essentiellement la presse écrite) ; de l'autre, *Rwanda 1994*, représentation théâtrale créée à Liège par le *Groupov* et jouée notamment à Liège et à Bruxelles en avril 2000, après qu'une version provisoire eut été présentée en Avignon en 1999¹.

Écrite par Marie-France Collard, Jacques Delcuvelierie, Yolande Mukagasana, Jean-Marie Piemme et Mathias Simons, *Rwanda, 1994* fut élaborée après un énorme travail de réflexion, d'enquête, de récolte de témoignages et de parcours répétés sur le sol rwandais. Cette pièce au titre froidement factuel modifie sensiblement le regard sur le génocide que nous en avaient donné les médias. Informative dans ses intentions, elle va pourtant bien au-delà de la simple information, car elle met en œuvre une forme de participation du public qui interroge son rapport à l'autre et au monde. Et, au-delà, c'est le rôle et la place du spectateur qu'elle met en cause, ce qui inclut son rôle et sa place de téléspectateur.

Concernant le « traitement médiatique » du génocide, beaucoup d'études ont relevé déjà en quoi et à quel point il avait pu être défaillant².

¹ La pièce a été présentée ultérieurement à Rouen, Limoges, Marseille, Genève, Berlin, Montréal, ..., ainsi qu'au Rwanda.

² Cf. e.a. *Les Politiques de la haine. Rwanda, Burundi. 1994-1995*. Présentation de Claude Lanzmann. [Numéro coordonné par C. Vidal, M. Le Pape]. Paris, 315 p. (= *Les Temps modernes*, Revue bimestrielle, 50^e an., n°583, juillet-août 1995).

Ce ne sera pas ici mon propos. Je n'interrogerai pas la manière caricaturale (« ethniciste ») de présenter ce qui a été souvent décrit comme un « conflit » à l'intérieur d'une lutte armée, ni même un certain acharnement (déjà dénoncé) à produire, par souci d'objectivité, d'une « neutralité » à laquelle le discours humanitaire s'accordait si bien, une réelle symétrie³ dans un partage de responsabilités qui n'ait qu'il pût s'agir d'un génocide. Il ne s'agit pas non plus de relever une difficulté manifeste à lire le génocide en termes politiques, ni le caractère paradoxal du média qui prétend se donner les moyens de comprendre tout en présentant toujours l'événement comme accident, c'est-à-dire ne relevant pas d'une chaîne causale mais bien, précisément, de son interruption.

Je voudrais en revanche m'interroger sur la manière dont le dispositif médiatique peut porter au lecteur le *témoignage* du génocide, et en particulier celui des victimes, en m'appuyant sur un corpus d'articles du journal *Le Soir*, choisi pour être l'un des médias auxquels on aura pu, dans l'ensemble, faire le moins ces reproches adressés à la presse dont nous venons de donner quelques exemples⁴. Par ailleurs, autant les articles des envoyés spéciaux du *Soir* que *Rwanda, 1994* font la preuve d'une volonté de savoir et de comprendre ; il m'a paru dès lors qu'il était possible de s'interroger d'une manière générale sur les formes que peut prendre le témoignage dans ces deux médias que sont la presse et le théâtre.

³ Cf. le témoignage d'Alain Frilet (journaliste à *Libération*) sur la manière dont le « Rapport Gersony » a réveillé les rédactions françaises, fin septembre : FRILET (A.), « Reportages en situation de guerre et de génocide », dans *Les Politiques de la haine, op. cit.*, p. 154.

⁴ Il s'agit des articles publiés par le journal *Le Soir* entre le 7 avril, au lendemain de la mort du Président Habyarimana, et le 27 juin, à la veille de la publication à Genève du rapport des Nations-Unies sur le génocide des Tutsis et les massacres de Hutus au Rwanda. Ce quotidien belge a été choisi en raison de la très large place qu'il a accordée durant ces 3 mois aux événements rwandais et de son remarquable souci de discrimination (dès le 8 avril, les articles des envoyés spéciaux font état de massacres – systématiques et manifestement organisés de longue date – de civils tutsis par les milices des *Interhamwe* et les militaires ; le terme génocide sera très vite prononcé et publié, et les envoyés spéciaux distingueront toujours le génocide de la guerre proprement dite). Dans la mesure où c'est le dispositif médiatique lui-même qui nous intéresse, il nous a semblé que le choix de l'un des organes de presse les moins discutables dans cette couverture s'imposait. Il permet de comprendre en quoi, en dépit des intentions mêmes des journalistes, le média contraint.

À travers le dispositif de prise en charge du témoignage, ce qui nous retient ici est la place du « ça a été » et la manière dont il est relayé, dans le média de masse, d'une part, et à la scène, d'autre part. Avec le témoignage, c'est toute la question de la manière dont le symbolique touche (et fait toucher) au réel⁵ qui se pose, la question de la dimension performative du discours et celle de son adresse au lecteur/spectateur. En d'autres termes, à quelles « incarnations » le témoignage doit-il se rendre pour en venir à me parler et me toucher, moi ? Dans l'un et l'autre médias, cette possibilité de toucher le destinataire est liée à des processus qui déterminent sa position par rapport au témoin et, en même temps, par rapport à une collectivité qui est alors définie. Comment faire part de la parole de l'autre – c'est-à-dire la faire partager ; comment faire part de la mort ? Si le mass-média relève bien, comme on tentera de le montrer, d'une esthétique du choc, que faire de ce choc des corps et de la parole des témoins ? Comment, en quoi est-il relayé ou au contraire amorti, désamorcé ? Ce qui est en question est donc aussi la possibilité pour les deux dispositifs de médiation ici étudiés d'échapper à une forme de radicalisation de l'altérité⁶ en la rendant appropriable par un destinataire. Les deux processus de médiation diffèrent et engendrent de ce fait un type de mise en fiction, un rapport au savoir, à la mémoire et à la collectivité différents.

Formes et intentions : convergences et divergences

Sans même parler de la fameuse « mise en scène » de l'information et de sa dramatisation, desquelles on se désole souvent, les deux entreprises ne sont pourtant pas sans points communs, et de nombreux croisements peuvent être faits de l'une à l'autre. On notera tout d'abord une même

⁵ Au réel le plus « intouchable » et en même temps au réel auquel le média est le plus attaché en tant qu'il est « l'événement-même », c'est-à-dire à la mort physique. On pourrait d'ailleurs montrer que, en termes lacaniens, le réel est le corps fragmenté, ou démembré.

⁶ Radicalisation dont le prototype pourrait être la désormais fameuse phrase du directeur de la rédaction de France 2, rapportée par Ph. Boisserie : « Tu fais l'évacuation des Français et puis tu rentres. On n'est pas là pour faire des sujets sur des noirs qui s'entre-tuent. De toute façon ça n'intéresse personne » – cf. BOISSERIE (P.), BIRCK (D.), « Retour sur images », dans *Les Politiques de la haine*, op. cit., p. 201.

volonté de « faire savoir » au monde, de « faire passer » un ébranlement⁷, de comprendre, d'« éclairer la situation » par une mise en contexte ou même, avec une journaliste comme Colette Braeckman, une même volonté de remettre en cause l'attitude des autorités de son pays en n'hésitant pas à faire connaître sa propre honte. Mais il faut tout de suite noter que les auteurs de *Rwanda, 1994* entendent, au-delà du « faire savoir », militer contre les potentialités d'autres massacres là ou ailleurs, lutter pour que cela n'arrive plus, et tout particulièrement en dénonçant le discours des médias. Or un journaliste, sauf exception, ne milite pas et s'en tient à cette « intraitable objectivité » que la journaliste mise en scène dans *Rwanda, 1994* éprouvera comme insuffisante. Militer suppose que l'on vise l'engagement du destinataire. Mais si le journaliste doit savoir à qui il s'adresse⁸, les auteurs de *Rwanda, 1994* savent eux aussi qu'il leur faut lutter s'ils veulent être intelligibles pour des destinataires formés par les mass-médias⁹. A priori, leurs destinataires sont donc bien les mêmes.

On notera encore la grande diversité, dans *Rwanda, 1994*, des discours et des énonciateurs, en un montage comparable à celui de la presse écrite ou du J.T., le tout pris dans un point de vue qui est européen, belge en particulier. Cela dit, *Rwanda, 1994* met en scène le discours médiatique pour lui répondre¹⁰, et produire une autre forme de savoir. D'un côté le montage doit rendre compte du souci d'objectivité (on multiplie les points de vue) ; de l'autre il signifie qu'il s'agit d'une création.

Étant donné ce contexte, on comprendra que le rôle des témoignages soit, du journal à la scène, assez différent. Le discours de l'objectivité tend, par le témoignage, à rendre vrai ce qu'il énonce, le témoin assurant le

⁷ Cf. le témoignage du même BOISSERIE (P.), « Retour sur images », *art. cit.*, p. 204.

⁸ Cf. ce même témoignage, où P. Boisserie indique que, s'il avait voulu expliquer correctement la situation rwandaise, il lui aurait fallu une minute de plus, ce que d'après lui le téléspectateur n'était pas prêt à supporter.

⁹ Cf. DELCUVELLERIE (J.), « Note d'intention », dans Groupov, *Rwanda. Synthèse du dossier d'octobre 97* préparé par J. Delcuvellerie et Marie-France Collard, et présentation du work in progress de janvier 99. Liège, s.e., 1999, p. 30.

¹⁰ Outre le récit du parcours de la journaliste déjà évoqué, la pièce utilise des images d'actualité diffusées à la télévision, notamment pour « réparer le tort qu'elle a fait » et pour « retrouver un effet d'étrangeté brechtien ». Mais il s'agit aussi de rendre compte du « choc initial » donné par la télévision et d'utiliser ses conventions pour « obtenir un effet de réel » et faire en sorte que l'on soit « bouleversé en même temps qu'on ne cesse de réfléchir » ; cf. DELCUVELLERIE (J.), « Note d'intention », *art. cit.*, p. 40.

passage du « ceci est » au « ceci est vrai ». Cette « valeur performative » du témoignage fonctionne de la même manière pour les deux types de témoins que l'on distingue habituellement : le témoin source d'un savoir que le journaliste s'approprie (la source étant considérée comme sûre de par sa co-existence par rapport aux événements) et le témoin source d'une parole que j'appellerai « propre » dans le sens où il raconte ce qui lui est arrivé à lui, témoin que l'on nomme « actant ». Dans *Rwanda, 1994*, le témoin n'a pas pour fonction de rendre vrai ce qui est dit mais de faire revenir, avec nous, la *manière* dont cela est vrai, de le rendre vrai *pour nous*, nous rendant à un réel inconsommable et, du coup, inoubliable. C'est à démonter les mécanismes de cette différence et leurs conséquences que nous allons consacrer le reste de cette analyse, en examinant successivement les deux dispositifs : *Le Soir* d'abord, *Rwanda, 1994* ensuite.

Témoins dans l'au-delà

Avant de se demander comment est relayée pour un destinataire la parole du témoin, il importe d'établir qui sont les témoins. Dans *Le Soir*, la plupart des témoins dont l'énonciateur recueille la parole sont décrits comme des « revenants » : ils reviennent en effet témoigner d'un autre monde, désigné comme « l'enfer », « le bout de l'enfer », « le cœur des ténèbres », etc. Ce sont, par ordre d'apparition, les Belges sur place qui témoignent par téléphone et que l'envoyée spéciale Colette Braeckman décrit comme hébétés (le 8/4). Ce sont ensuite les premiers rapatriés. À leur arrivée le 13 avril, *Le Soir* titre sur les « yeux vidés par l'horreur de ceux qui ont pu regagner la Belgique ». Ce sont aussi les envoyés spéciaux eux-mêmes (Alain Guillaume et Colette Braeckman), qui témoignent de l'horreur totale de ce qu'ils voient. Parallèlement prennent la parole quelques Rwandais, privés de nom, décrits ou se décrivant eux-mêmes comme menacés de mort, attendant la mort (le 13 avril) et déjà presque morts, des « morts vivants » dit le journaliste (le 14 avril). Ce sont, enfin – à partir du premier juin seulement ! – les victimes elles-mêmes, rescapés dont on dit qu'ils sont « étonnés de voir le soleil » (le 6 juin). Relayer ces témoignages signifiera donc nécessairement traiter avec cette frontière de l'autre monde, soit que l'on tente d'en organiser le passage à destination des lecteurs, soit que l'on tente de la fermer pour en quelque sorte se tenir sauf.

Or, très vite, de nombreux moyens vont être mis en œuvre pour rétablir fermement cette frontière. Le premier et le plus évident de ces moyens est bien sûr le stéréotype, sur lequel je ne reviendrai pas : ainsi cette dépêche AFP publiée le 11 avril et titrée : « Les massacres entre ethnies pour tradition nationale ». Il est très clair que tous ces stéréotypes, s'ils empêchent une compréhension des faits et l'identification même du génocide, ont avant tout pour fonction de désigner les faits comme relevant d'une altérité qui ne suppose aucune forme de comparaison avec nos propres vies et nos propres valeurs. L'autre y est « tout autre »¹¹, de telle sorte que notre identité ne soit en rien menacée : leur monde et le nôtre n'ont rien en commun. De surcroît, à partir du moment où le massacre est considéré comme faisant partie, si l'on peut dire, de l'ordre des choses, l'événement en lui-même n'en est pas un, le choc se trouve désamorcé et notre monde pareillement sauf.

Le second de ces moyens est lié aux faits eux-mêmes : la plupart des étrangers sont progressivement rapatriés : civils et journalistes d'abord, militaires ensuite ; ces faits trouvent un large écho dans le journal, et certains articles font état du tri qui s'effectue à l'aéroport de Kigali entre Rwandais et étrangers. Si tous ces articles rendent compte par là d'un simple souci de se mettre à l'abri, ils produisent aussi l'image d'un monde qui se ferme sur lui-même – fût-ce parce qu'il a été « abandonné », comme on le lit parfois. Un monde dont les nôtres se sont retirés, dont les contacts avec le nôtre sont rompus.

C'est ainsi que, à partir du départ des casques bleus belges, la métaphore de la chambre close va très souvent revenir : « horreur à huis clos » (19 avril), « massacre à huis clos » (23 avril), sans parler de ce simple fait si souvent répété que, « là-bas », on « s'entre-tue », « entre soi ». C'est donc bien de cela qu'il s'agit : de la frontière érigée entre deux mondes, celui des vivants et celui des autres. Comment faire ici entendre une voix issue de cette chambre close, de ce monde abandonné¹² ? Comment ces « morts-vivants » pourraient-ils nous parler ? De fait, ils ne nous parlent pas.

¹¹ Bien sûr, on pourrait montrer que cette altérité radicale l'exclut de l'humanité : qu'il soit fou, ivre ou bestial, les forces qui l'animent sont animales.

¹² « SOS lancé par la MINUAR, l'Unicef, la Croix-rouge et MSF : "À l'aide, le Rwanda meurt" », titre *Le Soir* du 29 avril.

Et cependant on trouve, parallèlement, une autre métaphore qui ne cesse elle aussi de revenir, c'est celle du flot, du débordement : avant même le flot des réfugiés, ce sont des corps qui « débordent » des morgues, de salles de classes ou de fosses communes, menaçant clairement d'envahir le monde des (sur)vivants. Et l'évocation tant répétée de ces cadavres partout répandus et de l'odeur de la mort tend à déborder, elle aussi, des limites du symbolique et du texte. De ce débordement pourrait venir le témoignage du génocide. Il faut nous y arrêter.

Endiguer le flot

En réalité, le rôle du journal – et du journaliste lui-même – est de maîtriser ce flot, de l'empêcher de submerger le destinataire, de se et de nous garder saufs¹³. Par quels moyens nous aura-t-on évité d'entendre la parole de ces « morts vivants » ? Les exemples suivants peuvent nous éclairer.

Le 14 avril, un article signé Alain Guillaume entendait pourtant témoigner d'un « voyage au bout de l'enfer » dans un hôpital psychiatrique transformé en « refuge des morts-vivants », refuge malheureusement assiégé où se sont également barricadés huit Européens que les casques bleus vont chercher. Il nous fait le récit de cette visite, et pour cela se fait narrateur, nous donnant à voir des personnages, entamant son histoire, comme il se doit, par une description du si beau paysage et n'épargnant rien des multiples embûches qui ont menacé l'objectif du voyage. À l'arrivée, « c'est l'horreur... Une foule pathétique coule lentement d'un bâtiment de l'hôpital, [...] l'air hagard, les yeux noyés d'une frayeur insupportable. Ils glissent sur le sol [...] ». Les militaires « fendent la foule »¹⁴ ; la parole de quelques personnes est reprise pour expliquer la situation. Mais, dans ce chaos, « une jeune tutsi garde son calme ». Elle sera le personnage principal, celui de la vierge sacrifiée. Elle guide le journaliste, lui montre les blessés, qui seront décrits par lui comme des corps mutilés (sexe-âge-blessure). Les Européens sont récupérés et le convoi va repartir, dans la fureur de ceux qui ne veulent pas rester là...

¹³ Il est clair que le souci d'objectivité, qui tient à l'écart, aussi bien que le débat sur le nombre des victimes ou encore le remplacement du témoin par le corps mort sont autant de procédés s'inscrivant dans cette finalité.

¹⁴ Notons les métaphores de la liquidité, à nouveau.

Les moteurs des tout-terrains ronronnent, la foule se gonfle à nouveau, s'approche des militaires dans l'espoir de partir avec eux. Une femme sans âge s'agrippe aux barreaux qui ferment sa cellule. Complètement nue, elle exhibe une terrible maigreur aux passants, en leur lançant des ricanements qui glacent le sang. Mais, au loin, la jeune Tutsi agite encore les mains et sourit toujours.

Figure de paix par dessus le tumulte, elle les regarde partir en souriant. Ici le thème de l'autre monde est assorti de l'image de la passante, qui mène de la vie à la mort et inversement. Mais cette passante est elle-même indemne, « vierge » des événements, et elle ne parle pas ; elle sourit en agitant la main, permettant au narrateur quelque chose qui s'approche du *happy end*. Tout au moins l'intégrité de cette figure souriante produit-elle l'effacement des marques terribles de cette frontière, l'effacement des portes d'entrée de l'autre monde, le reflux du réel par le transfert de l'épreuve dans l'imaginaire clos d'un souvenir ou d'un mauvais rêve. Le convoi repart et le texte se termine par ces mots : « Je voudrais tant revenir à Caraes Noera, y revoir tous ces fous, y retrouver le sourire de la jeune tutsi ». Ces simples paroles ainsi que le personnage de la jeune fille marquent clairement que le narrateur, après avoir parcouru l'enfer, est revenu à nous avant même d'en être reparti ; en réalité, il ne nous a pas même quittés. Il ne s'est pas laissé affecter par l'altérité ; rien dans son article ne témoigne d'une altération, ni de sa propre personne, ni de l'énonciateur. Et le texte, par sa clôture sur un désir de retour, boucle une trajectoire dont les éventuels traumatismes sont effacés par la restauration d'une identité énonciative capable d'en faire le récit achevé.

Si l'on tient compte du fait que, dans la lecture, l'identification se fait nécessairement avec le narrateur, le lecteur est alors à son tour amené à restaurer son identité un instant menacée. Par un « rejet », une « expulsion » de l'horreur à la place qui est la sienne (c'est-à-dire hors de son monde, dans l'au-delà du mauvais rêve et de l'imaginaire), il rétablit lui aussi des frontières bien étanches. C'est bien là-dessus que porte la fiction dans ce texte : sur l'identité du narrateur et du lecteur, chacun des deux étant établi comme tel et mis à l'abri de l'autre monde par la vertu d'un symbolique qui, dans sa fonction de barre, dirait Lacan, maîtrise ici parfaitement le réel et l'imaginaire en leur faisant rempart. Le processus de médiation est ainsi si parfaitement achevé qu'il restaure les identités et évite l'altération : aucun performatif ne vient hanter le constatif.

C'est que, si le journaliste par malheur est atteint, de source il devient actant, et à ce titre sa parole est journalistiquement suspecte, même s'il

témoigne par là d'une responsabilité au sens où il répond alors, en personne et en son nom, de ce qu'il écrit.

Il est ainsi toute une série de témoins qui se trouvent à la frontière entre la source et l'actant : ce sont les Européens qui, une fois à l'abri (en Belgique ou au Rwanda lui-même) racontent. C'est par eux que l'effroyable nous aura d'abord été rapporté. Par exemple au retour du premier avion (13 avril), quelques-uns, réconfortés par un café, un croissant et le sourire de la reine Paola, nous dit-on, commencent à raconter l'horreur. L'un d'eux,

Alain, effondré, parle de véritable génocide. "Ce n'est pas un conflit interethnique, c'est de l'extermination, dit-il. Des hommes arrivent à dix contre un, avec des machettes, des couteaux de cuisine, et on découpe sa victime méthodiquement, pour qu'elle meure à petit feu. On ne peut pas s'imaginer ce que c'est. On entendait des cris. Deux sortes de cris, en même temps. Le cri de celui qu'on frappe, qu'on mutilé, qu'on tue. Et le cri de celui qui frappe, qui mutilé, qui tue. Puis c'était le silence. La maison du mort qu'on incendie. Avant d'aller s'occuper du voisin, parce qu'il est tutsi, ou parce qu'il est du Nord. On n'avait pas besoin de voir pour réaliser".

L'article se poursuit avec quelques autres témoignages, plus courts et repris en « il ». Le même jour, à l'aéroport de Kigali, une religieuse est beaucoup plus précise :

"C'est lui, c'est lui qui m'a forcée à partir", crie la bonne sœur en montrant du doigt un jeune para belge [...] Elle monte sur la pointe des pieds pour lui donner un gros bisou, puis elle fond en larmes et entame son long et terrible récit. "[...] Ils voulaient qu'on leur livre les Tutsis que nous avions opérés. Lundi, ils n'ont plus attendu. [...] Des opérés qui sortaient de la salle de chirurgie ont été emportés et assassinés devant nous. C'était horrible. Il y a eu 41 morts au moins." La sœur carmélite espagnole arrive à peine à contenir ses larmes.

Le récit se poursuit : elles ont abandonné sept sœurs rwandaises et s'inquiètent de leur sort. C'est l'intervention d'un autre témoin, médecin italien, qui poursuit l'article – et l'histoire. Il raconte qu'il a vu les sœurs supplier les soldats belges de les abattre avant de partir. Il raconte aussi comment il a abandonné 40 orphelins :

"Ils sont morts maintenant, dit-il. Morts dans l'horreur. Dimanche j'avais vu les militaires [...] tuer trois femmes, deux enfants et un vieillard qui priaient dans l'église. Ils les ont ensuite mutilés à coups de machette et des gosses ont ensuite tiré leurs cadavres par les pieds pour les jeter dans les latrines. Les corps des quarante gosses doivent s'y trouver

maintenant sur les précédents. Je n'ai jamais cru qu'une telle barbarie soit possible."

L'article s'achève sur ces mots sans autre commentaire. L'introduction par le journaliste de ces trois témoignages rapportés entre guillemets et en « je » fait état du choc que les témoins ont subi, insistant par là sur l'énonciation, qui est l'assurance de la vérité de l'énoncé. Ces témoignages jouent bien leur rôle de « rendre vrai » ce qui est dit. Et, de fait, aucun d'eux n'est commenté ni mis à distance : ils sont repris comme source et leur contenu comme énoncé constatif, assumé comme savoir par le journaliste et le journal. Le statut de ces récits se situe donc entre la citation et l'usage, leurs énonciateurs sont pluriels. L'intervention du journaliste se limite à en assurer la vérité en signalant les signes extérieurs du choc subi. Celui-ci cependant n'est en aucun cas relayé ; il est même quelque peu atténué par le fait que, malgré les déictiques présents dans ces récits, leurs énonciateurs restent inidentifiables, de même d'ailleurs que les victimes et les assassins, désignés soit par un vague pluriel, par l'indéfini ou l'impersonnel. Il n'y a pas de noms propres dans ces textes, ce qui rend les protagonistes (témoins, victimes et assassins) interchangeables et réduit d'autant la dimension performative de ces discours. De la même manière peut-on douter de leur formulation si claire, parfois littéraire : le choc dont il est fait état reste extérieur à l'énoncé et ne l'affecte pas. Ainsi le journal relaie-t-il ces témoignages en restituant une frontière entre énoncé et énonciation. Ces récits restent terrifiants, certes, par leur contenu, mais ils sont mis à distance de notre réel parce qu'ils sont en tous points anonymes, parce qu'ils ont de multiples énonciateurs peu séparables et parce qu'ils sont énoncés dans un discours maîtrisé. C'est ainsi que ces récits sont transformés en un savoir contenu lui aussi dans les limites du symbolique, savoir auquel vient s'ajouter le choc subi par les énonciateurs, mais qui apparaît au lecteur comme une autre donnée. Nous sommes dès lors préservés d'un choc maintenu à distance par l'effet de sa représentation. Ces textes représentent un débordement et opèrent une clôture.

L'écho et le partage des voix

Il arrivera cependant que des voix nous atteignent. À partir du premier juin, on l'a dit, des victimes parlent. Dans le premier de ces articles, Colette Braeckman visite la paroisse de Nyarutuye. Elle commence brutalement, en

décrivant les locaux d'une salle de classe jonchée de petits corps parfois agrippés aux bancs, la carte d'Afrique au mur, les corps partout ; elle décrit leurs positions en faisant d'eux des vivants (« Hommes et femmes séparés pour toujours », « capturés dans leur fuite éperdue »), évoque le silence, le bruissement des insectes, etc. Puis elle introduit Gaspard Garambe, séminariste, l'un des seuls survivants revenu avec elle sur les lieux, et raconte les circonstances de leur rencontre au camp de réfugiés de Ruzumo. Mais la journaliste ne reprendra pas le récit qu'il lui aura fait du massacre. Les seuls mots cités sont ceux qu'il avait écrits dans son agenda, ce jour-là, et qu'il retrouve alors : « Tout est perdu ». Ainsi le temps n'est-il pas le présent de la narration après-coup, mais le « présent » du passage de la vie à la mort. « L'agenda est taché de sang. Sur les livres pieux et les cahiers de Gaspard, un corps d'enfant est étendu, la tête fracassée. Le mur d'en face est marqué d'une grande tache de sang. Gaspard tremble d'effroi. » Suit alors le discours que le séminariste tient sur l'échec de la religion. Puis des hommes que Gaspard reconnaît comme ayant participé aux tueries font leur apparition (le menuisier du village, le conseiller communal, tous deux nommés). Ils nient et la journaliste reprend leur récit en « je », tout en indiquant que les soldats du FPR ne le croient pas. La scène du massacre est de cette manière re-présentée à nous par l'intervention de ces protagonistes. Elle ne sera pas décrite mais évoquée par le coup d'arrêt donné aux corps et à l'agenda figés dans l'instant de la mort, par le tremblement de Gaspard et l'identification des victimes et assassins. C'est la singularité de ce récit qui nous le rend présent, chacun étant individualisé dans la vie comme dans la mort par un texte qui ne prétend pas dresser un tableau d'ensemble mais se maintenir dans la particularité de l'horreur, chaque mort étant ici non pas un corps mais une vie brisée par l'événement. En même temps, l'événement lui-même est raccroché à son passé et à son futur ; il est réinscrit dans la continuité.

À partir de ce moment, on trouve davantage de témoignages de victimes. Ce sont quelques vies qui défilent, toujours différentes et toujours absolument brisées, tentant de reconstruire quelque chose (parallèlement sont repris les récits de tueurs, que les soldats du FPR écoutent avec stupeur). Ainsi, Agnès Kabanyana, 33 ans, qui compte sur ses doigts les enfants qu'elle a perdus. « Autour d'Agnès, d'autres femmes ont envie de prendre la parole, et des récits similaires se dévident, tissent l'horreur des jours écoulés. » C'est à travers les récits que se racontent *entre eux* les survivants que la journaliste donne au génocide son ampleur. Dire les faits,

c'est multiplier la singularité ou diviser le multiple. Car, sans ce lien entre multitude et singularité, l'évocation reste abstraite ou le choc écarté par l'altérité. Il n'y a que répétition.

Enfin, un texte du 10 juin fait état de la visite de Colette Braeckman à l'orphelinat de Nyanza, où la journaliste décrit les corps blessés et évoque la petite Irène, qui ne peut poursuivre son récit et tombe en larmes. Ensuite,

[...] une visite à l'orphelinat de Byumba, qui accueille 310 enfants, donne envie de pleurer, de désespérer de l'espèce humaine. Ici aussi les enfants ont la tête bandée, ils grelottent sur cette colline d'altitude [...]. Devant ces enfants au regard perdu, si minces sous leurs bandages blancs, l'envie prend d'affréter un charter, d'amener enfin ces innocents au chaud, en lieu sûr, très loin du Rwanda. "Ce n'est pas une bonne idée, dit Bernadette. Il ne faut pas les adopter : les enfants, nous en avons déjà perdu tellement, nous avons vraiment besoin de tous ceux qui restent." Elle a raison, c'est cela un génocide : chaque enfant rescapé doit être considéré comme membre d'une espèce en voie de disparition, d'anéantissement.

Ces articles font entendre les voix des victimes parce que la journaliste leur fait écho de son propre corps vaincu, de ses espoirs perdus, et que, plutôt que de représenter son désarroi par quelque figure bien trouvée, elle va seulement le laisser entendre, n'ayant d'une certaine manière rien à nous dire. Elle ne reprend pas le récit du massacre et ne transforme pas les événements en un savoir transmissible, encore moins en informations assimilables – c'est-à-dire prêtes pour l'oubli. Elle sait que « donner la parole aux victimes » ne signifie rien, que le simple enchâssement de leur discours dans celui, journalistique, du savoir et de la maîtrise les réduit de fait au silence. Elle les écoute parler, et témoigne, *actant* du drame elle-même, de ce que lui aura fait ce qu'elle entend et voit. Elle s'inscrit dans la chaîne des récits sans les clôturer, sans soumettre les paroles autres à la subjectivité d'une voix narratrice. Elle témoigne en son nom de la perte sans chercher à se sauver ni à nous préserver, sans savoir ce que deviendra sa parole, lancée de là-bas comme elle aura reçu celles des victimes : comme une bouteille jetée à la mer. Et nous tremblons alors à notre tour. Faire part de la mort et de la souffrance d'autrui, c'est se laisser menacer par lui.

Ainsi le lecteur peut-il à son tour se laisser hanter par cette souffrance en un processus que Derrida appelle « exappropriation » et qui est l'appropriation inachevée, où il est fait place à une altérité non entièrement ramenée à l'identité. Nous ne sommes plus alors seulement choqués par

des événements qui n'ont d'autre sens que celui du choc lui-même (et nous réduisent au silence : « Mon Dieu, quelle horreur ! »), mais nous sommes confrontés à des événements qui ont frappé nos semblables et qui doivent avoir un sens : il ne s'agit ni de fatalité ni de la pure répétition mécanique d'une « tradition ». C'est sur le sens que porte ici la fiction des textes¹⁵ : sur un sens inachevé qui fait de nous des *lecteurs*, c'est-à-dire susceptibles de répondre de ce que nous lisons. Du coup, nous échappons à cette position de voyeurs soumis aux chocs répétés des images, que font de nous, très souvent, les médias de masse. Notre regard lui-même devient responsable.

Autres revenants

C'est justement une journaliste vaincue (peut-être Colette Braeckman) qui sert de fil conducteur à *Rwanda, 1994. Bee Bee Bee*, surnommée « l'ange intraitable », est reconnue pour son professionnalisme et son objectivité, mais là, elle a craqué. Elle est profondément ébranlée par l'appel des morts auquel ne répondent plus son professionnalisme ni son objectivité. Et elle veut comprendre. Le spectacle multiplie les dispositifs de représentation et d'énonciation : témoignage de Yolande Mukagasana, chœur des morts, « conférence » à caractère pédagogique de Jacques Delcuvellerie, appel à un expert rwandais, rencontres et visions de Bee Bee Bee ; à cela s'ajoutent des images : mise en scène d'un journal télévisé, images en négatif d'un film « ethnographique » ressuscitées par le tambour, images enfin, atrocement silencieuses, que les actualités télévisées ont diffusées et que des fantômes viennent perturber. Car cette pièce part de là : Bee Bee Bee est hantée. Elle est hantée par ces fantômes qui interrompent la diffusion des images en réclamant vigilance, mémoire et réparation. Et nous la suivons, à distance « brechtienne », dans son désir de savoir. Ce personnage se trouve dans une position similaire à celle du lecteur des articles de Colette Braeckman que nous venons d'évoquer : il est ébranlé, mis lui-même en question, et veut comprendre. L'ensemble des dispositifs de mise en scène redouble cependant cette position en faisant obstacle à une trop facile et trop complète identification au personnage ; les images, par exemple, introduisent une distanciation. En revanche, tous les témoins que nous avons cités (Yolande Mukagasana, l'expert rwandais, Jacques Delcuvellerie, le chœur des morts,

¹⁵ Et non plus sur l'identité de l'énonciateur et du lecteur.

joué par des acteurs rwandais) s'adressent à nous : d'une manière ou d'une autre quelqu'un nous parle. Enfin, d'autres scènes – les visions de la journaliste, tantôt souvenirs ou reconstitutions (passe ainsi un autre fantôme encore, celui du Président Mitterrand), tantôt plus imaginaires (des géants, ou cette stupéfiante vierge noire portant le corps de son fils) – s'inscrivent dans les pas d'une représentation plus classique où l'émotion, le rire ou le tragique se projettent dans une forme imaginaire. De ces variations de distance est issu le va-et-vient entre le présent et le passé, entre voir et comprendre, entre vivre et savoir que recherchaient les auteurs.

Que nous disent ces images ? Que taisent-elles ? Pourquoi les morts viennent-ils les interrompre et comment nous parlent tous ces témoins ? Pour ses auteurs, le spectacle répond à plusieurs exigences dont nous avons déjà parlé, auxquelles il faut ajouter celles-ci : rectifier le caractère abstrait qu'a pris le génocide dans les médias, et rendre la parole aux victimes, qui ne l'ont pas eue.

En plaçant d'entrée le témoignage véritable d'une rescapée, suivi d'une construction chorale élaborée à partir du recueil de dizaines d'autres témoignages, nous remplissons trois fonctions pour nous fondamentales : mettre le public dans le sentiment du réel, rendre la parole aux victimes, signifier que ce qui prendra forme plusieurs heures sous leurs yeux est bien une création [...] mais qui entretient un rapport direct avec l'histoire concrète¹⁶.

En travaillant entre le présent et le passé, entre réel et imaginaire, il s'agit donc aussi de rendre du sens à ces images-choc. Au corps sans vie et multiplié *ad nauseam* par ces images s'oppose ici le revenant qui interrompt leur diffusion. Aux images exsangues s'opposent des fantômes, un chœur des morts et la parole d'une rescapée. Chacun de ces trois dispositifs entretient avec la mort d'une part, avec la scène et le spectateur d'autre part, une relation que nous allons tenter de dénouer pour comprendre comment, dans *Rwanda, 1994*, nous parlent des témoins.

On a vu que, dans la plupart des cas, le témoin était décrit dans *Le Soir* comme un revenant, soit qu'il revienne, en effet, de l'autre monde (celui de l'enfer et de la mort), soit au contraire qu'il s'y rende, n'appartenant déjà plus tout à fait dès lors au nôtre, essentiellement menacé et attendant la mort. On pourrait montrer que c'est là, au minimum, ce que fait tout média

¹⁶ « Note d'intention », *art. cit.*, p. 42.

de la personne singulière qu'il médiatise : il la menace de mort en produisant d'elle une image (des paroles) transportable et infiniment répétable au-delà de la mort (ainsi les images du film ethnographique). La singularité n'y est qu'un fantasme et si l'on veut penser le processus médiatique, l'altérité doit être introduite au cœur du même, telle un fantôme. Ce n'est qu'en assumant cette hantise et en rendant compte des morts parmi les vivants et comme vivants que le mass-média s'est montré, on l'a vu, susceptible de nous rapporter quelque chose comme le témoignage du génocide. Or, le corps mort est tout l'inverse de ce témoignage, et *a fortiori* le corps mort multiple, qui ne renvoie qu'à une horreur sans nom et ne permet pas de comprendre les faits en dehors d'une vague métaphysique du mal. C'est bien sûr pour cette raison que les fantômes interrompent les images des corps morts, et il faut donner tout son sens au terme « interruption ». Il s'agit d'inachever le processus, de l'empêcher de se refermer sur l'identique à soi : la mort, silencieuse. Les morts ne sont pas ensevelis ; ils veulent nous parler.

Or, pour Monique Borie, les fantômes représentent d'une certaine manière l'essence du théâtre, qu'elle définit comme le « véritable site d'apparition où s'instaure, dans l'ambivalence de la présence-absence, de l'ici et de l'ailleurs, un étrange dialogue avec les morts et qui inscrit, au cœur de son espace, l'indécidable d'une réalité frontière »¹⁷. L'auteur cite par exemple Genet pour qui « c'est le rôle même du théâtre que de rendre vivants les morts couchés sous terre »¹⁸. *Rwanda, 1994* fait paraître ces fantômes comme une présence renvoyant à un inaccessible ailleurs, « à la fois présence effective et signe d'altérité », qui définit « l'ambiguïté du statut de la présence »¹⁹. Car le théâtre touche au statut même de la réalité, l'acteur y est le semblable et le lointain, l'étranger – habité par la mort²⁰ – et c'est pour cette raison que le théâtre peut nous faire toucher à la réalité. On voit bien que ce n'est pas une simple question d'incarnation. Le théâtre ne réussit pas là où le média, la plupart du temps, échoue, parce qu'il permettrait l'incarnation des paroles tenues par les témoins. Ce n'est pas

¹⁷ BORIE (M.), « Prologue ou l'épreuve du fantôme », dans *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*. Arles, Actes Sud, 1997, p. 22 (ce prologue est repris intégralement dans la « note d'intention » de *Rwanda. Synthèse du dossier...*, ce qui indique clairement que le statut du fantôme, dans le spectacle, a été réfléchi comme tel).

¹⁸ BORIE (M.), *art. cit.*, p. 21.

¹⁹ BORIE (M.), *art. cit.*, p. 15.

²⁰ Kanter, cité dans BORIE (M.), *art. cit.*, p. 12.

une question d'incarnation parce que ce n'est pas la présence qui manque au dispositif mass-médiatique, mais l'absence : il lui manque l'absence d'un savoir préalable, l'absence d'un narrateur ou d'un sujet, l'absence enfin d'un destinataire prévu dans le dispositif, dont les désirs et capacités sont parfaitement connus et présents à l'esprit des énonciateurs. Ce destinataire calculé et qui fait retour comme point fixe sur l'énonciateur est trop présent pour laisser jouer la singularité des lecteurs que nous sommes. Là où le média de masse échoue à témoigner de la mort d'autrui, c'est qu'il s'écrit dans l'illusion d'une toute-présence qui reflue hors de soi toute forme de différance. Ce qu'il lui manque, donc, c'est l'absence et la distance qui empêcheraient une appropriation achevée ; c'est la possibilité que des vivants soient hantés par des morts ; c'est la prise en compte de ce « lointain, si proche soit-il » (aura de Benjamin) qui doit permettre de mettre au jour la « disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire »²¹. Ce qu'il lui manque, en un mot, c'est que la frontière reste indécidable pour que ressuscitent, aussi, les vivants que nous sommes.

Or, autant le mass-média travaille d'ordinaire à restaurer cette frontière, autant *Rwanda, 1994* travaille à en assurer le passage, la limite de la scène figurant celle qui ne sépare plus tout à fait les vivants et les morts. C'est à nous en effet que s'adresse Jacques Delcuvellerie pendant sa conférence, vers nous que le chœur des morts fait entendre sa litanie, à nous que Yolande Mukagasana destine son histoire : à nous, c'est-à-dire non pas à un public indistinct et institué (répété chaque soir), mais à chacun de nous. « Elle est là-bas mais c'est comme si elle parlait à notre oreille », précise la note d'intention²². Et c'est parce qu'elle nous ignore, parce que notre présence aveugle tout savoir à notre propos qu'elle s'adresse à chacun de nous. Son témoignage débute par quatre petites phrases, les seules à être écrites, où elle se présente comme habitante de la terre, comme femme, femme du Rwanda, rwandaise. La suite, où elle raconte comment ils ont eu peur, ont tenté de se cacher, comment les voisins et proches connaissances sont soudain devenus leurs ennemis, comment ils ont attendu la mort et comment ils sont morts, ses enfants et son mari, puis comment elle vit aujourd'hui, tout ce récit est fait sur un mode qui n'est ni celui de la spontanéité habituelle du témoignage, farcie d'émotion

²¹ ANTELME (R.), Avant-propos de *L'Espèce humaine*. Paris, Gallimard, 1957, p. 9.

²² DELCUVELLERIE (J.), « Note d'intention », *art. cit.*, p. 41.

nécessairement visible et audible, ni celui du jeu théâtral. Ni le choc de l'énonciation sur quoi se focalisent la plupart des énoncés médiatiques, ni la récitation rendue vivante par l'interprétation. Ni l'un, ni la répétition. Elle est seule devant nous sur une scène vide, aucun jeu de lumière ne la désigne ; c'est un moment de sa vie que nous partageons, puisqu'elle a décidé qu'il lui fallait parler. Mais elle nous parle depuis cette scène, et de là vient notre souffrance : nous ne pouvons la consoler, la prendre dans nos bras ou l'aimer, car elle se tient à distance. D'aucune manière nous ne pouvons annuler l'horreur ; nous ne pouvons que l'entendre.

Nous retrouvons là quelque chose d'assez proche de ce que Bataille entendait par transgression : la limite entre réel et représentation, entre réel et imaginaire, est franchie tout en étant maintenue comme telle : il s'agit bien de la dramatisation de Bataille et du rôle qu'il y donne à la feinte, à la fiction, comme possibilités de communiquer l'expérience. La singularité du témoignage de Yolande Mukagasana y est dépassée mais non transcendée car, en même temps, elle s'affirme par des faits concrets, des souvenirs propres. La répétition s'inscrit dans l'unicité, ce qui est au cœur de la possibilité même d'en parler, et ce, parce qu'elle s'adresse à nous – et non s'expose *devant* nous. C'est parce que sa parole est partagée, divisée par le fait même de nous être destinée (à nous, différente chaque soir et chaque soir reprise), qu'elle échappe à la singularité absolue qui refermerait sur elle la frontière d'un monde en nous laissant saufs dans le nôtre. Parce qu'elle s'adresse à nous, elle ouvre l'espace à une pluralité qui n'a rien à voir avec la simple multiplication (des témoignages et des corps) à laquelle se livre le plus souvent la presse. Le chœur des morts, qui reprend à son tour des bribes de témoignages, chuchote des noms, des chiffres, d'autres paroles singulières, illustre cette pluralité partagée instaurée par Yolande Mukagasana, et lui donne tout son sens. Ainsi nous sommes *avec* elle, dans un temps qui n'est ni celui du réel ni celui de la représentation²³, et nous savons, par nos propres vies, comment sont vraies ces morts. Le génocide prend la réalité de nos propres vies : « Pour

²³ « Elle installe aussi un temps différent. À cause de ce qu'elle raconte, comment elle le fait, et parce que c'est elle, le temps qu'elle prend est le temps juste. Cela peut durer vingt minutes, ou trente, ou plus, c'est son temps, il est réel, il ne figure rien » (DELUCVELLERIE (J.), « Note d'intention », *art. cit.*, p. 41).

chacun d'entre vous nous deviendrions comme Julie, comme Mélissa : un tremblement en commun [...] »²⁴.

Du côté du média de masse l'épreuve du génocide doit être inscrite dans un savoir préalable, se laisser précéder d'une mémoire collective où l'épreuve elle-même se verra annulée dans le sens et dans la fiction d'un savoir ; de l'autre, c'est l'information qui doit s'inscrire dans l'épreuve pour en appeler à une « communauté humaine » que le spectateur compose avec ces multiples voix venues lui parler. Tels sont, dans leur procès, les deux dispositifs de médiation. *Rwanda, 1994* répond à l'intraitable objectivité du média en nous replaçant à cette place : humains parmi les humains, dans une communauté absente (désœuvrée plus qu'inavouable²⁵) que la mort d'autrui nous aura permis de toucher, inachevant à notre tour la représentation interrompue et hantés à notre tour par les fantômes.

²⁴ COLLARD (M.-F.), « Cahier de travail. Extrait », dans *Rwanda. Synthèse du dossier...*, *op. cit.*, p. 125.

²⁵ Pour reprendre les termes du dialogue entre Maurice Blanchot (*La Communauté inavouable*. Paris, Minuit, 1983), et Jean-Luc Nancy (*La Communauté désœuvrée*. Paris, Bourgois, 1986).

Photographies



Philippe MESNARD

Haute École de Bruxelles - ISTI

L'INFORMATION PHOTOJOURNALISTIQUE DU GÉNOCIDE RWANDAIS ET DE SES SUITES

Je voudrais aborder cette question à partir de l'étude de deux quotidiens, *Le Figaro* et *Libération*, opposés sur de nombreux plans, que ce soient leurs positionnements politiques, leurs critères esthétiques pour l'iconographie ou leur usage de la langue. Après quoi, j'interrogerai la question des standards de représentation pour demander si de nouveaux visuels sont apparus avec ce génocide. Pour cela, n'étant plus limité par le face-à-face de deux quotidiens, le corpus s'élargira et, plutôt que de me référer aux supports, je privilégierai les visuels.

Par ailleurs, j'ai considéré trois périodes à partir de l'attentat du 6 avril 1994, qui feront office de repères dans ma première partie. Il s'agit de la phase de déclenchement et de mise en œuvre du génocide, parallèlement à laquelle s'effectuent l'offensive du FPR et l'évacuation des ressortissants étrangers. Ensuite, un tournant important a lieu, en mai, avec les exodes vers la Tanzanie et le Zaïre, et l'arrivée des premiers militaires français de l'opération Turquoise ; dans le même temps, le génocide se poursuit. Finalement, le 17 juillet 1994, l'armée des Tutsis exilés, le FPR, vainc la résistance hutue. À quelles conditions la paix est-elle possible ? Environ 2 millions de réfugiés au Burundi, en Tanzanie, au Zaïre sont alors appelés à revenir au pays.

Incertitudes médiatiques

Quelques mots sur le contexte sont nécessaires pour inscrire la retranscription de l'événement dans l'actualité qui faisait alors la une. En avril 1994, le devant de la scène internationale est occupé par la guerre en

ex-Yougoslavie, notamment par le siège de Gorazde et le débat sur l'impuissance de l'ONU à stopper l'agression serbe et la purification ethnique ; il est occupé aussi par le Proche Orient et, fait inouï, par les premières élections en Afrique du Sud. Dans la région des Grands Lacs, la violence est omniprésente : les Burundais vivent dans un climat de guerre civile et de pogroms, ce qui explique la présence de reporters, notamment d'une équipe qui, pour *Libération*, travaille sur les réfugiés venus du Burundi au Rwanda. Ainsi, à l'échelle internationale ou régionale, le déclenchement du génocide au Rwanda ne vient pas ébranler un calme planétaire qui aurait régné sous les auspices du nouvel ordre mondial prophétisé par Bush père en 1991.

La guerre du Figaro

Je me réfère ici à la première période, celle du déclenchement et de la mise en œuvre du génocide, pour interroger la façon dont *Le Figaro* a rendu compte de ces événements et, plus particulièrement, à partir de quelle couverture photographique. Le journal aborde les événements au Rwanda dès le 8 avril ; en revanche, le suivi de l'information est très irrégulier. Sur le plan discursif, l'accent est mis sur le déclenchement d'une guerre civile, de telle façon que l'affrontement à armes égales des belligérants, Hutus et Tutsis, est sous-entendu.

D'un article à l'autre, *Le Figaro* développe les arguments suivants. Le danger que représentent les forces armées du FPR, dites « rebelles » et constituées de « guérilleros », est mis en avant. Elles sont les agresseurs, par lesquels les Hutus sont terrorisés. Peut-être certains d'entre eux le sont-ils effectivement à l'idée de l'arrivée du FPR, mais rien, contrairement à ce qui se passe dans *Libération*, n'est signalé des massacres des Tutsis, qui ont immédiatement commencé à grande échelle. La vision produite est celle d'une violence indistincte qui recouvre le pays, un chaos sans nom que laissent entendre des formules comme : « Rwanda : les nouveaux barbares », « troubles ethniques », « massacres tribaux », le « Rwanda, livré à lui-même », « Contre la folie des Hutus et des Tutsis », « Rwanda : la loi du sang ». La thèse du « double génocide » est déjà présente. Le ton est distant, voire méprisant ou cynique. Il règne « une ambiance de pogroms », les Tutsis du FPR « prennent leur temps pour investir » Kigali. Pendant ce temps, « la tuerie continue de plus belle dans le sud du Rwanda ». Le silence recouvre l'identité des cadavres. En revanche, la plupart des articles se focalisent sur l'évacuation des ressortissants

étrangers et la conduite de ces opérations par les soldats français ou belges sur place.

À la fin mai seulement, l'accent est mis, non sans nuances et sous-entendus, sur le massacre ciblé dont fait l'objet la population tutsie. Le 24 mai, un titre en page 2 annonce : « Les abattoirs du Rwanda ». L'article qui suit, de Patrick de Saint Exupéry, souligne l'ampleur des assassinats, mais il manque de précision sur l'identité des victimes, donc des meurtriers : « dans certains villages, 90% de la population avait été massacré », sans plus de détails. Le FPR est, moins qu'auparavant, présenté comme la force d'agression. Ses soldats découvrent ce qui a eu lieu : ils n'en sont donc pas responsables. Contrairement au début, l'iconographie se fait l'écho de cette évolution : des Tutsis sont représentés.

Néanmoins, peu de photos sont reproduites dans *Le Figaro* à ce sujet. Le premier thème s'attache à l'évacuation des ressortissants étrangers, donc au danger que courent les Blancs. La première photo de Patrick Guyot (AFP) à être publiée, le 11 avril, est exemplaire de celles qui suivront, et donne le ton : un enfant blanc dans les bras d'une femme noire avec, en arrière-plan, un nourrisson dans les bras d'une blanche. La troisième (16-17/04), de Karstein Thielker (AFP), illustre parfaitement la thèse du hutu terrorisé par le FPR : sur un fond très flou, des Africains sont représentés de face, les bras en l'air. « Des réfugiés rwandais, les bras en l'air, demandent la protection des militaires belges qui viennent d'entrer dans un hôpital proche de Kigali afin d'évacuer les ressortissants étrangers », indique la légende. La quatrième photo (2/05), de J.-M. Bouju (AP), montre des prisonniers faits par le FPR qui semble donc en situation de dominer. Probablement pour des raisons de logistique et de sécurité, les reportages sont focalisés sur certains quartiers de Kigali.

La deuxième période de l'information est dominée par les camps de réfugiés du Zaïre et de Tanzanie. La confusion concernant l'identification des victimes cède la place à un intérêt prononcé pour l'exode des populations, majoritairement hutues, devant le FPR. Cependant l'ambiguïté est entretenue, puisque les Tutsis, non pas ceux du FPR, mais les autres, les civils massacrés, n'ont pas de visibilité. Avec la couverture de l'opération Turquoise et de l'aide humanitaire, ce traitement est, de façon tout à fait cohérente, contigu du modèle précédent : les Noirs s'entretuent, le Blanc sauve. Le 16 mai pourtant, les massacres et l'identité tutsie des victimes du génocide se précisent un peu avec la huitième photo, de Corinne Dufka (Reuter) : un enfant sous une couverture dont on ne voit

qu'un œil est identifié comme un « tutsi réfugié dans un camp de fortune, où nul n'est vraiment à l'abri de la sauvagerie des hommes ». Mais qui sont ces « hommes » ? En revanche, le titre de l'article brouille les pistes : « Contre la folie des Hutus et des Tutsis ». C'est la onzième photo, de Cox, parue le 24 mai, qui est la plus explicite. Un soldat en armes se trouve près de cadavres jonchant le sol : « En progressant dans le pays, les rebelles du FPR n'ont trouvé que des cadavres », commente la légende. C'est fin mai et surtout début juin 1994 que *Le Figaro* tente de rétablir l'objectivité des faits.

Du 8 avril au 1^{er} juin, vingt-six textes, pouvant aller de quelques lignes télégraphiques à des articles de grandeur moyenne, furent consacrés au Rwanda, et douze photos. Le rapport entre celles-ci et les textes (articles et paratextes : légendes, chapeaux, titres...) se limite à illustrer des stéréotypes raciaux. Par ailleurs, on notera que la guerre fonctionne comme le cadre principal d'interprétation à partir duquel les faits sont rendus lisibles pour le lectorat du journal. C'est en tout cas ce qui caractérise *Le Figaro*, à la différence de la thématique des réfugiés qui est partagée par toute la presse. Le 26 mai, *Paris-Match* publie un reportage-fleuve de Sebastião Salgado qui, titré « Le plus grand camp de réfugiés du monde », rassemble tous les clichés de la représentation humanitaire. Lesquels clichés sont reproduits, dans le même temps, de façon moins spectaculaire, mais tout aussi insistante, par *L'Express*, *Le Nouvel Observateur*, *Le Point*. Qu'en est-il alors de *Libération* ?

Libération et ses artistes

De même que *Le Figaro*, c'est le 8 avril que *Libération* consacre des pages à ce qu'il titre, à la une : « Journée de violences au Rwanda ». Les événements y sont mieux documentés et de façon plus ample, grâce aux réseaux humanitaires sans-frontiéristes, notamment MSF ou OXFAM, dont profite le journal. Ce qui ne l'empêche pas de verser dans les affirmations trop hâtives. L'iconographie n'y est pas seulement illustrative, mais tantôt complémentaire, tantôt autonome des textes. C'est pourquoi, contrairement à ce que nous avons fait pour le *Figaro*, nous ne séparons pas l'étude iconographique du plan des discours.

Les premiers articles du 8 avril sont accompagnés d'une large photo du camp de réfugiés de Kanagé au Rwanda, sur deux pages, et, en dessous, réparties à raison de deux sur la page de gauche et de deux sur celle de

droite, de quatre portraits de réfugiés burundais. Ces photos sont toutes travaillées à la prise de vue comme au tirage, les sujets des quatre dernières posent, ce qui leur confère une singulière connotation de « témoignage ». La qualité spécifique qui combine un *sur le vif* avec la distance d'une esthétique intentionnelle ne fait pas « professionnel » (*Le Figaro*), mais artiste. Un petit texte apprend que ce reportage a été réalisé un mois avant par J.-C. Coutausse, G. Peress et Reza, tous trois photographes professionnels orientés vers la photographie artistique, l'exposition en galerie, la confection de livres ou d'albums. Ce reportage sur la situation de 700 000 réfugiés déplacés du Burundi a été, apprend-on, financé par Reporters sans frontières, Médecins sans frontières et la FNAC qui en a exposé les photos en avril à Paris. D'un côté, cela n'a pas à voir directement avec l'actualité des événements puisqu'il s'agit de Burundais, il y a même un décalage presque incongru ; d'un autre côté, ces photos exemplarisent remarquablement l'instabilité régionale.

En revanche, le lendemain, alors que le journal titre « Bain de sang au Rwanda », la photo de Sabine Palm (Reuters), datée de février 1994, ne montre que des Casques bleus belges en présence de Rwandais. Rapidement, des tableaux d'horreur sont montrés. Ainsi, le 13 avril, « Panique à Kigali », une photo de tuerie (Sigma) montre un cadavre dans une pièce, sur une banquette. La légende signale : « Tuerie à Kigali, le 11 avril. Hier, les massacres "indiscriminés" ont continué, selon l'ONU ». Outre que l'ONU, dont le rôle a pourtant été bien piètre, se trouve directement impliquée dans cette information, on a, là encore, une tendance à ne pas distinguer les victimes des assassins. Le siège de Kigali, les combats interethniques et l'évacuation des ressortissants étrangers sont les éléments les plus traités.

Dans leur numéro respectif des 16-17 avril, *Libération* et *Le Figaro* publient deux photos analogues de K. Thielker (Reuters) : des Africains avancent les bras en l'air. Mais la légende du *Figaro* présente des réfugiés rwandais, terme générique qui ne permet pas de comprendre ce qui a lieu, alors que *Libération* précise que ce sont « des Tutsis, bras en l'air, [qui] réclament la protection des militaires belges, jeudi, près de Kigali ». Ceci confirmerait le souci de *Libération* de rompre avec la logique de l'indifférenciation. Toutefois, ce n'est pas toujours le cas, comme pour ce titre : « Rwanda. L'exode se poursuit, les massacres aussi » (30 avril-1^{er} mai), dont l'article n'est pas, lui-même, plus éclairant, quand il avance :

« Les massacres entre Tutsis et Hutus auraient fait au moins 200 000 morts selon l'organisation humanitaire MSF » (de même que pour l'ONU, il s'agit de citation et de discours rapporté).

Face à l'incertitude, *Libération* produit des énoncés à suspens, équivoques ou rapportés ; *Le Figaro* traite la même incertitude en parlant de barbares. Si, de façon comparable, les deux quotidiens mentionnent la répression menée par le FPR sur les Hutus, la guerre, les réfugiés, les photos de cadavres sont cependant bien plus nombreuses dans *Libération*, dont quelques-unes, caractéristiques, sont prises dans des espaces privés et civils. Il y a là des différences de parti-pris qui, appliquées à la presse en général, permettraient de distinguer, d'une part, les publications qui insistent sur les corps des victimes – avec, pour certaines, la tentation de faire du « sensationnel » –, de celles qui évitent de trop les représenter, en raison de principes moraux ou religieux, d'autre part, celles qui utilisent la guerre et l'intervention militaire (ou militaro-humanitaire) comme cadre d'interprétation dominant, de celles qui lisent la violence et, de fait, la rendent lisible, à partir des droits de l'homme et de l'humanitaire civil. Mais à partir de mai, avec l'entrée dans la deuxième période (cf. *supra*), l'avancée du FPR est relayée par les réfugiés : le champ de force humanitaire attire sans exclusive toute la presse. À ce titre, on peut se demander quelle place il reste pour l'information du génocide.

C'est le 18 mai que *Libération*, titrant : « Rwanda les amitiés coupables de la France », et *Le Quotidien de Paris* publient des photos d'Éric Girard (Gamma) que l'on peut identifier comme les premières véritablement représentatives du génocide des Tutsis. Devant un bâtiment gît une vingtaine de corps en partie dévorés par les animaux. Le massacre de Rukata : « 800 Tutsis s'étaient rassemblés le 8 avril à Rukata. Les Forces gouvernementales les ont exécutés quelques jours plus tard », explique *Libération*. Le 24 mai, le texte de Bernard Nantet, « L'Afrique victime du modèle ethnique », dans la rubrique « Rebonds », est accompagné d'une photo de C. Dufka qui signifie l'horreur : des pêcheurs retirent des corps charriés par la rivière Akagera. Le *Time* du 13 juin présente une photo de corps massacrés, amoncelés les uns sur les autres (Newspix International).

Revenons à l'édition de *Libération* du 18 mai, jour qui marque un tournant dans la représentation du génocide. Ce numéro contient également deux autres photos, de réfugiés cette fois, prises par Peress, qui, en contraste avec celle de Girard, affirment le retour au style « artiste » adopté initialement par *Libération*. On assiste à un net et durable retour à

cette esthétique. Peress montre un camp de réfugiés en Tanzanie : sur une photo, un réfugié portant un sac de nourriture, sur la deuxième, en contre-jour, une dizaine de réfugiés marchent d'un pas vraisemblablement rapide. La mise au point faite sur l'un de ceux-ci qui franchit un fossé produit un flou, ici, une impression de vitesse. Indéniablement réussies, de telles photos donnent une touche artistique au travail ; si elles ne documentent pas au sens strict le génocide, elles disent pourtant quelque chose de la fuite panique dans l'obscurité de ceux qui tentent d'échapper à la boucherie dont Girard a découvert les restes. Le risque n'en demeure pas moins que, sollicitant le *movere* plutôt que le *docere* (Longin), ce qui semble paradoxal pour un journal qui privilégie la grille de lecture des droits de l'homme, les visuels incitent à sacrifier la connaissance à l'esthétique victimaire.

Le 17 juillet, le FPR vient à bout de la résistance hutue. On entre dans la troisième période qui va jusqu'en 1997. Fin 1994, un appel est lancé aux réfugiés. Mais, devant l'insuccès des invitations à rentrer – les gens, même non coupables, ont toutes les raisons d'être méfiants quant à ce qui les attend –, les camps du Zaïre sont démantelés de force. À cette occasion, certains sont véritablement liquidés par des forces armées soutenues par le FPR, notamment à cause qu'ils constituaient de véritables sanctuaires pour les miliciens génocidaires qui s'y étaient repliés.

Le retour des réfugiés s'inscrit sur le plan iconographique dans un moment où les photos sont les plus stéréotypées, comme si rendre compte de la situation de crise humanitaire en homogénéisant la vision des réfugiés, répondait d'une certaine manière aux approximations préalables de l'information. Les clichés sont encore plus indifférenciés qu'avant. L'ensemble de la presse représente les foules en attente de distribution ou en exode, soit à pied, soit débordant de camions (par exemple, la fuite des réfugiés du camp de Panzi, saisie par C. Dufka en octobre 1996). La vision standard en 1994-1995 du camp statique et embrumé disparaît pour laisser la place à la débandade. *Libération* assure un suivi très régulier de ces événements dont il rend compte jusqu'au printemps 1997 : sa logistique de correspondants humanitaires fonctionne bien. MSF produit régulièrement des rapports dénonçant les massacres, notamment celui de Kibeho¹, le

¹ Un des rares à avoir produit un reportage assez complet sur les événements de Kibeho est le diplomate hollandais Bengt van Loosdrecht ; cf. *Terug naar Rwanda* [Retour au Rwanda]. Foto's door Bengt van Loosdrecht. Tekst bij Koert Lindijer. Antwerpen / Den Haag, Standaard Uitgeverij, 1997, 83 p., ill. ; p. 7-9.

22 mai 1995. Au printemps 1997, un de ces rapports évalue à 190 000 le nombre de Hutus disparus et impute cette responsabilité aux troupes de Kabila. Le 27 février de cette année, *Libération* évoque la possibilité d'un « second génocide » au Zaïre dont les victimes seraient, cette fois, les Hutus. Le 20 mai, il cite MSF en une : « “après les morts sans nom” le monde ne doit pas s'habituer “aux morts sans nombre” ».

Même si les journalistes sont aux avant-postes de la crise, l'iconographie ne suit pas. Jusqu'en 1997, on stationne au niveau de l'extrême standardisation. Sur la liquidation de certains camps et sur les massacres postérieurs au génocide, peu de photos sont rapportées. C. Dufka prend un cliché du camp de Magara, au Burundi, où les huttes se consomment encore (*Libération*, 21/08/96). Cédant à une esthétique macabre, Yunghi Kim photographie en novembre 1996 des corps jonchant le sol. Derek Hudson pour *Life Magazine* photographie, en mai 1997, un cadavre de réfugiés hutus à Obila, au sud de Kisangani – quelqu'un soulève la toile sous laquelle gît le corps. En novembre 1997, *Libération* fait paraître une photo, également d'Hudson, d'un cadavre au bord d'une route ; elle date d'avril 1997 et n'est pas représentative du titre de la page consacrée au reportage annonçant que, selon MSF, sur un échantillon, seul 17% des réfugiés hutus ont survécu. Pour des raisons évidentes de sécurité, les massacres qui ont eu lieu à l'écart des camps ou des routes ne sont pas couverts ; la presse cultive pourtant l'illusion qu'elle se tient au cœur de l'événement. Au même moment apparaissent les premières photos de prisonniers génocidaires illustrant des articles sur le fonctionnement du Tribunal pénal international pour le Rwanda (TPIR).

La représentation directe du génocide rwandais, durant la deuxième quinzaine de mai 1994, aura été éphémère, aussitôt relayée par une avalanche de photos de réfugiés, prises loin des lieux des massacres, et ne permettant de comprendre ni l'ampleur ni les mécanismes du processus génocidaire. L'ensemble de l'appareil textuel (titres et sous-titres, chapeaux et articles) a été dominé, à part quelques exceptions tardives, par l'ambiguïté d'énoncés où le partage restait flou entre ceux qui étaient assassinés (les Tutsis et des Hutus de l'opposition, ces derniers très peu mentionnés) et ceux qui les pourchassaient (l'Armée gouvernementale, les milices *interahamwe*, les groupes de Hutus autochtones), ce que venait

augmenter une autre confusion entre les Tutsis pourchassés et les Tutsis victorieux du FPR².

« Ce n'est donc pas la guerre civile, le massacre planifié de centaines de milliers de Tutsis et d'opposants hutus, qui a le plus inspiré preneurs de vues, journaux, magazines et télévisions, mais la liturgie humanitaire »³ ; ainsi, la « plupart des images qui ont impressionné notre mémoire du "Rwanda" » ont été réalisées au Zaïre, écrit Edgar Roskies. Les périmètres humanitaires se sont transformés en un réservoir d'images aussi compact qu'un « hypermarché », dit-il, pourvoyeur de « l'inépuisable matière qui alimente régulièrement notre représentation de l'Afrique ».

Certes, les réfugiés, passifs, innombrables, sont un sujet « commode », si l'on peut dire, de reportage. De surcroît, les zones où ils se trouvent sont facilement localisables et accessibles (elles étaient relativement sécurisées par l'armée française en détachement pour l'opération Turquoise). Les réfugiés ont même fait *écran*. Polarisant l'intérêt médiatico-humanitaire, ils détournent l'attention de la présence des milices génocidaires toujours actives à l'intérieur même des camps humanitaires. Certes, l'Occidental trouve certainement dans la représentation humanitaire, notamment de l'Afrique, une rémunération symbolique qui le reconforte – lui donne bonne conscience – et, à la fois, le conforte dans sa vision culturelle, souvent déniée mais néanmoins bien présente, d'une Afrique non civilisée. Mais il me semble que l'on puisse aller au-delà de cette critique – si fondée soit-elle – en interrogeant les conditions de possibilité, ici quelques-unes seulement, de ces représentations « hégémoniques »⁴. C'est pourquoi notre analyse veut maintenant se concentrer non sur l'attente d'exceptionnalité dont les photos de catastrophes sont généralement l'objet, mais sur les normes photographiques, sur les standards et sur ce que ceux-ci construisent – en fait, co-construisent – avec la réception. Le

² Ce constat d'échec de l'information (photo-)journalistique du génocide semble pouvoir être étendu à l'ensemble de la presse française et internationale. Bien sûr, cela demanderait une vérification dont la tâche dépasse la présente étude.

³ ROSKIES (E.), « Un génocide sans images. Blancs filment Noirs », dans *Le Monde diplomatique*, novembre 1994, p. 32.

⁴ Je reprends cette qualification à Régine Robin et Marc Angenot qui l'emploient à propos du discours social.

constat de la standardisation visuelle est renforcé par le fait que les clichés de nombreux photographes circulent d'un journal à l'autre⁵.

La standardisation du malheur

Cette lecture s'attache principalement aux standards thématiques pour en dégager les stéréotypes et les connotations, et partiellement aux standards esthétiques (une étude approfondie de ceux-ci aurait considérablement augmenté la longueur du présent texte).

Ceux qui vivent encore

Ce sont les enfants, seuls ou en groupe, saisis dans des plans d'ensemble, contrairement aux photos de famine où ils sont souvent seuls. La légende permet d'identifier qu'il s'agit d'orphelins. Ce sont les femmes avec ou sans enfants – l'un d'eux est mort sans qu'elle s'en rende compte, lit-on parfois. Autre standard, la femme portant un voile sur la tête, parée en *mater dolorosa*. Rares sont les photos d'hommes malades. Ce sont également les portraits tels que les produisent Peress ou Salgado, antithèses des scènes de la vie quotidienne de Depardon, par exemple, telles qu'on les trouve reproduites dans le livre de Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie*. Les partis-pris esthétiques veulent qu'un grand nombre posent devant l'objectif, surtout quand la personne est en proie au malheur comme cette « réfugiée » d'Anthony Suau (VU) qui, selon la légende, « veille son mari agonisant, victime du choléra »⁶.

Les scènes de foule sont les plus stéréotypées. Il y a les files de l'exode le long des routes, certaines personnes avec une simple couverture sur la tête, d'autres avec leurs vélos croulant sous les sacs. Il y a l'attente d'une distribution de nourriture ou d'eau. Parfois la foule est énervée, ou seulement quelques éléments parmi elle. On devine une altercation, la légende le souligne. Selon une perspective historique inversée, on assiste à l'antithèse de la foule en représentation telle que la première moitié du XX^e siècle nous y avait accoutumés (masse active, affairée, sujet de

⁵ Thielker, Salgado, Nachtwey, Depardon, par exemple, se retrouvent, ne serait-ce qu'en France, dans *Le Figaro*, *Libération*, *Le Monde*, *Télérama*, *Paris-Match*.

⁶ *On a deux yeux de trop. Avec les réfugiés rwandais, Goma, Zaïre, 1994*. Photographies d'Anthony Suau. Textes de Florence Aubenas. [Arles], Actes Sud, coll. Voir et dire, 1995, 86 p. ; p. 41.

l'histoire ou fascinée par son chef). La traversée du siècle aura été ce retournement des apparences. Parmi les plus symboliques, on trouve les vastes plans sur les camps du Zaïre ou de Tanzanie : un effet de largeur démesurée, à la tentation duquel peu de photographes ont résisté. Ou bien les plans sont cadrés assez serré, mais avec une importante profondeur de champ, dégagant ainsi une longue perspective. Ça n'en finit pas. Triste compensation au regard de l'impossibilité de rendre compte du génocide : les êtres amassés et errants sont en nombre incalculable, auréolés d'une éternelle brume diffuse. Celle-ci, due aux conditions climatiques, est omniprésente. Elle enrobe chacun d'un halo d'irréalité mystique tantôt originaire (*Afrique sauvage, berceau de l'humanité*), tantôt crépusculaire (*Afrique sauvage, fin du monde*).

Les rares clichés de vivants qui se rapprochent du génocide sont ceux qui montrent des blessures à la machette. Avec ces photos, on est confronté à un tout autre problème de stéréotypie qu'avec les précédentes. La plus diffusée d'entre elles est certainement celle que réalise J. Nachtwey, d'un Hutu rwandais qui, ayant aidé des Tutsis, apprend-on, a été torturé à la machette. Vue de profil, sa tête est couverte de quatre longues affreuses balafres. Il y a aussi celle de Peress (*Libération* du 16/06) où un Tutsi blessé à la nuque par une machette est soigné par un soldat du FPR. Les photos que prend Thielker d'une fillette, la tête ceinte d'un bandeau, diffèrent des précédentes en ce que les cicatrices ne sont pas visibles, elles reproduisent le stéréotype, classique déjà, de « l'enfant, innocente victime ». Ces nouveaux visuels, dont le référent est moins le survivant que la trace indicielle de la machette, deviennent la synecdoque de ce génocide et, par contiguïté, de la « cruauté africaine » qui retrouve une place dans l'imaginaire médiatique occidental. Le survivant n'a ici de valeur de représentation que par le stigmaté qu'il porte sur la chair, rappelant, par analogie, le tatouage sur le bras des déportés à Auschwitz.

Ce qu'il reste des morts

Il y a les morts. L'énorme masse de réfugiés est très vite touchée par le choléra qui les décime par dizaine de milliers. Maintes fois, la presse reproduit les cadavres gisant au bord de la route ; au loin passent ou se profilent des individus non identifiables, dont on apprend que ce sont des Hutus en fuite (1994) ou retournant au Rwanda (1995-1997). Il y a surtout les corps soit en tas, soit enroulés dans des nattes en guise de linceul et alignés les uns à côté des autres. Les fosses communes exercent une

attraction indéniable sur les photographes, ou sur les responsables de l'iconographie qui sélectionnent *in fine* les clichés pour la publication ; c'est ici le vaste problème de la production des visuels, qui échappe généralement aux reporters, lesquels ne sont que des maillons de la chaîne. Avec les entassements morbides, on passe de standards nés de et avec l'humanitaire dans les années 1970, entre la guerre du Biafra et les famines du Sahel, à des standards plus classiques, liés soit à l'histoire, soit à la religion.

Il en est ainsi du « bulldozer charriant les cadavres » qui, tirant son origine de photos ou de films pris à Bergen Belsen, peu après la découverte du camp en 1945, et largement diffusés, appartiennent à notre imaginaire moderne de la violence. Au Rwanda, au moins cinq photographes (Jacqueline Arz, A. Suau, J. Nachtwey, G. Peress et S. Salgado) citent ces séquences. À propos des fosses communes, Barbie Zelizer a bien noté que les « photos du Rwanda et du Burundi reproduisaient l'esthétique de l'Holocauste, où les corps se retrouvent empilés durant le temps de la caméra »⁷ ; néanmoins, il semble qu'elle généralise ce registre analogique, plutôt que d'en faire un registre parmi d'autres, comme nous l'avancions. Le stéréotype de la croix est également souvent convoqué ; cela va des agonisants dont les bras rappelle la représentation artistique de la crucifixion aux cadavres saisis de telle façon que dans la perspective de leur corps puisse se discerner une croix (une photo de Nachtwey, sur les lieux du massacre de Nyarabuye). Si l'on admet que le sens de telles photos ne se réduit pas au fait objectif que les églises étaient des lieux où les Tutsis se sont fait massacrer, alors, la valeur ostentatoire du religieux, surtout catholique, assure ici une fonction interprétative critique aux yeux du photographe. Ce dernier, peut-être même avant de penser que son cliché sera lisible de cette façon par un spectateur, choisit d'insister sur la thématique religieuse comme pour mettre une distance entre le réel, insoutenable, et lui-même. Gilles Peress, de son côté, mêle à son esthétique de nombreuses références bibliques qui fonctionnent comme paratextes dans son livre *Le Silence*⁸. À ces exemples, on peut ajouter les nombreuses photos, souvent plus tardives, qui représentent les croix sur des tombes.

⁷ ZELIZER (B.), *Remembering to forget*. Chicago, Chicago Press, 1998, p. 237.

⁸ PERESS (G.), *The Silence*. [Zürich], Scalco / Fondation de France, mai 1995, n.p.

Tout se passe comme si plus la représentation devenait insistante et résistait à être subsumée sous la catégorie humanitaire, plus la connotation des photographies se faisait mémorielle. Outre les monticules d'os en vrac, les rangées de crânes sont, à ce titre, les motifs les plus frappants. Déjà une mémorialisation opère au niveau de ces photographies. En ce sens, il s'agirait moins d'une « esthétique de l'Holocauste » (Zelizer) que d'une esthétique de la mémorialisation générique des génocides. Ainsi, les dizaines de crânes photographiés en 1994 par Molly Bingham près de l'église de N'tarama (2500 Tutsis assassinés), que publie le *Washington Post* le 27 janvier 1996, ne diffèrent guère de ceux du *New York Times* du 25 février 1996, ni de ceux de la couverture du n°280 *Courrier international* (14-20/03/1996). Ces alignements font référence, par exemple, aux ossuaires du mémorial de Tuol Sleng au Cambodge, commémorant les victimes du génocide Khmer. Ils rappellent aussi certaines photos des camps nazis ou des trophées lors du génocide arménien. Autre cliché mémoriel : les panneaux entiers couverts jusqu'au vertige de photographies de disparus alignées les unes à côté des autres ; par exemple, la photo de Reza parue dans *Le Monde diplomatique* de juillet 1996, avec pour titre : « À la recherche des disparus ». Dans l'agencement de ces visuels toujours légendés et formant un texte à soi seul, à quoi tient ce vertige ? Vers quel fond sans fond nous appelle-t-il ?

Une réponse à ces questions est celle du paradoxe de la standardisation, lequel paradoxe tient dans une dialectique qui s'énoncerait comme suit : pour être communicable, la représentation doit comporter un ensemble de signes qui appartiennent au *back ground* culturel des spectateurs ou des lecteurs auxquels elle s'adresse⁹, mais cette appartenance clive la représentation du réel qu'elle dénote¹⁰. Un des effets de ce paradoxe (ou de ce que produit cette dialectique) est l'interchangeabilité. Ces crânes, ces photos alignées par centaines appartiennent plus à la mémoire contemporaine des violences politiques qu'aux Tutsis massacrés. Quelle distinction fait-on entre les victimes du génocide et celles des liquidations des camps durant le retour des réfugiés

⁹ Le malheureux doit « être, à la fois, hypersingularisé par l'accumulation de détails de souffrance et sous-qualifié ; c'est lui mais ce pourrait être quelqu'un d'autre », écrit Luc Boltanski dans *La Souffrance à distance* (Paris, Métailié, 1993, p. 28).

¹⁰ Ce clivage n'est pas une mise à distance. Par un étrange effet qui redouble ce paradoxe, il rapproche et, à la fois, sépare radicalement la représentation du réel dénoté. La distance, au contraire, rendrait possible un regard critique.

au Rwanda ? Et les photos de cadavres à demi dévorés, leurs légendes suffisent-elles à faire comprendre que celles de Girard, publiées le 18 mai, montrent bien des victimes du génocide, tandis que celle de Peress, en avril 1994, représentent « des pillards [qui] ont été capturés et exécutés par les troupes gouvernementales »¹¹ ? Ce que cette dialectique paradoxale produit n'est pas du sens (ce que l'on attend de la dialectique), mais la confusion du sens, une confusion qui se prête aux contresens et aux manipulations. De même, ces femmes et ces enfants qui ne sont plus que les ombres d'eux-mêmes portées par le sol, sont-ils rwandais, somaliens ou soudanais ? D'ailleurs, quand Nachtwey ou Hien Lam Duc (VU) ou Paul Lowe (Magnum) ou Francisco Zizola (Contrasto) photographient, au Rwanda, en Sierra Leone, en Somalie, ces êtres de telle façon qu'ils n'aient plus pour qualité que le plus petit commun dénominateur de leur détresse, que voient-ils eux-mêmes à travers leur objectif ? Alors que les lois du marché, renforcées par les mutations commerciales de l'univers de la photo, poussent inexorablement les photographes à concevoir des stratégies de différenciation qui doivent contrevenir à leurs valeurs éthiques, le phénomène de l'interchangeabilité vient à contre-courant homogénéiser leurs travaux. L'interchangeabilité des clichés ne fait pas que nuire aux photographes, elle construit surtout, sur un mode régressif, une certaine idée de l'Afrique en la naturalisant comme un continent perdu dont le seul salut tiendrait, sur le terrain comme sur les écrans, à l'humanitaire.

Le sens humanitaire

Les photos les plus standardisées apparaissent dans les zones humanitaires, comme si la relative facilité d'accès de ces endroits répondait à l'inaccessibilité du génocide et, ce faisant, comme si à l'incertitude, l'ambiguïté et l'incompréhension qui émanaient de l'information journalistique des massacres répondait une normalisation de l'horreur – mais une horreur déplacée, décentrée des Tutsis vers les Hutus en exode, vers d'autres victimes donc, qui, périssant du choléra, sont identifiables par la science médicale. La standardisation photographique n'aurait permis ici que d'informer un réel préalablement inscrit dans un cadre de lecture.

¹¹ Légende publiée dans *Le Monde* du 1/04/98 et dans *Images de guerre* (Reporters sans frontières, 2000), avec, pour cette édition, le rajout ambigu de la mention : « Les camps de la mort, Rwanda, 1994 ».

« Le Rwanda, c'est un *workshop* », dit Françoise Huguier, photographe, citée par Roskies. Il faudrait développer cet énoncé dans un sens moins péjoratif. En effet, en rapport avec une catastrophe ou une crise, les dispositifs et espaces humanitaires – périmètres de sécurité des Nations-unies, camps gérés par des Organisations Non Gouvernementales, logistiques d'approvisionnement, couloirs dits « humanitaires », etc. – qui sont déployés n'ont pas seulement une fonction pratique sur le terrain. L'humanitaire met automatiquement en place une zone de visibilité médiatique qui n'est jamais seulement « visibilité », mais un véritable laboratoire où la visibilité est traduite – ou convertie – en lisibilité à l'intérieur de cadres de valeurs et suivant une grammaire que fournissent l'humanitaire et les droits de l'homme¹². Par lisibilité, il faut entendre que le visuel (la souffrance, la détresse, le malheur, tous symboles d'injustice extrême) est assigné à des significations, codé, agencé et, surtout, rationalisé de telle façon qu'il pourra être lu aussi bien par les représentants officiels des organismes internationaux que par les spectateurs des télévisions et les lecteurs de la presse du monde entier, voire par les victimes elles-mêmes, et peut-être aussi par les parties prenantes de l'événement. Avant d'être un *workshop* (avec toute sa connotation marchande), le « Rwanda », c'est-à-dire les camps de l'Est du Congo et de la Tanzanie, a été un *workhouse* où des centaines de photo-reporters ont élaboré, réélabore et actualisé les standards visuels de la victime telle qu'en elle-même elle est présente : dénudée, agonisante d'épidémies.

C'est en cela que la représentation humanitaire, qui convoque d'autres agents que les humanitaires – journalistes et photo-journalistes, mais aussi spécialistes de la communication, du marketing et de la publicité –, donne à la victime sa forme contemporaine la plus rationnelle. En cela également que l'humanitaire peut se faire abuser ou instrumentaliser par des forces criminelles qui, se mélangeant aux réfugiés, se protègent derrière la couverture assistancielle et médiatique dont ces derniers sont les objets¹³. En somme, la représentation humanitaire donne à voir une victime en l'arrimant à l'acte du sauvetage et, ainsi, elle lui donne un sens. Cela fonctionne même s'il s'agit des réfugiés morts, dès lors qu'ils sont pris en

¹² Dire que l'humanitaire fournit un cadre d'interprétation normatif n'est pas suffisant ; il faut ajouter qu'il est aussi le vecteur qui permet la mise en place du partage et de la distribution des victimes.

¹³ Cf. BRAUMAN (R.), *Devant le mal. Rwanda. Un génocide en direct*. Paris, Arléa, octobre 1994, 91 p.

charge par la machinerie humanitaire, à la différence des corps pourrissants et nourrissants les bêtes qui ont illustré ce génocide. Les morts « humanitaires » signifient que des mesures sont prises pour endiguer les épidémies. Les morts de massacres génocidaires signifient qu'il n'y a rien à sauver.

De nouveaux visuels ?

Parmi l'ensemble des représentations concernant le génocide et ses suites, et en dépit de leur standardisation, on a assisté à l'apparition de nouveaux visuels. Mais en quoi seraient-ils vraiment nouveaux ? Sont-ils sans précédents dans le catalogue des horreurs en représentation, ou n'est-ce que la façon dont ils sont agencés qui leur donne cette allure ?

Les survivants mutilés qui ont été évoqués précédemment rompaient déjà avec les normes de la reconnaissance du malheur. Si l'on admet qu'il puisse y avoir du *sans précédents*, c'est alors non seulement que certaines scènes du réel résistent aux standards, mais que leurs représentations peuvent s'imposer comme nouveaux standards, voire servir de matrice à de nouveaux stéréotypes. Dans le prolongement des cicatrices, il y a les instruments. La machette a acquis la valeur symbolique du génocide rwandais à partir des photographies de monticules de machettes (d'instruments agricoles aussi), prises à la frontière du Zaïre, lors du passage des bandes criminelles parmi les réfugiés. C'est, par exemple, la photo de Peterson (Gamma) dans le *Libération* du 10 mai 1994, qui donne à voir la confiscation des machettes au camp de Rukumbetti, avec la présence de quelques enfants, ressemblant à s'y méprendre à celles de Nachtwey et de Suau. Ce que les reportages sur les factions armées de Somalie ou du Soudan n'étaient pas parvenus à faire, ces simples clichés « plein cadre » d'instruments y sont arrivés : dédoubler l'idée d'une Afrique victime en Afrique barbare (la presse y a fortement contribué), réactiver dans les imaginaires l'idée coloniale d'une Afrique sanguinaire. En ce sens, si les clichés de machettes désignent une image princeps qui pourrait faire fonction d'archétype, celle-ci s'alimente de préjugés occidentaux selon lesquels l'Afrique est demeurée rétrograde, préjugés que n'ont pas manqué de colporter nombre d'expressions signalées plus haut.

Il y a une deuxième image archétypique. Ce sont les alignements de cadavres recouverts de chaux, qui reposent sur les lieux mêmes des massacres¹⁴. Il ne reste que l'enveloppe de la peau, multipliée par dizaines, brûlée par la chaux, que le squelette troue par endroits. Ces corps pétrifiés disent que *ça a été*¹⁵ sans qu'il soit possible de les situer vraiment dans une temporalité, à la différence des corps en décomposition des premières photos. Leur représentation produit un effet d'immémorialité commémorative, étrangement doublé de l'impression que ces corps ne ressemblent qu'à eux-mêmes. Leur représentation n'a, par exemple, aucun lien avec les cadavres de déportés des fosses communes des camps nazis. Rarement représentation aura été aussi en retrait de la constellation des possibles mêmes de la représentation ; ce retrait est illustré par l'apparence de négatif photographique que donnent ces corps blanchis, presque argentés. La représentation enfreint les cadres du vraisemblable tout en s'imposant comme possibilité affectée du signe génocidaire. Mais cette possibilité ne participe-t-elle pas, comme l'image précédente, à un phénomène de fermeture où l'Afrique noire se retrouve prise dans une nasse ancestrale, anhistorique, qui lui interdit virtuellement l'accès au progrès et à l'histoire ?

Si la représentation du génocide rwandais concerne aujourd'hui toute l'Afrique, il faut aussi penser à une autre image contemporaine qui, également, inscrit l'imaginaire de l'Afrique dans une régression sans pareille : la contamination de millions d'Africains par le SIDA. Un dossier du *Monde* (3/04/03) ne titrait-il pas que, « Au Rwanda, le Sida [était] devenu cause nationale » ? Cet enfermement dans et par la stigmatisation, fût-il au départ bien intentionné, est-il une fatalité de la représentation ? Et, pour revenir à la question du génocide : comment représenter un massacre de masse autrement que symboliquement ? C'est-à-dire comment ne pas faire des images comme des métaphores ? Par quel travail sur l'image, de l'image et dans l'image, la représentation peut-elle donner à voir autre chose que des symboles ?

C'est peut-être ce que cherchent à faire certains photographes quand ils donnent à voir tout autre chose que l'horreur, quand ils rompent avec l'exceptionnalité et la fascination qui lui est souvent conséquente, quand ils

¹⁴ Notamment Alexis Cordese ou Laurent Van der Stockt (Gamma).

¹⁵ Cela demanderait d'adapter, à cette situation et à sa temporalité, le « ça a été » barthésien de *La Chambre claire*.

essaient de représenter les criminels hutus dans la société où ils sont revenus vivre après leur libération (Alexis Cordese). Ce sont, donnant à réfléchir sur les liens entre texte et image, les récits d'enquêtes de Jean Hatzfeld accompagné et illustré par Raymond Depardon.



Éric PEDON

CREM – Université Paul Verlaine-Metz

LES ALBUMS PHOTOGRAPHIQUES SUR LE GÉNOCIDE AU RWANDA : FORMES ET ENJEUX MÉMORIELS

L'objectif de cette étude des albums photographiques, relatifs au génocide rwandais et disponibles en France, est de comprendre comment ce type d'ouvrages participe au façonnage de la mémoire du génocide, selon quels dispositifs et avec quelles visées spécifiques.

Entre 1995 à 2004, cinq livres de photographies ont été recensés sur le thème du génocide. Celui-ci est également présent dans d'autres livres de photo-reporters mais sur un mode non exclusif, et pour cette raison ils n'ont pas été inclus dans le corpus¹. D'emblée, force est de constater que ce nombre est relativement peu élevé ; à titre de comparaison, lors d'une des études précédentes que Jacques Walter et moi avons consacrées aux usages des photographies des conflits et génocides, nous avons dénombré treize albums photographiques sur les guerres en ex-Yougoslavie parus en France entre 1992 et 2000². Cette remarque peut conduire certains à interpréter cette différence comme le signe d'une compassion sélective, voire discriminatoire, du monde occidental envers les victimes des persécutions.

¹ P.e. *L'Enfer* de James NACHTWEY (Paris, Phaidon, 1999, 480 p.) est un ouvrage rassemblant les images de plusieurs conflits couverts par le photographe membre de l'agence VII ; *On a deux yeux de trop. Avec les réfugiés rwandais, Goma, Zaïre, 1994* (Arles, Actes Sud, coll. Voir et dire, 1995, 90 p.) est un livre d'Anthony SUAUI, photjournaliste de renommée internationale, et de Florence AUBENAS, grand reporter à *Libération*, consacré uniquement aux réfugiés hutus du camp de Goma.

² PEDON (É.), WALTER (J.), « Les albums photographiques sur les guerres en ex-Yougoslavie, lieux critiques du traitement médiatique », dans *Questions de communication*, (Presses universitaires de Nancy), n°1, 2002, p. 41-56.

Malgré cette faible représentativité, l'intérêt de ces objets photographiques apparaît multiple. Ils appartiennent à la fois au champ littéraire et au champ médiatique et, en cela, ils proposent une vision et une visibilité du génocide autres que celles qui en ont été livrées par les seuls médias et les seules productions littéraires. Ils permettent d'appréhender pertinemment les événements si l'on tient compte des paramètres et des intentions qui ont présidé à la réalisation des images. Pour la plupart, ils contiennent un discours où l'engagement des auteurs, au service de l'histoire et de la mémoire, est explicite. En général, les projets qui ont sous-tendu ces publications manifestent une volonté pouvant combiner une ou plusieurs visées : témoigner de la multidimensionnalité du génocide, construire une forme photographique de la mémoire de l'événement, mobiliser l'opinion et transmettre un message social de portée universelle. Ainsi les photographes aspirent-ils à dépasser leur statut reconnu de témoin médiateur pour endosser celui d'un écrivain de l'histoire du génocide. Enfin et surtout, quatre albums sur cinq recouvrent un même contenu thématique : les survivants témoins du massacre. On verra comment cette unité permet de dégager des catégorisations photographiques relatives au fonctionnement de la mémoire.

Afin d'analyser les formes photographiques de la mémoire du génocide et de comprendre les enjeux afférents aux différentes configurations des albums, je me suis intéressé aux projets des photographes, à l'intention éditoriale perceptible dans la représentation construite, aux qualités des regards en rapport avec des pratiques professionnelles, à la possible relation entre document d'information et œuvre photographique, à la logique argumentative des commentaires et des discours mettant en perspective la démarche des photographes. Sur ces bases, on peut distinguer deux genres mobilisés au service du témoignage : d'une part, le photo-reportage participant à la reproduction du sens de l'Histoire et à la construction de la mémoire des massacres, et, d'autre part, l'enquête documentaire sous une forme photographico-littéraire, instaurant la révélation du passé mémoriel par le portrait des survivants et des meurtriers du génocide.

Le photo-reportage : esthétique et mémoire des massacres

Deux livres relèvent de cette catégorie. *The Silence. Rwanda* est un ouvrage de Gilles Peress, de l'agence Magnum, paru en 1995³, dont le projet fut soutenu par trois fondations œuvrant dans le champ artistique : la fondation John Simon Guggenheim pour les photos, la fondation de France pour le livre, et la fondation Soros. Dans ce livre de petit format, aux pages bordurées de noir, on ne trouve pas d'information sur le projet éditorial ; les seuls textes, en anglais, sous la forme de phrases très sommaires, servent à introduire les parties. De même, les photos imprimées en double page sont sans légende. Nettement différent des autres, cet album est conçu sur le mode d'un récit iconographique, constitué par une impressionnante suite de scènes, parfois insoutenables, découpée en trois chapitres dont le premier se rapporte directement au génocide⁴. En l'absence d'intentions éditoriales et photographiques énoncées, le rapport à la mémoire est à élucider à partir de la forme et du contenu de la narration photographique.

Le livre du photo-reporter Christophe Calais, *Rwanda. Le cri des morts, le silence des vivants*⁵, réunit deux séries photographiques qui explicitent le titre de son ouvrage, constituant en quelque sorte les deux faces indissociables du génocide. Le projet de ce photographe, qui a couvert de nombreux conflits et qui porte un intérêt particulier au Rwanda⁶, a été soutenu par des personnes appartenant à diverses associations : Association des veuves du génocide d'avril, Action Nord-Sud, Centre des enfants non accompagnés de Ndera, Centre national du traumatisme. Pour Patrick de Saint-Exupéry, journaliste ayant couvert le génocide pour *Le*

³ PERESS (G.), *The silence*. S.I., Zürich, Scalo/Fondation de France, 1995, n.p (avec un carnet de notes historiques non relié).

⁴ Ses images ont été notamment exposées au Centre Georges-Pompidou en 1995, sous la forme d'une installation murale où les photos formaient une longue séquence photographique ininterrompue ; en quelque sorte, elles constituent des photogrammes agrandis d'un film documentaire et organisés en une continuité visuelle.

⁵ CALAIS (C.), *Rwanda. Le cri des morts, le silence des vivants*. Préface de Patrick de Saint-Exupéry. S.I., BBK édition et SAOLA, 1998, 104 p. Ce travail a fait l'objet d'une exposition au festival du photojournalisme de Perpignan la même année.

⁶ Sur le site de son agence *In Visu* (invisu.fr), on trouve deux autres reportages en 2004 : *Rwanda, le silence des criminelles* porte sur les femmes accusées de génocide et qui se taisent en attendant leur jugement ; *Angelo, un destin rwandais* est l'histoire d'un jeune Hutu découvert vivant dans un charnier à Goma.

Figaro et qui a écrit la préface du livre, les photos témoignent du caractère inimaginable du carnage. L'objectif du livre est de nous faire voir et comprendre la manière dont s'est déroulé le génocide, mais à aucun moment ne sont revendiqués explicitement un devoir ou un travail de mémoire. En revanche, le travail photographique de Christophe Calais présente un intérêt particulier dans la mesure où il réunit de manière antagoniste deux objets mémoriels : un reportage en couleur sur le mémorial de Murambi et une enquête sur les survivants avec portraits à l'appui. De fait, il appartient aux deux catégories d'albums.

L'œuvre-document comme mémorial photographique

En guise de prologue, deux doubles pages ouvrent l'album de Gilles Peress : sur la première, on lit le texte suivant : « rwanda kabuga 27 may 1994 16h 15. a prisoner, a killer is presented to us, it is a moment of confusion, of fear, of prepared stories. he has a moment to himself »⁷ ; sur la seconde, l'image d'un homme accroupi au milieu d'autres, mains croisées sur les épaules, avec un regard abattu. Le premier chapitre, intitulé « the sin », s'accompagne de la mention suivante : « rwanda april 1994, rukara, nyamata, nyarubuye, mayangi + concentration camp kabgayi »⁸. On poursuit par un ensemble de trente-sept photos révélant l'horreur du génocide vécu par les Tutsis : les outils de la tuerie (machettes, gourdins, balles), les charniers dans une école, les cadavres décomposés dans différents lieux, les objets et vêtements personnels des victimes, les survivants avec leurs blessures et les morts qu'on enterre dans un camp. Gilles Peress semble être l'un des premiers photographes à avoir pu rejoindre le Rwanda et opérer au moment du génocide qui a duré du 6 avril au 14 juillet 1994 et dont la spécificité est de n'avoir quasiment pas été montré.

En revanche, ce qui a été médiatisé est l'après-génocide, présent également dans les deux chapitres suivants de *The Silence*. Avec « purgatory. tanzania april 1994 benaco. zaire july 1994 goma »⁹, le

⁷ « rwanda kabuga 27 mai 1994 16h : 15. un prisonnier, un assassin nous est présenté, c'est un moment de confusion, de peur, d'histoires préparées. il a un moment pour lui-même ».

⁸ « Le péché. rwanda avril 1994, rukara, nyamata, nyarubuye, mayangi + camp de concentration kabgayi ».

⁹ « purgatoire. tanzanie avril 1994 benaco. zaire juillet 1994 goma ».

photographe a suivi l'exode des Hutus. Trente-deux photos montrent des scènes d'individus en marche, les haltes, l'approvisionnement en eau et la distribution de nourriture, les campements, les enfants affamés ramassant des céréales tombées des sacs, le ramassage du bois pour se chauffer, les cadavres abandonnés au bord des routes, les enfants en bas âge, nus, exténués de fatigue et souffrants dans les camps de réfugiés. Enfin, « the judgment. zaire july 1994 goma »¹⁰ décrit la montée progressive de l'horreur dans ce camp, provoquée par l'épidémie de choléra : vingt-huit photos représentant les réfugiés malades, les morts, puis les charniers avec l'enterrement des cadavres à la pelleuse. Un épilogue se présente en deux doubles pages : sur la première, on lit : « rwanda kabuga 27 may 1994 16h : 18. as i look at him he looks at me »¹¹ ; sur la seconde, on retrouve la même scène que dans le prologue : le même homme, avec la même pose mais le regard inquiet tourné vers l'objectif.

Images et textes permettent donc de lire *The Silence* comme un récit photographique articulé selon une trame fictionnelle autour des souvenirs d'un assassin qui, entre 16 h.15 et 16 h.18 le 27 mai à Kabuga, reverrait les images de la tragédie à laquelle il a participé. En quelque sorte, ce photo-reportage s'assimilerait à un photo-roman sans paroles ou à un film muet, respectant les règles du récit narratif (séquentialisation et progression spatio-temporelles selon un système causal¹²), et ordonnée selon une trilogie inspirée de l'univers religieux. Par ce procédé d'écriture artistique, Gilles Peress tente d'associer son propre regard aux images mentales du meurtrier, comme si, au bout du compte, son reportage et ce qu'a gardé en mémoire le personnage rwandais se réfèrent à la même réalité. Cette impression est renforcée par le style propre à ce photographe : les images très réalistes et rapprochées de l'horreur, le regard subjectif mis en avant grâce à un cadrage peu maîtrisé, forgent cet effet d'identification du réel et de la vérité. Par ce dispositif, on peut aussi considérer que ce processus de renvoi du passé photographié au passé supposément remémoré d'un assassin sert également de point d'appui à la construction d'une mémoire du génocide, au façonnement d'une mémoire individualisée.

¹⁰ « Le jugement. zaire juillet 1994 goma ».

¹¹ « rwanda kabuga 27 mai 1994 16h : 18. comme je le regarde il me regarde ».

¹² Par exemple, on peut considérer que les images des morts tutsis figurés dans le chapitre « le péché » et les images des victimes hutues du choléra dans le chapitre « le jugement » se font écho et intiment au lecteur leur mise en rapport.

Le style de Gilles Peress rend compte également d'une tension esthétique entre photographiable et photographique, allant dans le sens d'une monstration de ce qui s'est réellement passé. Il contraste avec les images caricaturales, convenues, de la tragédie qui ont souvent été données par les journalistes ; en particulier, les instantanés pris dans le camp de réfugiés de Goma, où se sont concentrés les photojournalistes, se sont gravés dans la mémoire du public, donnant ainsi une valeur générale à ce qui n'était qu'une conséquence particulière du génocide¹³. Alors que les journalistes alimentaient de leurs images les écrans bruyants du spectacle humanitaire¹⁴, le geste artistique de Gilles Peress vient délivrer un message singulier et muet : en scénarisant son reportage et en proposant une lecture de l'histoire du génocide, il montre le Mal pour mieux pouvoir le conjurer.

Par la revendication d'une subjectivité et d'une intentionnalité discursive, misant sur une expérience formelle et la mise en séquence des images¹⁵, Gilles Peress propose un regard singulier dans le champ du photo-journalisme et affiche une conscience particulière dans son rapport au monde et à l'Histoire. Mais son livre questionne aussi le rapport entre art et mémoire, ce qui justifie sans doute le soutien des trois fondations à son livre. La dimension artistique de l'ouvrage tient à ce que le photographe propose une corporéité figurative du génocide par le paroxysme d'une vision réaliste. Elle peut être perçue comme étant l'exercice d'une fonction sociale, celle de la mémoire collective, de plus en plus affichée dans le domaine de la photographie contemporaine, où elle est le fait de photographes engagés qui se situent aux frontières de l'art et de l'information et qui, à propos de guerres ou de catastrophes, tendent à

¹³ Il faut rappeler que c'est à partir du moment où ils ont pu montrer la dimension des événements à travers l'après-génocide que l'opinion publique s'est mobilisée. Alain Frilet souligne qu'en août 1994, alors que les massacres, les combats et le mouvement des réfugiés étaient terminés, les journalistes ont continué à s'intéresser au Rwanda parce que le terme de génocide a été utilisé pour qualifier la tragédie ; voir FRILET (A.), « Reportages en situation de guerre et de génocide », dans *Les Politiques de la haine. Rwanda, Burundi 1994-1995*. Présentation de Claude Lanzmann. Numéro coordonné par Claudine Vidal, Marc Le Pape. *Les Temps Modernes*, revue bimestrielle, (Paris), 50^e année, n° 583, juil.-août 1995, p. 149-160.

¹⁴ Cf. MESNARD (P.), *La Victime écran*. Paris, Textuel, 2002, 175 p.

¹⁵ Il a déjà expérimenté cette forme d'écriture avec un livre consacré à la Bosnie : *Farewell to Bosnia*, publié en 1994 chez Scalo.

réaliser de véritables œuvres-documents¹⁶. À ce propos, Jean-Pierre Jeudy souligne que « la représentation artistique et réaliste de l'horreur ne sert alors que de rituel d'intronisation à l'ordre de la remémoration »¹⁷. De ce point de vue, *The Silence*, articulant une singularité individuelle et un destin collectif, se charge de la valeur symbolique caractéristique d'un mémorial, par lequel est assurée la remémoration de la catastrophe.

Le mémorial et les limites du photographiable

On trouve dans *Rwanda. Le cri des morts, le silence des vivants*, de Christophe Calais, un reportage sur l'horreur et la mort, dont la forme et le propos soulèvent d'autres enjeux mémoriels. « Le cri des morts » est le seul ensemble en couleur du corpus. Il rassemble vingt-quatre photos du mémorial de Murambi, présentées sur fond noir. Auparavant, un texte du photographe rappelle l'histoire du carnage de l'école de Murambi et de l'édification du mémorial en 1997. On trouve vingt et une photos de squelettes et de cadavres exhumés, sélectionnés, nettoyés et recouverts de chaux pour être conservés. Certains sont pétrifiés dans des postures expressives, d'autres ont été disposés de façon à ce qu'ils se touchent. Dans le texte de présentation, Christophe Calais rapporte ce qu'il a ressenti :

un incroyable sentiment d'intimité, comme si chaque victime voulait rappeler aux vivants sa part d'humanité. Des corps pétrifiés dans d'étranges mouvements, des hommes, des femmes, des enfants offrant d'ultimes gestes de tendresse en rempart dérisoire face à la sauvagerie des tueurs qui ont enseveli sans discernement morts et vivants.

Pour lui, il se devait de témoigner de cette horreur. À propos de ces images, dans la préface, Patrick de Saint-Exupéry éprouve un sentiment du même ordre : à la dureté ou au voyeurisme que certains pourraient leur trouver, il oppose la douceur et y voit une leçon de tendresse de la part de Christophe Calais. D'une manière tout à fait surprenante, il affirme qu'elles

¹⁶ Au sujet de la guerre en ex-Yougoslavie, J. Walter et moi-même avons recensé trois ouvrages mettant en évidence cette fonction : JAMMES (L.), *Sarajevo n'est en réalité le nom de rien qui puisse être représenté*. Paris, Flammarion 4 / Galerie du Jour-Agnès B. / Yvon Lambert / Association française d'action artistique, 1994, n.p. ; ARNAUD (M.) et al., *Sarajevo. Légendes(s)*. Grenoble, Ed. Grenoble Alpes Métropole, 1997, n.p. ; DELAHAYE (L.), *Mémo*. Paris, Hazan, 1997, n.p.

¹⁷ JEUDY (J.-P.), « Mémoire de catastrophes », dans *Libération*, 21-12-1999, p. 6.

livrent la part la plus optimiste du drame, qu'au-delà des détails horribles perce l'humanité, « une humanité avilie, déchue, martyrisée certes mais aimante jusqu'au dernier instant, jusqu'au bout de la mort ».

Face à l'effrayante vision de l'état des cadavres statufiés, exposés et mis en scène dans le mémorial, alors qu'on serait plutôt dans l'attente d'une mise au point qui viendrait mettre à distance ou en perspective ce reportage sur ce lieu de mémoire si particulier, un discours fondé sur une interprétation poétique des images nous invite donc à voir l'iconographie d'une humanité aimante et non celle d'une humanité mourante. Ce déplacement sémantique est également mis en œuvre par le style photographique. En effet, la composition et les cadrages démontrent un parti pris fondé sur une forme de théâtralisation, et produisant un sens équivoque dans cet espace mémoriel : sans l'avertissement du photographe, on pourrait tout aussi bien voir des postures de souffrance et des cris de douleur. Cette inversion à proprement parler ob-scène entre « l'horreur, la sauvagerie, la tuerie » et « la douceur, la tendresse, l'humanité aimante » témoigne du risque que Paul Ricœur rappelait à propos de la re-présentation en général : dès lors qu'elle fait appel à la mise en jeu d'une mémoire fidèle et d'une imagination créative, elle encourt le danger du franchissement des frontières entre le réel et l'irréel. Selon lui, l'horrible, marqué par la démesure et l'excès, implique des modes de représentation non adéquats¹⁸. En ce sens, « Le cri des morts » aboutit bien à la mise en forme irréelle, fictionnelle, d'un photographiable qui se veut mémorable, à une configuration inédite de la mémoire des morts du génocide, tout en laissant sans réponse cette interrogation : pourquoi rendre douce l'horreur du massacre de Murambi ?

À travers ces deux formes de représentation artistique d'événements et de configurations mémorielles, on voit comment s'établit la relation entre esthétique et mémoire, à partir des rapports entre réalité et fiction, entre document et œuvre, entre vision singulière et mémorialité. Et il est patent que les images du génocide, dans ces deux travaux photographiques, permettent de réinterroger fondamentalement les liens entre photographié, photographique, photographiable. Il n'en va pas de même avec l'autre catégorie d'albums.

¹⁸ Dans BACOT (J.-P.) et COQ (C.), *Travail de mémoire 1914-1998. Une nécessité dans un siècle de violence*. Paris, Éditions Autrement, coll. Mémoires, n°54, janv. 1999, 270 p.

L'enquête documentaire : figures du témoin et travail de mémoire

Ce type d'album photographico-littéraire résulte du travail d'un photographe associé, pour la partie rédactionnelle, à un journaliste de presse écrite et/ou à des personnalités pour les préfaces ou introductions. Il atteste d'une expérience de renouvellement du genre journalistique, fondée sur une approche et une vision singulières, où l'engagement a pour objectif principal la lutte contre l'oubli.

Quatre albums relèvent de cette catégorie : *Rwanda. Mémoire d'un génocide* de Michel Bührer, *Rwanda. Le cri des morts, le silence des vivants* de Christophe Calais, *Femmes du Rwanda. Veuves du génocide* de Jean-Marie Quéméner et Eric Bouvet, *Les Blessures du silence. Témoignages du génocide au Rwanda*, d'Alain Kazinierakis et Yolande Mukagasana¹⁹. Tous ont en commun d'être des livres-témoignages sur et avec les survivants du génocide, fondés pour la partie photographique sur des portraits et pour la partie littéraire sur les récits rapportés des témoins du génocide. Le principe avancé pour justifier l'intérêt d'enquêter sur les survivants est évident : pour rappeler ce génocide reconnu comme tel et concernant l'humanité, il n'y a que les survivants qui puissent raconter leur face à face avec la mort. Ce sont ces hommes, ces femmes, ces enfants qui nous permettent de comprendre la nature et le déroulement du génocide, car ils n'ont rien oublié de l'horreur. Ces albums mettent donc en scène des dispositifs pour que la parole et l'image des survivants, témoins sortis de l'anonymat, soient exposées, perçues, partagées et diffusées. Par leur fonction d'attestation, ils peuvent certes donner lieu à un usage politique. Mais ce type de livre photographique peut aussi être considéré comme un dispositif scripto-visuel, symbolique d'une vision personnelle et indirecte de l'histoire humaine (celle du photographe), œuvrant pour l'élaboration de la mémoire d'un groupe humain, celui des survivants.

Sur un plan discursif et rhétorique, ces ouvrages présentent des similitudes. On retrouve à la fois des *topoi* – tels que la folie meurtrière des hommes, la référence au génocide juif, l'incommunicabilité de l'expérience

¹⁹ BÜHRER (M.), *Rwanda mémoire d'un génocide*. Int. de Claudine Vidal. Paris, Le Cherche Midi éditeur - Éditions Unesco, coll. Documents, 1996, 96 p. ; CALAIS (Ch.) *Rwanda, op. cit.* ; QUÉMÉNER (J.-M.) et BOUVET (E.), *Femmes du Rwanda*. Paris, Catleya éditions, coll. Univers de femmes, 1999, 120 p. ; MUKAGASANA (Y.) et alii, *Les Blessures du silence. Témoignages du génocide au Rwanda*. Photographies de Alain Kazinierakis. Arles, Actes Sud/Médecins Sans Frontières, 2001, 159 p.

généocidaire, les blessures indélébiles chez les survivants, le besoin de vérité et de justice – et les caractéristiques du génocide rwandais : les facteurs idéologiques, historiques, politiques de la mise en place du génocide, la demande de reconnaissance des crimes commis, la culpabilité et l'impuissance de la communauté internationale, l'évocation des soutiens et des complicités dont ont bénéficié les génocidaires, la réconciliation nationale au Rwanda.

En outre, on doit relever que l'explicitation et la revendication du rapport à la mémoire apparaissent nettement différenciées dans les projets photographiques et éditoriaux, mettant en lumière une différence significative dans les enjeux mémoriels. On ne trouve aucune référence à la mémoire du génocide chez Christophe Calais. Michel Bühler, photographe et journaliste suisse indépendant, publiant principalement dans la presse magazine, veut nous communiquer « les bribes de mémoire » des survivants. Emma Bonino, commissaire européen responsable pour l'Office humanitaire de la Communauté européenne, voit « un hommage à la Mémoire » dans le travail de Jean-Marie Quéméner, journaliste-reporter, et Éric Bouvet, reporter-photographe. Selon Alain Kazinierakis, photo-reporter belge, et Yolande Mukagasana, survivante du génocide²⁰, leur travail a été réalisé « dans le but de mémoire et de vérité sur le génocide rwandais tel qu'il a été vécu par ses protagonistes ». Force est de constater que, pour les trois premiers auteurs, la préoccupation mémorielle n'est pas l'objectif principal autour duquel se construit le projet photographique ; et il faut aller chercher du côté de la mise en visibilité du génocide et de l'après-génocide ainsi que du côté du témoignage historique pour saisir leurs motivations premières.

Fonction testimoniale et fonction critique

L'objectif du livre *Rwanda. Le cri des morts, le silence des vivants* est de faire voir et faire comprendre le processus du génocide ; et pour cela, Christophe Calais, durant son reportage à Murambi, se « devait de

²⁰ Il est important de noter que ses trois enfants et son mari furent massacrés. Réfugiée en Belgique, elle est l'auteur de deux livres sur le génocide : MUKAGASANA (Y.) et MAY (P.) *La mort ne veut pas de moi*. Document. Paris, Éditions Fixot, 1997, 267 p. ; MUKAGASANA (Y.), *N'aie pas peur de savoir. Rwanda : un million de morts. Une rescapée tutsi raconte*, Paris, Laffont, 1999, 315 p. (rééd. Paris, Éditions J'ai Lu, coll. J'ai Lu n° 5453, série Document, 2000, 349 p.) ; elle a également participé à l'élaboration ainsi qu'aux représentations du spectacle du Groupov : *Rwanda 94*.

témoigner de cette horreur, d'un des massacres qui a transformé le pays des mille collines en pays des mille charniers ». Avec une série de portraits des survivants dans le deuxième chapitre de son ouvrage, « Le silence des vivants », il rapporte l'ampleur du traumatisme de ceux qui n'ont rien oublié de l'horreur et pour qui le génocide continue en silence avec leurs souffrances physiques et morales, leur sentiment de culpabilité, leur difficulté à s'exprimer. Pour Michel Bühler, le projet photographique de *Rwanda mémoire d'un génocide* part d'une critique de la couverture médiatique : l'exode hutu fut largement couvert par les médias, contrairement au génocide tutsi dont la perception fut brouillée. Ceci contribua selon lui à propager une triple idée : l'équivalence entre les deux horreurs, l'ethnisation du conflit, la fatalité propre à l'Afrique noire. C'est en réaction contre cette simplification et cette réécriture de l'histoire par les photographes, par ailleurs dénoncées par Susan Sontag²¹, que s'inscrivent la démarche photographique de Bühler et son engagement. C'est sur le rabat de la couverture du livre *Femmes du Rwanda*, consacré aux veuves du génocide, qu'on apprend qu'Éric Bouvet et Jean-Marie Quémener se sont réunis deux fois pour témoigner de la vie des femmes du Rwanda. Habités à traiter dans l'urgence l'actualité, ils ont pris leur temps afin de laisser les femmes s'exprimer avec leurs mots et leurs regards. Photos et textes sont inséparables, en symbiose, pour témoigner d'une même réalité et leur rendre hommage. *Les Blessures du silence. Témoignages du génocide au Rwanda* apparaît avant tout lié à des préoccupations mémorielles et historiques chez Alain Kazinierakis et Yolande Mukagasana. Devant l'urgence de travailler sur la mémoire du génocide, il s'agit d'analyser sa mise en œuvre par l'écoute des survivants et les interrogatoires des bourreaux, et, ce faisant, de pénétrer dans ce qu'ils ont de plus intime : leurs douleurs, leurs souvenirs, leur présent. Cela étant, on retrouve chez Alain Kazinierakis, photographe engagé, une longue critique des médias, et de la couverture photographique en particulier, dans un texte précédant sa série de portraits. Il dénonce l'image partielle, voire caricaturale, de ce qui se passait au Rwanda, proposée par la presse intéressée davantage par les images spectaculaires de l'après-génocide dans les camps, que par l'analyse des causes de cette situation. Il critique également le caractère instantané de la télévision, la tyrannie du direct, alors que les moyens financiers des agences et des organes de presse

²¹ SONTAG (S.), *Devant la douleur des autres*. Essai. Trad. de l'anglais par F. Durand-Bogaert. Paris, Chr. Bourgeois, 2003, 140 p.

sont insuffisants pour couvrir au mieux l'actualité. En outre, il ne manque pas de critiquer la couverture photographique qui n'a pu rendre compte du génocide malgré les nombreuses images qui ont été produites. À ce propos, il déclare faire partie de ces nombreux photographes à se poser la question de savoir si les médias sont capables ou ont la volonté d'informer correctement. Enfin, il faut relever chez ce photographe un questionnement central dans la problématique de cette étude : comment expliquer l'œuvre de mémoire sans avoir été présent lors du génocide ? On apprendra que c'est sa rencontre avec Yolande Mukagasana qui lui a permis de travailler en ce sens.

On perçoit à travers ces propos tenus par les photographes combien les régimes de regard sont éminemment liés à des positions morales, voire éthiques, combien leur rapport au monde de l'information détermine l'approche testimoniale du génocide et son traitement photographique. On comprend que leurs témoignages ambitionnent de médiatiser ce qui reste hors champ dans les autres médias d'information, que le faire voir est plus ou moins orienté par un devoir : faire comprendre, lutter contre l'oubli, cultiver le devoir de mémoire²².

Contextes éditoriaux et enjeux mémoriels

Il est clair que les récits des rescapés, retranscrits ou réécrits, constituent le matériau essentiel de la mémoire du génocide. C'est en lisant les histoires individuelles, parfois réduites à quelques mots, que l'on peut avoir une idée de l'ampleur et de la complexité de cette tragédie, de la hantise des atrocités du passé, entremêlée aux peurs du présent chez les survivants, des blessures physiques et morales qui ne peuvent cicatriser, etc. Ce qui est intéressant à relever est que ces récits sont contextualisés selon des registres différents, en rapport avec la sphère d'activités des partenaires qui ont soutenu les photographes.

²² Pierre Nora s'interroge sur ce devoir de mémoire : « Voir, devoir – car qu'est-ce que ce fameux "devoir de mémoire", si ce n'est l'impossible acquittement d'une dette envers les victimes de l'histoire ? » (« Historiens, photographes : voir et devoir », *Éthique, esthétique, politique*. Rencontres Internationales de la Photographie. Arles, Actes Sud, 1997, p. 48). On peut avancer ici l'idée que cette dette a été formulée à plusieurs reprises au regard du manquement de la communauté internationale au moment du génocide.

Ainsi, pour Christophe Calais – dont le projet a été soutenu par diverses associations humanitaires (voir *supra*) –, rompre le silence engage-t-il le survivant sur la voie de la guérison psychologique que prennent précisément en charge les psychologues et les organisations humanitaires.

Le travail de Michel Bühler fut soutenu par un ensemble d'institutions œuvrant dans le champ de la politique et des droits de l'homme : la Direction du développement et de la coopération du Département fédéral des Affaires étrangères de la Suisse, la Fondation Charles Léopold Mayer pour le progrès de l'homme, la Croix-Rouge suisse, Amnesty International, la Ligue des Droits de l'Homme. C'est sans doute pour cela qu'il précise que les témoignages, qu'il qualifie de subjectifs et partiels, résultent d'entretiens réalisés dans un esprit de totale liberté avec des personnes choisies de façon aléatoire. En outre, il met en place un double processus de précaution et de validation : d'une part, il situe les limites de ces entretiens (la retenue des témoins, les problèmes de traduction) ; d'autre part, il revendique la véracité des témoignages en assurant qu'ils ont été confrontés et recoupés avec d'autres sources. Le rappel de ces règles propres à l'exercice du journalisme certifié, en quelque sorte, la valeur informative des témoignages et le professionnalisme de l'enquête photo-journalistique, que vient redoubler le recours à Claudine Vidal pour introduire les images et les textes de Michel Bühler²³. Sa contribution ne fait aucune référence aux images, elle se borne, par son discours savant, à inscrire le travail du journaliste dans une problématique plus large.

Le texte introductif de Jean-Marie Quémener présente la situation de trois cents veuves vivant à Save, près de Butare, au sud du Rwanda, qui ont fondé l'association *Duhozanye* pour se soutenir mutuellement et se

²³ Claudine Vidal, sociologue, directeur de recherches au CNRS, a consacré certains de ses travaux au Rwanda et au Burundi. Elle rappelle les faits et les enjeux politiques, la préparation du génocide par des massacres antérieurs, la propagande, le totalitarisme du régime hutu, la liaison du racisme ethnique et de la « solution finale » pensée par les intellectuels et les cadres formés en Occident. De même, elle convoque l'histoire du racisme entre hutus et tutsis, l'importance de l'imagerie européenne du racisme ethnique, l'opposition de la modernité du génocide au tribalisme archaïque. Enfin, elle trace des pistes d'analyses et de recherche pour élucider les causalités complexes du génocide : mettre à jour les dimensions spécifiques du lien social (le voisin-bourreau, les résistants et les sauveteurs), examiner la responsabilité de la communauté internationale (son silence, les impunités, l'abandon, sa non-interposition).

battre pour la justice et les réparations. Dans un style imagé propre au reportage du type magazine, il livre un texte à vocation documentaire sur l'univers ordinaire et quotidien des veuves : les souvenirs, la peine à parler, les souffrances psychologiques, le sentiment d'insécurité, la peur du retour des génocidaires, la peur des voisins, les enfants traumatisés ou handicapés, l'apprentissage d'un travail, leur vie affective, leur rapport aux hommes, le soutien de la religion. Par ce geste littéraire, il cadre la lecture des portraits photographiques par des éléments servant d'une part à contextualiser, à décrire la réalité vécue de ces femmes survivantes, et, d'autre part, à mettre en perspective, à comprendre leur combat : leur demande de reconnaissance, leur droit à vivre, la reconstruction de leur vie, leurs espoirs pour leurs enfants. Finalement, pour Jean-Marie Quémener, le livre est un hommage rendu aux veuves qui demandent à être comprises, entendues, et dont les enfants « ne doivent plus – jamais ! – vivre un nouveau génocide ». Un engagement militant affleure dans cette mise au point du journaliste, qui explique peut-être que le livre *Femmes du Rwanda* soit publié dans la collection Univers de Femmes aux éditions Catleya, spécialisées dans les beaux-livres.

Médecins Sans Frontières (MSF) a construit et soutenu le projet d'Alain Kazinierakis et Yolande Mukagasana, *Les Blessures du silence. Témoignages du génocide au Rwanda*, qui existait au départ sous la forme d'une exposition itinérante de soixante portraits, sillonnant l'Europe depuis 1999²⁴. Cet important travail est remarquable dans la mesure où les entretiens approfondis ont été menés avec les victimes tutsies et hutues ainsi qu'avec les auteurs des massacres détenus dans les prisons du pays. C'est donc l'une des rares expériences qui confrontent les paroles et les regards des survivants et des bourreaux, et notamment entre Yolande Mukagasana et l'assassin de sa famille. Les récits s'inscrivent dans un large registre humanitaire, à la fois individuel et collectif. Ils doivent permettre de dévoiler une autre face du génocide dont on ne connaît trop souvent que les chiffres, les camps de réfugiés, les maladies ; ils auront pour mission de protéger les enfants rwandais et ceux du monde, en leur parlant du génocide pour qu'ils sachent que c'est une réalité et non une fiction ; ils doivent aider Yolande Mukagasana à se reconstruire et participer à la reconstitution du tissu social rwandais ; ils doivent faire réagir à l'oubli

²⁴ Elle a été présentée notamment au Parlement Européen de Bruxelles, à l'Office des Nations Unies à Genève en mars 2001, au Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation à Lyon en mai 2003, à Saint-Étienne en octobre 2003.

du génocide au sein de MSF par une remise en perspective de la singularité des événements et un questionnement du devoir de mémoire de MSF ; au-delà du regard porté sur les atrocités, ils serviront à rendre leur humanité aux Rwandais, à leur donner une identité en remettant des visages sur les victimes du troisième génocide du XX^e siècle et à les aider à témoigner.

En fin de compte, et bien qu'elles mettent en évidence l'influence plus ou moins importante du contexte éditorial, on peut trouver un avantage à ces diverses contextualisations : celui d'éviter, par une mise en perspective et un dialogue entre passé, présent et futur, la domination d'un discours victimal, certes apparent et qu'a dénoncé Jean Baudrillard à propos des images douloureuses, surchargées de signes, dont le fétichisme est proche des images de stars²⁵. La plupart des dispositifs de lecture ainsi installés mettent en jeu un recul et une prise de distance par rapport à la situation des survivants et induisent un jugement. Dans le même mouvement, ils permettent un temps de mémoire par l'organisation d'un dialogue entre récits et portraits, en l'occurrence par des allers et retours entre paroles et images, placées la plupart du temps en face à face sur les pages.

Figures photographiques du témoin et constructions mémorielles

D'une manière générale, l'image du survivant, si elle n'est pas accompagnée, manifeste un état de fait indéfini dans l'espace et le temps et il lui faut le témoignage humain pour la circonscrire, pour la mettre en rapport avec l'histoire. De ce fait, les portraits présentés dans les albums peuvent être pour la plupart appréhendés comme les tableaux en noir et blanc d'une histoire enfouie, tue, silencieuse, exception faite du travail d'Alain Kazinierakis qui, sur le plan du contenu et du style photographiques, doit être distingué des trois autres photographes.

Les portraits, réalisés par Christophe Calais, Michel Bühler et Éric Bouvet, présentent des similitudes et des différences. Ces trois photographes ont en commun d'avoir privilégié la pose comme mode de représentation du témoin. Seul ou en groupe, le survivant est surtout mis en scène dans son milieu familial. Le regard porté par les photographes et les scènes photographiées se réfèrent au style documentaire : on y trouve

²⁵ BAUDRILLARD (J.), cité par GUERRIN (Michel), « Le photoreportage en son miroir à Visa pour l'image », *Le Monde* du 30 août 2003, p. 24-25.

simplicité, distance et respect. Les postures et les expressions sont rendues avec dignité, même si quelques images peuvent parfois laisser transparaître un certain *pathos*. En ce qui concerne plus précisément le style, Christophe Calais use pour sa part d'un langage plus éclectique, visible à plusieurs reprises : il se tourne vers le conventionnel portrait de studio avec une pose classique et frontale et l'utilisation d'un fond noir et d'un flash ; il se permet parfois des gros plans sur des traces de blessures subies ou sur certains traits ; il met en relief un effet de lumière sur un visage ; il fait usage d'un cadrage penché ou du flou. Il démontre ainsi une approche variée et contrastée, et refuse par là même de mettre en place une catégorisation photographique des survivants. À l'inverse, Michel Bühner adopte une démarche invariable, à la fois plus naturelle et plus retenue ; ses images sont sobres et sérieuses pour chaque personnage, souvent entouré de sa famille. Son regard réussit à révéler l'état intérieur et les brisures psychologiques des survivants. Le style adopté par Éric Bouvet s'appuie sur un réel travail d'écriture : chaque personnage est inscrit dans un espace qui lui est propre ; le soin apporté au cadrage, à la composition et à la lumière, aboutit à une esthétisation prononcée de la figure de la veuve. Les femmes tutsies et hutues, marquées par leur souffrance, sont ainsi présentées avec grande dignité, la plupart avec un certain appareil.

À regarder ces trois séries de portraits, on éprouve certes l'impression d'une gravité solennelle, mais on perçoit également une atmosphère de recueillement, une sorte de tension intérieure douloureuse chez les survivants. Les images parviennent à retranscrire une sensation de poids affectant les consciences, un sentiment de fatalité et de résignation avec des figures humaines qui posent immobiles et figées dans un espace-temps paraissant littéralement suspendu puisque aucun signe d'activité n'est visible. Ce qui caractérise cette figure photographique du survivant proposée par les trois photographes, c'est que la pose met en exergue une forme de temporalité spécifique, mêlant à la fois une attente et un arrêt du temps depuis avril 1994, arrêt redoublé par l'acte photographique, signifiant un « j'étais là » induit par l'image, auquel vient se rajouter un « j'ai vécu cela » induit par des paroles. C'est cette temporalité qui nous permet de lire, dans l'expression des regards, vides, silencieux, fixant l'objectif, la perte, la détresse, l'inquiétude, le poids des souvenirs chez les survivants.

De fait, par l'assemblage de cette figure et des témoignages oraux, les trois albums en question tentent d'installer et d'instaurer, à travers ce genre de « portrait muet », les souvenirs de chacun, subjectifs, fragmentaires,

fugitifs. Au fil des pages et sous une forme statique, tout cela invite à considérer la mise en série et la juxtaposition convergente des mémoires individuelles comme un dispositif de la construction d'une mémoire collective.

Alain Kazinierakis a mis en œuvre un tout autre langage. Sur le plan formel, le style de ses portraits photographiques est homogène par la distance rapprochée, le cadrage (poitrine), l'angle (frontal et légère contre-plongée), l'absence de profondeur de champ (le fond est flou pour focaliser le regard sur les visages) ; sur le plan du contenu, les instantanés réalisés lors des entretiens sont saisissants de vie et d'expression : les témoins ont été pris sur le vif, d'où l'absence de pose, et dès lors une grande variété d'attitudes, d'expressions, de gestes²⁶. De l'ensemble photographique naît un trouble dû à deux facteurs : d'une part, la saisie authentique, par le geste photographique, de l'état intérieur du témoin au moment où il évoque le génocide, fondant par là même une nouvelle figure photographique du survivant ; d'autre part, la mise en place d'une sorte de dialogue à distance entre les souvenirs des victimes et ceux des bourreaux, dialogue permis par le dispositif photographique et textuel, les récits se reliant entre eux. Il en résulte une forme de temporalité faisant appel ici, non pas à la suspension du temps, mais à un sentiment de durée : dans les portraits d'Alain Kazinierakis, la captation de l'image induit moins un « j'étais là » qu'un « j'ai vécu cela » qui s'articule à celui qui a été recueilli oralement. Ce qu'il faut noter enfin, c'est l'absence de décalage entre la dynamique de l'image photographique et la dynamique des événements racontés, contrairement aux trois autres livres de témoignage dans lesquels on trouve une opposition entre le portrait posé et statique, et la dynamique du témoignage. Dans ce livre, nous sommes bien en face de « portraits parlants », et confrontés à la captation d'une mémoire en action, à une saisie de l'élaboration de souvenirs. On peut ainsi mettre en évidence un second dispositif de la construction d'une mémoire collective, sur un mode dynamique, par croisements, recoupements, divergences, des mémoires individuelles.

²⁶ Cette expressivité complexe fait dire à Alex Parisel (un directeur de MSF) à propos des clichés des visages des témoins : « ils sont bien plus insoutenables que l'imagerie habituelle de l'horreur faite de machettes et de crânes fracassés », dans MUKAGASANA (Y.) et alii, *Les Blessures du silence*, op. cit., p. 8.

En définitive, que ce soit par la mise en série ou par la confrontation des souvenirs, on voit comment un album de photographies de témoins constitue avant tout un lieu où s'opère un travail de liaison entre les deux formes de mémoires, individuelle et collective. À cela, on peut adjoindre le constat que les images des quatre ouvrages proposent des catégorisations construites à partir de schèmes perceptifs et interprétatifs appartenant au champ de la photographie humanitaire, représentant un autre aspect de la mémoire du génocide, laissé à l'arrière-plan : les figures du rescapé, qui peuvent se décliner en celles de l'orphelin, de la veuve, et les figures porteuses d'une complexité ambivalente où quelque chose de la victime se mêle au bourreau et vice-versa : l'enfant assassin malgré lui (victime de l'idéologie génocidaire), la femme tueuse de sa propre famille, le bourreau repentant, le bourreau plaidant coupable et innocent.

Pour conclure, les albums photographiques sont évidemment à considérer comme des contributions iconiques et textuelles à l'écriture de la mémoire du génocide, mémoire qu'ils façonnent selon des dispositifs variés. À ce titre, leurs formes et les enjeux qui s'en dégagent participent au processus de démultiplication des figures du mémorable. Il est clair que les albums sont construits et conçus en fonction d'une logique argumentative et visuelle pouvant générer des prises de position et des engagements au sein de la communauté internationale. Nul doute également qu'ils révèlent une accentuation de l'engagement humanitaire. Pour autant, on doit retenir que les constructions mémorielles visent également à dépasser la perception d'un conflit ethnique localisé pour proposer une vision et une réflexion universalisantes d'un drame tel que le génocide, avec le refus assumé de la représentation symbolique de l'Afrique et son cortège de stéréotypes de la barbarie, de la souffrance et de la misère véhiculés par les médias.

À travers cette étude des albums consacrés au génocide rwandais et des témoignages photographiques liés à des préoccupations mémorielles, on peut mieux comprendre pourquoi et comment, malgré les bouleversements technologiques et la demande puissante de photographies spectaculaires, des photographes continuent à documenter la réalité et à interroger le monde et son histoire ; comment des photographes peuvent continuer non seulement à témoigner, mais surtout à

questionner à la fois la mémoire, les images de la mémoire et la mémoire des images. En cela, ils contribuent certainement à ce que le régime du regard photographique qu'ils incarnent devienne emblématique de la construction de la mémoire visuelle du génocide.

Médias



Michael PALMER

Université Paris 3

ENVOYÉS SPÉCIAUX ET CORRESPONDANTS DE PRESSE AU RWANDA : QUELS MOTS POUR QUEL JOURNALISME ?

En avril 1994, simple téléspectateur dans une capitale occidentale, j'ai vu des images, relayées par une agence d'images télévisées – Visnews, en train de devenir Reuters Television –, de Hutus sortant d'une forêt, marchant l'un après l'autre, à côté d'une rivière rougie de sang. Les premiers mots qui me sont venus à l'esprit : « Des pygmées qui marchent en file indienne ». Ainsi moi-même, écoutant le commentateur qui évoquait les atrocités commises, moi qui suis de nationalité française et britannique, qui suis né à une époque où la France, la Grande-Bretagne et la Belgique avaient encore des colonies, et dont les médias racontaient les soubresauts des empires déclinant, je ne trouvais pas d'autres mots que « pygmées » et « file indienne », des mots provenant d'un vocabulaire de colon occidental.

Les mots employés dans l'urgence, par les journalistes débarquant sur les lieux et, dans un deuxième temps, par ces mêmes journalistes ou d'autres encore qui « racontent » – « après coup » – leurs perceptions, impressions, représentations et enquêtes au Rwanda seront le point de départ de ma réflexion. Bien des journalistes occidentaux ne se remettent toujours pas – tout « vieux routiers » qu'ils soient – des « choses vues » au Rwanda. Si, en France, on connaît, on admire et parfois on conteste l'apport aussi bien de littérateur, de journaliste, d'humaniste et d'agnostique (selon Stephen Smith) du travail de Jean Hatzfeld au Rwanda, outre-Atlantique, en revanche, on retient plus volontiers l'ouvrage de Philip Gourevitch et, outre-Manche, on commente toujours les écrits de journalistes comme George Alagiah, tour à tour présentateur des informations à la BBC et leur principal correspondant en Afrique, ou comme Fergal Keane, « *BBC News special correspondent* ». Chacun d'eux rappelle comment « le Rwanda l'a marqué à jamais » et quel rôle majeur

ont joué des transnationales de l'information comme la BBC ou des agences de presse, notamment dans les écrits du polonais Ryszard Kapuscinski. En janvier 2004, signant une chronique sous forme de journal de bord d'une semaine de reportages en Afrique (du 17 au 22 janvier), Fergal Keane évoque tour à tour ce Rwanda où « je n'arrive jamais à dormir » et où « le rire est mort »¹.

Peut-on expliquer le présent avec les mots du passé ?

Comme le note Gérard Prunier, de l'Institut français d'études éthiopiennes, dans son compte rendu de la traduction anglaise de l'ouvrage de Jean-Pierre Chrétien, *The Great Lakes of Africa*² : « Lors du génocide de 1994 [...], mille journalistes nous ressortirent alors leur version mise à jour de la vieille idéologie coloniale, avec ce stéréotype tant répétée, "anciennes haines ethniques", formule tant reprise dans la couverture journalistique des désastres à travers le continent »³. Les journalistes occidentaux enquêtant ou racontant les massacres au Rwanda n'ont-ils donc pas su faire le travail d'auto-réflexion sur leurs représentations et sur la sur-médiatisation des récits qui contribuèrent à forger alors les représentations de ce qui s'y est passé ? Et en particulier ceux qui sont arrivés sur les lieux le plus rapidement ?

À la mi-2004, les prises de vue des cameramen travaillant pour les agences d'images d'actualité captaient les hallucinantes visions de personnes noires sortant de la brousse. Les commentateurs de ces images recoururent au vocabulaire qu'on trouve dans *Le Petit Larousse illustré 2004*, à l'entrée « Rwanda », « affrontements intercommunautaires permanents », « atroces massacres », « véritable génocide », « victimes de tueries »... sans prendre conscience de ce que le lexique pour dire l'indicible auquel ils recouraient était celui qu'avaient utilisé les journalistes et correspondants de guerre à tant de reprises, dans les années 1990, en Europe (ex-Yougoslavie...) comme en Afrique.

¹ KEANE (F.), « Seven days », *UK Press gazette*, 30/1/04, p. 20.

² CHRÉTIEN (J.-P.), *The Great Lakes of Africa : Two Thousand Years of History*. Trad. par S. Strauss. New York, Zone Books, 2003, 503 p.

³ *Times Literary Supplement*, 08/08/03, p. 4 (notre traduction).

Beaucoup d'entre nous ont en tête les livres consacrés au Rwanda en 1994, par Ryszard Kapuscinski, Philip Gourevitch et Jean Hatzfeld⁴. Nous nous souvenons moins des textes commis dans l'urgence par les grandes agences comme Reuters, agence diffusant dans plus d'une de vingtaine de langues, et qui, avec l'AFP, est réputée pour sa couverture de l'Afrique. Or, certains des journalistes qui sont venus couvrir les événements rwandais, en juin-septembre 1994, y arrivaient après d'autres reportages dans des pays plus ou moins proches (des élections en Afrique du Sud en avril...) ou lointains (conflits yougoslaves, où Jean Hatzfeld fut blessé en juin 1992).

Deux journalistes : George Alagiah et Philip Gourevitch

George Alagiah, parle de « *mass murder* », de « *genocide* ». Arrivant au Rwanda plusieurs mois plus tard, Philip Gourevitch parle d'une tuerie à une cadence trois fois plus élevée que celle des nazis exterminant les Juifs dans les chambres à gaz. Cette phraséologie est certes compréhensible, mais elle conduit à poser néanmoins une question : n'est-ce pas voir l'événement à travers le « prisme » occidental, avec des référents occidentaux de l'horreur ? On revient encore et encore à cette « mise en avant » du terme « génocide », terme dont Alain Rey rappelle qu'il est un « n.m. composé (v. 1944) du grec *genos* (naissance, race), et de l'élément *-cide* ; le mot a été créé en anglais (*genocide*) en 1944 par l'Américain Lemkin, d'origine polonaise, et doit être contemporain en français »⁵.

Le journaliste se doit de signaler et d'alerter. Dans ce mot « alerter », il y a la notion de responsabilité : le journaliste doit faire son possible pour crier afin que d'autres agissent. Raconter ce qui se passe, s'efforcer de restituer ce qui s'est passé, afin que cela cesse, pratiquer un « *journalism*

⁴ GOUREVITCH (P.), *We wish to inform you that tomorrow we will be killed with our families*. New York, Farrar, 1998, 353 p. ; GOUREVITCH (Ph.), *Nous avons le plaisir de vous informer que, demain, nous serons tués avec nos familles*. Chroniques rwandaises. Traduit de l'anglais (US) par Ph. Delamare. Paris, Denoël, coll. Impacts, 1999, 398 p. ; HATZFELD (J.), *Dans le nu de la vie*. Récits des marais rwandais. Paris, Éditions du Seuil, coll. Fiction & Cie, 2001, 233 p. ; HATZFELD (J.), *Une saison de machettes*. Paris, Éditions du Seuil, coll. Fiction & Cie, 2003, 312 p. ; ALAGIAH (G.), *A passage to Africa*. London, Time Warner, 2001, 292 p. ; KAPUSCINSKI (R.), *The Shadow of the Sun*, London, Vintage, 2002.

⁵ REY (A.), dir., *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, Éditions Le Robert, 1992-1998, 3 tomes, 4304 p.

of attachment » (Martin Bell, BBC News). Comment éviter alors de valoriser, voire de sur-valoriser à partir d'une référence occidentale ?

Aujourd'hui, sous le patronage de l'International Press Telecommunications Council, – organisme professionnel regroupant des représentants des agences de presse, de médias audiovisuels, d'éditeurs de journaux, du monde développé —, se met en place une nomenclature agréée, destinée à faciliter mise en place de catégories lexicales pour désigner l'horreur de la guerre et de la violence non-domestique. La nomenclature retenue doit beaucoup aux propositions des photographes et cameramen. La rubrique « Guerres et conflits » (*Unrest, conflicts and war*) se décline ainsi : « actes de terrorisme », « conflit armé », « désordres civils », « coup d'État », « guérilla », « massacre », « affrontements », « manifestations violentes », « guerre ». Le génocide n'y figure pas, on le remarquera. Ce terme fait partie du discours et du jugement moral, judiciaire, politique, éthique : il renvoie « à la tuerie systématique de toute personne apparentée à un groupe national, ethnique ou religieux », ou tentative pour ce faire, affirme le dictionnaire états-unien *Encarta*, de Microsoft. Ce qui ne veut pas dire que les journalistes ne peuvent pas employer ce qualificatif avant qu'un Tribunal pénal international ait statué sur les actes perpétrés. D'autant qu'il y a journaliste et journaliste ; l'éditorialiste, le rédacteur des titres, lors d'un événement dont on prend peu à peu connaissance – « *breaking news* », « *developing story* » – n'a pas nécessairement le même registre langagier que celui qui, sur place, s'efforce en premier de décrire. Il importe toutefois de signaler que l'emploi du terme « génocide », à propos du Rwanda entre avril et juillet 1994, devait être pesé. Philip Gourevitch détaille d'ailleurs les atermoiements de responsables occidentaux et de l'ONU pour qualifier ainsi ce qui s'y passait – car la Convention sur le Génocide, datant de 1948, obligeait dans ce cas les états-membres à intervenir. Or, les rédacteurs ou secrétaires de rédaction qui s'occupaient des titres dans les journaux français, en juin 1994, n'ont pas eu de telles pudeurs – « boucherie », « génocide » étant déjà des appellations pratiquées à propos de l'ex-Yougoslavie. Dans la litanie des mots pour qualifier l'atrocité, je relève même celui de « purification ethnique » qu'emploie un temps l'agence Reuters.

Les livres de George Alagiah – premier journaliste BBC arrivé à Goma – et de Philip Gourevitch sont riches d'enseignements sur les regards différents, voire les tensions entre ceux qui sont sur place et les responsables des services rédactionnels au siège, les responsables

d'édition et autres directeurs de la rédaction, qui à Londres, qui à Paris, qui à New York... « *If it bleeds, it leads* », rappelle Philip Gourevitch⁶ ; le sanguinolent est à mettre en scène à la Une... *Grim stories are great television* : les articles qu'envoient Philip Gourevitch et George Alagiah, devant Goma, – ancienne station balnéaire sur le lac Kivu, au pied du volcan Nyiragongo, devenue peu à peu, en juillet 1994, le site de vastes camps de réfugiés où les cameramen captaient des images d'hommes, de femmes et d'enfants atteints du choléra, qui « meurent comme des mouches »⁷ – contiennent des expressions comme « volcan en irruption » et « scène biblique de fléau ». D'où viennent-elles ? D'une vision narrative africaine ou occidentale ? Le journaliste relève l'entrelacs entre le « récit » africain, et le « récit » occidental : « *The story was in Goma, and it was no longer just a sad, confusing, ugly African story. It was our story too – the whole world was there to save the Africans from their sad, confusing ugly story* »⁸.

« *Let the picture tell the story* » : ce refrain qui revient dans les notes rédactionnelles des agences de presse rappelle la connexion étroite que tout journalisme établit entre images, mots, histoire – l'image « dictant » fortement le récit. Philip Gourevitch prend à plusieurs reprises, comme *stimulus* de son récit, la tension née entre la gamme des représentations diffusées par les transnationales de communication, sises en Occident, et les questions qu'elles suscitent pour lui, ressortissant des États-Unis, journaliste new-yorkais et consommateur d'images, que ce soit aux États-Unis ou au Rwanda. Qu'on en juge par quelques extraits, relevés dans divers chapitres de son livre⁹.

⁶ GOUREVITCH (P.), *op. cit.*, p. 165.

⁷ *Ibid.*, p. 164.

⁸ *Ibid.*, p. 165.

⁹ Livre dont le titre – disons-le en passant – renvoie à ce genre d'emphase par la dérision polie, détournée, qu'affectionnent d'autres journalistes anglophones enquêtant en Afrique. Quelque part : la politesse-choc de *Nous souhaitons vous informer que demain nous serons tués avec nos familles* fait écho au titre de l'ouvrage d'Edward Behr, longtemps correspondant de *Newsweek* à Paris et dont un ouvrage-reportage suscita un choc, il y a longtemps : *Anybody here who has been raped and speaks English ? (Y a-t-il quelqu'un ici qui été violé et parle l'anglais ?)*, trad. de l'américain par B. Vierne, Paris, Librairie générale française, coll. Le Livre de poche, 1980, 413 p.).

En mai 1994, il fait la queue, à Washington, devant le Musée-Mémorial de l'Holocauste, parcourt un journal local et se trouve médusé par le parallèle et le contraste, qui vont ensuite le travailler tout au long du livre, entre une photo, légendée, de cadavres de victimes du génocide au Rwanda et des propos de responsables états-uniens, le président Clinton en l'occurrence – discours du genre « plus jamais ça » – suivi des atermoiements de la politique états-unienne, voire de la communauté internationale, devant « le génocide » au Rwanda. Lecture sélective de ma part, certes ; mais ce que j'appellerais les *stimuli* de la presse écrite et de la télévision, sont au centre des motivations qui amènent ce journaliste new-yorkais, qui n'avait pas écrit de livre auparavant et n'était pas un correspondant « étranger » ou « de guerre » expérimenté, à partir « voir sur place » au Rwanda ; d'abord, parce qu'il n'en pouvait plus de lire des analyses-commentaires du style : « personne n'est innocent », « lutte classique opposant deux groupes ethniques », « il ne s'agit pas de combat entre les bons et les méchants mais entre deux groupes de méchants »¹⁰ ; ensuite, parce que les images télévisées diffusées à travers le monde s'accompagnaient, selon lui, d'exégèses plus ou moins bibliques (enfer, peste, vengeance divine) qui éclipsaient un siècle de politique identitaire coloniale qui avait abouti à près d'un million de morts.

Philip Gourevitch enquête à la fois parce qu'il est travaillé par une exigence morale, et parce qu'il est las des gloses convenues. Il parle de ses lectures, évoquant, par exemple, la manière dont il réagit mal aux thèses de l'ouvrage d'Hans Magnus Enzensberger, *Guerre civile*¹¹, qui lui semble porteur d'une vision de guerres à la fois inéluctables et peu distinguables, ce qui à ses yeux est à la fois a-historique et acritique : une telle conception interdit tout jugement et avalise l'argument de l'auto-défense, dont se sert l'idéologie hutue¹².

Philip Gourevitch a rédigé son livre au début de 1998, après avoir passé neuf mois au Rwanda à la faveur de six voyages-séjours. Il n'était arrivé au Rwanda qu'en mai 1995, plus d'un an donc, après les événements d'avril 1994, inaugurés par l'assassinat du président du Rwanda. La situation de George Alagiah est toute différente : premier

¹⁰ GOUREVITCH (P.), *op. cit.*, p. 185-186.

¹¹ ENZENSBERGER (H.-M.), *La Grande Migration suivi de Vues sur la guerre civile*. Trad. de l'allemand par B. Lortholary. Paris, Gallimard, coll. L'Infini, 1995, 160 p.

¹² GOUREVITCH (P.), *op. cit.*, p. 183.

journaliste de la BBC à parvenir à Goma (il est arrivé à Kigali en mai 1994), il y débarque avec une douzaine d'autres reporters et photographes, directement depuis Nairobi. Plusieurs d'entre eux s'étaient déjà trouvés ensemble en avril, lors des premières élections libres en Afrique du Sud. Nous sommes donc, avec George Alagiah, en plein « cirque médiatique », à savoir dans le milieu de ces journalistes itinérants qui sillonnent, au gré des rebondissements de l'actualité africaine, les « points chaud de l'Actu », devenus des « dominantes » de l'agenda international des médias. En effet, Nairobi est l'endroit le plus pratique pour « observer » l'Afrique orientale et centrale, comme l'est Johannesburg pour observer l'Afrique australe, voire le continent, ou alors Abidjan – et encore – pour couvrir l'Afrique occidentale. Fin 2003, par exemple, l'agence Reuters n'avait de bureau permanent en Afrique sub-saharienne qu'à Harare, à Johannesburg, au Cap et à Nairobi... Certes, il faut y ajouter les renforts d'envoyés spéciaux dépêchés dans diverses contrées lors de « pics événementiels » (tel le Sierra Leone) et, bien sûr, la présence constante sur le terrain de quantité de pigistes qui « alertent ». Il fait donc partie de cette « meute » dont la pratique est tout à l'opposé de celle de l'observation *in situ* et des séjours d'une durée relative que tente de pratiquer un Kapuscinski, aussi pris soit-il par les urgences, changeantes, de l'« Actu ».

George Alagiah décrit ensuite son séjour au Rwanda comme la mission journalistique la plus difficile qu'il ait eu à assurer. Fallait-il traiter l'exode des Rwandais comme, avant tout, une question humanitaire ou une question politique ? Pour « rendre justice aux victimes rwandaises, il fallait traiter la raison de l'exode aussi bien que ses conséquences ». Et c'est ici que l'on sait gré à George Alagiah de l'auto-réflexivité et de l'auto-critique auxquelles il se livre dans ces brèves pages du chapitre sept de son livre : « Au début, j'ai raisonné correctement, faisant état de l'instabilité qu'allait sûrement créer la présence de l'armée rwandaise vaincue à Goma ; des mois durant, à Goma, les éléments rwandais Hutus désaffectés pouvaient tirer profit de l'aide humanitaire pour reconstituer ces mêmes forces qui avaient commencé le génocide. Mais, poursuit-il, vers le 20 juillet (1994), j'ai perdu mes repères rédactionnels : l'épidémie du choléra se substitua rapidement au génocide comme dominante de l'info »¹³.

¹³ ALAGIAH (G.), *op. cit.*, *passim*.

Bien des journalistes occidentaux se sont comportés ainsi sans s'en rendre compte, tels des moutons de Panurge. Car la crise humanitaire, liée à l'épidémie de choléra – avec sa contrepartie, par exemple en Grande-Bretagne : « comment pouvons-nous porter secours à ces pauvres gens ? » —, a occulté l'enquête sur les responsabilités du génocide. L'angle de vision choisi, « nous autres, ici et maintenant, nous pouvons agir face à une situation lointaine, atroce, et qui nous touche » l'emporte sur la question lancinante, mais aux réponses multiples : « qui en est vraiment responsable ? ». Aussi ce que nous avons tenté de montrer c'est d'abord que les journalistes dépêchés sur un terrain comme celui du Rwanda, ne disposant pas du vocabulaire conceptuel qui convenait à la spécificité des faits, ont repris celui que les Occidentaux ont utilisé pour analyser leur propre histoire, au risque de distordre gravement la représentation et l'analyse de la réalité africaine à laquelle ils étaient soudain confrontés. C'est également que la recherche du sensationnel – ou de l'humanitaire —, favorisée par leurs rédactions, ne leur a pas permis, malgré les scrupules des meilleurs d'entre eux, comme Philip Gourevitch, d'approfondir l'explication de ce qui s'est passé au Rwanda.



Béatrice FLEURY, Jacques WALTER

Université Nancy 2, Université Paul Verlaine-Metz

TÉMOINS OCULAIRES, TÉMOIGNAGES AURICULAIRES. *LÀ-BAS SI J'Y SUIS AU RWANDA*

En 1994-1995, le journaliste Daniel Mermet consacre pas moins de deux séries de cinq éditions de son émission radiophonique – *Là-bas si j'y suis* (France Inter)¹ – au génocide rwandais². Fondées sur le recueil de témoignages directs et indirects, ces émissions transmettent de l'information sur le génocide, mais également sur le positionnement journalistique. Notre objectif est d'élucider les modalités d'articulation de ces deux pôles, sachant que Daniel Mermet et France Inter revendiquent une posture engagée à l'égard des massacres, voire une posture critique à l'égard de certaines pratiques journalistiques et politiques. Par conséquent, les informations délivrées sont cadrées par un contrat implicite entre le journaliste et l'auditeur, fondé sur un dévoilement de faits.

L'analyse porte sur le dispositif de l'émission, notamment ses procédés de mise en intrigue (montage, musique, bruitage, logique des entretiens...), et ses empilements temporels qui véhiculent une conception singulière de l'événement et de l'Histoire (par exemple dans l'interdiscursivité qui se manifeste à travers diverses références à la Shoah...). Elle s'attache surtout à montrer comment la parole journalistique gère la parole testimoniale des victimes et se situe par rapport à celle-ci (le journaliste témoin, le journaliste « témoin du témoin »...). L'ensemble permet de spécifier les enjeux testimoniaux, informationnels et professionnels des processus radiophoniques de transformation du visible en audible dans un

¹ *Là-bas si j'y suis* est une émission à succès et elle a obtenu plusieurs distinctions : le prix Ondas 1992, et le prix Scam radio en 1993.

² « "Rwanda-Burundi" Oradour tropical », 13-14-15-16-17 juin 1994 ; « Un an après : Rwanda sous silence », 22-23-24-25-26 juin 1995.

environnement génocidaire, sans négliger le passage par l'écrit (revue de presse et rédaction par Daniel Mermet d'un livre contenant un chapitre sur le Rwanda).

D'ores et déjà, une question peut être posée. Pourquoi inscrire cette réflexion dans un ouvrage consacré au génocide rwandais ? D'abord, parce que les génocides sont des pans de l'histoire pour lesquels, tant du côté des médias que de celui des chercheurs, le témoignage est très sollicité. C'est ce que nous verrons dans une première partie. Ensuite – deuxième partie –, le traitement du génocide rwandais par Daniel Mermet a contribué, comme le montre la lecture de la presse de l'époque, à faire de ce dernier le défenseur et le témoin des grandes causes. Or, comme c'est le cas dans les ouvrages de Jean Hatzfeld³ sur le Rwanda, cette figure du témoin journaliste joue un rôle significatif dans la présentation de l'événement ; du reste, c'est elle que relaiera la presse. Elle joue également un rôle important – dernier point – dans la production des témoignages qui prennent place dans une polyphonie testimoniale dont nous étudierons les composantes.

Les chercheurs : valorisation du support, oubli de l'acte testimonial

Hormis des travaux des historiens⁴ consacrés au témoignage – surtout quand ce dernier concerne la Shoah –, peu d'ouvrages portent spécifiquement sur ce domaine, la réflexion de Renaud Dulong⁵, nourrie par les terrains policier et judiciaire, étant une exception précieuse. Le témoignage médiatique est, lui aussi, peu investi par les chercheurs, même par ceux des sciences de l'information et de la communication, que les médias occupent ou non une place centrale dans le questionnement, quand bien même ces derniers assurent-ils une forte visibilité à la démarche

³ HATZFELD (J.), *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*. Paris, Éditions du Seuil, coll. Fiction & Cie, 2000, 233 p. ; ID., *Une saison de machettes*. Paris, Éditions du Seuil, coll. Fiction & Cie, 2003, 312 p.

⁴ Par exemple : BÉDARIDA (F.), « La mémoire contre l'histoire », dans *Esprit*, n°193, juillet 1993, p. 7-13 ; ID., « Le temps présent et l'historiographie contemporaine », dans *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°69, janvier-mars 2001, p. 153-160 ; WIEVIORKA (A.), *L'Ère du témoin*. Paris, Plon, 1998, 196 p.

⁵ DULONG (R.), *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. Recherches d'histoire et de sciences sociales, 1998, 237 p.

testimonial⁶. Néanmoins, les travaux dont on dispose dans ce champ sont caractérisés par deux composants : un thème récurrent (la guerre, plus spécifiquement le génocide) ; deux supports privilégiés (l'image animée ou non et l'écrit). En ce qui concerne le thème, le terrain qui nourrit généralement l'analyse et la conceptualisation de ce témoignage est l'actualité ou l'Histoire, quand elles sont liées à la guerre, à ses conséquences ou aux traces qu'elle laisse dans l'espace public : par exemple, le Kosovo pour Monique Sicard⁷, la Bosnie pour Patrick Charaudeau, Guy Lochard, Jean-Claude Soulages, Manuel Fernandez et Anne Croll⁸, la Shoah pour Jacques Walter⁹. Lorsque l'étude du témoignage médiatique n'est pas située dans ce contexte, elle touche à l'intime¹⁰ et au quotidien¹¹, tels qu'ils sont télévisuellement mis en scène. Les travaux sur le témoignage médiatique rejoignent ceux qui, plus largement, concernent les médias. Ainsi, par un effet de contamination du milieu des chercheurs sur lui-même, presse et télévision sont-elles quantitativement plus étudiées que d'autres supports.

Deux conséquences découlent de cette donnée : la quasi-absence d'études traitant du témoignage médiatique, hors des supports de référence que sont – pour les chercheurs – l'image et l'écrit ; l'absence de prise en compte d'un paramètre plus global que le cadre médiatique, à savoir la présence massive, dans la sphère sociale, du témoignage. Pour comprendre cette évolution, rappelons l'effet d'entraînement des

⁶ WALTER (J.), « Cadres du témoignage historique et médiatique, frontières disciplinaires », dans *Questions de communication*, n°3, 2003, p. 11-43 ; Id., *La Shoah à l'épreuve de l'image*. Paris, Presses universitaires de l'image, 2005, 285 p.

⁷ SICARD (M.), « Qu'est-ce qu'un témoin ? », dans *Les Cahiers de médiologie*, n°9, 1999, p. 73-80.

⁸ CHARAUDEAU (P.), LOCHARD (G.), SOULAGES (J.-C.), FERNANDEZ (M.), CROLL (A.), *La Télévision et la guerre. Déformation ou construction de la réalité ? Le conflit en Bosnie (1990-1994)*. Bruxelles, Éditions De Boeck Université/INA, coll. Médias-Recherche, 2001, 163 p.

⁹ WALTER (J.), « Cadres du témoignage historique et médiatique, frontières disciplinaires », *art. cit.* ; Id., *La Shoah à l'épreuve de l'image, op. cit.*

¹⁰ MEHL (Dominique), *La Télévision de l'intimité*. Paris, Éditions du Seuil, coll. Essai politique, 1996, 253 p.

¹¹ JOST (François), *La Télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*. Bruxelles, Éditions De Boeck Université/INA, coll. Médias-Recherche, 2001, 212 p. ;

ROUQUETTE (Sébastien), *L'Impopulaire Télévision populaire. Logiques sociales, professionnelles et normatives des palabres télévisées*. Paris, L'Harmattan, coll. Audiovisuel et communication, 2001, 303 p.

témoignages concernant la Shoah¹² sur la médiatisation des témoignages d'autres conflits. Le mouvement de testimonialisation relatif à la Shoah est articulé, d'une part, au rapport que les survivants des camps ont entretenu avec l'écrit, *via* les ouvrages qu'ils ont rédigés sur leur expérience, d'autre part, à l'utilisation des médias audiovisuels pour fixer leur mémoire. Ne pas tenir compte de cet ancrage revient à déshistoriser le témoignage, ce qui amène à ne l'appréhender qu'au regard du support qui lui donne corps, et à négliger – tant du côté des médias que du côté de la recherche – la force que représente le paradigme testimonial, au profit d'un autre paradigme qui serait celui de l'image.

En nous intéressant à la radio, nous croisons la logique de fonctionnement du support avec celle du témoignage pour mettre en évidence, à partir d'un événement qui s'inscrit dans l'histoire génocidaire, certains des termes de la construction journalistique. Pour cela, nous avons retenu la première émission de la première série (16/06/94). Elle pose le cadre de celles qui suivent, instaurant un contrat particulier entre Daniel Mermet et l'auditeur. Dans un magazine qui évolue aux marges de l'information, l'homme de radio y impose la figure engagée du témoin journaliste. Tout en étant proche des registres journalistiques, il fait part des émotions qu'il ressent et porte des jugements sur la situation ou son traitement dans les médias, approches peu fréquentes dans le discours de ses confrères. Pour attester des faits, il recourt aussi à des témoins directs afin de restituer, vocalement, ce que les regards ont enregistré. Ainsi les mécanismes de production testimoniale observés – contrairement à ce que suggère Monique Sicard¹³ –, prouvent-ils que l'image télévisuelle n'est pas le seul lieu où s'instaure un régime de preuve éloigné du jugement rationnel. En lien avec la problématique du témoin oculaire, nous constatons que le discours radiophonique de Daniel Mermet est pleinement un discours visuel, fondé sur la description détaillée des lieux traversés et des personnages rencontrés. En conséquence, la polarisation des chercheurs sur l'image leur fait négliger les facteurs relatifs au cadre journalistique, hors du contexte télévisuel. Car, quel que soit son lieu d'émergence, le témoignage est adressé à un tiers qui, par sa présence, contribue à son façonnage et à son installation dans l'espace public¹⁴. Ici,

¹² Cf. WIEVIORKA (A.), *L'Ère du témoin*, *op. cit.*

¹³ SICARD (M.), « Qu'est-ce qu'un témoin ? », *art. cit.*, p. 73-80.

¹⁴ Cf. DULONG (R.), *Le Témoin oculaire*, *op. cit.*

ce tiers est Daniel Mermet qui, en tant que témoin journaliste, s'adresse à d'autres tiers (le public) auprès desquels il délivre un témoignage.

Daniel Mermet, une figure du témoin journaliste

« Les voisins avec les machettes coupaient les membres de maman, de papa, de mes frères, de mes sœurs. Moi, je cours, cours à pied. Moi, je tombe dans le buisson, je couche dans le buisson, avant une heure, je cours encore... ». Générique : un vrombissement de moto. La voix de Daniel Mermet : « Salut, c'est Daniel Mermet avec Jérôme Bastion, *Là-bas si j'y suis* ». Après cette entrée en matière, le reportage reprend avec les paroles essoufflées du journaliste, choqué par ce qu'il découvre : « Ah, ça c'est fou ! C'est un enfant tout petit, il a 7-8 ans [...]. Là, on va parler avec le petit, viens voir, comment tu t'appelles ? ». Le démarrage de ce premier volet est scrupuleusement préparé. L'alternance de paroles – descriptives, narratives, d'opinion –, de bruitages, de musiques, dessine un paysage désolé. Au montage, on retrouve la double visée de crédibilité et de captation proposée par Patrick Charaudeau¹⁵ analysant le discours d'information médiatique. Pour être crédible, l'information doit donner des gages de vérité en s'appuyant sur l'« authenticité », la « vraisemblance », le « dévoilement », l'« opinion ». Tous ces gages sont présents dans *Là-bas si j'y suis* qui s'appuie sur les témoignages – ceux de Daniel Mermet et des personnes qu'il rencontre – pour attester la vérité des faits, et y faire croire. Ceux qui ressortissent à la captation – tributaire d'une logique « marchande » – sont également utilisés pour tisser un lien pérenne entre le magazine et son auditeur. En commençant le reportage par des formules accrocheuses – « Quand on est plongé dans cette mer de merde et de mort, le monde a l'air mondain », ou « Il faut savoir que nous habitons ce monde-là. Il n'y aura pas de tribunal pour juger des crimes, il n'y aura que des crachats », ou encore « À partir d'aujourd'hui, *Rwanda sous silence*. Vous avez aimé Oradour, vous adorerez le Rwanda » –, Daniel Mermet appâte l'auditeur en instrumentalisant l'abject à des fins de captation à même, peut-être, de faire progresser l'audience et, sûrement, de la fidéliser.

¹⁵ CHARAUDEAU (P.), *Le Discours d'information médiatique. La construction du miroir social*. Paris, Nathan/INA, coll. Médias-Recherches, 1997, 286 p.

Si Patrick Charaudeau engage l'analyse du discours d'information à partir de ces distinctions, il suggère, lui aussi, une spécificité du support télévisuel qui serait liée aux problèmes particuliers que celui-ci doit résoudre et qui sont ceux de la visibilité, de l'explication et du débat. Dans cette édition de *Là-bas si j'y suis*, les choix de mise en scène sont autant de réponses à ces problèmes. Émotions, effets de dramatisation, de spectacularisation, tout concourt à plonger l'auditeur dans une horreur que la voix de Daniel Mermet fait voir, et non seulement comprendre ou sentir. Il décrit les chairs décomposées, l'amputation des corps, les regards hagards. Ainsi le visible est-il constitutif du discours d'information – comme le sont également l'explication et le débat –, et s'inscrit dans le rapport au réel qu'il instaure. Dans le cas de Daniel Mermet, ce rapport participe du lien de confiance entre le journaliste et celui qui l'écoute, lien forcément présent dans le domaine plus général de l'information, mais fortement revendiqué ici. L'homme de radio voyage en des lieux inaccessibles qu'il rend accessibles. Le vrombissement d'une moto au générique, le titre explicite du magazine sont deux facteurs de crédibilité en cohérence avec le contrat. Le journaliste n'hésite pas à se mettre en danger pour faire voyager son public, regardant et commentant l'horreur pour sensibiliser le plus grand nombre. C'est parce que Daniel Mermet prend ces risques et parce qu'une fidélité et une reconnaissance, par le public, sont acquises, qu'on écoute ce qu'il raconte du Rwanda, comme on a écouté ses autres reportages. La présentation de l'événement est donc totalement tributaire de la personnalité du reporter.

En effet, réel et construction journalistique prennent corps dans une indéniable personnalisation qui passe aussi par l'affirmation, à l'antenne, de ce qui distingue *Là-bas si j'y suis* de tout autre travail journalistique. D'ailleurs, la légitimité de l'émission passe par la critique de celui-ci. Dans le cas du Rwanda, Daniel Mermet conteste le silence des médias qui, selon lui, a caractérisé pendant de longues semaines ce génocide : « Il a fallu que le chiffre de 500 000 victimes ait été avancé pour que le Rwanda, enfin, passe à l'image ». Pour lever ce silence, il se doit non seulement de présenter les faits par un recours à des données quantitatives, mais de les faire vivre, d'où une forte implication quand il va sur les lieux du massacre, à la rencontre des témoins. De ce point de vue, l'échange avec le petit garçon – évoqué *supra* – est caractéristique. Après avoir questionné l'enfant, Daniel Mermet déclame une prose très sombre dont la tonalité reviendra souvent dans le reportage : « Des papillons, des cadavres. Des

fleurs, des cadavres. Des bananiers, des cadavres, dans les cheveux, dans la peau, jusqu'à l'os, l'odeur de la mort ne nous lâchera pas. L'odeur dégueulasse de la mort »¹⁶. Par la suite, Daniel Mermet devient le témoin journaliste de l'événement : journaliste parce qu'il informe et fait entendre les victimes, témoin parce qu'il fait part de ce qu'il voit et ressent à chaud. Il se présente sous une double figure que Monique Sicard¹⁷ sépareit : le témoin primaire qui assiste aux faits incriminés, le témoin secondaire qui est témoin du témoignage d'autrui. En l'occurrence, le journaliste mêle les deux états, authentifiant les faits autant par son vécu que par celui des autres : d'où les cris, l'indignation répétée, les sanglots dans la voix. On assiste à des variations dans l'utilisation, par le journaliste, de son propre témoignage. Témoin affecté dans certains passages, penseur dans d'autres, militant ou donneur de leçon, Daniel Mermet atteste plus du rapport personnel qu'il établit à l'événement que d'une position professionnelle. Si les rôles qu'il endosse peuvent sembler contradictoires, ils sont néanmoins rendus homogènes par sa personnalité qui, parce qu'elle est ce qu'elle est, peut consacrer une semaine entière au Rwanda, et s'autoriser outrances et excès, sans craindre d'être remis en cause.

Cette figure de témoin journaliste n'est pas un cas isolé. D'apparition récente à la télévision – François Jost¹⁸ situe son émergence dans les années 90 –, elle traverse l'histoire de la presse qui a vu s'exprimer, en son nom, de célèbres signatures, telle celle d'Albert Londres. Pour autant, la définition de ses contours pose de réelles difficultés théoriques. En effet, quelle est la pertinence de la catégorie du témoignage pour qualifier le travail d'un journaliste ? Sur un plan théorique, la catégorie semble contestable, quand bien même est-elle souvent empruntée. Pour expliquer cette situation, risquons une hypothèse : les chercheurs qui l'utilisent s'appuient sur le modèle théorique de Renaud Dulong, tout en limitant l'approche à l'image¹⁹. Selon nous, c'est seulement en considérant le témoignage en général, puis le témoignage médiatique – en termes de construction, et à condition de ne pas le circonscrire à l'image – qu'il est possible d'en comprendre les mécanismes en évitant une lecture partielle

¹⁶ La force dramatique de ces paroles fait peut-être qu'une partie de ce texte sera reprise par *Le Dauphiné Libéré* (13/06/94).

¹⁷ SICARD (M.), « Qu'est-ce qu'un témoin ? », *art. cit.*

¹⁸ JOST (F.), *La Télévision du quotidien*, *op. cit.*

¹⁹ CHARAUDEAU (P.), *Le Discours d'information médiatique*, *op. cit.* ; JOST (F.), *La Télévision du quotidien*, *op. cit.* ; SICARD (M.), « Qu'est-ce qu'un témoin ? », *art. cit.*

des travaux du sociologue. De ce point de vue, l'utilisation de l'émotion par les journalistes est un cas intéressant. Lorsque celle-ci accompagne les témoignages, elle est interprétée comme « l'une des voies obligatoires d'adresse au citoyen »²⁰. Or, le témoignage comporte nécessairement une part d'affect. Raconter un événement « consistera à décrire ces états intimes et à les rapporter aux traits saillants ayant permis de caractériser ce qui s'est passé »²¹. Lorsque Daniel Mermet provoque l'émotion en décrivant la sienne, il participe tout simplement d'une logique testimoniale – une constante chez lui –, et s'éloigne des standards de la représentation ordinaire du journaliste qui serait à distance des faits. De même que les stigmates du corps du témoin expriment les drames endurés²², la voix de Daniel Mermet porte les traces du supplice. De plus, en mettant à nu sa souffrance, il prouve sa présence sur les lieux du massacre²³.

Pour comprendre ce phénomène, il est important d'élargir la focale de l'analyse du témoignage médiatique : outre sa fonction évidente d'attestation des faits, il est au croisement d'une dimension individuelle (le parcours du journaliste, son opinion, ses autres expériences...) et d'une dimension collective (insertion professionnelle, attentes de la rédaction, du public, problèmes de société...). Dans le cas de Daniel Mermet, le parcours professionnel éclaire les choix et la position du journaliste. Platicien de formation, il a exercé différents métiers avant de travailler à la radio. Il a fait du théâtre : une expérience que les inflexions de la voix laissent deviner. Les premières éditions de *Là-bas si j'y suis* traitaient de voyages, un projet qui correspondait à son goût de l'aventure²⁴. C'est avec la chute du mur de Berlin que le ton de l'émission s'est fait plus engagé. Ainsi Daniel Mermet allie-t-il son goût pour l'ailleurs et celui de la dénonciation. La différence qu'il revendique dans ses émissions, et dans l'un de ses ouvrages²⁵, est aussi celle qu'encensent ses confrères de la presse lorsqu'ils commentent ses reportages sur le Rwanda. Ce point est important, car le témoignage n'existe pas par lui-même, mais seulement par l'écoute de l'autre.

²⁰ SICARD (M.), « Qu'est-ce qu'un témoin ? », *art. cit.*, p. 73-80.

²¹ DULONG (R.), *Le Témoin oculaire*, *op. cit.*, p. 35.

²² DULONG (R.), *Le Témoin oculaire*, *op. cit.*, p. 194.

²³ DULONG (R.), *Le Témoin oculaire*, *op. cit.*, p. 186.

²⁴ DASQUE (Emmanuelle), « Le pasionario », dans *Télérama*, 2739, 10 juillet 2000, p. 37-38.

²⁵ MERMET (D.), *Là-bas si j'y suis. Carnets de route*. Paris, La Découverte, coll. Cahiers libres, 1999, 256 p.

Dans le cas du journaliste, cet autre est constitué bien sûr du public, mais aussi des pairs qui se sont montrés très élogieux lors de la diffusion des deux séries d'émissions. Sur le plan institutionnel, le traitement que France Inter a réservé au Rwanda est aussi à prendre en compte. Dans la semaine qui a suivi la programmation de *Là-bas si j'y suis*, le 23 juin, une journée spéciale était consacrée au génocide rwandais. L'engagement de Daniel Mermet rejoint celui de la station selon une synergie qui légitime, plus nettement encore, le témoignage du journaliste et ceux qu'il sollicite. De la sorte, nous sommes dans une logique d'interdépendance entre la parole des témoins, qui n'existe que dans l'écoute de Daniel Mermet, et celle de Daniel Mermet dont la légitimité est alimentée par celle des témoins. Ce journaliste est passeur du témoignage d'autrui, mais il l'est parce qu'il est accrédité tant par son « employeur » que par ses confrères ou son public. Il est celui qui unifie la polyphonie testimoniale²⁶ à l'œuvre dans le reportage. Par sa renommée, il contribue à élever le témoignage individuel, pas seulement le sien, au rang de témoignage collectif. De la sorte, chacun des récits sur le génocide participe d'une mise en intrigue orchestrée par Daniel Mermet, qui fait le lien entre deux types de temporalité, médiatique et testimoniale.

Temporalité médiatique, temporalité testimoniale

La question du temps est au cœur des questions que pose le témoignage. Pour en prendre la mesure, nous ferons un détour par les livres de Jean Hatzfeld²⁷, un autre grand journaliste. Dans *Une saison de machettes*, ce dernier explique comment s'est effectué le choix – ou plutôt le non-choix – des quatorze rescapés du génocide qui témoignent dans *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*²⁸. Ces témoignages sont le fruit de rencontres :

²⁶ PERRIN (L.), « La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage », *Questions de communication*, n°6, 2004, p. 265-282.

²⁷ Sur les méthodes de travail de Jean Hatzfeld, voir ALVEZ (A.), *Témoignages des rescapés du génocide rwandais. Projet d'esthétisation du journaliste français Jean Hatzfeld*. Mémoire de DEA en sciences de l'information et de la communication, Metz-Nancy 2, 2003, 119 p. ; Id., « Les enjeux des "livres de voix" : l'entreprise de Jean Hatzfeld », actes du colloque *Violences post-coloniales*. Frankfurt a.M. / Québec, Iko-Verlag / Nota Bene, 2005, à paraître.

²⁸ HATZFELD (J.), *Dans le nu de la vie*, *op. cit.*

Le charisme de l'une, la détresse de l'autre, la douceur, la solitude et la force partagées de Sylvie et Jeannette, m'avaient introduit dans leur monde. De ces deux histoires était née l'idée d'un livre. Ensuite, les douze autres récits furent ceux des douze premières personnes, souvent abordées par hasard, qui acceptèrent l'idée d'essayer de raconter²⁹.

Si, dans la phase de recueil, les témoignages semblent s'imposer, leur restitution, à distance des faits, modifie cette apparente évidence. Le temps qui sépare la production des témoignages de leur réception fait émerger des interrogations. Ce sont les questions posées par les lecteurs à Jean Hatzfeld qui conduisent ce dernier à préciser sa façon de faire, suggérant que, si le témoignage raconte un vécu, sa restitution peut aussi amener à préciser les circonstances de l'échange dans lequel il a pris corps. Dans *Là-bas si j'y suis*, les conditions de recueil sont intégrées au récit. Elles sont appuyées par un recours au registre de l'extraordinaire qui illustre le périple testimonial de Daniel Mermet en différents points du territoire rwandais. Une stratégie narrative valorisant l'inouï rend émouvantes les conditions de la rencontre. Les témoignages sont autant d'étapes du parcours initiatique de Daniel Mermet et de son équipe, puis de l'auditeur. Certains sont en prise directe avec les faits : les témoins ont échappé à la mort et racontent la violence subie par leurs proches (une femme et un jeune garçon, au début du reportage, Valentine à la fin). Un autre rapporte des faits vus ou entendus (un séminariste, Gaspard), tandis qu'un prêtre, devenu muet, fait l'objet d'un échange à propos du massacre entre Gaspard, le séminariste, et le journaliste. Mais, si la proximité de chacun par rapport à l'acte génocidaire est plus ou moins forte, leurs paroles se recourent et certifient l'événement qui s'est déroulé³⁰.

L'authenticité qui se dégage de cet ensemble joue sur l'hybridation des temporalités. Son en prise directe ou à distance des lieux visités, montage et insertion de commentaires en studio, confèrent au reportage une impression de spontanéité. Si Jean Hatzfeld s'efface de la transcription du témoignage (e.g. le système d'énonciation dans lequel le jeu des questions-réponses mené pendant la phase d'entretiens disparaît), Daniel Mermet accompagne chacune des paroles recueillies. Le procédé n'est qu'en partie dépendant du support radiophonique : il est surtout à rapprocher de l'engagement affiché par le journaliste et du rapport qu'il entretient avec l'auditeur. Les témoignages des victimes prennent donc place et corps

²⁹ HATZFELD (J.), *Une saison de machettes*, op. cit., p. 51.

³⁰ DULONG (R.), *Le Témoin oculaire*, op. cit., p. 43.

dans un dispositif qui, centré sur Daniel Mermet, comprend son témoignage, ses clés d'interprétation, ses colères et ses indignations. Reprenant la catégorisation de Norton Cru³¹ sur les usages du témoignage, Renaud Dulong³² rappelle que celui-ci peut être répété, faire l'objet d'un jugement sur ce qu'il raconte, ou être critiqué. Daniel Mermet se situe dans la deuxième orientation. En effet, le journaliste ne provoque pas de débat, aucune place n'étant laissée à l'argumentation ou à la réfutation. Seule compte l'adhésion qu'il attend de la part de celui qui l'écoute, obtenue, comme chez Jean Hatzfeld, par la fréquente utilisation de « formules d'attestation personnelle et la soudure que cette attestation établit entre l'événement et son narrateur »³³. Chez l'écrivain journaliste, ces formules sont implicites, présentes dans le contraste entre l'horreur et la douceur de certains lieux. Chez le journaliste de radio, elles sont martelées et sont des actes de militantisme.

L'ensemble formé par les témoignages, les descriptions, les explications et les formules engagées relève d'une esthétique du témoignage. Mais, si Jean Hatzfeld revendique un projet esthétisant, Daniel Mermet place son récit dans la quête et l'exposition du vrai, convoquant dates, chiffres et noms pour appuyer son propos. Pourtant, il n'est qu'à étudier la bande-son pour constater la précision d'ordre artistique que la mise en œuvre de l'émission a supposée, faisant de celle-ci une sorte d'écran pour le témoignage. On retrouve ce geste dans d'autres productions actuelles, photographiques par exemple, où il s'agit d'esthétiser l'horreur et d'affirmer une vocation documentaire et mémorielle apportant « une vision et une visibilité de la guerre autres que celles livrées par les médias »³⁴. Ainsi le témoignage perd-il le caractère éphémère qui pourrait être attribué à l'information et rejoint-il le versant de l'Histoire. Ici, une distinction s'avère féconde, celle qui a été proposée par Jacques Le Goff³⁵ entre monuments

³¹ CRU (N.), *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*. Nancy, Presses universitaires de Nancy, (1929) 1993, 727 p.

³² DULONG (R.), *Le Témoin oculaire, op. cit.*, p. 92-93.

³³ DULONG (R.), *Le Témoin oculaire, op. cit.*, p. 185.

³⁴ PEDON (É.), WALTER (J.), « Les livres photographiques sur les guerres en ex-Yougoslavie, lieux critiques du traitement médiatique », dans *Questions de communication*, n°1, 2002, p. 42.

³⁵ LE GOFF (J.), « Documento/Monumento », dans *Enciclopedia Einaudi*, Turin, G. Einaudi, vol. V, 1978, p. 38-48.

et documents. Le monument engage à la célébration et à la transmission ; il s'adresse aux membres d'un groupe et aux générations futures. Pour sa part, le document remplit une fonction pratique dans un environnement contemporain. Selon Renaud Dulong³⁶, cette distinction est opérante pour caractériser les types de témoignages. Appliquée à la démarche testimoniale de *Là-bas si j'y suis*, elle permet de pointer les deux faces qui caractérisent l'usage des témoignages. Une face relève de la contemporanéité : présent au Rwanda, dans une période proche du génocide, Daniel Mermet se place, en tant que journaliste, dans une position documentariste. Une autre relève de l'Histoire : lorsque, un an plus tard, lui-même et son équipe retournent au Rwanda pour rechercher Valentine – une jeune rescapée découverte sur un charnier lors du premier reportage –, ils inscrivent leur démarche dans un acte commémoratif. Valentine est devenue un symbole – un monument – exemplaire du génocide. D'ailleurs, tous les journaux rapportant le contenu de l'émission parleront de Valentine, comme le fera Daniel Mermet qui lui dédie le chapitre qu'il consacre au Rwanda, dans son ouvrage *Là-bas si j'y suis. Carnets de route*³⁷. En informant sur ce qui s'est passé au Rwanda, le journaliste s'engage donc à ne pas oublier. Il fait de Valentine l'emblème de la mémoire qu'il faut conserver. Le corps de la jeune miraculée porte les traces du drame. Daniel Mermet raconte que, lorsqu'elle a été découverte, l'une de ses mains était gangrenée, après qu'un Hutu lui avait tranché les doigts tandis qu'elle protégeait son visage. Sa main mutilée est la marque de la mort à laquelle elle a échappé et de celle des suppliciés. En quelque sorte, Valentine devient le garant d'une mémoire active, son témoignage assurant une fonction commémorative, dimension absente des analyses traitant du témoignage médiatique. Elle devient aussi l'emblème de l'émission car, dans des entretiens ultérieurs accordés par le journaliste à la presse écrite, Valentine reste présente, tant par l'évocation qu'en font celui-ci et ses interlocuteurs que par la publication de sa photographie.

Au terme de cette analyse, si l'on sait un certain nombre de choses sur le témoignage médiatique dans un cadre génocidaire, que sait-on du

³⁶ DULONG (R.), *Le Témoin oculaire*, op. cit., p. 46.

³⁷ MERMET (D.), *Là-bas si j'y suis. Carnets de route*, op. cit.

génocide rwandais que les autres médias auraient tu ? Lorsque l'émission est diffusée, le 13 juin 1994, le génocide connaît ses dernières heures. Le silence des médias français, fustigé par Daniel Mermet, n'est plus à l'ordre du jour. Ce n'est donc pas du côté de l'information que l'émission de Daniel Mermet apporte un savoir. C'est d'ailleurs ce qu'écrit Jean-Claude Guillebaud³⁸ lorsqu'il commente cette édition de *Là-bas si j'y suis* : « Ni scoops fracassants, ni trémolos humanitaires, ni dissertation sur le droit d'ingérence. [...]. D'un point de vue rationnel, détail après détail, pratiquement rien que nous ne sachions déjà. Sauf que cette fois, savez-vous, le récit s'abandonnait à la durée ». En effet, en consacrant cinq émissions d'une heure au Rwanda, *Là-bas si j'y suis* favorise une relation d'attachement de la part de l'auditeur sur un sujet difficile. La figure de Daniel Mermet s'en trouve grandie car, si des témoins primaires ou secondaires, des experts et des spécialistes, défilent à son micro, lui reste et endosse tous ces rôles à la fois. Même s'il ne dit pas davantage au sujet du génocide que ses confrères, il prend le temps de le dire et de le faire dire. Ce qui en découle n'est donc pas la connaissance de faits nouveaux, mais une très forte implication à visée dénonciatrice et culpabilisante, visant un engagement affectif en même temps que politique.

Si cette dimension relève d'une organisation du discours, il en est une autre qui transparaît en dehors de tout calcul. Nous avons noté que le témoignage de Daniel Mermet comportait un net caractère émotionnel. Or, le témoignage des victimes tutsies en est dénué, comme si la tourmente avait rendu ces derniers attentifs au seul exposé des faits. À distance de tout pathos, ils racontent le génocide sur un mode placide qui contraste avec l'émotion du journaliste. Si cette placidité s'explique probablement par la trop grande proximité temporelle des souffrances endurées, elle se révèle néanmoins peu porteuse sur le plan radiophonique. Cette caractéristique peut expliquer la mise en intrigue adoptée par l'émission qui use abondamment de procédés de dramatisation et de spectacularisation à même d'amplifier les propos des témoins. Ainsi le cadre apposé à ces derniers leur attribue-t-il une signification qui associe événement rapporté et contexte médiatique. La transformation des témoignages oculaires en témoignages auriculaires fonctionne alors comme une injonction à l'adresse des auditeurs, sommés, en quelque sorte, de réagir.

³⁸ GUILLEBAUD (J.-C.), « Le souffle du monde », dans *Télé Obs*, 23-29 mai 1994, p. 67.



Vincent LOWY

Université de Haute-Alsace

**LE DOCUMENTAIRE POST-GÉNOCIDAIRE EN QUESTION. RÉFLEXIONS AUTOUR DU
FILM *DER MÖRDER MEINER MÜTTER***

Le documentaire de Martin Buchholz intitulé *L'Assassin de ma mère. Justice au Rwanda (Der Mörder meiner Mütter – Allemagne – 2002)* a été coproduit par la télévision allemande SWR et Arte, et diffusé par la chaîne franco-allemande le 4 octobre 2002¹. Il montre comment Eugénie Musayadire, Rwandaise expatriée en Allemagne, revient dans son pays sept ans après le génocide de 1994 (auquel elle n'a pas assisté) pour comprendre dans quelles circonstances sa mère y a été assassinée. Le récit filmique se divise en plusieurs parties : le voyage, le retour sur le site du crime, les retrouvailles avec les proches survivants, la rencontre avec le meurtrier, la mise en place d'un lieu de mémoire qui fait office de sépulture, le procès du meurtrier, finalement condamné à la prison à perpétuité... Le parcours d'Eugénie oppose la soif de justice à l'oubli, avec une volonté presque fanatique de reconstituer la façon dont s'est déroulé le crime : ce sont les motifs dominants véhiculés par le film. Signalons qu'Eugénie Musayadire a publié un ouvrage intitulé *Mein Stein spricht*² qui a connu un certain retentissement en Allemagne et a sans doute rendu possible le tournage de ce film.

Le processus du filmage joue un rôle considérable dans le travail de deuil d'Eugénie Musayadire. En effet, sa démarche se déroule devant la caméra de Martin Buchholz : la fonction de cette prise d'images ne se limite pas à l'enregistrement du réel, mais se prolonge dans le travail de reconstruction intérieure. Ainsi ce film fait-il coïncider l'accomplissement du travail de deuil et la construction du sens documentaire. Point d'orgue du

¹ En mars 2003, pour ce film, Martin Buchholz a obtenu le prix Adolf Grimme.

² MUSAYADIRE (E.), *Mein Stein Spricht*. Bad Honnef, Horrleman Vg., 1999, 72 p.

parcours filmé d'Eugénie, sa confrontation avec l'assassin de sa mère qui nous invite à interroger le rôle du documentaire dans le contexte post-génocidaire, la fonction des témoignages des rescapés et le statut de l'homme d'images face aux crimes collectifs.

Enjeux des représentations filmiques dans le contexte post-génocidaire

Si nous examinons comment s'est construite la mémoire cinématographique des événements génocidaires liés à la Seconde Guerre mondiale, nous observons que la fiction et le cinéma romanesque ont été mis à profit pour la reconstitution de la vie concentrationnaire, principalement sous l'angle de la mémoire résistante (socialiste et/ou patriotique). La description de l'engrenage exterminateur s'est ainsi trouvée reléguée dans le champ du documentaire. La conjonction d'impératifs politiques et de volumes de diffusion peut expliquer cette différence : on réserve traditionnellement les moyens du cinéma grand public à ce qui fait consensus. En revanche, les films consacrés aux événements de 1994 abordent prioritairement l'aspect génocidaire : nul patriotisme de substitution. Par ailleurs, après 1945, les films immédiatement produits sur les camps (et pour certains d'entre eux tournés dans les camps) relevaient de la reconstitution romanesque, le documentaire *Nuit et Brouillard* venant dans un deuxième temps, à l'occasion de la commémoration de 1955, suggérer différentes lectures dont résulteront, trente ans plus tard, l'institutionnalisation du génocide des Juifs. Nous observons que le génocide des Tutsis au Rwanda provoque un mouvement inverse, dû à l'évolution des contextes de production d'images. En effet, immédiatement après les massacres et avec une indépendance que n'avaient pas les cinéastes de l'après-guerre, les documentaristes vont interroger les survivants face à la caméra. Après cette première vague documentaire, il faut attendre le dixième anniversaire du génocide pour que des grandes productions de fiction soient entreprises : *Sometimes in April* (sortie en 2006), réalisé au Rwanda par le cinéaste haïtien Raoul Peck et produit par la chaîne américaine HBO ; *Hotel Rwanda* (2005), réalisé par le Nord-Irlandais Terry George, tourné en Afrique du Sud. Le premier évoque le destin de deux frères hutus qui ont une attitude opposée au moment du génocide ; le second décrit l'hôtel des Mille Collines à Kigali, établissement de luxe devenu, au cours du génocide, un sanctuaire pour les Tutsis et les

Hutus modérés. Cette inversion par rapport aux années 1945-1955 est notable mais il faut tenir compte du fait que les documentaires n'ont pas marqué l'opinion, comme le montre un journaliste de cinéma mal renseigné³ :

Peut-on faire un film sur le génocide rwandais ? [...] À une époque où tout est aussitôt avalé, digéré, transformé en « chair à fiction » par l'industrie audiovisuelle, il était normal que le génocide rwandais n'échappe pas au cinéma. Ce qui l'est moins, c'est que la fiction précède le documentaire. Ce génocide est encore un mystère, un véritable « impensé ». Alors que l'on découvre encore régulièrement des charniers au pays des Mille Collines, que la parole des rescapés n'a bien souvent jamais été dite ou entendue, que certains coupables commencent seulement à reconnaître le crime, le temps de la fiction est-il vraiment venu ? Est-ce déjà le moment de faire « rejouer » le génocide à ceux qui l'ont vécu dans leur chair et sur les lieux mêmes du drame, comme le fait Raoul Peck ?

Double erreur : non seulement il y a déjà eu des documentaires au sujet du génocide des Tutsis (et pas seulement celui de Martin Buchholz, mais encore ceux de Violaine de Villers, Anne Aghion, Anne Laine, Luc de Heusch, Marc Hoogstejns...) mais surtout, dès 1948, la cinéaste polonaise Wanda Jakubowska, elle-même ancienne déportée, réalisait *La Dernière Étape* dans l'enceinte d'Auschwitz-Birkenau. Cette œuvre certes méconnue, qui évoque moins les pratiques génocidaires que la résistance communiste et la solidarité féminine dans le monde concentrationnaire, a été tournée avec d'anciens déportés, trois ans après la libération de l'abattoir humain⁴. Analogie totale avec ce qui se passe aujourd'hui au Rwanda : le besoin de « rejouer », auquel le film sert de prétexte, semble bien être le même. Le réalisateur de *Sometimes in April* déclare ainsi⁵ :

Nous avons tourné une scène dans les marais, où s'étaient cachés nombre de Tutsis. Il y avait 250 figurants : des rescapés qui sortaient des marais, et des rebelles tutsis qui venaient les libérer. Soudain, il y a eu un grand silence. Je n'avais pas encore donné d'indications pour la mise en scène, mais tout s'est mis en place tout seul, et tous les gestes étaient réels. Comme s'ils remontaient à la mémoire des corps.

³ AYAD (C.), « Dix ans après, un pays hanté par le souvenir des massacres », dans *Libération*, 18 février 2004, p. II.

⁴ INSDORF (A.), *L'Holocauste à l'écran, Cinémaction*, n°32, mai 1985, p. 117-120.

⁵ PECK (R.), cité par FONTEMAGGI (F.), « Le Rwanda chair à fiction », dans *Libération*, 18 février 2004, p. III

Le cinéaste en est resté bouche bée : « J'ai laissé tourner, sans rien dire, pendant cinq, six minutes. L'Histoire se déroulait autour de nous, c'était incroyable. On a dépassé le stade d'un film. »

Ces films ont le mérite de faire connaître au public occidental les circonstances de l'extermination des Tutsis⁶. Bien évidemment, depuis les frasques de Roberto Benigni au moment de la sortie du film *La vita e bella* (1998), dont l'objectif à demi avoué était de montrer que le fantaisiste italien était capable de traiter des sujets graves⁷, on sait que les films qui portent sur ces sujets assurent à leurs auteurs sinon un succès public, tout au moins un grand retentissement médiatique. Mais les événements du Rwanda sont d'un autre ordre : ils mettent en cause l'ordre politique, humanitaire et international actuel. Ainsi, loin de tout esprit d'autopromotion, la démarche des cinéastes de fiction qui travaillent aujourd'hui sur le génocide des Tutsis est-elle souvent de se placer en position de dénonciation. Ils mettent en évidence des problèmes ou des dysfonctionnements de types politique ou humanitaire qui se sont réellement posés en 1994 et qui n'ont pas vraiment marqué l'espace public, qui n'ont pas trouvé de réponse dans la responsabilité collective.

La couverture médiatique des événements est elle-même sujette à caution : on aurait tort de croire que le génocide des Tutsis a été immédiatement ou correctement médiatisé. Certes, il l'a été infiniment plus qu'aucun autre crime de cette ampleur. Mais il s'est tout de même joué à l'écart des caméras. Si l'on reprend le déroulement de la couverture de ces événements par la presse, on note que le travail médiatique s'est réellement mis en branle dès qu'un cadrage humanitaire a été possible. Philippe Mesnard nous rapporte avec précision les origines de ce décalage⁸ :

Entre le 14 et le 20 juillet, 200 000 réfugiés hutus, suivis par près de 700 000 autres déferlent sur la région de Goma, poussés par les milices

⁶ Voir à ce sujet SOTINEL (T.), « Les malheurs de l'Afrique au cinéma », dans *Le Monde*, 12-13 février 2006, p. 2.

⁷ « [L'idée], encore vague, était d'élargir le registre de Benigni, de mettre un peu d'humanité à l'intérieur du "masque" » – BENIGNI (R.) et CERAMI (V.), « Candide au camp », dans *Télérama*, 21/10/1998. Sur les polémiques suscitées par *La vita e bella*, voir WALTER (J.), *La Shoah à l'épreuve de l'image*. Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 153-193.

⁸ MESNARD (P.), *La Victime écran. La représentation humanitaire en question*. Paris, Éditions Textuel, 2002, p. 84-85.

génocidaires, lesquelles, profitant du cordon de protection de l'opération Turquoise, fuyaient devant le FPR tutsi dont l'armée avait pénétré victorieusement à Kigali, capitale du Rwanda. C'est alors que se déclare une épidémie de choléra qui est le véritable « déclencheur de l'expédition médiatique » et de la « liturgie humanitaire ». Ainsi, ce n'est pas sur les lieux du massacre planifié de centaines de milliers de Tutsis et d'opposants Hutus, mais au Zaïre, que la plupart des images qui ont impressionné notre mémoire du « Rwanda » ont été réalisées. Les morts de l'épidémie sont associés à ceux des charniers du génocide.

En 1994, le public a été après coup abreuvé d'images stéréotypées et approximatives du martyr tutsi : on retrouve dans cette déferlante l'ensemble des problématiques et des perspectives d'interprétation qui ont marqué les actualités de l'été 1994 relatives aux atrocités nazies. L'aveuglement des instances internationales, la paralysie de l'ONU, la politique africaine des grandes puissances européennes, la lenteur des procédures judiciaires engagées à chaud constituent autant de facteurs accablants. Nous constatons une perméabilité entre l'action politique et la réactivité médiatique, l'une entraînant l'autre dans son sillage. La léthargie des acteurs internationaux et des puissances traditionnellement présentes au Rwanda se retrouve dans cette construction en tiroir qui a permis de faire passer des images des camps de réfugiés pour des images du génocide. On retombe ici sur les aberrations de l'urgence médiatique qui avait permis que, dans la presse de l'ouverture des camps en 1994, on découvre une photo de Margaret Bourke-White montrant cinq hommes effondrés de chagrin devant les corps carbonisés de leurs camarades, illustrée par la légende « Des déportés manifestent leur joie de se retrouver ! »⁹.

Signifier un génocide relève bien de l'indicible. Certes, comme le dit Georges Didi-Huberman, cette notion relève souvent « en apparence des bonnes intentions et en réalité de la paresse intellectuelle »¹⁰. N'empêche, l'actualité garde ses taches aveugles. On ne filme pas un génocide au moment et à l'endroit où il se produit. Les raisons sont multiples et elles tiennent autant à la *realpolitik* qu'à des phénomènes de sacralisation. L'infilmable est aussi une construction politique.

⁹ Voir *Mémoire de camps, photographies des camps de concentration et d'exterminations nazis (1933-1999)*, sous la direction de CHEROUX (C.), Patrimoine photographique, Éditions Marval, Paris, 2001, p. 138.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN (G.), *Images malgré tout*. Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 38.

En réaction à cette absence d'images directes, le cinéaste intervient donc comme dénonciateur : c'est le cas de Raoul Peck qui déclare au sujet de *Sometimes in April*¹¹ :

Je me suis fondé sur de multiples rapports et témoignages. Il n'y a pas une seule image de ce film qui ne soit prouvée. J'ai essayé de montrer le plus fidèlement possible les responsabilités de l'ONU, des Américains, de la France. Il y a par exemple une scène documentée où un officier rwandais reçoit une livraison d'armes de la part des Français, qui lui demandent d'être discret. On aurait pu éviter que près d'un million de personnes meurent, et ça, il faut le montrer.

Et dans le même ordre d'idées, Terry George déclare¹² :

L'objectif du film consiste à montrer comment les Nations Unies ont castré leurs troupes sur place. Nick Nolte est venu en personne pour jouer le rôle du général Dallaire, commandant des troupes de l'ONU à Kigali, qui n'a rien fait pendant le premier mois du conflit. Je veux que le public voit ça et en soit honteux.

Puis, au-delà de la dénonciation, on en arrive au travail de deuil. C'est en cela qu'après les mises en cause, ou parallèlement à elles, se fait inmanquablement jour la nécessité de construire une représentation prioritairement consacrée à la mémoire des victimes : en bonne logique génocidaire, celles-ci ont majoritairement disparu et demeurent sans sépulture. Le film documentaire intervient à ce niveau. Tout comme *Shoah* qui élevait un monument symbolique aux millions de victimes juives du nazisme, le film de Martin Buchholz fait œuvre de tombeau pour la mère d'Eugénie.

Rapports victime/bourreau et construction de sens documentaire

L'Assassin de ma mère est donc le produit direct de ces schémas et de ces coïncidences. Ce film est construit sur le rapport entre victime et bourreau : nous connaissons les dispositifs analogues mis en place par d'autres cinéastes au sujet d'autres génocides, en particulier Robert Kramer dans *Notre nazi* (1984), Claude Lanzmann dans *Shoah* (1985) et Rithy Pahn dans *S21, la machine de mort khmer rouge* (2003). Il est

¹¹ Cité par FONTEMAGGI (F.), « Le Rwanda chair à fiction », *art. cit.*

¹² Cité par SAVARIAUD (S.), « Hollywood dans les Collines », dans *Libération*, 18 février 2004, p. III.

indéniable que le travail de mémoire lié au judéocide a tenu un rôle majeur de modélisation dans la conception du film de Martin Bucholz. Il est naturellement impossible d'ignorer, dans l'analyse de ce document, que son auteur est allemand et que le public auquel il s'adresse est essentiellement composé d'Allemands. Pour déchiffrer le véritable travail de deuil entrepris par ce film, il est nécessaire d'examiner cette articulation essentielle entre victimes et bourreau, qui relie depuis une trentaine d'années l'histoire du film documentaire à celle des crimes de masse.

Le spectateur de *L'Assassin de ma mère* est bien évidemment soumis au schéma classique de la « fascination pour l'assassin ». Les confrontations entre Eugénie et l'assassin de sa mère structurent l'architecture du film et sont précisément conçues pour captiver le spectateur : c'est naturellement ce qui fait sens dans ce document. L'exemplarité du couple victime/bourreau que présente ce film nous invite à réfléchir aux vertus analytiques de l'image : si l'on tient compte du fait qu'Eugénie est une victime par procuration (elle véhicule avec elle l'image de sa mère), la relation qu'elle entretient avec l'assassin de sa mère est fondée sur leur passé commun : il s'agit en réalité de deux amis d'enfance, voisins de toujours qui ont partagé les mêmes jeux, les mêmes découvertes... Ici, dans les postures adverses qu'adoptent ces deux individus, c'est le principe exterminateur lui-même que le film saisit.

Ce qui définit un génocide, c'est justement l'irruption de la barbarie au sein du rapport de parenté : la destruction d'une partie d'un peuple par une autre partie de ce même peuple passe obligatoirement par la négation des principes d'identité commune. Dans le film de Martin Buchholz, ce postulat fondamental (qui pour Jean Hatzfeld débouche sur un « génocide de proximité ») est parfaitement apparent : nous avons l'impression d'une immersion dans le quotidien villageois, par un effet de focalisation interne qui permet au spectateur de suivre au plus près le parcours d'Eugénie. Ainsi, à plusieurs reprises, lorsqu'elle marche à la recherche des traces du massacre de sa mère, le son direct recueilli par le micro miniature qu'elle porte sur elle donne-il à entendre au spectateur le bruit de sa respiration ou des remarques émises à mi-voix, qu'une prise de son perchée n'aurait pas forcément captées. La première partie du film s'inscrit dans ce rapport à l'instant : il s'agit de pénétrer dans l'espace post-génocidaire en même temps qu'Eugénie.

Et cet effet d'intériorité victimaire est vite renforcé par l'irruption préparée du personnage central du film : l'assassin de la mère d'Eugénie.

Dès lors, l'idée de parenté, de proximité dans la barbarie est rendue tangible par la vision de cet individu en apparence inoffensif et manifestement inconscient de ce qu'il représente. Rapidement, Eugénie rappelle au meurtrier la proximité qu'il avait avec sa mère, la façon dont à plusieurs occasions elle lui avait donné à manger, la simple relation de voisinage entretenue depuis longtemps entre eux.

Cette confrontation est d'abord celle d'un homme et d'une femme : voici l'une des caractéristiques propres à la construction mémorielle de ce génocide, construction qui semble réserver aux hommes le rôle de bourreau et aux femmes celui de victime. Cet aspect a parfaitement été mis en évidence par Jean Hatzfeld¹³ :

À la guerre, on tue d'abord les hommes parce qu'ils sont les plus aptes à combattre, puis les femmes susceptibles de les aider, les garçons parce qu'ils prennent la relève et ensuite les vieillards donneurs de conseils. Dans un génocide, on s'acharne sur tout le monde, et plus encore sur les bébés, les jeunes filles et les femmes, parce qu'elles représentent l'avenir.

Aussi le film de Martin Buchholz contribue-t-il à rendre visible cette tendance, qui n'existe pas dans la médiatisation des autres génocides. Cette féminisation des victimes et ce couplage victime/bourreau reposent peut-être sur une donnée inconsciente dans l'imaginaire européen : le stéréotype de l'Africain sanguinaire reste une figure importante dans l'imaginaire européen et les crimes collectifs relayés par la presse au sujet de l'Afrique remettent au goût du jour cette mythologie coloniale. L'académicien Alain Peyrefitte en a donné en 1994 une idée en qualifiant le génocide des Tutsis de « conflit tribal venant du fond des âges »¹⁴...

Dans le film de Martin Buchholz, la rencontre avec le bourreau se construit sur le mode du face-à-face. La première de ces rencontres fait l'objet de la plus longue séquence du film, séquence contrôlée qui s'organise autour d'un moment pivot : Eugénie et l'assassin de sa mère rejouent l'exécution de la vieille femme devant la caméra. À la demande d'Eugénie, l'assassin se lève et mime le geste par lequel il prétend avoir abattu la vieille femme, tandis qu'Eugénie se couche à ses pieds et impose

¹³ HATZFELD (J.), *Une saison de machettes*. Paris, Le Seuil, Paris, 2003, p. 128-129.

¹⁴ Cité par DE HEUSCH (L.), « Rwanda : brève histoire d'une folie meurtrière », dans GILBERT (J.) et WILGOWICZ (P.), *L'Ange exterminateur*. Bruxelles, Revue de l'université de Bruxelles - Cerisy, 1994, p. 289.

ce simulacre d'exécution au spectateur. Ici, nous retrouvons à l'échelle de l'individu le processus qui consiste à rejouer les gestes du génocide devant les caméras, ce que Raoul Peck décrit pour une scène collective. Fiction ou documentaire, le genre n'a aucune importance : nous sommes plongés dans un rituel de deuil improvisé, qui a précisément du sens parce qu'il est filmé et ne reste pas privé. Ici, le statut purement testimonial de l'enregistrement filmique verse d'un coup dans le travail psychanalytique. Rejouer, dupliquer, renouveler face au spectateur le crime comme acte individuel, c'est en quelque sorte absorber la masse aveugle des pratiques ethnocidaires : isoler, poser un acte personnel et l'interpréter devant la caméra en tant que réalité positive, active, parce qu'enregistrée.

Cette séquence difficile à regarder est elle-même tranchée en deux segments au moment où le jeune homme frappe symboliquement Eugénie : ici, le monteur a inséré un passage consacré à un vieillard qui est un des seuls témoins vivants de ces crimes. Ce personnage (déjà présenté au spectateur lors de l'arrivée d'Eugénie au village) évoque le souvenir des massacres et la peine infinie qui est la sienne au souvenir de son amie. Puis la séquence du simulacre reprend, Eugénie se relève et reprend la discussion avec l'assassin de sa mère. Cette trouée narrative peut répondre à la nécessité d'atténuer la violence émotionnelle de ce qui est montré. Elle semble également fonctionner en miroir, c'est-à-dire en instaurant un rapport spéculaire entre ce qui se joue et la représentation mémorielle : une telle séquence (extrême dans sa forme et dans son contenu) nous aide à comprendre comment, dans le travail de réadaptation qui succède aux massacres de masse, le film a acquis le pouvoir de lisser les formes du deuil, de participer de façon privilégiée à la reconstruction des liens entre victimes et bourreaux, si bien qu'il semble désormais impensable de concevoir le travail de mémoire sans poser à un moment ou à un autre la question du filmage. L'image peut formuler ce qui n'est pas encore formulé, produire du sens là où il n'y en a pas. Le travail du cinéaste est de permettre de neutraliser ce fait décisif, qui consiste pour la victime à aller à la rencontre du bourreau. Ici, le pacte testimonial qui lie le témoin au spectateur prend toute son importance : nous touchons au cœur même de la démarche de survie.

Il peut être utile de se pencher sur l'attitude du réalisateur documentaire face aux bourreaux. Un cinéaste comme Claude Lanzmann a surinvesti la pratique du questionnement, transformant dans *Shoah* un exercice routinier en triomphe du langage sur la mort. Cette conscience

s'exprime par une certaine dureté envers les rescapés : il refuse par exemple d'obéir lorsque ceux-ci craquent, fondent en larmes et lui demandent de suspendre le tournage. Face aux bourreaux, Claude Lanzmann est infiniment moins brutal qu'avec les survivants (à l'exception de son altercation furtive avec Joseph Oberhausen, un des anciens responsables de Belzec, dans une brasserie de Munich – mais ce passage ne reflète pas vraiment le reste du film). Le cinéaste adopte avec eux une posture d'informateur, faite de froideur conjuratrice : alors qu'il engage les rescapés dans une sorte de thérapie sauvage, il pousse les bourreaux à donner un maximum de détails sur leurs méthodes. Il en va ainsi du SS Suchomel qui décrit la phase des premières chambres à gaz à Treblinka, en insistant, à la demande de Claude Lanzmann, sur les corps en putréfaction qui s'amoncelaient aux abords des blocks, « un cloaque de dix centimètres avec du sang, des vers et de la merde ». Suchomel reste pour le spectateur de *Shoah* la figure de l'ange exterminateur par excellence. Claude Lanzmann affirme à son sujet¹⁵ : « J'ai voulu le filmer. Pour qu'il parle. Le tuer avec la caméra. La haine ne suffit pas. Ce qui est important, c'est la précision, les détails. La haine, elle est dans la précision ».

À l'inverse, Marcel Ophuls privilégie dans ses interviews une forme d'humanisme qui favorise la valeur testimoniale du discours, sans faire de distinction absolue entre victimes et bourreaux. C'est tout le sens de la réponse lumineuse qu'il donna à la question provocante d'un étudiant américain : « Faut-il fusiller Albert Speer au lieu de le filmer ? »¹⁶ :

Un journaliste ne peut trouver aucune information s'il fusille ses sources ! [...] Sans compter que Speer a purgé sa peine de vingt ans à Spandau. Et qui suis-je pour remettre en question l'équité d'un tribunal international, civilisé et légitime, qui était censé représenter le consensus de la société à l'époque, et qui, tout bien considéré, a probablement rempli honnêtement et convenablement sa tâche ? [...] Je ne suis pas sûr, à vrai dire, qu'Albert Speer soit aujourd'hui encore, en quelque sens que ce soit, mon ennemi. Mais il a été, il n'y a pas si longtemps, mon ennemi mortel, et il incarne encore, tout à fait consciemment et volontairement, l'ennemi accompli de notre époque et une menace pour l'avenir, par ce qu'il est devenu, par ce qu'il a cru bon de devenir dans le passé. Et c'est cela, si étonnant que cela puisse paraître, qu'il essaie de nous

¹⁵ LANZMANN (C.), dans *Télérama*, 28 février 1998, p. 28.

¹⁶ Dans son film américain *The Memory of Justice* (1976), Marcel Ophuls s'entretient longuement avec Albert Speer, voir OPHULS (M.), *Le Chagrin et la pitié*. Paris, Éditions Alain Moreau, 1980, p. 269-273.

communiquer, de nous enseigner. Et il faudrait que nous allions tuer un tel professeur ? Cela ferait de nous des étudiants bien paresseux, des recalés bien pitoyables au collège de la vie.

Le rapport au bourreau semble donc figé entre l'horizontalité de l'histoire-récit (Ophuls/interview-enquête) et la verticalité de l'histoire-sacré (Lanzmann/interview-analyse). À la fin des années 90, un documentaire est venu renouveler en profondeur le rapport au bourreau, en proposant une troisième voie : dans *Eichmann, un spécialiste* (1999), Eyal Sivan et Rony Brauman tracent un portrait du bourreau à travers les images d'archives du procès d'Adolf Eichmann. Ils restituent le judéocide par le filtre de ce procès, qui a provoqué une prise de conscience décisive dans l'opinion publique israélienne. Les images d'origine font l'objet d'une restauration, mais aussi d'un traitement numérique étonnant : à la fin du film, Eichmann se transforme en bureaucrate colorisé, propulsé dans une sorte d'intemporel kafkaïen. Il surgit ainsi dans le présent spectral. La bande sonore est également recréée avec inventivité : le film est parcouru de sifflements, de bruissements, de rumeurs menaçantes qui renvoient directement le spectateur au ferraillement des trains de la déportation. Mais si Rony Brauman et Eyal Sivan conçoivent leur film comme un objet esthétique, ils veulent avant tout faire œuvre d'intervention politique : ils mettent en question le problème de l'obéissance absolue des individus, dressant un parallélisme libre et provocateur avec la situation des Israéliens de 1999. Ainsi les deux cinéastes retrouvent-ils le ton militant et novateur d'Alain Resnais au moment de *Nuit et brouillard* : remontage créatif des archives, inscription dans l'actualité, mise en perspective universaliste... La présence physique du bourreau, inscrite bien évidemment dans les théories d'Hannah Arendt de la banalité du mal, est malgré tout le ressort central de la construction de ce film. C'est peut-être de ce troisième modèle que se rapproche Martin Buchholz en filmant le jeune assassin que l'on rencontre dans son film. En effet, captif, en attente de jugement et médiocre comme Adolf Eichmann, l'assassin de la mère d'Eugénie est l'objet d'une projection qui le dépasse et c'est précisément le fait d'être sous-dimensionné qui rend son portrait convaincant : c'est dans cette présence réduite, presque anecdotique, que va se loger la réalité concrète du génocide, en tant que phénomène d'instrumentalisation collective. C'est justement, on le devine, le sens de la démarche d'Eugénie Musayadire : affronter et neutraliser par une rencontre physique l'immense folie criminelle qui a ravagé son pays et emporté sa mère. C'est vraisemblablement pourquoi Martin Buchholz se retire de l'espace filmé, en confiant intégralement le rôle du locuteur à

Eugénie, qui devient l'instance énonciative exclusive du récit. Bien sûr, pour le réalisateur, il s'agit de favoriser l'intériorisation évoquée plus haut. Mais, au-delà, il lui est également nécessaire de se situer en retrait du travail de deuil accompli par son sujet. Dès lors, il est prépondérant d'isoler la tierce figure absente de la mère d'Eugénie, victime superlative et métonymique, dans un espace intime où le réalisateur du film n'a pas sa place. Son travail repose sur un effet de triangulation entre Eugénie, sa mère et l'assassin de sa mère. Le réalisateur est évidemment exclu de ce champ symbolique où se joue la reconstruction individuelle. Il est pourtant celui qui donne à voir cette reconstruction, qui la rend apparente.

Et d'un génocide à l'autre, nous voyons comment le film est devenu un outil essentiel des constructions de mémoire. Les documentaristes font un travail indispensable : par l'accompagnement des démarches qu'ils suscitent, par la collecte des témoignages, par l'enregistrement et la diffusion du ressouvenir et du deuil, ils nous permettent de comprendre comment l'état social produit directement ou indirectement des crimes de masse. Gageons que cette fonction sera bientôt reconnue par les professionnels de l'image et les diffuseurs, comme le laisse supposer l'Emmy Award attribué à Anne Aghion en septembre 2005 pour son film *Au Rwanda, on dit... la famille qui ne parle pas meurt !*

Littératures



Danièle HENKY

IUT Strasbourg

**DIRE AUX ENFANTS LA VIOLENCE DE LA GUERRE ET DU GÉNOCIDE
AU RWANDA : DEUX RÉCITS ENTRE LÉGENDE ET RÉALISME**

De plus en plus souvent, lorsqu'elles s'adressent aux juniors (10/16 ans), les maisons d'édition estampillées « littérature de jeunesse » n'hésitent pas à présenter à leur lectorat des histoires réalistes sur des sujets difficiles comme la guerre, l'intolérance, la torture. Avec le soutien, éventuellement, d'organismes humanitaires, elles leur consacrent parfois même une collection particulière. Chez Syros, la collection « J'accuse » et « Les Cahiers » proposent des ouvrages aux titres et sous-titres très évocateurs : *Dolma la rebelle*, *Le Tibet sous la botte chinoise*, *Prich, l'enfant blessé*, *Une mine = une vie*, etc. En outre, dans un souci d'information et de réalisme, des auteurs comme R.-M. Bayle ou M.-A. Combesque, toutes deux journalistes, ont recours à des dossiers qui viennent compléter les histoires et à des témoignages qui viennent les étayer. Ces livres sont fréquemment parrainés par des institutions humanitaires : Amnesty International, Médecins sans frontières, Handicap International, etc. Dans d'autres maisons, des éditions spéciales sont elles aussi augmentées d'un dossier en fin d'ouvrage. Ces collections semblent avoir en commun le souci, qui procède d'une longue tradition dans le domaine des lectures destinées à la jeunesse, d'informer leur lectorat tout en le distrayant. Elles ne perdent jamais de vue l'aspect attractif de l'information : les dossiers de la collection « Folio junior » se présentent aussi sous forme de jeux ; des cartes et des illustrations sont insérées dans les dossiers Syros ; beaucoup de ces romans sont illustrés.

Ces romans ont parfois un adulte pour héros et/ou narrateur. Mais il arrive que le héros soit un enfant ou un adolescent de l'âge du lecteur. C'est le cas notamment dans *Zone interdite en Bosnie*, *Souviens-toi Akeza !*, *Un été algérien*, *L'Algérie ou la mort des autres...* Si le souci

d'informer le lecteur en le distrayant est une pratique pédagogique qui a fait ses preuves depuis longtemps, il semble que le rajeunissement du point de vue du narrateur, lorsqu'on traite d'un sujet aussi difficile que la guerre, soit plus novateur en littérature de jeunesse. Parfois, le simple fait de poser un regard d'enfant sur les situations les plus tragiques dénonce celles-ci mieux que ne le feraient de longues analyses.

Telles semblent quelques-unes des caractéristiques majeures de la politique éditoriale actuelle dans le domaine des romans destinés à la jeunesse. Est-il possible d'aller plus loin, et notamment de s'interroger sur l'écriture elle-même lorsqu'elle aborde des sujets difficiles voire délicats tels que la guerre, par exemple, compte tenu du lectorat auquel elle s'adresse ? L'étude de deux ouvrages contemporains qui tentent de mettre en récit le génocide rwandais de 1994 à l'intention de lecteurs de douze ans et plus : *Les Héritiers du pays des collines* de P. Calame et *Souviens-toi Akeza !* de R.-M. Bayle, s'efforcera sinon de répondre définitivement à la question, du moins d'ouvrir quelques pistes de réflexion sur le sujet.

Publié chez Sépia en 1997, à l'époque du début de la reconstruction au Rwanda après le génocide de 1994, *Les Héritiers du pays des collines* de Pierre Calame se présente comme un texte-bilan. Si « Le pays des mille collines » est, en effet, la périphrase par laquelle on désigne traditionnellement le Rwanda, on peut, à juste titre, se demander ce qu'il reste de cet héritage après la guerre civile qui l'a déchiré. P. Calame, cadre administratif français, travaille de par le monde depuis plus de trente ans, dans le contexte de diverses missions, à l'aménagement du territoire. Président de la Fondation Charles Léopold Mayer à vocation humanitaire (Fondation pour le progrès de l'homme), il a contribué à l'organisation de plusieurs rencontres sur la paix dans la région des Grands Lacs en Afrique. À la fois professionnel et militant au sein de la Fondation, il y a réuni un ensemble de travaux sous le titre : *Les Principes de la gouvernance au XXI^e siècle*. Il tente d'y analyser les principes communs de gouvernement applicables aussi bien à la gestion locale qu'au plan mondial « pour un monde responsable, pluriel et solidaire ». Pour lui, les États nationaux restent la pierre angulaire de toute la vie internationale : « Nous sommes, écrit-il, à l'aube de la construction d'une communauté internationale capable de combiner unité et diversité à tous les niveaux ». Il y voit l'occasion de promouvoir une éthique universelle de la responsabilité. Il est aussi l'auteur de : *Mission possible* publié chez Desclée de Brouwer et d'*Un territoire pour l'homme* publié aux éditions de l'Aube. Ces différents

éléments biographiques suggèrent que cet ouvrage pour la jeunesse procède d'une expérience de l'Afrique contemporaine, donc d'un savoir « réaliste ».

Pourtant, presque immédiatement, le sous-titre du livre : « un rêve pour la paix au Rwanda » apparente le récit à une utopie. En quatrième de couverture, en outre, ne présente-t-on pas ce récit comme un conte philosophique ? Les illustrations de R.-J. Almodovar semblent adopter, elles aussi, ce point de vue. La peinture du massacre y est esthétisée puisque même le sang est de teinte mauve. La couverture représente une femme de profil sur un fond qui évoque un tissu avec des motifs africains. Son visage montre tristesse et accablement mais les marques de la violence ne s'y lisent que dans un second temps : le vêtement qu'elle porte est déchiré et sa couleur rouge-orangée évoque peut-être le sang. Le prière d'insérer apparente lui aussi ce livre à la légende : « Les mythologies, lit-on en quatrième de couverture, sont souvent "pleines de bruits et de fureur", mais leur fonction n'est-elle pas d'aider à comprendre l'inexplicable, l'inacceptable, mieux que de savantes analyses ? » P. Calame affiche donc, d'emblée, son intention délibérée de relater un conte, et l'ensemble du dispositif est de nature à suggérer, même, que ce conte doit quelque chose aux traditions orales de l'Afrique.

L'étude de l'incipit ne laisse aucun doute sur le fait que l'on a affaire à un récit de type légendaire. La genèse de l'histoire du pays des mille collines y est présenté, dès le premier alinéa, par le biais d'un emprunt au style biblique :

EN CES TEMPS LÀ, il y avait un paradis terrestre. Dans les collines qui s'étendaient à l'horizon, poussaient à loisir bananes et fruits de la passion et toutes sortes de légumes. L'eau ruisselait au flanc des montagnes, et il ne faisait jamais froid et il ne faisait jamais faim¹.

Le présentatif : « il y avait », qui met en relief les éléments sur lesquels on veut attirer l'attention, est précédé de ce que V. Propp appelle un « embrayeur » : « En ces temps là », qui installe le lecteur dans l'univers de la légende. Cet aspect est étayé par l'utilisation de l'imparfait, temps verbal qui a la faveur des conteurs parce qu'il met en place un éloignement temporel imprécis, un passé sans date et sans réalité contrairement au

¹ CALAME (P.), *Les Héritiers du pays des collines*. Illustrations : Raymond-José Almodovar. Paris, Sépia, 1997, 36 p. ; p. 1. En abrégé désormais : *HP*. Les majuscules sont de l'éditeur.

temps de l'Histoire. C'est le temps du mythe, celui des origines, auquel nous n'avons pas accès. Il instaure une chronologie nostalgique, écho d'un passé révolu où était possible ce qui n'a plus cours aujourd'hui. Dans ce cas précis, cela accuse, de façon encore plus cruelle, la réalité présente d'un pays dévasté. En fait, l'éternel passé des contes s'entend moins comme un repère chronologique que comme un mode d'organisation du réel ; la référence au passé permet au conteur non pas de faire croire mais de faire admettre, non pas de convaincre mais d'établir un code, d'installer une convention. Ce début de récit est donc conforme à la tradition du conte.

Comme dans beaucoup de récits fondateurs, on se trouve dans un Paradis terrestre. Une mère y donne naissance à deux fils dans un espace d'abondance. Le Paradis terrestre dans lequel évoluent les personnages au début de l'histoire renvoie à la beauté réelle du Rwanda, dont tant de récits, de missionnaires notamment, ont témoigné ; mais il est en même temps le lieu parfait que l'on s'attend à trouver dans un conte merveilleux. L'espace du conte est bien souvent moins irréel que symbolique et ce texte le confirme. Dans ce cadre spatio-temporel idéal vivent des personnages mythiques. Evaraçu, dont le nom est bien proche de celui d'Ève, est la figure de la mère universelle et elle a deux fils qui nous font songer à Caïn et à Abel : Bahizi (*bahutu* ?) et Gasarabwe (un nom courant au Rwanda). Les personnages ne sont pas décrits : ce ne sont pas des individualités, mais les représentants d'une cause, d'une « ethnie », à même de permettre la démonstration. De la même façon, si l'on observe les illustrations d'Almodovar, on remarque peu d'images violentes ou susceptibles de heurter la sensibilité. Les combattants et leurs fusils pourraient tout aussi bien être des chasseurs. Les gestes sont irrésolus, les attitudes indécises. Rien, au premier abord, ne laisse penser que l'on a affaire à des frères ennemis. Les morts eux-mêmes paraissent endormis.

Ce récit semble utiliser la structure et les fonctions du conte dans un but essentiellement didactique. Il paraît négliger les précisions réalistes qui risqueraient d'introduire l'émotion dans le texte. Le lecteur, après la présentation de cette genèse, est invité à mesurer ce qui a changé au pays des mille collines dont on a, par le passé, si souvent vanté la beauté. Il est aussi conduit à réfléchir à un aspect possible des causes des guerres : le rétrécissement de l'espace. La simplicité des personnages, le plus souvent réduits à des fonctions, souligne leur caractère interchangeable et l'absurdité de ces luttes fratricides.

Les différents éléments qui viennent, cependant, perturber l'ordonnement de départ finissent par contaminer l'écriture elle-même. Les registres se multiplient, créant un texte de plus en plus complexe et ambivalent. De ce lieu apparemment immuable, le lecteur fait, au fil de la lecture, l'expérience de la réversibilité. L'harmonie en est brisée dès que l'espace vient à manquer :

Comme le nombre de leurs descendants grandissaient, le pays de collines et d'eau parut se rétrécir. Des maisons envahissaient les collines et l'espace commença à manquer. Partout des luttes naquirent comme jaillit le feu dans l'herbe sèche (*HP*, p. 2).

Parallèlement, le conteur tire des effets particulièrement saisissants du passage à un autre temps verbal : le passé simple. Le basculement dans une temporalité qui n'a plus rien de mythique prend des allures de véritable bouleversement de l'ordre séculaire des choses. Dès lors, la formule récurrente : « Or il advint »² ne scande pas seulement le rythme du récit, elle signale toutes les cassures de l'ordre des choses, les bouleversements du monde. Son retour obsessionnel finit par avoir raison, à cause des événements qui en découlent, du Paradis terrestre des origines. Une dizaine de tableaux peuvent être dénombrés grâce à cette formule qui ouvre, dès ce moment, les différents épisodes de la narration : genèse du Rwanda avec la naissance des deux frères jumeaux : Bahizi et Gasarabwé, premier conflit dû au manque d'espace et résolu par les Blancs qui suggèrent aux Gasarabwé qu'ils sont les maîtres parce que leur ancêtre est sorti le premier du ventre de leur mère Evaraçu, prise de conscience des Bahizis qu'ils ont été dépossédés, départ des Blancs qui abandonnent les Gasarabwés, union des Bahizis et des Gazarabwés contre les Blancs, arrivée des missionnaires blancs qui suggèrent aux Bahizis qu'ils ont les mêmes droits que les Gazarabwés et les conduisent à la révolte, prise de pouvoir des Blancs qui, craignant la révolte des Gasarabwés, décident de les faire périr tous, conséquences du massacre : autodafé des textes qui ont conduit au massacre, érection de l'Arbre du mensonge et de la Pierre de la mémoire, procès et confessions. Un pays désolé a progressivement mais indéniablement remplacé le monde édénique des débuts.

² Comme la formule « En ces temps-là », « Or il advint » est une expression récurrente dans la traduction française du Nouveau Testament ; cf. p.e. *La Bible de Jérusalem*, nouvelle édition 1975, en Lc, 1, 8 ; 1, 23 ; 1, 59 ; 2, 1 ; 2, 15, etc.

Enfin, les personnages, eux aussi, subissent les conséquences de ces bouleversements spatio-temporels. Alors que le Paradis n'est plus qu'un souvenir et que le passage du temps est marqué par une succession d'épisodes guerriers, les protagonistes cessent d'être des personnages mythiques. Ils se divisent en deux groupes qui peuvent s'intervertir : les bourreaux et les victimes. Puis, au fil du texte, ils s'individualisent à mesure que l'émotion grandit. Les prénoms donnés par la suite, en fin de récit, prendront, de ce fait, un relief tout particulier : il s'agit de ceux des femmes massacrées puis de ceux des hommes qui vont reconstruire le pays. Il apparaît donc que l'on passe progressivement d'un récit de type légendaire à un texte de plus en plus lyrique, mêlant aux éléments mythiques de nombreux faits réalistes. L'histoire ne se contente plus alors d'être une présentation esthétisée du génocide rwandais, elle témoigne sans complaisance en relatant un conflit d'une rare cruauté.

Au début, en effet, tout porte à croire que l'on est dans un pur récit de type légendaire. L'auteur a recours à un style qui, outre ses réminiscences bibliques, emprunte le discours du conte. Il utilise un langage imagé, et notamment de nombreuses comparaisons : « Partout des luttes naquirent comme jaillit le feu dans l'herbe sèche » (*HP*, p. 2) ; ou encore : « leurs armes éclataient comme des coups de tonnerre » (*id.*). Il ne craint pas de céder à la caricature : les Blancs sont forcément grands et barbus, et recourt à de nombreuses périphrases : « Mais, au jour dit, dans la nuit sans lune, nous prendrons les grands couteaux qui servent à trancher d'un seul coup les régimes de banane [...] » (*HP*, p. 16). Les similitudes de construction, parallélismes, répétitions de schémas syntaxiques qui émaillent le texte évoquent les formules récurrentes du conteur oral veillant à maintenir entière l'attention de l'auditoire. Ils se chargent souvent, en outre, d'une valeur incantatoire lorsqu'ils se combinent avec des interrogations oratoires : « N'avez-vous pas parcouru la colline à plus longues enjambées ? N'avez-vous pas manié la sagaie pour chasser les bêtes sauvages ? N'avez-vous pas mené par les savanes des troupeaux à longues cornes ? » (*HP*, p. 2). Partout se rencontrent des pluriels à valeur d'amplification comme c'est courant dans le registre épique (*HP*, p. 17). L'observation des champs lexicaux confirme ce parti pris de l'auteur, au début du texte, de se cantonner dans le registre du conte. Ils évoquent la parentèle (fils, frères, père) sans souci des individus ou des personnalités particulières, les éléments (terre, eau, feu) sans description précise du paysage, puis la guerre, le combat par l'intermédiaire des armes les plus

traditionnelles (couteaux, lames, tranchants...) sans allusions précises au déroulement des affrontements (*HP*, p. 2 à 16).

Plus le texte progresse, cependant, plus la bataille devient virulente et plus le vocabulaire se diversifie. Les armes sont des sagaies ou des machettes, les combattants et les victimes, après avoir été comparés au lion et à l'antilope, sont nommés et décrits. Il est question aussi de l'état d'esprit des combattants : « ivresse », « soif de carnage » (*HP*, p. 18). Et si le mot « sang » n'est utilisé que trois fois en vingt pages, le vocabulaire qui évoque les conséquences des batailles se fait de plus en plus concret : « cadavres », « mourir », « morts » (*id.*). Il est évident que l'esthétique du discours évolue à partir de ce moment. L'auteur montre, en effet, dès la page dix-huit, un souci plus grand de mise en scène. Son écriture se fait plus lyrique, plus émotive. Le climat tendu de la guerre est comparé à un orage, l'assassinat du chef des Bahizis à un coup de tonnerre (*HP*, p. 25). Les gros plans, suivis de commentaires qui en accentuent la portée, alternent avec des vues d'ensemble. On passe du pluriel au singulier, du collectif à l'individuel, du passé simple au présent. On mêle les termes concrets avec les mots abstraits. Pour rendre sensible l'horreur des scènes de massacre, au milieu de la foule anonyme, des corps surgissent, singuliers dans tous les sens du terme, des prénoms féminins sont cités :

De partout monte un cri de détresse et d'horreur. Beaucoup se réfugient dans les églises. Elles sont saccagées. [...] En long torrent coule le flot de haine avec le flot de sang. Les femmes sont prises, les mères sont prises, violentées, engrossées, pénétrées par le virus de la mort. Myriam pleure son époux, les enfants leur père. Jeanne n'a même plus la force de pleurer (*HP*, p. 26).

Les scènes sont précisément ciselées comme de petits tableaux avec des détails macabres, triviaux : « les chiens et les oiseaux festoient » (*id.*) ; « Esther, couchée au fond d'un trou, allaite son dernier-né comme une truie épuisée » (*id.*). L'auteur utilise de nombreuses comparaisons animales qui soulignent la sauvagerie des combattants : « truie », « louveteaux », « hyène », « loups affamés », « renard », images qui, tout en rendant plus concrets, plus sensibles en tout cas, les faits racontés, prolongent à leur manière la logique du conte.

Enfin, le lecteur est dérouté par une série d'inversions. Les animaux bien connus pour leur fidélité et leur compagnonnage (du moins pour le lecteur européen), les chiens, se muent en bêtes sauvages au même titre que les oiseaux, à présent charognards. Les enfants n'échappent pas non

plus à ces détournements. Les voilà devenus des guerriers précoces et sanguinaires. Tous ces renversements annoncent une ultime transformation : « le chasseur devient gibier » (*HP*, p. 27). Dès lors, le texte semble se disloquer, criblé de points d'interrogation. À la page vingt-huit s'amorce une relecture de la genèse du début. Il est impossible, néanmoins, après une telle tragédie, de retrouver un état originel, un état de grâce. Au début du premier paragraphe : « Elles sont belles les collines » vient s'opposer très vite le début du second : « Déjà pourrissent les cadavres ». La naissance annoncée des nouveaux enfants du Rwanda ne peut en rien atténuer les effets tragiques de la guerre ; les bébés à naître ne sont-ils pas les enfants de la violence ? En fait, au bout du récit, le texte comme la guerre apparaissent comme non résolus puisque la renaissance attendue est entachée d'illégitimité : les enfants à naître sont les enfants du viol.

Cette ambiguïté ne permet pas, en outre, de terminer le conte, philosophique ou non, d'une manière conforme aux lois du genre. Il n'y a pas de morale comparable à celle que l'on peut trouver par exemple dans *Candide* : « Il faut cultiver notre jardin ». Ni même semblable à celle, le plus souvent heureuse, que l'on peut rencontrer à la fin d'un conte merveilleux. L'auteur semble avoir été incapable de contenir son émotion. Si l'on est toujours, sans doute, dans un conte philosophique, il n'en apparaît pas moins que de plus en plus d'éléments appartenant au registre du témoignage réaliste viennent émailler les scènes. On est passé du texte qui se voulait purement didactique et distancié à un récit nettement plus complexe, non dénué de subjectivité. En rapport direct avec la réalité, le texte ne peut proposer que des interrogations béantes, conformes à ce qu'était la situation au Rwanda en 1997.

La conclusion du récit semble donc en suspens, ce qu'explique en partie le contexte. En revanche, le récit lui-même a nettement situé l'origine du mal, pour l'essentiel du moins, du côté des étrangers qui sont venus envenimer ce qui n'était qu'une bipartition formelle, et surtout ce qui était un espace-temps édénique. D'écrire pour la jeunesse n'empêche donc nullement l'auteur de se rallier à un schéma explicatif assez engagé, qu'on a pu lire à maintes reprises dans des écrits non fictionnels et non littéraires à propos du Rwanda. Reste que cette cause étrangère, relative en outre à des acteurs qui ne sont plus présents, explique peut-être elle aussi, en partie, l'irrésolution relative d'une finale où l'on reste à constater, avec effroi, l'immense dégât.

Dans le second récit de notre étude, *Souviens-toi Akeza* de R.-M. Bayle, le récit suit une évolution presque diamétralement opposée. Après une carrière de journaliste et de reporter, R.-M. Bayle se consacre aujourd'hui à l'écriture de romans et de pièces de théâtre pour enfants. Elle monte ces pièces avec des classes de collèves et réalise de nombreux ateliers en milieu scolaire. Différentes missions au Cambodge, au Mozambique et au Rwanda, avec Handicap international, lui inspirent le premier ouvrage de la collection « J'accuse » des éditions Syros : *5 dollars = 1 mine = 1 vie amputée*. Publié en 1997, *Souviens-toi Akeza !* suivi de *Habimana dans la tourmente des camps* est le second livre qu'elle a écrit pour cette collection. Dès le sous-titre, l'auteur manifeste le souci de rendre compte d'une situation réelle : « Les enfants rwandais dans la guerre ». La quatrième de couverture – « Deux témoignages contre une injustice » – indique sans ambiguïté le type de récits auquel on a affaire :

Dans les guerres aujourd'hui, une victime sur deux est un enfant. Au Rwanda, entre 1994 et 1996, Akeza et Habimana ont vécu des années d'enfer. Guerres, massacres, génocide, camps de réfugiés. Quel sera le futur de ces enfants sacrifiés ?

Nicodème, Louis, Augustin sont accusés d'avoir participé au génocide. Accusés emprisonnés, jugés peut-être un jour. Sont-ils coupables ou victimes ?³

On aura sans doute noté que l'accent est moins mis ici sur le génocide lui-même, que sur les rapports de l'enfance, en l'occurrence rwandaise, avec la violence des « années d'enfer », celle de la « guerre » surtout. Dans la formule : « guerres, massacres, génocide, camps de réfugiés », le génocide n'est qu'une des quatre réalités évoquées qui, en supposant qu'elles renvoient à l'histoire rwandaise, semblent s'ordonner chronologiquement à partir de la « guerre », forcément celle qui a été menée par le FPR, jusqu'aux « camps de réfugiés », résultats des violences successives. Il faut sans doute y voir avant tout l'effet des politiques éditoriales que nous avons rappelées en introduction : ce livre s'insère, avec d'autres, dans un « créneau » qui n'a ni le Rwanda ni le génocide pour enseigne.

Le livre affiche aussi deux éditeurs. Il s'agit, d'une part, de Syros jeunesse et, d'autre part, d'une ONG : Handicap international. Le titre de la

³ BAYLE (R.-M.), *Souviens-toi, Akeza ! Les enfants rwandais dans la guerre*. Paris, Syros-Jeunesse & Handicap international, coll. J'accuse, 1997, 110 p. ; quatrième de couverture. En abrégé désormais : SA.

collection est nettement connoté : « J'accuse ». L'illustration de couverture, due à Marcelino Truong, représente une mère et ses enfants en fuite, l'air accablé et/ou résigné, sur un fond rouge. On y remarque l'absence des hommes. L'auteur ne précise-t-elle pas au cœur de la narration : « Cette guerre civile a décimé les hommes » (SA, p. 44) ? Souci de réalisme, encore. À ces marques textuelles et contextuelles redondantes, il faut ajouter une préface dans laquelle l'écrivain explique que son livre est écrit à la mémoire des enfants rwandais et pour ceux qui, aujourd'hui, peuvent lire ce texte, qu'ils soient rescapés ou nés après le massacre. Enfin, on a mis en exergue une citation de Primo Lévi (survivant de l'Holocauste, précise-t-on au lecteur) : « S'il est impossible de comprendre, il est impératif de savoir », ainsi qu'un texte d'une victime du génocide : Liliane, douze ans.

Ce paratexte, enrichi de tout un appareil documentaire présentant l'histoire et la géographie du Rwanda, des extraits de journaux, la chronologie des événements, etc., induit un type de lecture des deux récits : on comprend en effet qu'il s'agira moins de présenter, sous la forme d'une fiction supportable, une histoire du génocide rwandais et de ses terribles conséquences, que de donner la parole aux survivants pour qu'ils témoignent. Tout porte à croire que les faits rapportés sont réels et que les noms des protagonistes ont été à peine modifiés. Ainsi, si *Habimana dans la tourmente des camps* se présente comme l'émouvant monologue d'un petit réfugié ex-soldat, dans *Souviens-toi Akeza*, les traces de réalisme ne sont pas moins manifestes. Au cœur du récit des massacres génocidaires apparaît la volonté de raconter les événements en direct sans les édulcorer, même si l'on s'adresse à des enfants. À l'utilisation du discours indirect libre se substitue, par exemple, au plus fort de la panique, celle du discours direct qui souligne l'affolement et l'hébétéude des victimes. L'effet est encore plus saisissant lorsque le narrateur est un enfant :

Maman tenait la main de mon petit frère... Ils... Ils l'ont frappée avec la machette... Ils ont tranché ses mains quand elle les a levées pour protéger mon frère... Sa tête coupée n'est pas tombée tout de suite par terre... Avec des gourdins, ils ont tapé à deux sur la tête et le dos de papa... Ils ont continué quand il était par terre... Il gémissait. Ils ont tapé jusqu'à ce qu'il ne bouge plus... Ils ont coupé les jambes de mon grand frère, ici (il montre les tendons au-dessus du talon), parce qu'il s'enfuyait... [...] (SA, p. 28).

Les faits bruts sont énoncés dans des phrases apparemment dénuées de tout effet rhétorique. Le discours est simple, la syntaxe efficace. Le recours au témoignage d'un enfant accentue, cependant, la brutalité des hommes d'armes. L'émotion fait son entrée dans le texte par le biais d'une

punctuation suggestive : les points de suspension. La dramatisation se poursuit. L'histoire se déroule dans la nuit (SA, p. 23), dans un contexte menaçant, qui renvoie précisément à l'Histoire, puisque le président de la République est évoqué : « Le président de la République dont on voit la photo partout s'appelle Juvénal Habyarimana. Il est au pouvoir depuis des lustres : au moins trente ans ! Tout le monde sait qu'il est corrompu, mais chacun se garde d'en parler » (SA, p. 24). La description d'événements-chocs intervient dans le fil du texte, sans préparation, au moyen d'une phrase de dialogue impromptue sans identification d'émetteur, le plus souvent.

Les techniques de la mise en scène journalistique de l'événement se multiplient dans le récit de l'exode. Surpris par la violente attaque des militaires, Akeza, sa famille et les autres gens de son village s'enfuient dans un désordre innommable. La panique des fuyards est augmentée encore par les macabres découvertes qu'ils font sur leur chemin. L'auteur fait appel aux sens conjugués de la vue et de l'odorat pour rendre compte, au plus près, de l'émotion éprouvée par les témoins de tels spectacles :

Ruyuki s'est précipité dans la bananeraie et grimpe aux arbres pour récupérer quelques bananes plantain. Une odeur de pourriture monte jusqu'à lui et lui donne la nausée. Il pense qu'il s'agit du cadavre d'un animal qui se décompose mais il découvre avec stupeur, à deux mètres de l'arbre, les corps d'un homme et d'une femme en putréfaction (SA, p. 31).

La multiplication des points de vue contribue aussi à donner un relief particulier aux descriptions et plus d'authenticité à la narration. Évariste, le père d'Akeza, évoque l'inorganisation des convois militaires, la corruption ambiante, les pillages (SA, p. 34). La fuite familiale est racontée par Deo, le grand frère. On ne retrouve le point de vue d'Akeza qu'après le massacre des siens. À la souffrance, à l'épuisement exprimés dans des phrases courtes, traduisant la seule sensation physique, viennent s'ajouter les questions au style indirect libre. Tout est mis sur le même plan pour rendre compte, semble-t-il, de l'état de confusion dans lequel se trouve Akeza :

Elle s'enfuit et court à grand peine en direction d'une bananeraie. Elle s'étouffe. Elle ralentit. Sa tête va éclater. [...] Elle n'a plus de forces pas même celle de pleurer.

Les tueurs ont dû précipiter les corps mutilés dans le fleuve pour ne pas laisser de traces. Pourquoi ce fleuve l'a-t-il rejetée sur la rive des vivants ? Pourquoi elle ? Pour qu'elle vive à jamais solitaire et désespérée ? Pour

qu'elle ait la force un jour de raconter ? Akeza veut que la mort vienne la chercher (SA, p. 38).

Tout concourt donc à présenter le texte comme un témoignage réécrit par une journaliste plus que comme un roman-jeunesse. L'organisation soignée du récit, le recours à de nombreux effets stylistiques, la transformation du personnage principal, la résolution finale du récit nous conduisent, cependant, à envisager que l'ouvrage pourrait bien se lire aussi comme un récit initiatique et se plier aux impératifs du genre.

L'histoire tout entière apparaît d'emblée comme un retour en arrière de la part d'Akeza, l'héroïne. Les chapitres un et deux sont articulés autour d'un refrain qui souligne les deux phases du souvenir. D'abord, Akeza se rappelle le temps d'avant le massacre, ensuite celui du massacre lui-même.

Elle se souvient, Akeza, elle n'arrête pas de se souvenir. « *Ibuka ! Ibuka !* Souviens-toi ! Souviens-toi ! » lui rappelle une petite voix au creux de sa mémoire. Et elle se rappelle le temps d'avant. [...] (SA, p. 13).

« *Ibuka ! Ibuka !* » chante l'insupportable petite voix lorsque Akeza se remémore les jours et les heures qui ont précédé ce qu'elle appelle sa « mort » (SA, p. 23).

Ces refrains, détachés comme des appositions, suivis d'un blanc typographique, impriment au texte un rythme qui rappelle celui du conte oral avec ses pauses calculées. Une voix *off* semblable à celle du chœur antique ouvre le récit et lui confère toute son intensité dramatique. Cet effet est amplifié, en outre, par le fait que le personnage principal, Akeza, à l'occasion narratrice, est une adolescente qui a probablement le même âge que le lecteur (SA, p. 13 à 23). Ses souvenirs évoquent, dans un premier temps, comme ceux de toute enfance, un Paradis perdu : « Elle se rappelle le temps d'avant ». Un temps de l'enfance heureux et harmonieux, pareil au temps des origines décrit dans *Les Héritiers du pays des collines* de P. Calame, et cependant différent, puisqu'il ne s'agit pas de la nuit des temps mais d'une période peu éloignée, et vue à travers une subjectivité précise. Le retour du refrain, au chapitre deux, ne semble là que pour insister sur tout ce qui sépare les deux moments du souvenir. Le second est entaché par la survenue d'un événement tragique. Par l'intermédiaire du mot « mort », le drame est annoncé tout comme se profile la fin d'une étape de la vie d'Akeza. Cette mort symbolique, mise entre guillemets, est celle de la petite enfance, d'une certaine forme d'innocence. Elle est celle, aussi, de toute personne qui, subissant les épreuves d'une initiation, doit

renoncer à la part ancienne d'elle-même pour laisser advenir l'être nouveau qu'elle porte en elle.

La rupture opérée par un blanc dans la page trente-six, après le récit réaliste du massacre, peut d'ailleurs se lire ainsi. Akeza meurt ici définitivement à son enfance en croyant mourir tout court : « Elle croit entendre la voix lointaine de son père : « Akeza , Akeza... ». Elle soulève la tête dans la direction de la voix aimée, c'est alors que le tranchant aiguisé d'une lame lui entaille le front. Tout est fini » (SA, p. 36). Le chapitre suivant s'ouvre sur le soleil du matin. Le texte s'en trouve pacifié. Akeza se réveille, l'eau lui lèche la peau, un oiseau chante et la jeune fille s'adresse tout naturellement au fleuve comme dans un récit légendaire ou dans un conte. À partir de ce troisième chapitre, même si le réalisme n'est jamais absent du texte, l'histoire se transforme en quête. Akeza a décidé de repartir chez elle avec l'espoir de retrouver sa grand-mère. Elle traverse le pays, comme dans un roman picaresque. Elle se rend compte, alors, de l'état de chaos qui y règne après la guerre, ce qui n'est pas sans évoquer les premiers chapitres de *Candide*. Akeza finit par être prise en charge par un orphelinat, après beaucoup d'errance. D'abord soulagée, elle s'enferme ensuite dans le mutisme, obsédée par de multiples questions, par la culpabilité. Elle souffre alors de troubles psychosomatiques (SA, p. 45-46).

À ce moment précis où la douleur physique est relayée par la douleur morale, l'auteur fait intervenir, comme dans un conte, un adjuvant : l'organisme humanitaire « Action Nord » auquel, précisément, le livre est dédié. Ces sauveteurs font aussi figure de « sauveurs ». Dès leur apparition dans le texte (SA, p. 46-48), une série de faits quasi miraculeux se succèdent. Ainsi, grâce à eux, Akeza retrouve non pas sa grand-mère qui s'est laissée mourir de chagrin mais une tante et une partie de sa parentèle. Elle commence aussi à réaliser intellectuellement ce qui s'est passé : « Akeza prend conscience que des Rwandais, des compatriotes, ont voulu méthodiquement les détruire : elle, sa famille, ses amis et des centaines de milliers d'autres » (SA, p. 50). La suite du texte est essentiellement métaphorique, comme si l'auteur prenait ses distances avec le récit réaliste pour tirer des leçons de ce qui est arrivé. Akeza est alors comparée, dans une longue métaphore filée, à un oisillon tombé du nid. On passe du point de vue de la jeune fille à celui, plus distant, de la tante Jeanne (SA, p. 53). Enfin, le retour à la vie se fait par l'intermédiaire d'une fête d'anniversaire propice à l'évocation des souvenirs d'un temps heureux, du monde de l'enfance. Des mets gourmands sont servis, des

jeux sont pratiqués tels que les traditionnelles devinettes et charades. Akeza, qui a retrouvé un peu de son insouciance d'enfant, y récite un poème-charade sur la marguerite, plein de fraîcheur et de naïveté. Elle chante ainsi sa renaissance, semblable à cette fleur cueillie puis plongée dans l'eau, à laquelle est donnée une autre chance de vivre. Ne peut-on y voir aussi une allusion directe à l'auteur qui, se prénommant Marguerite, entre ainsi dans le texte comme certains peintres se représentent dans leur tableau, et devient à son tour un adjuvant ?

La marguerite

Je vois du blanc, je vois du jaune, je vois du vert.

Devinez ce que c'est ?

C'est une marguerite.

Je l'ai cueillie dans mon jardin très tôt ce matin,

Je l'ai mise dans un vase rond, tout rond,

Je lui ai donné de l'eau fraîche, et maintenant,

Elle regarde ce qui se passe dans ma maison (SA, p. 58).

Tous ces procédés stylistiques sont peut-être au service d'une volonté de mettre le massacre à distance. Il ne s'agit certes pas de le nier mais d'envisager les prémices d'une reconstruction. Le texte se termine sur une dernière métaphore : à présent, il va falloir « recoudre ». « La fille aux doigts de fée réussira-t-elle à renouer tous les fils arrachés par la cruauté des hommes ? Tous ? Non ! Quelques uns ? Peut-être, mais ce sera long, très long, beaucoup plus long que de fendre un crâne » (SA, p. 59). Marguerite Bayle ne perd pas de vue le registre réaliste, le genre « témoignage », mais n'en conclut pas moins, également, un récit initiatique. L'héroïne s'est transformée. Elle a perdu les illusions de son enfance au cours de la tragédie du génocide. Mais elle est vivante et prête à amorcer une nouvelle existence. Elle est désormais capable d'évaluer les moyens dont elle dispose en toute lucidité et de les mesurer à la réalité. On en vient à se demander alors si cette histoire n'est pas finalement plus proche, dans sa résolution, du conte philosophique que le récit de P. Calame qui se donnait pour tel dès l'incipit.

Publiés tous deux en 1997, alors que se met en place, parallèlement, l'opération « Devoir de mémoire », *Les Héritiers du pays des collines* de Pierre Calame et *Souviens-toi Akeza* de Reine-Marguerite Bayle se proposent, chacun à leur manière, de rendre compte à un jeune public du génocide rwandais de 1994. Le premier des deux auteurs a choisi le genre du conte et même du conte philosophique, précise-t-il en quatrième de couverture. Le second écrivain a préféré opter pour le récit-témoignage, accordant une plus grande importance apparemment au réalisme, aux points de vue des témoins survivants.

En fait, dans le premier cas, le conte, qui possède bien au début toutes les caractéristiques du récit légendaire tant par un style convenu que par la mise en place, au début de l'histoire, du cadre spatio-temporel d'une genèse et la présentation de personnages mythiques fort peu individualisés, finit par s'ouvrir à une narration de plus en plus complexe et réaliste. Les héros sont progressivement décrits, ils sont même nommés. Le cadre devient très nettement celui des collines rwandaises, le temps est rythmé par les étapes du massacre. Plus on avance dans le texte, plus les détails triviaux voire crus se multiplient. Aucune issue n'est proposée à la fin du texte où le dernier mot est laissé au peuple : « Si la violence ne peut engendrer que la violence et la haine, y a-t-il pour nous un avenir de paix sur cette terre ? » (*HP*, p. 36). Le temps de la réalité a fini par recouvrir le temps mythique. Aucune résolution ne peut être proposée alors comme on le ferait dans un conte philosophique traditionnel. Le récit reste ouvert à la survenue d'autres événements sur le modèle de la réalité elle-même.

Dans le second cas, au contraire, on remarque un parcours d'écriture inverse. Le texte se veut d'emblée un récit-témoignage. Les nombreuses marques de réalisme, ou encore le discours direct très souvent employé ne laissent aucun doute à ce sujet. Dans les trois premiers chapitres, notamment, l'histoire est inscrite dans une temporalité précise, celle du génocide rwandais de 1994. L'écriture est celle du reportage journalistique incluant des témoignages et, pour plus de crédibilité, des changements de point de vue. Les personnages sont décrits et inscrits dans une histoire familiale, ils sont aussi dotés d'une psychologie. À l'évocation de nombreuses sensations physiques, concrètes, s'ajoutent bon nombre d'informations aisément vérifiables. Pourtant, dans le dernier chapitre, une tendance à passer du témoignage réaliste au roman initiatique se fait jour. L'auteur a de plus en plus recours à un style métaphorique et à des

personnages-fonctions (adjuvant, bénéficiaire...) qui rappellent ceux du conte. À partir du chapitre quatre, les actions et les retrouvailles quasi miraculeuses se succèdent. On notera au passage le rôle positif, celui d'adjuvant, attribué entre autres à une ONG, ce qu'on mettra sans peine en relation avec le parcours de l'auteur et avec la situation éditoriale du livre dont nous avons parlé. Peu à peu, le travail de l'écriture tend à mettre à distance le génocide : le travail de deuil peut commencer. D'ailleurs, l'héroïne, au terme de cette éprouvante initiation, n'envisage-t-elle pas, très métaphoriquement, de « recoudre » ?

Ces parcours ambigus des deux auteurs soulignent bien, en tout cas, la difficulté d'aborder un tel sujet, en littérature de jeunesse tout particulièrement. Là, plus qu'ailleurs, se manifeste l'impossibilité de s'en tenir à un genre bien précis pour raconter et l'intention de départ est nettement relayée par les exigences d'un récit qui ne se laisse pas aisément circonscrire. S'il s'avère impossible de réduire à un conte un événement réel aussi tragique et encore trop proche de notre présent, il paraît tout aussi difficile de rapporter crûment à des enfants des témoignages d'autres enfants qui ont vécu un génocide. Les auteurs semblent avoir fini, chacun à sa manière, en suivant des parcours étonnamment croisés, par trouver un moyen terme, à mi-chemin du témoignage et de la fiction, pour rendre compte d'un événement particulièrement douloureux à de jeunes contemporains. Néanmoins, on peut se demander si les nombreux points d'interrogation dont ils criblent la fin de leurs récits ne peuvent pas se lire à la fois comme la marque de leurs incertitudes face à la problématique reconstruction rwandaise et celle d'une ultime mise en question des textes forcément inaboutis qu'ils ont produits sur un tel sujet.



Jacques TRAMSON

Université de Paris 13

DEOGRATIAS ET PAWA DE JEAN-PHILIPPE STASSEN : QUAND L'IMAGE DE FICTION SE FAIT CHRONIQUE ENGAGÉE

Au moment où, à Bujumbura, Burundi, une trentaine de journalistes hutus et tutsis tentent, par le canal de la Radio Isanganiro et du Studio Ijambo, de réconcilier les deux prétendues ethnies¹ ; où l'ancien ministre Jean-Népomucène Nayinzira, candidat à l'élection présidentielle du 25 août 2003 au Rwanda, déclarait, cinq jours avant le vote, vouloir amnistier, s'il était élu, « tous les exécutants du génocide de 1994 sauf [...] ceux qui [l']ont planifié »², on peut se demander si le devoir de mémoire, parfois prôné de manière vigoureusement engagée, ne peut nuire à cette tentative de réconciliation. Dans le même temps, l'émission diffusée sur France Culture du 28 juillet au 29 août 2003, *Rwanda, le génocide oublié*, du réalisateur Medhi el-Hadj³, suggère, à l'opposé, la nécessité de ce « devoir de mémoire ».

Deogratias, de Jean-Philippe Stassen, publié dans la collection « Aire Libre » chez Dupuis en octobre 2000⁴, évoque, de manière à la fois pudique et cruelle, ce génocide à travers l'itinéraire du jeune hutu, héros éponyme du récit, détruit par les atrocités auxquelles une apparente fatalité l'a obligé à prendre part. L'auteur y procède à une véritable dénonciation d'un système politique, militaire et religieux, issu du colonialisme, qu'il rend

¹ GUSTAVE (A.-M), « Une radio pour s'entendre », dans *Télérama*, n°2789, 25.06.2003, p. 156-157.

² Dépêche publiée dans *La Montagne-Centre France*, 21.08.2003, p. 11.

³ Cf. la présentation de Laurence Debril, dans *L'Express-Mag*, 24.07.2003, p. 45.

⁴ STASSEN (J.-P.), *Deogratias*. S.l., Dupuis, coll. Aire Libre, octobre 2000, 80 p. ; nous renvoyons au 1^{er} tirage de l'édition originale pourvue d'un dossier liminaire, ISBN : 2-8001-2972-7

responsable de l'affrontement prétendument interethnique qui a broyé le pays. Il exprime avec force le message que le « devoir de mémoire » ne doit pas s'arrêter au moment du génocide mais remonter aux sources historiques et géopolitiques plus lointaines.

Nous tenterons de voir en quoi l'engagement du créateur belge témoigne d'une démarche polémique ou visant plutôt à la réconciliation : pourra nous aider l'analyse de *Pawa, chroniques des Monts de la Lune*, du même auteur, publié chez Delcourt⁵ en septembre 2002. L'ouvrage est un kaléidoscope de textes, d'illustrations et de courtes séquences en bande dessinée où Stassen propose une synthèse critique sur une région – Rwanda, Burundi, Congo – qui, depuis 1994, pour ne pas remonter au-delà, a connu toutes les formes de la guerre et toutes les séquelles qu'elle peut entraîner, mort, épidémies, misère, trafics en tous genres.

Dans une réflexion précédente sur *Déogratias*⁶, rapproché des *Passagers du vent* de François Bourgeon⁷, j'avais été intéressé par la dimension à la fois documentée et documentaire de ces bandes dessinées qui proposaient enfin une nouvelle vision de l'Afrique, plus proche apparemment de sa réalité que de la vision exotique véhiculée par tant d'autres récits antérieurs. Mais la conjonction des deux dernières œuvres de Stassen, qu'on pourrait situer aussi dans la continuité du *Bar du Vieux Français*, dessiné sur un scénario de Lapière⁸, me conduit à choisir un autre angle de vue : comment, alors qu'on ne peut nier l'humanisme de Stassen, aussi présent dans ses narrations que dans leur mise en images, ne pas s'interroger sur sa conception du devoir de mémoire qui semble s'apparenter parfois à un refus du pardon ?

⁵ STASSEN (J.-P.), *Pawa. Chroniques des Monts de la Lune*. Paris, Delcourt, 2002, n.p. [120 p.], ill.

⁶ « La bande dessinée de fiction historique : deux visions "documentées" de l'Afrique », dans *Notre Librairie. Revue des Littératures du Sud*, (Paris), n°145, 07/09. 2001, p. 82-89.

⁷ 5 vol., Éditions Glénat, 1979 à 1984 ; rééd. Casterman, 1994.

⁸ STASSEN (J.-P.), LAPIÈRE (D.), *Le Bar du "Vieux Français"*. S.I., Dupuis, coll. Aire Libre, 1992, 2 vol. ; réédition en un volume : *Le Bar du "Vieux Français"*. Edition intégrale. S.I., Dupuis, coll. Aire Libre, 1999, 120 p.

Le refus du pardon

D'évidence, l'année de la publication de *Deo gratias*, il y avait chez Stassen, qui, de manière nette et pour des raisons personnelles, a embrassé la cause des Tutsis, un refus du pardon caractéristique : mais, paradoxalement, non à l'égard des Hutus, mais à l'encontre d'une des instances que l'auteur considère comme responsables du conflit, à savoir, l'Église catholique. En effet, alors que le Jury du Prix Œcuménique de la Bande Dessinée d'Angoulême⁹ avait élu son album pour l'année 2000, l'auteur, par une lettre polie mais violente¹⁰, refusait le Prix – qu'il considérait comme un prix « religieux » —, se demandant s'il y avait incompréhension ou volonté de récupération par les membres du jury et rappelant longuement ses griefs contre le clergé catholique et certains évêques nommément cités dans sa lettre. Apparemment mal conscient de ce que recouvrait la notion d'œcuménisme, il n'avait sans doute pas perçu que, de quelque confession qu'on fût, on avait été sensible à la puissance de son argumentation, sans en négliger ni minimiser les divers aspects, et que la vérité et les valeurs humaines de son ouvrage avaient entraîné l'adhésion des membres du jury.

Ceci pourrait n'être qu'une anecdote si elle ne témoignait pas d'une conscience déjà ancienne de ce que dénonçait Stassen – et, parce qu'ancienne, effectivement difficile à pardonner : « le christianisme discrédité ». Dans un dossier sur « L'Afrique éprouvée »¹¹, c'est sous ce titre que *L'Express* citait des extraits d'un article de Jean Daniel, publié le 28 juillet 1960, où celui-ci dénonçait « le colonialisme belge [qui] a discrédité le christianisme. La haine du missionnaire est plus grande encore que celle du colon ». Dans le dossier de huit pages non numérotées qui précède le début du récit de *Deo gratias*¹², où l'auteur associe des éléments

⁹ Ce « Jury » qui comprend des spécialistes de la bande dessinée, journalistes, dessinateurs, critiques, enseignants, etc. de diverses confessions (chrétienne – catholiques et protestants —, judaïque, agnostique) décerne tous les ans, lors du Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême un prix qui récompense un album pour ses valeurs humaines, narratives et esthétiques.

¹⁰ Je suis membre du Jury Œcuménique et ai pu consulter ce courrier adressé au président du Jury.

¹¹ *L'Express*, 15.05.2003, p. 50.

¹² Voir note 4 *supra*.

documentaires et des éléments de sa fiction, il souligne comment son personnage du frère prieur, le père Stanislas, incarne : « dans le contexte triomphaliste de la colonisation, l'adhésion de l'Église à la majorité hutu [...] »¹³.

Mais c'est dans l'ensemble de l'œuvre, ou presque, que se lit cette haine du missionnaire qu'incarne la démarche du « héros » et que justifient certains choix narratifs de Stassen, y compris lorsqu'il se limite à la dérision. Ainsi, Augustin, le Twa, un des personnages sympathiques de l'album, rétorque au père d'un missionnaire qui regrette de regagner la Belgique sans avoir eu le temps de visiter les parcs d'animaux sauvages du Rwanda : « Ce n'est pas bien grave, monsieur : pour ce qui est du tourisme animalier, ici, à la mission, vous avez pu observer les plus beaux spécimens de curés, de bigotes et de culs-bénits de toute la faune africaine »¹⁴.

De même, dans *Pawa*, la saynète initiale, « Au cœur de l'Afrique, drame ethno-psychologique », met en scène un curé qui évoque, avec une béatitude ridicule, les joies d'avoir converti les indigènes rwandais. Et l'auteur commente, à la fin de la séquence : « On aura compris que les points de vue sur l'histoire des Grands Lacs présentés plus haut sont à peu près aussi sensibles et équilibrés que le caractère des personnages qui les défendent »¹⁵.

Mais c'est avec plus de gravité que, dans le portrait de « Mohamed », il indique comment celui-ci a abandonné le catholicisme pour l'Islam en découvrant que, « chez les musulmans, il n'y a pas de problèmes entre les Hutu et les Tutsi »¹⁶. La dénonciation est encore plus tragique lorsque Stassen montre le frère prieur laissant aux génocidaires le libre accès de son église où se sont réfugiés des Tutsis ; sa molle défense se limite à : « Mes enfants, mes enfants, vous n'allez pas profaner la maison de Dieu ? » ; à quoi le chef de la bande armée hutue rétorque : « Vous ne comprenez pas, mon père. C'est avec Dieu que nous travaillons. Dieu aime la justice »¹⁷.

¹³ *Ibid.*, f° 5.

¹⁴ *Déogratias, op. cit.*, p. 47, str. 2, v. 1.

¹⁵ *Pawa, op. cit.*, p. 18.

¹⁶ *Pawa, op. cit.*, p. 92.

¹⁷ *Déogratias, op. cit.*, p. 61, str. 2.

Une ellipse narrative et graphique nous fait passer du portail de l'église à une colonne de camions où le père Stanislas manifeste sa lâcheté en affirmant que : « Rester serait du suicide », ce qui suscite la réaction indignée du frère Philippe, d'autant plus scandalisé que, dans les victimes potentielles, se trouve Apollinaire qui passe pour la fille naturelle du frère prieur¹⁸. Déogratias avait déjà formulé cette accusation, lui rappelant que : « Tout le monde sait que Vedette était votre maîtresse ! Et tout le monde sait que vous êtes le père d'Apollinaire ! »¹⁹.

Mais il est évident que le thème du refus du pardon est d'abord illustré par le personnage même du jeune homme... Amant de Bénigne, amoureux d'Apollinaire, les deux sœurs tutsies, filles de Vedette, après avoir protégé et sauvé momentanément la première, il les livrera aux tueurs hutus, non sans avoir violé, sous la contrainte, l'inaccessible Apollinaire. Le paradoxe du personnage est qu'il agit contre son gré : « Je ne veux pas travailler avec vous, Juvénal. Je ne veux pas... »²⁰. Il se fera même menacer à plusieurs reprises par ses « complices » et ne devra la vie sauve qu'à l'intervention d'un militaire français qui l'a pris en amitié²¹. Ainsi, Déogratias va décider de venger non les Tutsis dans leur ensemble mais ses amis – tutsis et twas – et, peut-être plus encore, son innocence et son bonheur perdus.

La première victime de sa vengeance est lui-même : en effet, lorsqu'il ne parvient pas à se réfugier dans l'oubli que devrait lui procurer l'ivresse de la bière de banane, l'*urwagwa*, il endosse, masochistement, l'identité d'un de ces chiens qu'il a vus dévorer les entrailles des cadavres – thème récurrent de l'œuvre²² –, ce que Stassen illustre magistralement dans son

¹⁸ Déogratias, *op. cit.*, p. 62, str. 3.

¹⁹ Déogratias, *op. cit.*, p. 14, str. 3, v. 2.

²⁰ Déogratias, *op. cit.*, p. 58, str. 2, v. 3. On pourra rapprocher cette séquence du témoignage évoqué dans *L'Assassin de ma mère*, documentaire proposé sur Arte le 4 octobre 2002, où l'homme en question répondait à l'interrogation « Pourquoi tu l'as tuée ? » par cette formule terriblement explicite : « Les dirigeants nous ordonnaient de tuer ».

²¹ Déogratias, *op. cit.*, p. 74-75. L'adjudant-chef, responsable de la Zone Turquoise, qui méprise les noirs, a son « bon nègre » ! N'y a-t-il pas un humour noir de Stassen à lui faire dire : « Le premier qui touche à mon pote, il aura affaire à moi ! », ce qui évoque, bien entendu, le slogan de SOS RACISME.

²² Déogratias, *op. cit.*, cf. part. p. 29, 54-55, 59, 69.

graphisme où la caricature de l'homme animalisé – l'un des grands mythes africains²³ – prend une dimension tragique. Cette mort à sa dimension humaine peut faire penser à la tentative de suicide de ce garçon qui « était persuadé d'être un Tutsi [et qui] a appris qu'il était, en fait, un Hutu ! », comme le révèle Spéciosa au narrateur de *Pawa*²⁴.



Le fantasma masochiste de Déogratias (Stassen © Dupuis, 2000, p. 54)

Toutefois, le thème du refus du pardon s'inscrit de la manière la plus spectaculaire dans ce qui constitue le fil directeur de la narration : l'enchevêtrement entre les souvenirs du bonheur d'avant, de l'horreur de pendant et de la vengeance d'après le génocide, vécus par Déogratias. Paradoxalement, sa première victime sera l'officier qui lui a témoigné de l'amitié : mais n'est-il pas coupable, responsable de la Zone militaire Turquoise, d'avoir permis aux Hutus de perpétrer leurs actions génocidaires ? D'ailleurs, lors de leur première rencontre, alors que l'adjudant-chef procède à un contrôle routier « ségrégationniste », ne reproche-t-il pas à Déogratias de prendre le parti de Bénigne :

²³ Cf. LÉDÉ (M.-L.), « Mythes et Légendes dans la littérature d'Afrique noire », dans *La Revue de Paris*, n°4, avril 1969, part. p. 64.

²⁴ *Pawa*, op. cit., p. 71.

« Qu'est-ce que ça peut te foutre à toi ? Tu es hutu, elle est tutsi, non ? »²⁵. Sa seconde victime sera Bosco : dès sa première apparition dans le récit, l'épaulette au sigle de l'APR – l'Armée Patriotique Rwandaise, devenue après 1994 l'armée nationale – et le crucifix ostensiblement accroché au mur²⁶ manifestent la position du personnage qui tente, pourtant, de rassurer son interlocuteur : « On ne va pas t'enfermer maintenant... Vous n'êtes pas tous coupables »²⁷. Mais Déogratias n'hésitera pas, malgré les prises de position modérées du personnage, à l'empoisonner.

On comprend mieux l'assassinat de Juvénal, présenté comme le chef local de la milice hutue : lui aussi, ami de Déogratias, il n'hésite pas, pour autant, à l'embrigader de force dans les massacres ou les viols, l'accusant de trahison et menaçant parfois sa vie. Face à lui, le jeune homme incarne cette partie de la population hutue, faible, qui n'a participé au génocide que par crainte²⁸.

Et l'on peut penser que s'il tente également d'empoisonner l'innocent frère Philippe, c'est à défaut de pouvoir tuer le frère prêtre réfugié de l'autre côté de la frontière : mais l'échec de cette dernière tentative – Déogratias sera arrêté pour le meurtre de l'adjudant-chef au moment où il tente de faire boire au frère une bière empoisonnée – paraît tout à fait symbolique de ce thème du refus du pardon... Le religieux, qui vient d'entendre les confidences du génocidaire assassin, s'exclame : « Je prierai Dieu pour qu'il te pardonne, Déogratias... et pour qu'il me donne la force de te pardonner, car, aujourd'hui, je ne le peux pas »²⁹.

²⁵ *Déogratias, op. cit.*, p. 25, str. 1, v. 3.

²⁶ *Déogratias, op. cit.*, p. 18, str. 3, v. 2.

²⁷ *Déogratias, op. cit.*, p. 19, str. 2.

²⁸ *Déogratias, op. cit.*, p. 58, str. 2-3.

²⁹ *Déogratias, op. cit.*, p. 78, str. 2, v. 2.



Quand la charité recule devant l'horreur (Stassen © Dupuis, 2000, p. 78)

On retrouve la thèse de Jacques Ricot, selon laquelle on peut tout pardonner même si tous ne le peuvent pas³⁰. En même temps s'inscrit ici la différence entre Stassen et son « héros » : l'auteur qui a pourtant manifesté la vigueur de sa rancœur, particulièrement contre les instances religieuses, refuse de faire mourir un religieux juste et suggère, par le discours de celui-ci, que le pardon peut être le fruit du temps. Mais, pour autant, il ne le confond pas avec l'oubli : Déogratias insiste fortement pour faire comprendre au frère Philippe qu'il ne s'est pas livré à une confession, mais à un témoignage...

Et c'est là une des forces de la bande dessinée et de *Pawa* que de porter le devoir de mémoire ; si Pierre Bouretz, analysant *La Mémoire, l'histoire et l'oubli* de Paul Ricœur, croit y lire que : « Le pardon permet de concilier le "devoir de mémoire" et l'impossibilité pour la société de rester "en colère avec elle-même" »³¹, Paul Ricœur lui-même indique, dans une interview donnée au *Magazine littéraire*, qu'il est « très méfiant à l'idée d'un devoir de mémoire »³². Mais il prend là le contre-pied de nombre de ceux

³⁰ *Peut-on tout pardonner ?*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 1999, 86 p.

³¹ « La mémoire entre fidélité et vérité », dans *Le Monde des débats*, septembre 2000, p. 23, commentant l'ouvrage publié au Éditions du Seuil.

³² N°390, septembre 2000, p. 23, col. 2.

qui ont été engagés, acteurs ou témoins, dans des grands bouleversements de l'histoire. Ong Thong Hoeung, autrefois partisan des Khmers Rouges, affirme fortement : « Personne ne peut se soustraire au "devoir de mémoire" »³³, confirmant ce que disait vingt ans plus tôt Elie Wiesel : « Ne pas transmettre une expérience, c'est la trahir »³⁴.

Déjà, en 1925, Maurice Halbwachs soulignait que : « Il faut donc renoncer à l'idée que le passé se conserve tel quel dans les mémoires individuelles[...] »³⁵ et, lorsque, évoquant la décennie précédente, Farida Boualit indique que : « témoigner de ce qui se passe [c'est] témoigner d'une tragédie, [à la fois] tragédie de l'Algérie [et] tragédie individuelle, tragédie d'une génération et tragédie de soi »³⁶, n'a-t-on pas le sentiment qu'elle décrit, à propos de témoignages vécus, le mode de narration qu'emprunte, sur le Rwanda, le témoignage « fictif » de Déogratias ?

Le devoir de mémoire

En fait, ce devoir de mémoire, évident dans le projet de Stassen, s'inscrit à deux niveaux : d'une part, l'organisation des deux ouvrages témoigne en ce sens, mettant en évidence leur aspect documentaire, ce que j'ai évoqué ailleurs³⁷ ; d'autre part, leurs contenus, narrations et images, choix des thèmes et manière de les présenter, confortent un engagement, celui de ne pas laisser le conflit de 1994 devenir un génocide oublié...

Déjà, la présentation même de *Déogratias* invitait le lecteur à ne pas aborder la bande dessinée comme une aventure exotique parmi d'autres : la quatrième de couverture insistait sur le fait que Stassen « n'est pas seulement un raconteur d'histoires mais aussi un rapporteur de l'Histoire [qui réussit à] exprimer l'indicible et peindre l'inqualifiable » et une préface de Laurence Madani soulignait le travail de véritable journaliste de terrain engagé par l'auteur. D'autre part, nous l'avons déjà indiqué, dans le

³³ Dans *L'Express*, 30 octobre 2003, p. 130.

³⁴ *Paroles d'étranger*. Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 8.

³⁵ *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925) ; rééd. Mouton, 1975, p. 279.

³⁶ « La littérature algérienne des années 90 : témoigner d'une tragédie », dans « Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie », *Études littéraires maghrébines*, n°14, 1999, p. 31.

³⁷ Cf. note *supra*.

« livre », mais avant le début de « la bande dessinée », Stassen livrait un carnet de croquis où il associait étroitement des illustrations reproduisant des événements et/ou des personnages réels, et des portraits des personnages de l'album, soulignant ainsi le caractère de témoignage de sa fiction.

De manière encore plus flagrante, dans *Pawa*, toute une série de relevés cartographiques, de notices, linguistique, historique, lexicale, bibliographique, souligne cette volonté d'informer, de ne pas laisser tomber dans l'oubli, souhaité par certains, comme le souligne une significative dédicace en page de titre : « Je tiens à ne pas remercier les services consulaires de l'Ambassade de Belgique à Paris qui ont fait tout ce qui était en leur pouvoir (et même davantage) pour m'empêcher de voyager ».

La construction même du volume, à l'exception de la saynète initiale déjà évoquée – « Au cœur de l'Afrique (Drame ethno-psychologique) » –, délibérément traitée sur le mode satirique, se présente comme une suite de courts comptes-rendus d'événements, de rencontres, de personnages, tous donnés pour réels par l'auteur³⁸, sur le souvenir du génocide, ses conséquences, la vie au quotidien en 2000 au Rwanda et dans les territoires avoisinants.

Mais il est évident que le contenu des récits – qu'il s'agisse de la « fiction » de *Déogratias* ou des témoignages de *Pawa* – souligne les thèmes émergents de ce devoir de mémoire : l'opposition entre un avant – avant le colonialisme et pas seulement avant le génocide – et un maintenant ; l'origine colonialiste et religieuse d'une conscience d'affrontement ethnique ; la dénonciation des relais rwandais de cette conscience ; le génocide, ses séquelles, matérielles et morales...

C'est Bosco qui rappelle à *Déogratias* qu'avant l'arrivée des blancs, « nous vivions paisiblement ici », ce à quoi son interlocuteur rétorque : « Le lait et le miel coulaient alors »³⁹. C'est le même thème que l'on retrouve dans la bouche du Tutsi de « Au cœur de l'Afrique », évoquant le fait : « qu'avant, le pays était le pays de l'harmonie et de la douceur. Qu'il y avait du lait et du miel qui coulaient sur les collines. Que tout le monde s'entendait bien, qu'ils avaient des belles traditions, que les gens avaient la

³⁸ Stassen souligne qu'il a donné les noms véritables des personnages notoirement connus mais qu'il a fait suivre d'un astérisque les pseudonymes donnés aux personnes réelles, mais privées, qui ont répondu ou participé à son enquête.

³⁹ *Déogratias*, *op. cit.*, p. 21, str. 1, v. 3.

vie facile. »⁴⁰ C'est la même protestation que Mongo Beti lançait contre les Blancs et le catholicisme : « Le catéchisme, la messe, le chapelet, la confession, la prière du matin et du soir et les autres lubies, à quoi cela rimait-il ? *Nos ancêtres avant l'arrivée des Blancs, est-ce qu'ils ne croyaient pas en Dieu, eux ?* »⁴¹.

Mais il y a plus grave que cette négation d'un mode de vie et des traditions des populations colonisées : les oppositions entre les populations indigènes ont été créées artificiellement.

Lorsque Joseph-Marie Awouma attribue à l'inconscience le fait que « le missionnaire, l'administrateur, le commerçant, tous blancs, provoquent et attisent [...] cette tension »⁴², Stassen montre un comportement responsable dans la distinction-opposition entre hutu et tutsi. C'est Bosco qui dénonce : « Hutu, tutsi... ce sont les blancs qui ont inventé ces différences entre nous ! Ils ont écrit ces mots sur nos cartes d'identité !... »⁴³. Le Major tutsi de « Au cœur de l'Afrique [...] » affirme la même responsabilité : « Le colonisateur a inventé les mots hutu et tutsi. [...] Le colonisateur a pris un homme et lui a dit : toi, tu seras hutu ; et [...] il en a pris un autre et lui a dit : toi, tu seras tutsi... », ce que commente le Belge participant à la scène en disant : « Alors, ça a été la margaille !... »⁴⁴.

Cet autre Belge, sympathique, qu'est le frère Philippe, demandant à Déogratias s'il est hutu ou tutsi, s'attire cette réponse amusée : « Ha ha ha ! Il n'y a vraiment que les blancs pour poser des questions pareilles !... »⁴⁵. Mais on voit que la distinction tire à conséquence lorsque, sous la direction de l'adjudant-chef français Culard, l'armée procède à un tri « sélectif » des passagers d'un car⁴⁶. Cependant, le pire n'est-il pas qu'après le génocide, la Radio Umwizero, créée par Bernard Kouchner et qui veut « être un média de la paix et un média positif » – formule citée par Stassen –, entre

⁴⁰ *Pawa*, op. cit., p. 15-16.

⁴¹ *Ville Cruelle*. Paris, Présence Africaine, 1971, p. 46 (nous soulignons).

⁴² « Le Mythe de l'Âge, symbole de la sagesse dans la société et la littérature africaine », dans le numéro spécial *La Littérature africaine à l'âge de la critique*, dans *Diogenes*, n°80, 1972, p. 63-82.

⁴³ *Déogratias*, op. cit., p. 21, str. 1, v. 2.

⁴⁴ *Pawa*, op. cit., p. 17.

⁴⁵ *Déogratias*, op. cit., p. 38, str. 1, v. 2.

⁴⁶ *Id.*, p. 24-25.

dans ce schéma ethno-raciste « avec la plus parfaite innocence » à l'occasion de l'élection de Miss Afrique⁴⁷ ? De même, Harald, fonctionnaire norvégien du H.C.R. (Haut Commissariat aux Réfugiés des Nations Unies), même si c'est sur un mode qu'il croit plaisant, véhicule ce même schéma, que commente tristement Stassen : « *Pour Harald, le Rwanda, c'est très simple* : "Il y a les hutu et les tutsi. Les femmes tutsi ont de petits seins et de larges hanches et les femmes hutu ont de gros seins et des fesses rebondies" »⁴⁸.

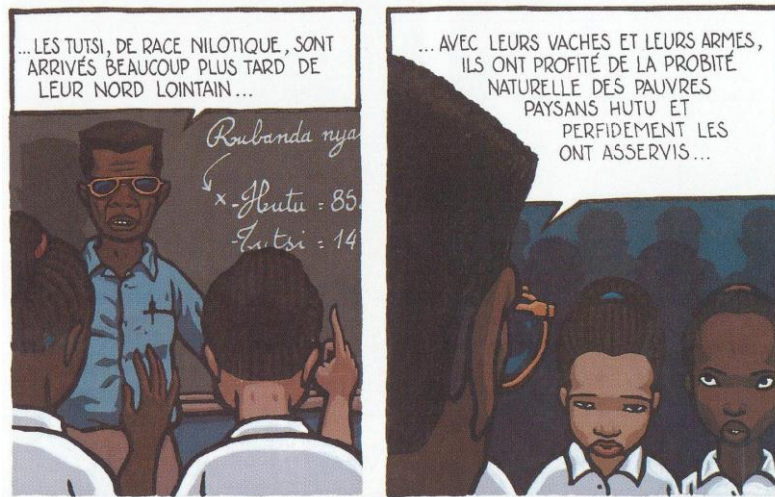
Le plus grave est que cette haine inter-ethnique est véhiculée par le système éducatif : l'enseignant hutu désigne son ethnie majoritaire comme « les vrais Rwandais » et dénonce les Tutsis qui « ont profité de la probité naturelle des pauvres paysans hutu et perfidement les ont asservis ». Le commentaire de Déogratias à Bénigne et Apollinaire, leur affirmant : « Le maître est un imbécile »⁴⁹ n'empêche pas le message de faire son effet dans les jeunes consciences : on comprend alors d'autant mieux que, lorsqu'il sera relayé par les médias, tels RTLM (Radio-Télévision-Libre des Mille Collines), il conduira au génocide de 1994. Mais, lorsqu'on voit « la défense réclamer l'acquittement [...] des "médias de la haine" rwandais »⁵⁰, on comprend bien la nécessité du devoir de mémoire qui conduit Stassen à rappeler leurs messages d'incitation à la violence contre les Tutsis : « Parce qu'avec leur drôle de mines de cafards fourbes, on a... ha ha ! seulement envie de les jeter à la rivière Akagera pour qu'ils rentrent en

⁴⁷ « Au cabaret », *Pawa, op. cit.*, p. 65 sq. La condition requise pour participer au concours, selon la radio citée, serait de mesurer au moins 1m70, condition qui, selon une note de Stassen, ne figure pas dans le règlement du concours.

⁴⁸ *Pawa, op. cit.*, p. 20 (l'auteur souligne).

⁴⁹ *Déogratias, op. cit.*, p. 19.

⁵⁰ *La Montagne-Centre France*, article du 23 août 2003.



La dénonciation de l'éducation « raciste » (Stassen, © Dupuis, 2000, p. 20)

Éthiopie »⁵¹, messages qui tournent au véritable appel au génocide après la mort du président Habyarimana : « ...Nous demandons à tous nos valeureux frères hutu de ne pas laisser ce crime impuni. Levez-vous, nos frères ! Levez-vous et allez au travail ! Affûtez vos outils, soulevez vos gourdins ! Il faut éradiquer cette race de cancrelats ! »⁵².

On comprend tout autant la nécessité du devoir de mémoire relativement au génocide lui-même : comment ne pas vouloir appeler à la conscience ceux qui, le génocide accompli, n'y voient que justice, comme Juvénal proclamant : « Notre force, c'est notre droit et notre droit, c'est notre force ! »⁵³. Comment ne pas vouloir rappeler leur responsabilité à ces bourreaux sans remords qui, du fond de leur prison, déclarent au journaliste Jean Hatzfeld : « Tuer était moins échinant que cultiver »⁵⁴.

⁵¹ *Deogratias*, *op. cit.*, p. 36, str. 2. Stassen rappellera cette mention dans *Pawa*, évoquant les enfants qui « traficotent » entre Rwanda et Burundi en traversant la rivière Akanyaru, « trop jeunes pour avoir vu, en 1993 et 1994, les milliers de cadavres de Tutsi qu'on y avait jetés pour qu'enfin ils rejoignent leur Ethiope "natale" » (*op. cit.*, p. 27).

⁵² *Deogratias*, *op. cit.*, p. 60, str. 1, v. 1.

⁵³ *Deogratias*, *op. cit.*, p. 57, str. 3, v. 1.

⁵⁴ Cette formule est assez abominable pour avoir été reprise par Daniel Rondeau dans son article de *L'Express*, « Les limites de l'espèce humaine », 2 octobre 2003, consacré à l'ouvrage de Jean Hatzfeld.

Et Stassen dénonce la banalisation de l'assassinat : un leitmotiv des génocidaires pour qualifier leur action est l'usage du mot « travail » ; on n'en prendra pour exemple que Juvénal indiquant que : « On doit terminer le travail ! », à quoi Déogratias répond : « Je ne veux pas travailler avec vous »⁵⁵. La nécessité de se souvenir est encore soulignée par Déogratias, rappelant, sous le terme neutre « les évènements » la première persécution des Tutsis, vingt ans auparavant⁵⁶.

Dans *Pawa*, l'auteur insistera d'ailleurs, à plusieurs reprises, sur cette permanence des assassinats de Tutsis jusqu'au Burundi, avant et après le génocide : « Tous ces salauds qui tuent des femmes et des enfants [...] ...Même tuer des militaires »⁵⁷. Dans la séquence « Un attentat », les assaillants du Palipehutu ont attaqué un bus faisant la « liaison quotidienne entre Kigali et Bujumbura » et la liste officielle de la compagnie « confirme que les victimes ont été choisies selon leur appartenance "ethnique" »⁵⁸.

Mais ce qui peut frapper, dans *Déogratias*, est que le génocide, présent presque à chaque instant de la narration, n'est, pour ainsi dire jamais montré : il y a là comme une réminiscence de la tragédie classique où le récit permet de ne pas représenter sur la scène des horreurs contraires à la règle de bienséance. Aussi, les rares images de l'album témoignant du génocide en prennent-elles une force particulière. Ainsi de Bénigne, obligée de se cloîtrer, contre son gré, dans la chambre de Déogratias pour éviter les massacres, puis rejoignant sa sœur Apollinaire et contrainte de se dissimuler avec elle dans les latrines, illustrant les conditions de survie – et encore n'est-elle que momentanée – des Tutsis pourchassés par les massacreurs hutus. Mais quelle puissance d'horreur se dégage de cette vision d'Apollinaire baignant dans le sang des victimes qui l'entourent sur le dallage de l'église – cette église abandonnée par le père Stanislas !⁵⁹ Que dire de l'effet tragique de ce premier plan sur Vedette, manifestement violée puis assassinée, et que dévoilent complaisamment, à ses filles qui viennent « se rendre », ses assassins, commentant cyniquement : « On vous attendait pour avoir votre famille de putes au complet ! »⁶⁰ Comment

⁵⁵ *Déogratias, op. cit.*, p. 58.

⁵⁶ *Déogratias, op. cit.*, p. 45, str. 1.

⁵⁷ *Pawa, op. cit.*, p. 66 et part p. 67, str. 1 et str. 2, v. 1.

⁵⁸ *Pawa, op. cit.*, p. 58-59.

⁵⁹ *Déogratias, op. cit.*, p. 64, str. 1, v. 1.

⁶⁰ *Déogratias, op. cit.*, p. 76, str. 2-3.

témoigne de la bestialité de Juvénal et ses complices cette vignette occupant les deux tiers de la p. 72, où le chef du groupe promet : « On reviendra terminer plus tard ».



Une des rares images de l'horreur : mais le texte est pire que l'image
(Stassen © Dupuis, 2000, p. 76)

Cette scène se termine par l'assassinat d'Augustin, révolté lorsqu'il apprend la part que Déogratias a prise au viol et à la mort des deux filles de Vedette⁶¹. Encore Stassen procède-t-il à une ellipse d'image puisqu'on ne voit pas la machette de Juvénal s'abattre. De même, seul le sang sur la machette du même Juvénal témoigne, quelques pages plus loin, des massacres accomplis, l'auteur nous en épargnant le spectacle⁶².

Le témoignage sur l'après-génocide n'est pas moins puissant et use des formes les plus diverses ; ainsi, à travers la « nostalgie » de l'adjutant-chef Culard, revenu, en touriste à Kigali et qui ne regrette, cyniquement, que : « ...Et si c'est pas malheureux quand on y pense : toutes ces beautés qui pourront plus faire profiter de la douceur de leurs cuisses, tous ces jolis petits morceaux découpés à la machette... Quel gâchis... »⁶³

⁶¹ *Déogratias, op. cit.*, p. 73, str. 3, v. 2.

⁶² *Déogratias, op. cit.*, p. 74, str. 2, v. 3.

⁶³ *Déogratias, op. cit.*, p. 5, str. 1, v. 2.

Mais pour les victimes elles-mêmes, l'humour n'est-il pas une manière de supporter l'horreur du souvenir : « Immaculée est très drôle.[...] Elle parle souvent du génocide en faisant des blagues.[...] Fugacement, entre deux bons mots, on entraperçoit la profondeur du cauchemar et l'on en éprouve un court et précis sentiment de vertige »⁶⁴.

Le témoignage d'Immaculée souligne aussi un aspect fondamental des lendemains du génocide : la relativité de la responsabilité, voire de la culpabilité, des accusés. Dans ces procès multiples et difficiles, elle apparaît comme témoin à décharge pour « un curé accusé de génocide [...] mais [qui] en avait sauvé d'autres aussi », ce que commente Immaculée en disant : « Les gens disent qu'il a tué. Moi, je ne l'ai pas vu tuer. Et s'il a tué, c'est beaucoup moins que les autres. »⁶⁵

Ceci est confirmé par un dialogue qu'elle a avec un « vieux » qui prend amicalement des nouvelles de la famille de la jeune femme : la fin de la planche nous apprend « que lui-même, il comprenait qu'on le mette en prison, parce que lui, il avait beaucoup tué »⁶⁶. Le paradoxe du dialogue amical entre les deux personnages est qu'il est ponctué d'une remarque d'Immaculée disant qu'elle a eu un enfant : « Il faut bien refaire des tutsi puisque vous nous avez tous tués », ce à quoi l'autre répond, en souriant : « Ah oui, c'est vrai »⁶⁷. N'avait-on pas vu, de la même manière qu'Immaculée, Bosco souligner à Déogratias qu'il n'en avait pas assez fait pour aller en prison⁶⁸ ? Toutefois, le jeune hutu, à la différence du vieux, porte le poids de ce remords qui le pousse à être non seulement un vengeur mais aussi un témoin, comme nous l'avons déjà indiqué.

⁶⁴ Pawa, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁵ Pawa, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁶ Pawa, *op. cit.*, p. 34.

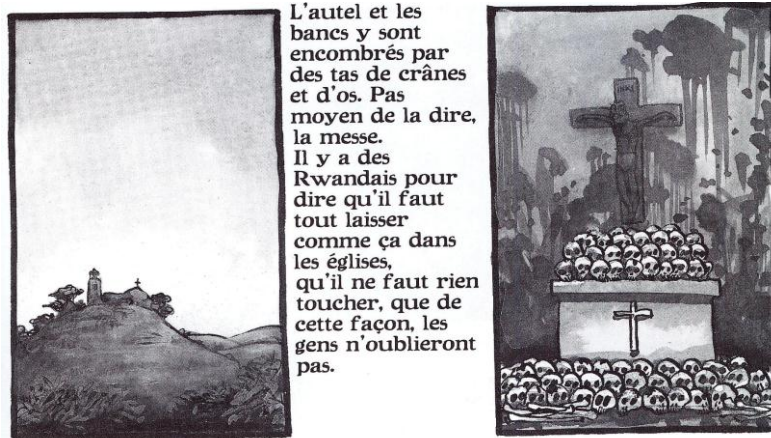
⁶⁷ Pawa, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁸ Déogratias, *op. cit.*, p. 19, str. 1-2.



La réconciliation : entre inconscience et volonté positive
(Stassen © Guy Delcourt Production, 2000, p. 12)

Mais au-delà du remords des uns, du pardon des autres, il reste de terribles témoignages qui interdisent l'oubli : « Tous les corps abandonnés dans les charniers n'ont pas encore été exhumés. Parfois on se met au travail et on en déterre quelques milliers »⁶⁹. Et que dire de ces ossuaires qui empêchent de « dire la messe dans certaines églises. L'autel et les bancs y sont encombrés par des tas de crânes et d'os. Pas moyen de la dire, la messe. « Il y a des Rwandais pour dire qu'il faut tout laisser comme ça dans les églises, qu'il ne faut rien toucher, que de cette façon, les gens n'oublieront pas »⁷⁰.



Devoir de mémoire et sentiment de revendication
(Stassen © Guy Delcourt Production, 2000, p. 41)

⁶⁹ Pawa, *op. cit.*, p. 40.

⁷⁰ Pawa, *op. cit.*, p. 41 (nous soulignons)

Stassen explicite donc clairement, en même temps, cette conscience du devoir de mémoire et cette possibilité du pardon qui ne se confond pas avec l'oubli, dans ces deux séquences consécutives de *Pawa* – n'avait-il pas signalé, dans la première, que le mot « vieux » ne donnait pas une indication d'âge mais était un terme d'amitié ? En fait, il y a là l'un des traits qui font la richesse de l'œuvre et sa complexité : l'indignation devant l'horreur et une conscience humaniste.

Un sentiment humaniste

D'évidence, il y a un sentiment humaniste dans le seul projet de ne pas vouloir laisser tomber dans l'oubli le génocide rwandais : mais la conscience de l'horreur institutionnalisée n'empêche pas l'auteur de manifester une véritable confiance en l'homme. Plus que des individus, ce sont des systèmes ou des modes de pensée qu'il dénonce : au milieu des plus innombrables tragédies, il reste des êtres humains, avec des sentiments généreux ou simplement avec leur dimension d'homme, même s'ils l'assument mal. Comment oublier cette réponse du frère Philippe au soldat qui vient d'arrêter Déogratias et demande au missionnaire : « C'était un ami à vous, ce fou ? », « C'était une créature de Dieu »⁷¹. D'ailleurs, d'une manière métaphorique, n'est-ce pas cette conception d'une dignité fondamentale de l'homme qui conduit Déogratias, à travers sa conscience des crimes qu'il a commis, à abdiquer son humanité dans la perception qu'il a d'être un chien ?

Mais des êtres moins ambigus que le jeune hutu assument cette dignité d'être homme : le frère Philippe, évidemment, – malgré les critiques de Stassen sur les religieux –, qui s'attache à l'Afrique réelle et à ses habitants, cherche à les connaître sans tomber dans les préjugés des Blancs. Ses parents, d'ailleurs, sauveront Marie, la fille du twa Augustin, et lui épargneront jusqu'à l'horreur du spectacle du génocide : « Éteins la télé, Philippe, il ne faut pas que la petite voie ça »⁷². Augustin lui-même, ce diplômé qui, pour des raisons pécuniaires, accepte des travaux domestiques et le racisme des Blancs sans pour autant perdre son ironie, abandonnera la sécurité du convoi qui l'emmène en exil pour aller

⁷¹ *Déogratias, op. cit.*, p. 80, str. 1, v. 1.

⁷² *Déogratias, op. cit.*, p. 68, str. 2.

rechercher les filles de Vedette et, lorsqu'il découvrira le sort qui leur a été réservé, il osera, seul contre tous, dénoncer l'horreur : il en perdra la vie⁷³.

Et que dire de Vedette ? Cette prostituée ne se révèle-t-elle pas une femme de cœur, mère dévouée à ses enfants ? on se souvient de la belle scène où elle explique à Bénigne comment les vicissitudes d'un conflit précédent l'ont conduite, après son retour d'exil, ayant tout perdu, à se vendre pour payer l'éducation de ses filles⁷⁴. Ce qui pourrait n'être qu'un cliché emprunté au roman naturaliste du XIX^e siècle prend, dans le contexte géopolitique de la région, tel que le montre, en particulier, la chronologie terriblement démonstrative que Stassen propose à la fin de *Pawa*⁷⁵, un relief réaliste saisissant. D'autre part, face à la barbarie des meutes d'assassins, à la lâcheté du père Stanislas, combien s'affirme son courage lorsqu'elle décide d'aller rechercher et aider ses filles, sans rien ignorer des dangers qu'elle va courir et qui lui seront fatals⁷⁶.

Surtout, le thème de la réconciliation et du pardon, à peine esquissé dans la bande dessinée, ne court-il pas dans les pages de *Pawa* ? Malgré les attentats qui continuent, malgré les difficultés du quotidien, la misère qui conduit jusqu'aux enfants à se livrer à des trafics médiocres, les épidémies, nombre de séquences de cet « état des lieux » du Rwanda et de ses environs montrent la force de la vie. C'est l'acceptation de l'autre, comme en témoigne l'anecdote déjà évoquée d'Immaculée⁷⁷. Dans « Mabanda », Stassen évoque la solidarité de ces chauffeurs d'organisations internationales qui, à la frontière du Burundi, transportent les familles déplacées : « on peut bien prendre quelques heures sur son temps libre pour rendre service aux gens »⁷⁸. De même, dans « Gisuru », on pense à la légende de Saint Martin en voyant ce militaire d'un poste frontière burundais offrir sa pèlerine à un motocycliste, démuné, qui veut continuer sa route jusqu'à Ruyigi : « Prenez ma pèlerine, dit-il. Il pleut trop fort. »⁷⁹.

⁷³ *Déogratias*, *op. cit.*, p. 62, str. 1-2 et p. 73.

⁷⁴ *Déogratias*, *op. cit.*, p. 44, str. 1-2.

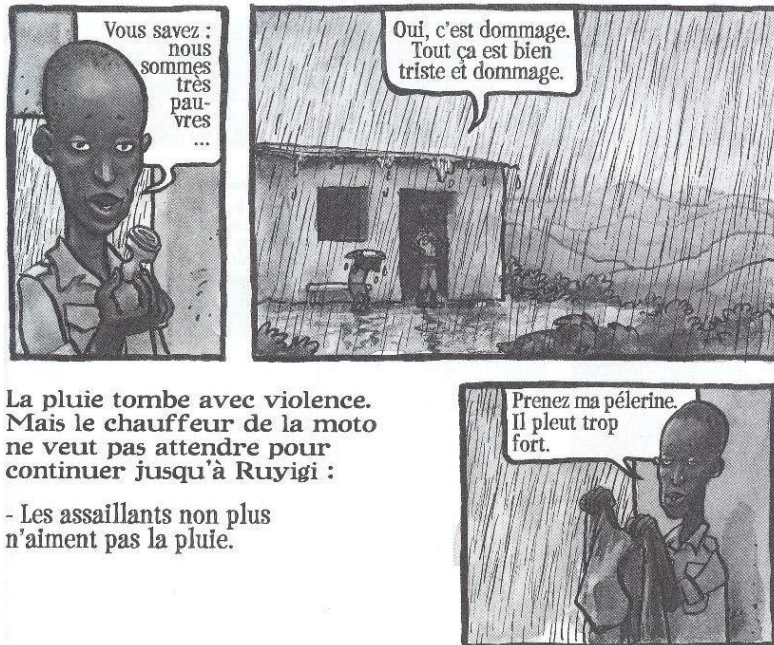
⁷⁵ *Pawa*, *op. cit.*, p. 110 sq.

⁷⁶ *Déogratias*, *op. cit.*, p. 63, str. 2-3.

⁷⁷ « Byimana », *Pawa*, *op. cit.*, p. 31-38.

⁷⁸ *Pawa*, *op. cit.*, p. 98.

⁷⁹ *Pawa*, *op. cit.*, p. 102.



La pluie tombe avec violence. Mais le chauffeur de la moto ne veut pas attendre pour continuer jusqu'à Ruyigi :

- Les assaillants non plus n'aiment pas la pluie.

Un espoir humain ? (Stassen © Guy Delcourt Production, 2000, p. 102)

Mais c'est sans doute le personnage de Maggy qui incarne le mieux – au-delà du témoignage de la réalité – l'espoir que Stassen met en l'homme : nous la découvrons dans le seul cabaret de Ruyigi, constamment enjouée et riante. Puis, après sa sortie du café, une phrase surprenante nous apprend que « Jean (le barman) est *un* des enfants de Maggy. Un de ses *six cents* enfants ». La suite de la séquence nous apprend que Maggy Barankitse, originaire d'une grande famille tutsie, « a recueilli ses premiers enfants sur les tas de cadavres » lors des premiers affrontements de 1993. « Depuis 8 ans, les massacres, mais aussi la grande misère de la région, la malaria et le sida, ont fait grandir la famille jusqu'à compter 600 enfants. » Elle ne fait pas de différence entre les Hutus et les Tutsis. De plus, elle recueille aussi des fillettes enlevées, violées, et en fait des « jeunes filles [qui] ont reconquis [une part] d'intégrité et de liberté ». Ce n'est sans doute pas un hasard si l'ouvrage – chronologie et lexique exceptés – se termine sur ce témoignage : n'est-il pas celui qui est le plus porteur d'espoir ? À travers ce personnage, présenté, d'après les codes de Stassen, sous son

vrai nom, c'est non seulement la croyance en la vie qui est évoquée mais l'espérance d'une reconquête de sa liberté et de sa dignité...⁸⁰

Ce qui semble faire la richesse de ces deux ouvrages de Stassen est, au-delà de la démarche de base qui veut porter témoignage et sauver de l'oubli un crime intolérable, l'art qu'il a de conjuguer la dénonciation violente des événements, des conditions et des institutions qui les ont permis, voire suscités, et cette croyance profonde que, même au sein de l'horreur, il y a toujours des hommes qui se dressent, fût-ce au risque de leur vie, pour témoigner de la dignité humaine et affirmer la permanence de la vie et des raisons d'espérer.

Ce message se trouvait déjà dans *Le Bar du Vieux Français* (*op. cit.*), où Stassen et Lapière montraient comment deux déracinés, un jeune orphelin africain et une jeune maghrébine en révolte contre sa famille, réussissaient, malgré bien des vicissitudes, à conquérir leur identité propre et même à accéder au bonheur. Certes, la situation idéologique et politique dans « les Monts de la Lune » ne semble pas encore permettre ce bonheur, mais la vision de Stassen est une vision ouverte et le constat, dur et difficile, du présent, ne ferme pas la porte à l'espoir en un avenir où la leçon de l'histoire et les efforts des individus permettront de retrouver une tolérance et un équilibre grâce auxquels, peut-être, pour ces populations malheureuses, « le lait et le miel » des anciens jours pourront couler à nouveau.

⁸⁰ *Pawa*, *op. cit.*, p. 103-109 ; part. p. 107-108-109.



Claude LACOUR

Université Nancy 2

**UNE COMPARAISON ENTRE TROIS BANDES DESSINÉES : *DEOGRATIAS*,
AUSCHWITZ ET *MAUS***

Contrairement au cinéma, qui s'est rapidement présenté comme un moyen d'enregistrer et de représenter le réel, la bande dessinée affiche une vocation ludique. Quand ses auteurs ont eu conscience de l'impact didactique qu'elle pouvait avoir auprès des jeunes générations, nous avons vu apparaître des récits inspirés du réel, de l'histoire et des disciplines scientifiques particulièrement. C'est ainsi que Pierre Miquel a retracé certaines grandes périodes de l'histoire dans des ouvrages destinés aux jeunes élèves. Mais la représentation des génocides par la bande dessinée relève d'un processus différent : elle s'inscrit dans un contexte sociologique tout autant qu'historique, rend compte d'un accident social, d'une rupture événementielle et traumatique que la plupart des sociétés ne peuvent intégrer ; celles-ci éprouvent alors le besoin de faire resurgir ce traumatisme au fil des générations et la bande dessinée reste un moyen de toucher particulièrement les jeunes générations. Elle se voit alors investie d'une mission didactique, mais aussi moralisatrice, sans que le message soit directement affiché ; il reste implicite et prend des significations différentes en fonction de la culture et du savoir du lecteur. Aussi la bande dessinée s'oppose-t-elle encore au film sur deux plans essentiels. Sa lecture relève d'une démarche volontaire et active du lecteur qui conserve toute liberté de parcourir les pages à son rythme, dans l'ordre de son choix ; son regard peut s'attarder sur certaines images et en survoler d'autres. Elle n'a aucunement la vocation de représenter la réalité, même si, dans le cas qui nous occupe, le lecteur ne s'y trompe pas. Le message diffusé n'en est alors que plus prégnant. Le film reste le défilement vertical d'images animées dont l'objectif est de produire une impression de réel, procédé qui développe une certaine passivité de la part du spectateur :

Le film présente des vignettes qui se suivent à la manière d'un strip vertical, le cinéma est bien la projection sur un écran unique, selon un certain rythme – de ces vignettes – ce qui donne l'impression du mouvement, eu égard au rapport à une réalité volée, projetée sur une pellicule par l'intermédiaire d'une caméra... par sa nature même, le procédé cinématographique s'actualise dans une temporalité linéaire et n'offre donc pas de retour en arrière possible¹.

Par son statut spécifique, la bande dessinée permet de voir plusieurs images simultanément, fixe chez le lecteur chaque détail du mouvement, chaque expression des visages, elle invite à un va-et-vient du regard qui, pour autant, ne nuit pas au déroulement du récit, mais peut amplifier l'expression d'émotions. Elle est images et discours, circonstancielle et événementielle, mais son statut en fait une fiction libérée des contraintes de mise en scène du cinéma.

Les trois bandes dessinées que nous allons considérer ont « fictionnalisées » l'histoire des génocides : *Maus* de Spiegelman, réalisée en 1987 et 1992, donne l'impression de retracer l'histoire immédiate², *Auschwitz* de Croci, réalisée en 2002, traite uniquement du passé³ et *Deogratias* réalisée par Stassen en 2000, est la mise en fiction de l'histoire immédiate⁴. En considérant les constructions narratives, la mise en scène des personnages et les techniques de représentation de l'horreur, nous verrons comment ces trois ouvrages mettent en évidence des traits communs aux génocides juif et rwandais et nous réfléchirons à l'impact qu'ils peuvent avoir sur la construction de l'histoire et de la mémoire.

¹ Taro Ochiaï, « Analyse de la bande dessinée. À la recherche des éléments d'articulation de la créatin en BD », 1995.

² SPIEGELMAN (A.), *Maus*. Paris, Flammarion, 1998 (pagination, référence édition originale, date première édition française)

³ CROCI (P.), *Auschwitz*. Paris, Pascal Croci/Éditions du Masque/Hachette Livre, 2000, 76 p.

⁴ STASSEN (J.-P.) *Deogratias*. S.I., Dupuis, coll. Aire Libre, 2000, 80 p. ; du même auteur, voir aussi : STASSEN (Jean-Philippe), *Pawa : chroniques du pays des Monts de la Lune*. Paris, Delcourt, 2002, n.p., ill.

La construction narrative et la mise en évidence de la dramaturgie

Ces trois bandes dessinées sont la mise en scène de traumatismes à la fois humains, historiques, individuels et collectifs, et la représentation du génocide reste un acte difficile, toujours inachevé, tant dans la forme que dans le fond. Le génocide est un fait passé qui n'a pas été assimilé par la mémoire ; c'est ce qui le différencie de l'événement historique « ordinaire ». Il est perpétuellement refoulé, ce qui explique la récurrence des tentatives exercées pour le représenter ; de plus, il ne peut s'intégrer dans aucun présent et, de ce fait, échappe à toute forme de constitution d'une mémoire, comme le dit Ricoeur : « Il y aurait dans l'événement même quelque chose de si monstrueux qu'il mettrait en déroute tous les modes de représentation disponibles »⁵.

L'utilisation de la bande dessinée semble donc intervenir comme un nouveau mode de représentation, comme une ultime tentative d'intégration du traumatisme dans la mémoire. C'est précisément pour cette raison que la narration joue un rôle primordial dans la représentation. La bande dessinée, par définition, ne peut se contenter de montrer ; elle ne reconstruit l'histoire qu'en racontant des histoires et c'est de ces histoires que naissent la mémoire, la réflexion, le débat provoqués par la société qui la produit. Or, les trois bandes dessinées du corpus présentent des formes narratives différentes. Nous pouvons d'emblée observer que *Maus* et *Deogratias* sont le fruit d'expériences personnelles, d'observations et de connaissances qui aboutissent à la construction d'histoires fictionnelles à travers lesquelles transparaissent l'horreur et le traumatisme causé par le génocide. En effet, dans *Maus*, Spiegelman, narrateur-personnage et victime, retrace sa propre vie entre 1938 et 1945, une vie familiale ordinaire, perturbée par le seul fait d'être juif ; son appartenance à la race bannie est l'élément déclencheur de la représentation du génocide qui reste étroitement lié à la trame narrative. Dans *Deogratias* aussi, la focalisation est interne, mais le point de vue demeure pourtant omniscient ; ce procédé place le lecteur dans une situation de « voyeur » passif, impuissant à agir face au déroulement d'événements inexorables, le tient à distance d'un récit complexe et de personnages dont le statut et la place qu'ils occupent dans la narration ne permettent pas une véritable identification. En effet, le lecteur ne peut se reconnaître en *Deogratias*, personnage qui incarne les

⁵ RICOEUR (P.), *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 331-332.

deux aspects du génocide, mi-homme, mi-chien, à la fois victime et bourreau. Cette complexité narrative le place dans une situation d'attente, du dénouement d'une part, d'explications d'autre part, et constitue un moyen impératif de focaliser son attention sur la lecture. Ici, contrairement à *Maus*, le génocide n'est pas présenté comme un accident dans le déroulement de la narration, mais comme un acte volontaire qui sous-tend la trame narrative, d'autant que le personnage central est poussé par un sentiment de vengeance, même si sa folie atténuée quelque peu la responsabilité de ses actes.

Dans leur forme, ces deux ouvrages s'opposent à *Auschwitz*, dont l'introduction annonce de la part de Croci une volonté évidente de privilégier le témoignage et la représentation du génocide juif au détriment de la narration. Fondé sur la récurrence de faits antisémites, cet ouvrage propose, dès les premières pages, une rétrospective de la « chasse aux Juifs » au fil des siècles dont la systématisation et la cruauté sont accentuées par des vignettes encadrées de noir. Ce procédé impose d'emblée au lecteur une obligation de deuil, trace récurrente d'une forme de prostration sacralisante qui entoure la Shoah. L'extermination des hommes par le crématoire est annoncée par la représentation d'incendies qui détruisent d'abord les symboles juifs. Copies conformes de documents d'archives, références à des films, principalement à *Nuit et brouillard* de Resnais, *Auschwitz* est constitué d'une suite de dessins conformes au témoignages des survivants : image des déportés dans un wagon derrière les barbelés, arrivée des Juifs dans le camp éclairée par la lumière des projecteurs tombant des miradors nous renvoient incontestablement à nos livres d'histoire et à ces images gravées dans nos mémoires. Cette bande dessinée se présente donc comme une succession de documents qui nous parlent d'histoire, mais ne repose sur aucune trame narrative construite ; le lecteur n'a pas d'attentes, il comprend d'emblée que cet ouvrage est avant tout un transfert de témoignages destiné à transmettre la mémoire, un livre d'images. L'absence de trame narrative place le lecteur dans une situation d'observateur uniquement, elle empêche toute identification à des personnages, le couple Kazik-Cessia n'étant qu'un prétexte à la succession des images ; il n'a pas de vécu en dehors de la déportation et le destin de leur fille reste la seule intrigue dramatique qui puisse tenir le lecteur en haleine. Ces trois bandes dessinées présentent donc des statuts narratifs très différents, étroitement liés aux choix des temporalités fictionnelles, de leurs références au réel et des relations qu'elles entretiennent entre elles.

Maus est de loin le récit dont la période fictionnelle est la plus vaste, puisqu'elle couvre le réel de 1940 aux années 1970, du début de la guerre à l'époque où le fils interroge son père pour écrire ses mémoires. Les ellipses temporelles sont peu importantes et d'autant moins perceptibles qu'elles sont comblées par le savoir du lecteur et la clarté du récit. Malgré un va et vient permanent entre le présent fictionnel, moment de la narration, et le passé de l'événement, le récit reste linéaire, mais ce procédé confère, à l'histoire, vie et impression de réel, tout en conservant l'attente du dénouement et en confrontant le lecteur à sa propre réalité : la discrimination, le conflit des générations, les problèmes de la vie quotidienne, une interrogation sur le sens des relations humaines et de l'amitié en particulier. Dans *Auschwitz* le temps fictionnel coïncide quasiment avec celui de l'événement, si ce n'est le retour historique sur l'antisémitisme et la projection du génocide juif par les nazis sur le génocide de Yougoslavie ; même si ce processus constitue une volonté d'ancrage dans le présent de la réalisation et dans celui du lecteur, il apparaît clairement que la référence au peuple yougoslave reste superficielle et peut être considérée comme un prétexte, une tentative de dédouanement de la part de l'auteur. Le corps de l'ouvrage est essentiellement composé de dessins fidèles aux stéréotypes dont la vocation est de représenter le génocide juif : vie dans le camp, violence, épuisement des déportés, wagons et barbelés, fours crématoires, chambre à gaz... La juxtaposition des images construit le récit.

Deogratias nous propose une construction narrative beaucoup plus complexe : deux récits s'imbriquent l'un dans l'autre, alternant un présent narratif qui se situe à la fin du génocide et un passé très proche, temps de la préparation des événements. Ce présent narratif est signifié par l'encadrement noir de certaines vignettes dans lesquelles les vêtements de *Deogratias* sont couverts de taches. La quasi concomitance de ces deux temporalités permet deux narrations parallèles, l'une expliquant les causes et la préparation du génocide, l'autre mettant en scène la personnalité complexe de *Deogratias*, sorte d'enfant tueur, justicier et en même temps victime de ses actes. L'imbrication des deux récits crée une sorte de confusion qui sert la psychologie complexe du personnage, marque la rupture causée par le génocide et entretient le suspense, mais elle constitue aussi une sorte d'errance qui dérouté le lecteur et nuit parfois à la compréhension de l'événement.

Ces trois récits donnent du génocide une vision différente, jouant particulièrement sur l'environnement des événements. *Maus* et *Deogratias* intègrent les images du génocide dans le déroulement de deux vies ordinaires : Vladek a la malchance d'être juif ; il est victime de la fatalité et, malgré sa prudence et son énergie pour échapper à la déportation, il se retrouve au camp d'Auschwitz. De même, Deogratias se trouve mêlé au génocide des Tutsis par hasard, son engagement est peu clair et l'auteur attend la fin du récit, après avoir maintenu le spectateur dans une sorte d'errance et de confusion, pour montrer qu'il était l'assassin de ses amis hutus. Ce procédé contribue à définir le génocide comme une tuerie plus aléatoire, conséquence d'une idéologie mal définie, fait d'individus mal organisés.

Des personnages divers au service d'une même représentation

Les trois bandes dessinées abordent la représentation du génocide par la mise en scène de personnages très différents et le choix de chacun des auteurs conduit à des perceptions diverses de l'événement « génocide ».

Dans *Auschwitz*, le couple yougoslave de Croci, déjà âgé, porte, dès les premières pages de la bande dessinée, le poids des victimes. Victimes de la guerre ethnique en Yougoslavie, Kazik et Cessia vont témoigner, avant leur exécution, des années passées à Auschwitz, cinquante ans plus tôt ; il suffit à Croci de préciser à la dernière page que le couple a été accusé de trahison politique pour ancrer dans l'esprit du lecteur que le statut de juif équivaut à celui de victime. Leurs visages baissés, leurs dos courbés annoncent d'emblée la souffrance et la mort : prédestinés à la déportation, ils finiront exécutés par le régime de leur pays. Alors qu'ils vont mourir, ils se sentent investis, en tant que victimes, du devoir de transmission de la mémoire. Paradoxalement, le seul point d'ancrage dans le réel au milieu de ce monde de l'enfer est le visage de Ann, fille du couple, alors qu'elle vient de mourir. Ses yeux fermés, ses traits fins apportent une sorte d'apaisement et la mort, aboutissement du génocide, apparaît comme une fin en soi, mais aussi comme le seul moyen d'échapper à l'enfer et à sa condition de juive, de jouir d'un repos enfin mérité. Croci utilise le graphisme au service de la représentation de la haine ; SS et déportés ont les yeux exorbités, les traits anguleux, la bouche est souvent tordue. Dans ce monde déshumanisé où les victimes deviennent proches des bourreaux, le lecteur est en proie à une sorte de

malaise. Ces choix de représentations excluent de ce fait la construction de héros. Le statut de victimes qui écrase les déportés fait d'eux des êtres sans vie, destinés à la mort. Ce traitement de l'image interroge d'ailleurs le lecteur sur le regard que la société porte aujourd'hui aux survivants de la Shoah. Passant du statut de victimes qui leur a été imposé lors du génocide, à celui de héros qu'ils ont obtenu au fil du temps, ils sont présentés comme tels aux jeunes générations par une société en quête de modèles et en recherche d'identité. Cette bande dessinée développe la confusion auprès des jeunes dont le savoir est souvent insuffisant pour combler les doutes. La limite mal définie entre héros et victime nous interroge sur le statut de l'un et de l'autre et il n'y a qu'un pas à franchir pour penser que toute victime finit par devenir héros. Il faudrait donc accepter la souffrance pour être considéré par une société en quête d'héroïsme.

A contrario, *Maus* ne revêt aucunement la forme du documentaire ; Spiegelman choisit l'abstraction et la symbolique en donnant à ses personnages les traits d'animaux familiers, procédé qui crée avec le lecteur des liens affectifs et qui ne nuit en rien au processus d'identification, a fortiori si le lecteur est jeune. Les Juifs sont incarnés par des souris, petits rongeurs actifs et débrouillards qui se protègent de l'ennemi, le « chat-SS », en se faufilant dans des trous. Ici, toute fatalité de la mort a disparu, le Juif ne porte plus le fardeau des victimes. Les non-juifs sont représentés par des cochons ; ils apparaissent sous un angle plutôt négatif que le graphisme accentue par des hachures. Ils sont fourbes et envieux des Juifs, ce qui met en évidence la représentation positive du Juif et sa supériorité. Les cochons contribuent, dans la vie quotidienne, au développement de l'antisémitisme et partagent donc la responsabilité du génocide. Mais le cochon, c'est aussi le kapo cruel et sanguinaire, primaire et soumis aux ordres des chats. Les rapports entre ces animaux mettent en évidence l'esprit de délation et la responsabilité de la société. Pour mettre l'accent sur l'antisémitisme, Spiegelman met en place un jeu sur les identités et se sert de masques qui permettent aux souris de se transformer en cochons lorsqu'elles se sentent menacées ; ce procédé contribue à créer un climat de suspicion et d'insécurité, reflet de la réalité, mais aussi à montrer que les souris mettent leur intelligence à profit pour échapper à leurs bourreaux. Contrairement à la représentation qui prédomine dans *Auschwitz*, les juifs de *Maus* ne sont pas des victimes-nées, elles conservent l'espoir de s'en sortir et font partie d'un monde dans lequel chacun se bat pour faire face aux conjonctures de l'époque. À la fin de son

ouvrage, Spiegelman glisse une photo de son père en tenue de déporté ; la souris a maintenant un visage et le choc produit auprès du lecteur renvoie ce dernier à une réalité qu'il n'avait en fait pas oubliée, qu'il avait simplement laissée de côté le temps d'une lecture. En effet, il lui avait été plus facile de s'identifier aux souris qu'à un homme inconnu.

Dans l'œuvre de Stassen, Deogratias apparaît sous une double personnalité ; avant le génocide, c'est un jeune garçon qui aime s'amuser, qui évolue dans un cercle où Tutsis et Hutus se côtoient et partagent les mêmes occupations ; il porte des vêtements blancs ; présenté comme un jeune plutôt déluré et sans culture, il a l'œil vif et la répartie assez facile. Pendant le génocide, il se transforme en chien, passant par différentes étapes de la métamorphose ; le garçon aux yeux fixes, injectés de sang, porte des vêtements tachés qui rappellent le pelage du chien, puis ses membres et son visage se transforment : la bouche devient museau, les oreilles sont pointues, les cheveux se raréfient et s'aplatissent sur le sommet de la tête. Il devient alors victime de son propre comportement, on se moque de lui, il est rejeté par Apollinaire, jeune fille tutsie cultivée ; rejeté par le monde qui l'entoure, par ses propres amis qui se sont mis « au travail » en éliminant les Tutsis à la machette, il éveille alors la sympathie du lecteur au détriment des véritables victimes. En éliminant les Hutus responsables du massacre de ses amis, il renvoie une image héroïque et incarne une sorte d'abstraction de la justice. À la fin du récit ; ce n'est d'ailleurs pas le jeune homme responsable de l'empoisonnement de ses amis que la police emmène, mais l'animal. Deogratias n'a pas tué avec des armes comme les autres hutus, il a utilisé le poison, procédé qui l'exclut des groupes génocidaires et sauvages que nous retrouvons dans le livre de Jean Hatzfeld⁶ ; en effet, les tueurs parlent de leurs crimes, expliquent comment le massacre était devenu un travail ordinaire :

Ignace : Au début on était trop chauds pour penser. Par après, on était trop accoutumés. Dans l'état où on était, ça ne nous faisait rien de penser qu'on était en train de couper nos avoisinants jusqu'au dernier. C'était devenu un aller-de-soi. Ils n'étaient déjà plus nos bons avoisinants de longue date, ceux-là qui tendaient le bidon de boisson au cabaret, puisqu'ils ne devaient plus être là. Ils étaient devenus des gens à débarrasser, si je puis dire. Ils n'étaient plus ce qu'ils étaient auparavant et nous non plus. On n'était pas gênés d'eux, ni du passé puisqu'on n'était gêné de rien.

⁶ HATZFELD (J.), *Une saison de machettes*. Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 56-57.

Élie : On avait la méchanceté et l'âpreté à tuer pour oublier le doute, et un boulot à parachever, voilà tout [...] une petite couche de puanteur nous recouvrait et elle nous était égale.

Pio : On ne voyait plus des humains quand on dénichait des Tutsi dans les marigots. Je veux dire des gens pareils à nous, partageant la pensée et les sentiments consorts. La chasse était sauvage, les chasseurs étaient sauvages, le gibier était sauvage, la sauvagerie captivait les esprits. On n'était pas seulement devenus des criminels, on était devenu une espèce féroce dans un monde barbare. Cette vérité n'est pas croyable pour celui qui ne l'a pas vécue dans ses muscles. Notre vie de tous les jours était surnaturelle et sanglante ; et ça nous accommodait.

Pour moi, je vous propose une explication : c'est comme si j'avais laissé un autre individu prendre mes propres apparences vivantes, et mes manies de cœur, sans aucun tiraillement d'âme. Ce tueur était bien moi pour la faute commise et le sang coulé, mais il m'est étranger pour sa férocité. Je reconnais mon obéissance de cette époque, je reconnais mes victimes, je reconnais ma faute, mais je méconnaissais la méchanceté de celui qui dévalait des marais sur mes jambes, avec ma machette dans la main.

Cette explication du crime nous renvoie à la double personnalité de Deogratias : le garçon est conscient, intelligent et responsable, rebelle ; opposé à son propre peuple, il assume seul le choix de s'exclure des deux groupes et devient par là même une sorte d'entité abstraite qui domine le génocide et s'impose comme la déclinaison d'une certaine sagesse, d'une certaine justice suprême. Le chien a perdu toute notion de réel et de responsabilité, procédé qui atténue encore l'horreur des exactions commises ; il ne peut donc être totalement antipathique au lecteur.

Les personnages secondaires contribuent à créer l'ambiance dans laquelle s'est déroulé le génocide et à mettre en évidence le personnage de Deogratias : les « expatriés » blancs débauchent les femmes tutsies, amies de Deogratias, qui règnent sur le peuple autochtone en le traitant comme des esclaves. Deogratias est révolté contre les Blancs « Salopard ! merde de Français ! » ou encore « chiens de Français ! les gens d'aujourd'hui ne sont plus amis avec les Français... vous étiez les amis de ceux d'avant » et l'auteur montre, dans les relations entre les personnages, comment la domination des colons a divisé les Noirs, en soumettant particulièrement les femmes tutsies. La responsabilité des Européens et des Français en particulier est clairement affichée. Nous assistons aussi à la transformation de la personnalité du prêtre français. Fils unique, il fait la fierté des ses

parents qui s'inquiètent de le voir partir au Rwanda ; à son arrivée, il s'intéresse à la culture locale, fait partager la foi catholique, mais peu à peu, il s'amuse, se met à boire et à fréquenter les cafés. C'est un personnage fourbe, qui, malgré son comportement, n'hésite pas à faire la morale, mais ne prend pas véritablement parti contre le génocide.

Les Tutsis sont incarnés par trois femmes : la mère, Vedette, et les deux filles, Apollinaire et Bénigne. Vedette, femme légère, élève seule ses deux filles et reste soumise aux Blancs, qui profitent de sa condition. Bénigne aime s'amuser, mais Apollinaire, sous la domination du prêtre, est croyante, elle applique la morale religieuse et fait des études supérieures. La famille est là encore divisée par les Blancs. Les deux filles, amies de Deogratias, seront horriblement massacrées par les amis de ce dernier. Par un graphisme aux traits lourds, aux couleurs denses et intenses, Stassen nous entraîne dans un monde où les personnages du drame sont restreints, où les atrocités du génocide se superposent à l'insouciance de Deogratias.

Les personnages évoluant dans le cadre du génocide rwandais ont peu de traits communs avec ceux qui ont subi le génocide juif, d'une part parce que les contextes sont différents, d'autre part parce que leur comportement et leur statut face au génocide ne sont pas les mêmes. *Auschwitz* se démarque totalement des deux autres bandes dessinées. Le récit se déroule dans un lieu fermé où les personnages subissent le sort qui leur est réservé, où toute forme de vie est exclue. C'est une mise en image de la mort et des techniques de l'extermination où le sort du couple yougoslave vaut pour une généralisation. *Maus* et *Deogratias* mettent davantage l'accent sur l'aspect accidentel du génocide et font évoluer les personnages dans un lieu ouvert, dans le cadre de leur vie quotidienne, ce qui met en évidence une référence au réel. Ni les Tutsis, ni les Juifs ne sont prédestinés au sort de victimes. Vladek échappe à la mort grâce à sa force de caractère, les Tutsis n'ont aucune raison de se méfier de leurs amis d'hier. De plus le génocide rwandais se déroule sur les lieux mêmes où Tutsis et Hutus vivaient, peu de temps avant, en bonne entente. mais si le va-et-vient entre passé et présent, chez Spiegelman, permet de séparer le lieu de la vie et celui de la mort, permet de nous faire comprendre que Vladek est redevenu un homme comme les autres doté d'un certain nombre de défauts, la quasi-superposition des temporalités chez Stassen crée une confusion entre bourreaux et victimes ; seul le personnage de Deogratias marque une frontière qui, malgré tout, n'est pas toujours bien définie.

Comment montrer l'inmontrable ou l'expression de l'horreur

Contrairement au film de fiction qui, pour des raisons d'éthique, ne peut pas mettre en scène l'horreur des génocides dans une volonté de reproduire le réel, la bande dessinée ne s'impose pas les mêmes limites, le dessin provoquant, par sa nature même, un éloignement suffisant du réel. De plus, il n'est pas tributaire de contraintes matérielles. Dans ces trois bandes dessinées, comme dans toute monstration de l'horreur, les vignettes et leur exploitation appartiennent à un système métaphorique qui atteste du refoulement face à l'inmontrable et de la difficulté à traduire l'intraduisible quand l'homme atteint les extrêmes et que, ni les mots, ni les images par trop réducteurs n'ont la force ou la décence de servir l'expression. Il existe donc un champ de créativité intellectuelle et affective que le lecteur va reconstituer en considérant les rapports qui peuvent exister entre les images, en se fondant sur le savoir qu'il a de l'événement, sur les témoignages, et en donnant libre cours à son affectivité. Je ne m'intéresserai pas ici aux figures emblématiques qui jalonnent les deux œuvres sur le génocide juif et qui sont destinées à signifier l'horreur et la peur en fonction du savoir du lecteur : les trains qui évoquent le départ vers la mort, la fumée qui signifie le crématoire, les dessins de la chambre à gaz, les barbelés, les miradors... En effet ce champ allégorique ne concerne que les techniques de mise à mort par les SS et, s'il contribue à la représentation de l'horreur, il reste spécifique à l'extermination des Juifs dans les camps⁷. Je vais donc davantage considérer une forme plus transversale et plus esthétique de l'horreur.

Chez Pascal Croci, l'expression de l'horreur est constitutive de l'œuvre, mais elle repose, dans toutes les situations vécues par le couple, sur une esthétique du regard. Dès les premières pages, quand le plan se resserre sur les visages de Kazik et Cessia, leurs yeux sont blancs et exorbités, tout comme ceux de l'enfant que le couple revoit en souvenir au bord des rails. Tous les personnages ont le même regard, les enfants et les SS aussi, comme s'ils renvoyaient l'horreur qui les entoure par ce regard. Le dessin de ces yeux devient à la fois insoutenable pour le lecteur et grotesque quand il est représenté en gros plan. Ces regards choquent le lecteur, et

⁷ Voir HAUDOT (J.), « Bande dessinée et assassinat dans les chambres à gaz », Cahier international. Études sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis / International Journal. Studies on the audio-visual testimony of victims of the Nazi crimes and genocides, n°11, Bruxelles, Fondation Auschwitz, juin 2005, p.19-31.

finissent par créer une confusion entre sentiment d'horreur, haine et souffrance. Spiegelman utilise aussi ce procédé quand Vladek est obligé de marcher sur les cadavres. Mais les souris n'ont pas ce regard humain ; elles fixent le vivant avec des yeux semblables à ceux des poissons morts, et la mort prend ici une dimension très réaliste.

Nous retrouvons ce jeu du regard chez Stassen, quand Deogratias se métamorphose en chien ; ses yeux éveillés et intelligents avant le génocide s'arrondissent peu à peu, s'écartent, la pupille s'arrondit et s'immobilise pour devenir des yeux d'animal. Ce regard adressé au lecteur invoque la pitié tout autant qu'il exprime l'horreur. Nous pouvons remarquer que l'horreur du regard est associée à l'alcool et aux crises de folie lors de la période transitoire, avant que le jeune homme ne se transforme en chien. Son statut d'animal lui accorde l'affectivité du lecteur et, même quand nous apprenons qu'il a empoisonné ses anciens amis, son regard horrible, tourné vers le prêtre, éveille notre compassion. Cette esthétique du regard ne prend donc pas la même signification dans les deux ouvrages ; dans *Auschwitz*, l'insistance et l'universalité du procédé banalise au bout de quelques pages l'impression d'horreur qu'il est censé produire. Dans *Deogratias*, le regard est signe de transformation de la victime en bourreau et du bourreau en victime, et, bien que peu réaliste, il produit chez le lecteur une profonde impression de malaise. En mangeant les cadavres, le chien contribue à faire disparaître les traces du génocide, comme si Deogratias allait jusqu'au bout de sa mission, devenant l'abstraction de la négation intellectuelle du génocide.

Le dessin de la bouche, dans les trois ouvrages, est en relation avec l'expression de l'horreur. Dans *Maus*, seuls les cadavres ont la bouche ouverte ; cette symbolique récurrente est évidente. Dans *Auschwitz*, la bouche des morts et des vivants prend souvent la forme d'un trou noir qui laisse apparaître les dents supérieures ; il devient alors difficile au lecteur d'interpréter cette figure. Chez les SS et les *kapos*, elle est synonyme de l'expression d'ordres vociférés qui conduisent plus ou moins tôt à la mort. Mais l'interprétation est plus difficile chez les déportés ; cette symbolique englobe à la fois l'expression de la peur, de l'étonnement, de la haine, de la souffrance, de l'incrédulité. C'est cette somme de sentiments ressentis par le lecteur qui évoque l'horreur de l'enfer permanent dans lequel vivent ces hommes et ces femmes. Mais, d'autre part, la répétition exagérée de ce motif occulte les points forts du récit et banalise l'horreur dans l'uniformité d'êtres humains tous semblables. Chez Jean-Philippe Stassen l'ouverture

de la bouche de Deogratias est toujours en relation avec la métamorphose ; dès que les vêtements du jeune homme sont parsemés de taches, les lèvres s'épaississent, la bouche s'arrondit pour se transformer en museau d'où émergent des crocs menaçants et d'où sort une langue pantelante ; cette figure est récurrente chaque fois que l'animal évoque l'impression que sa tête ne lui appartient plus et qu'elle se fond dans les étoiles, chaque fois que sa conscience l'abandonne. Au dessin terrible du chien mutant s'ajoute pour le lecteur le signe de la mort.

Une autre représentation commune aux trois bandes dessinées est la représentation d'amoncellements de cadavres. Croci fait évoluer ses personnages dans un nuage de fumée permanent, reflet de la mort physique et morale des déportés, il enchaîne une multitude d'images pour montrer le nettoyage de la chambre à gaz en variant les échelles de plans ; il est évident ici que la bande dessinée peut se permettre des images que le cinéma n'a jamais pu reconstituer par souci d'éthique, mais ces dessins de l'extermination de masse, reproduits d'après des témoignages, ne font pourtant pas figure d'innovation et n'ajoutent pas de dimension particulière à la représentation de l'horreur. En revanche, les dessins de cadavres amoncelés sont beaucoup plus évocateurs de l'horreur par l'organisation de l'amoncellement et l'opposition marquée par les deux vignettes juxtaposées: À l'intérieur, la rigidité des cadavres s'oppose à l'activité des hommes qui, à l'extérieur, s'affairent à les brûler. L'image stéréotypée de corbeaux qui errent autour de ces cadavres ajoute certes au sentiment d'horreur celui du dégoût, mais la trop forte charge de ces images en éléments destinés à horrifier le lecteur n'atteint pas obligatoirement son objectif et conduit souvent à la banalisation.

Chez Art Spiegelman, l'amoncellement de cadavres est évoqué dans un hors temps, sous la table de travail de l'auteur, et c'est le choc entre les deux temporalités qui induit le sentiment d'horreur perpétué dans le présent. Au moment où il nous montre les souris, l'œil et la gueule ouverts, entourés de flammes, c'est le texte qui nous fait frissonner d'horreur : « Les prisonniers qui travaillaient là, sur les vivants et les morts, ils versaient de l'essence. la graisse des corps brûlés, ils la recueillaient et la versaient à nouveau pour que tout le monde brûle bien ». Il utilise les possibilités que lui offre le texte, beaucoup plus que l'image, en jouant sur le désordre des mots pour suggérer l'horreur chez le lecteur : « Nos papiers, nos vêtements

et nos cheveux, ils nous ont tout pris...abraham, plus jamais je l'ai revu [...] je crois, il est sorti par la cheminée »⁸.

Chez Jean-Philippe Stassen, la symbolique de l'horreur est avant tout fixée sur le personnage de Deogratias, sur le paradoxe entre l'horreur de ses actes et la candeur affichée du personnage ; mais nous retrouvons aussi des images empreintes des mêmes références que celles du génocide juif. La main de Bosco qui vient d'être empoisonné par Deogratias est disproportionnée par rapport au corps ; longue et maigre, elle n'est pas sans rappeler celle des « musulmans » dans les camps d'extermination que Croci a représentés sous forme de vampires, en référence à Nosferatu. La forme du visage anguleux, la bouche ouverte nous renvoient aux dessins d'*Auschwitz*. Quant à l'amoncellement de cadavres, il est beaucoup plus réaliste que ceux du génocide juif ; en effet, il n'évoque pas l'extermination de masse, la mort industrielle, mais la mort d'individus et de personnages connus du lecteur. Vedette gît dans son sang, la jupe relevée ; la mise en évidence de ses bijoux renvoie à l'image de la vie. Trois vignettes représentant les cadavres sont particulièrement évocatrices ; l'une est un plan large du tas de cadavres sous la pluie ; tout est gris, les chiens se fondent avec les morts. La deuxième est un gros plan : les traits de la jeune morte que les chiens dévorent sont très précis, ses cheveux lui envahissent le visage et ses yeux fermés donnent l'impression qu'elle dort. Le sang gicle dans la gueule des chiens repus et hargneux. La troisième est à nouveau un plan large ; les cadavres sont peu visibles, mais les chiens sautent sous les balles, leur sang gicle sur les cadavres. Ces images sont d'autant plus atroces que le lecteur revit la confusion des personnalités de Deogratias et que les morts ont une identité.

Par leur graphisme, Croci et Spiegelman accentuent l'impression de l'extermination de masse et de la rigidité de la mort. Tous deux privilégient les lignes droites ; en barrant l'espace, elles créent un décor rigide et étouffant dans lequel les hommes sont rangés et se fondent. Cette technique est particulièrement prégnante et systématique chez Croci, qui, quand le décor n'est pas rectiligne, place les personnages dans le cadre de telle sorte qu'ils se substituent aux lignes droites de l'espace, soit verticalement, soit horizontalement. Art Spiegelman met à profit le style de son graphisme pour évoquer la ligne droite ; les souris, souvent grandes, maigres et alignées portent le costume des déportés dont les rayures,

⁸ *Maus, op. cit.*, p. 232.

accentuées par le contraste du noir et blanc, produisent un effet de lignes verticales et serrées, alors que les encadrements de fenêtres et de portes ainsi que les barbelés donnent l'impression d'horizontalité. Ce quadrillage évoque l'enfermement et la mort systématique avec d'autant plus de force que le procédé reste discret. Dans *Deogratias*, il en va tout autrement. Si les plans sont généralement serrés et le décor restreint, le graphisme simple et appuyé met en évidence les lignes courbes, ce qui accentue l'impression de vie et de liberté, comme pour mettre les Tutsis en confiance. Le lecteur entre d'ailleurs facilement dans ce jeu. Le génocide arrive de façon imprévue, dans un décor à la végétation luxuriante et au ciel étoilé. Cette opposition contribue à accentuer l'horreur du génocide et les cadavres apparaissent alors comme une rupture accidentelle et brutale de la vie.

Mais l'horreur est aussi suggérée par le non-dit, matérialisé par des procédés de rupture, dans l'image ou dans la narration, ménageant au lecteur un certain recul de façon à lui permettre de se retrouver face à ses propres impressions, à ses propres sentiments. Pascal Croci met à profit un vide iconographique, mais non narratif, pour accentuer l'effet de réalisme du texte. Les vignettes remplies de fumée noire contraignent le lecteur à combler cette pseudo-absence par des images mentales cauchemardesques émanant d'une part du savoir de celui-ci, d'autre part du conditionnement mis en place par le procédé. En effet un texte, tel une voix *off*, raconte comme un témoin le spectacle horrible des corps après le gazage, avec force détails. Cette technique de déconstruction éveille la conscience du lecteur et marque le seuil au-delà duquel l'horreur n'est plus représentable. Tout est figé, puis d'autres images épouvantables se succèdent.

Dans *Deogratias*, Stassen marque nettement la rupture en laissant un tiers de page blanche. Deux ruptures sont ménagées dans cet ouvrage. La première laisse le lecteur sur l'image d'un ciel étoilé dans lequel, la nuit, s'est perdue la folie de Deogratias. Tout se confond, le ciel et la terre, les chiens dévorent les ventres des cadavres et tout se rejoint dans un sentiment d'horreur insupportable. La page suivante s'ouvre sur une aube nouvelle et de nouveaux massacres. La deuxième rupture a lieu après la métamorphose du jeune homme et ferme le récit sur une nuit étoilée, laissant Deogratias face à sa révolte contre la folie qui l'étouffe et aux images d'horreur qui envahissent sa conscience. La troisième permet d'interrompre les images horribles du génocide que la télévision s'apprête à

diffuser ce soir-là. Cet ouvrage se termine par la même demi-page où, sous le ciel étoilé abandonné par Deogratias devenu chien, le prêtre commence à s'interroger sur les meurtres commis par le jeune homme et le rôle de Dieu, mais le massacre des Tutsis ne lui inspire aucune remarque.

Dans les trois albums, les essais de représentation de l'horreur aboutissent incontestablement à la non communication. L'horreur isole l'homme et le lecteur, qui n'a d'autre ressource que de la projeter dans le non-dit. Au-delà des systèmes de représentation différents mis en œuvre dans ces trois bandes dessinées, nous observons que la mise en images des génocides, en imposant ses limites, construit une intertextualité incontournable, quelles que soient les conjonctures dans lesquelles se sont déroulés les événements. Nous avons pu constater que les stéréotypes qui jalonnent les récits restent déterminants quant à la représentation que se fait le lecteur du génocide. L'image du génocide juif est définitivement attachée à celle de l'extermination de masse, aux fours crématoires et aux chambres à gaz, éléments qui se suffisent à eux-mêmes, comme dans *Auschwitz*, à le définir et en perpétuer la mémoire.

Chez Art Spiegelman, le choix de l'allégorie et la construction d'une narration qui se déroule sur deux niveaux temporels déplacent le rôle de ces mêmes stéréotypes ; délimitant le passé, ils mettent en évidence le présent, les traces, principalement psychologiques, laissées sur les individus. L'extermination de masse et la destruction individuelle sont alors parallèles. C'est précisément en cela que réside la force de cette bande dessinée. Chez Jean-Philippe Stassen, les stéréotypes sont beaucoup plus complexes ; ils entourent la représentation du génocide, rappellent sans cesse l'origine du conflit prétendument ethnique ou renvoient à la folie de Deogratias. La croix, motif récurrent, ancre dans l'esprit du lecteur l'importance du poids de la colonisation et de la responsabilité des Européens, et des chrétiens en particulier, dans le déclenchement du génocide rwandais. La bière et les chiens sont attachés aux images des massacres. Définissant la personnalité de Deogratias, ces deux motifs évoquent une forme spécifique de folie, technique qui permet de représenter le bourreau et les victimes dans une même incarnation. En effet, si la fonction identitaire du chien signifie dans son contexte la mort et l'horreur des massacres, elle produit pour le lecteur une dimension affective

et enfouit dans l'animal la responsabilité de l'être humain. Cette confusion prime sur la narration, crée le climat qui définit le génocide, induit le malaise chez le lecteur et montre à la fois l'absurdité de cette guerre soi-disant ethnique et l'inconscience d'un assassin, et par extension, celle des bourreaux.

Il apparaît aussi que le génocide juif est définitivement figé dans un mode de représentation auquel il lui est difficile d'échapper. La volonté de considérer ce génocide comme un événement unique a rapidement fixé les limites de ses représentations aux témoignages des victimes et aux documents existants. La tentative de montrer l'inmontrable refoule toute forme de fantaisie et de séduction narratives, conduit à une succession d'images érodées et à jamais figées dans un non-temps. En revanche le regard porté sur les victimes et sur les bourreaux avant le génocide rwandais, le mystère et les dangers qui les entourent créent une forme de fascination qui sert la narration, qui laisse la place à des non-dits que le lecteur va combler en conceptualisant l'horreur du génocide et de son contexte. C'est cette dimension artistique de la fiction qui permet la communicabilité de l'indicible et de l'inmontrable. Enfin le rapport entre éthique et esthétique détermine la crédibilité et l'adhésion du lecteur et, de ce fait, la construction d'une mémoire. Si nous pouvons penser que la laideur des déportés d'*Auschwitz* renforce leur beauté morale et sert le processus d'héroïsation, il n'en reste pas moins que leur statut figé de victimes en fait des êtres hors du temps et du réel. L'absence d'esthétisation et le franchissement d'une certaine éthique sont des limites à la communicabilité, donc à la construction d'une mémoire. Le problème ne se pose pas chez Art Spiegelman qui, par l'esthétisation des personnages, change les critères de représentation du génocide juif et le statut des victimes ; il en est de même chez Stassen : les Tutsis, esthétisés par le dessin, acquièrent le statut de victimes, tout comme Deogratias évolue vers celui de victime-bourreau. Il paraît donc difficile d'envisager par l'image l'être humain hors de la vie, donc hors de l'esthétique. Seule la fiction esthétisée semblerait apte à transmettre la mort et sa mémoire.



Marc LITS

Université catholique de Louvain

LES POLARS DU GÉNOCIDE

Dans la littérature de plus en plus abondante qui prend le Rwanda pour cadre, il était inévitable que le genre policier soit aussi représenté, et cela pour deux raisons. Le crime et le sang sont bien sûr les ingrédients nécessaires de ce genre d'histoires, et il n'est donc pas surprenant que le génocide le plus important du ^{XX}^e siècle finissant retienne l'attention de ceux qui cherchent un décor où planter leur intrigue criminelle. En outre, et c'est la deuxième raison, le polar contemporain, qu'il soit d'énigme ou plus social, ne se situe plus dans des lieux et des temps indéterminés, comme au temps d'Agatha Christie, mais il se veut en prise avec les réalités les plus dures. Le génocide rwandais devait donc retenir l'attention de l'un ou l'autre auteur de roman policier, parce qu'au-delà d'un décor sanglant, il permet de saisir les folies et les dérives meurtrières d'une société en crise.

Le policier contemporain se développe en trois ou quatre grandes sous-catégories : l'énigme classique héritière de Conan Doyle et d'Agatha Christie, le thriller à la Mary Higgins Clark, le polar sanglant et hyper-réaliste issu du *hard boiled* américain, popularisé par Chandler et Hammett, auxquels on peut ajouter des produits de masse qui jouent sur la violence et l'érotisme, à la frontière de l'espionnage, tels que les offre Gérard de Villiers. À l'exception du thriller, qui repose surtout sur l'histoire d'une personne fragilisée (souvent une femme seule) aux prises avec un agresseur qui se joue d'elle, et qui propose donc au lecteur le parcours d'un destin individuel en dehors de toute considération sociale ou politique, toutes les autres catégories du genre policier vont prendre le Rwanda pour décor.

Aux origines, l'enquête judiciaire du blanc

Deux des grands romans qui retracent la période de l'administration coloniale belge possèdent, pour partie, une trame policière, sans pour autant appartenir au genre à part entière, puisque l'enquête n'est pas, dans ce cas, le principal moteur narratif, mais plutôt un fil conducteur qui sert de prétexte à une quête de la réalité rwandaise dans un cas, à une description d'un pays en voie de transformation, dans l'autre. Comme ces romans, par ailleurs, ont déjà été abondamment analysés, nous ne nous y attarderons guère.

L'Homme qui demanda du feu, de Ivan Reisdorff¹, propose à cet égard un titre emblématique, puisqu'il renvoie bien sûr à la culture rwandaise, dont il veut surtout donner à la fois une peinture et un témoignage, mais en reprenant un procédé typique du roman policier : la désignation, dès le titre, d'un des protagonistes essentiels, ici la victime du crime. Dans sa « Lecture » du texte, Annick Vilain rappelle d'ailleurs que le titre initialement choisi par Reisdorff était encore davantage marqué par l'univers policier, puisqu'il s'agissait de *L'Enquête*. Le roman reprend la structure classique de l'énigme criminelle élucidée par un membre officiel de la justice ou de la police. Le récit est construit à rebours, puisque la scène de la découverte du crime ouvre le récit et met d'emblée en scène la victime, l'enquêteur, lequel avance une première hypothèse interprétative, et le légiste qui fournit les premiers indices. Le narrateur l'affirme explicitement : « Le meurtre de Minani était en soi une affaire banale, un crime crapuleux dont la victime était un Tutsi sans vaches et l'auteur un quelconque Kiga, écumeur de forêt »².

Mais deux éléments mettent cependant cette piste générique policière en doute. Ce crime initial n'ouvre que le récit enchâssé, qui a été précédé d'un premier chapitre mettant en scène le même narrateur, quelques années plus tard, dans les coulisses de l'ONU, où il doit défendre son pays face aux revendications des révolutionnaires et indépendantistes du tiers-monde. C'est dans ce cadre que resurgit la figure du criminel, pour annoncer d'emblée au lecteur, avant même que ne commence l'enquête,

¹ REISDORFF (I.), *L'Homme qui demanda du feu. Roman ruandais*. Préf. de R. Cornevin. Paris-Bruxelles, De Meyère, 1978, XIV+318 p. Nous renvoyons à la réédition : *L'Homme qui demanda du feu*. Préf. de Fr. Ryckmans. Lecture d'A. Vilain. Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord n°104, 1995, 460 p.

² *Ibid.*, p. 77.

que l'hypothèse du crime de rôdeur sert uniquement à masquer un conflit bien plus grave. Et que cette enquête n'est qu'un prétexte pour proposer une fresque d'un Rwanda en transformation. Si l'on continue la citation qui précède, cette option se confirme : « Elle [l'affaire] aurait dû être confiée à l'un de mes assistants. Mais j'avais envie de revoir le Rugenzi. Bien entendu, je me trouvai des raisons pour justifier cette course en montagne. Il était prudent d'aller voir de temps à autre ce qui se passait chez ces Kigas si méprisants des autres Hutus et ce meurtre était peut-être un avertissement »³. L'auteur et le narrateur (qu'ils se confondent ou non, peu nous importe pour notre propos) ne nous leurrent donc que très faiblement. Il y a bien un crime, suivi d'une enquête, laquelle aboutira, après de multiples investigations et interrogatoires, à l'arrestation d'un suspect et à sa condamnation ; mais cette intrigue policière n'occupe qu'une partie mineure du livre, donnant seulement au narrateur l'occasion de s'interroger sur la nature de sa mission, et sur le devenir d'une colonisation de plus en plus contestée.

Il en va de même pour le roman d'Omer Marchal, *Afrique, Afrique*⁴, qui met également en scène un administrateur territorial dont l'enquête sur un jeune métis tué par accident l'amène à évoquer un Rwanda colonial où les résidents belges apportent la civilisation, en empathie avec les habitants d'un pays qu'ils se sont pris à aimer. Cet amour est d'autant plus aisé pour le narrateur qu'il ne cesse de comparer les collines rwandaises aux vallées ardennaises de son enfance, et qu'il procède par assimilation de l'un à l'autre, en considérant « simplement » que le Rwanda a un retard à rattraper par rapport à la civilisation occidentale.

À nouveau, l'intrigue criminelle, qui nous occupe ici, est réduite à sa plus simple expression, puisqu'elle ne commence qu'après cent soixante pages et se résout de manière très rapide. Mais si les faits en cause sont vite démêlés, ils s'inscrivent en réalité dans des rivalités claniques qui remontent à plus de quatre générations (« Pardonne-moi cette longue histoire, Shovu. Mais tu ne peux comprendre *Aujourd'hui* qu'à la lumière d'*Hier* »⁵), et sont entremêlés à la fois de pratiques magiques et de règlements de compte politiques pour la prise du pouvoir. Dès lors, l'enquête et les interrogatoires du procès, qui n'occupent que quelques

³ Ibid.

⁴ MARCHAL (O.), *Afrique, Afrique*, Paris, Fayard, 1983, 542 p.

⁵ Ibid., p. 232.

dizaines de pages sur plus de cinq cents, sont l'occasion de refaire l'histoire et la généalogie des différents clans qui occupent les collines et des rivalités qui les opposent.

Ce qui est significatif, c'est la convergence des deux choix narratifs, chez Reisdorff et Marchal, au-delà bien sûr de leurs positionnements idéologiques respectifs par rapport à la question de la colonisation, des relations développées entre colons blancs et personnages rwandais, de l'écriture très différente. Tous deux ont choisi la forme la plus classique du roman d'énigme, fondée sur une enquête linéaire menée par un représentant officiel doté de pouvoirs de justice et de police. C'est rendu possible par les attributions de ces agents territoriaux qui cumulaient des responsabilités administratives et judiciaires sur le territoire dont ils avaient la charge. Et cela manifeste aussi que si la victime est à chaque fois un jeune noir, la justice, elle, est blanche, et rendue selon les principes et les règles de la métropole, même si les deux enquêteurs sont sensibles aux valeurs des traditions et coutumes locales qu'ils tentent de respecter. Ce type de trame policière est aussi la moins contraignante quant aux contraintes génériques qu'elle impose. La résolution de l'énigme n'est pas la préoccupation centrale de l'enquêteur, pas plus que du lecteur, elle donne seulement un fil conducteur au récit, qui peut s'en écarter sans inquiétude pour développer les aspects plus autobiographiques ou politiques qui affleurent à chaque page. L'enquête, finalement, chez Reisdorff comme chez Marchal, aboutit positivement parce que tous deux aiment l'Afrique, s'y sont immergés, sont devenus proches des tribus locales (« Nous sommes tous des métis »⁶). Cette enquête est encore l'occasion d'une introspection, d'une découverte des richesses de la sagesse africaine, dans sa complexité, sa violence aussi, ses traditions fortes et cruelles. Mais cela relève également du cliché de l'enquête policière. Le détective clairvoyant est celui qui peut partager, comme le commissaire Maigret, la vie de ses suspects, qui procède par empathie et immersion. Et la vérité qu'il découvre, c'est autant en lui qu'il la trouve qu'à l'extérieur. De l'enquête criminelle comme révélateur des profondeurs de l'âme, et ici des symbioses entre l'esprit colonial fondé sur la fusion avec un pays aimé et la tradition africaine qui se révèle à qui accepte de la comprendre sans mépris. Ce qui n'est pas donné à tous, comme le montre l'exemple suivant.

⁶ *Ibid.*, p. 418.

SAS : un raciste bien informé

Le roman d'énigme est un genre qui appartient au temps de la quiétude. Un meurtre a bien sûr eu lieu, mais il ne traumatise guère ceux qui en ont été témoins. Un enquêteur intervient, mais sans bouleverser l'ordre établi, pour tenter de mettre fin à ce désordre localisé et passer. En cela aussi, le choix du récit d'énigme est typique d'une période coloniale perçue comme stable par les deux auteurs évoqués, même s'ils se rendent compte que ce temps de paix va vers sa fin, s'ils évoquent les massacres de 1959, dans lesquels les enquêteurs-narrateurs finiront d'ailleurs par périr eux-mêmes. Ils ne pouvaient rester en vie puisqu'ils appartenaient tous deux à une époque révolue où la coexistence pacifique entre Blancs et Noirs semblait possible dans un royaume merveilleux. Ce cadre idyllique va basculer avec le génocide de 1994, et le récit d'énigme ne peut plus servir de modèle narratif, parce qu'il est trop policé, réservé aux petits meurtres entre gens de bonne compagnie. Quand le meurtre devient la règle ordinaire, quand le crime n'est plus affaire isolée d'un petit malfrat, mais affaire d'État, à grande échelle, il faut choisir la voie du roman noir le plus dur ou du roman d'espionnage, selon qu'on veut mettre en scène une violence hors norme, ou démonter les enjeux politiques, nationaux et internationaux du génocide.

Il faut d'abord constater que si le Rwanda sert de toile de fond à quelques polars, c'est en nombre restreint, et pour plusieurs de ces volumes, ils sont publiés par des maisons d'édition confidentielles qui donnent la parole à des relations du génocide, plus ou moins autobiographiques, plus ou moins romancées⁷. Il n'y a donc pas de déferlante rwandaise dans le monde du polar, même si les auteurs et les collections les plus populaires ont tous proposé un « épisode » rwandais

⁷ Nous tenons à remercier Pierre Halen dont la bibliographie nous a permis de retrouver quelques-uns de ces romans policiers. Mais il a été impossible de tous les analyser, car certains sont absents de toutes les bases de données bibliographiques et introuvables en librairie, tandis que d'autres sont épuisés. C'est le cas des livres de PASCAL (G.) (*Mille collines. La saga gore du Rwanda*. Paris, Éditions du Moine Bourru, 2000) ; de NOZIÈRES (J.-P.) (*Billi Joe*. Paris, Fleuve Noir, coll. Crime, 1997 ; réédité en 2004 chez Thierry Magnier eds, Paris) ; de LEONARD (E.) (*Pagan babies*. New York, Delacorte Press, 2000 ; repris en poche : Dell/Yearling, 2001 ; traduit en espagnol mais pas en français). Le même auteur a publié depuis lors *Dieu reconnaîtra les siens* (Paris, Rivages, coll. Thriller, 2003), dont l'action commence au Rwanda, peu après le génocide, mais sans que l'intrigue ait à voir avec celui-ci.

dans les années qui suivirent le génocide. C'est le cas du Fleuve Noir, avec Jean-Paul Nozières, de SAS et du Poulpe.

Gérard de Villiers promène son héros SAS dans toutes les régions du monde où se déroulent coups d'État, guerres, révolutions et autres massacres, pour tenter de défendre les intérêts de ses employeurs, sans trop regarder aux moyens utilisés. On ne peut interpréter son regard sur le Rwanda qu'en tenant compte des stéréotypes sur lesquels sont bâtis tous ses romans, à la fois parce qu'on se trouve dans un produit de masse sérialisé, qui doit donc sans cesse proposer au lecteur une reproduction du même, où seul le décor change, et parce que la vision du monde de l'auteur repose sur une série de clichés, jamais rediscutés. Quand il publie *SAS. Enquête sur un génocide*, Gérard de Villiers utilise toujours les mêmes procédés : excellente documentation sur la topographie du territoire mis en scène, dans un souci de réalisme mâtiné d'exotisme ; bonne maîtrise des données politiques et stratégiques, puisée dans une documentation riche ; insertion de ces éléments factuels dans un canevas stéréotypé et impliquant les services secrets américains pour lesquels SAS exécute des opérations clandestines.

Si les lieux sont fidèlement représentés, ils le sont bien sûr d'un point de vue d'Européen privilégié, qui ne fréquente que les hôtels de luxe et les dancings des quartiers huppés. Il n'y a donc aucun regard porté sur la réalité quotidienne des Rwandais, sur la vie des villages ou la difficulté de cohabitation entre Hutus et Tutsis après le génocide. De même, les femmes noires sont toutes des salopes, à peine humaines (« Il ne se sentait pas capable de faire la cour à la Rwandaise. C'était presque de la zoophilie »⁸), et tous les Africains ne pensent qu'au sexe (« Mais les gens ne pensent qu'à ça ! Il n'y a rien à faire et les filles ont le feu au cul ! En Afrique, on est très libre » – SAS, p. 109). En outre, les Africains sont bien sûr tous infidèles, fainéants et fourbes. Quant aux Rwandais, ce sont « des millions de pauvres bougres qui grattent la terre comme des fourmis et ignorent que le Moyen Âge est terminé » (SAS, p. 27-28). Mais ces clichés xénophobes et avilissants sont aussi appliqués aux Asiatiques, aux Arabes ou aux Sud-Américains quand l'action se déroule dans ces pays, ils ne sont que le signe du racisme explicite de la série, présentant la race blanche

⁸ DE VILLIERS (G.), *SAS. Enquête sur un génocide*. Paris, Malko Productions, n°1401, 2000, p. 56. En abrégé : SAS.

comme supérieure aux autres, seule capable de sauver le reste des sous-humains.

Au-delà de ces clichés racistes, de Villiers prend clairement position dans un conflit rwandais dont il semble bien connaître les tenants et aboutissants. Il résume ainsi en moins d'une page l'histoire du Rwanda depuis le début du siècle :

En gros, la situation est simple : Burundi et Rwanda – anciennes colonies allemandes – étaient peuplées de deux ethnies qui se haïssaient, bien que parlant la même langue, pratiquant la même religion et se mariant parfois entre eux. Les Hutus, environ soixante-dix pour cent de la population, de lointaine origine bantoue, étaient plutôt petits avec des traits épais et cultivaient la terre. Les Tutsis, venus probablement du Nil, beaucoup plus au Nord, élancés, très minces, étaient des pasteurs. [...] Depuis [1962], l'histoire des Tutsis rwandais n'avait été qu'une longue suite de massacres, culminant avec le génocide de 1994 (SAS, p. 22-23).

Il présente encore les principaux épisodes du génocide dans les premières pages du livre, en mettant en cause l'opération « Turquoise », « destinée en principe à sauver les Tutsis survivants de cette zone. Cela avait surtout permis aux génocidaires hutus de s'enfuir au Congo avec leur armement lourd, grâce à la protection de l'armée française piégée par ses autorités politiques d'alors » (SAS, p. 11). La position est claire : de Villiers se place du côté du FPR de Kagame, dénonçant la position française, complice du pouvoir en place, mais en exemptant les militaires français de leur responsabilité puisqu'ils ont été « piégés » par les responsables politiques. Cela permet de préserver l'honneur des militaires en fustigeant les politiques, ce qui correspond à la ligne militariste et populiste de l'auteur, et explique en partie la raison pour laquelle le scénario du complot n'associe pas des services secrets français mais américains (l'auteur est provocateur, mais sans témérité excessive par rapport à un lectorat essentiellement français et sensible aux valeurs militaires). Narrativement, c'est aussi le moyen d'amener SAS dans l'aventure.

L'action se déroule en 2000, puisque le titre évoque bien une enquête, et non la période du génocide elle-même, au moment où siège le tribunal d'Arusha, que l'auteur présente comme une farce mise en scène par l'ONU pour se dédouaner de sa responsabilité dans la non-intervention au début du génocide. Le Président Kagame est présenté comme un « des rares dirigeants noirs intègre, courageux et patriote » (SAS, p. 250), mais qui a été manipulé car il croyait que le Président Habyarimana allait tuer les Tutsis. C'est donc lui qui aurait commandité l'opération à un ami américain,

proche de la CIA, pour éviter le génocide. Et l'attentat aurait été commis avec deux missiles pris aux Ougandais.

De Villiers réussit donc à évacuer rapidement les implications françaises dans cette histoire, puisque l'armée n'a fait qu'obéir aux décisions de politiques incompetents, et qu'ensuite la France semble absente de ce qui s'est passé. Et le pouvoir en place est légitimé par ses motivations. Il a cru bien faire en éliminant un extrémiste et n'a pas mesuré les conséquences de son acte. Enfin, les Américains et les organes internationaux ont tous fait défaut, par lâcheté, ou pour ne pas compromettre leurs intérêts.

Des Français pas très clairs

La position du Poulpe, cet autre enquêteur privé, est bien différente. Il faut dire que si SAS se situe assez près d'une droite extrême, nationaliste, hostile au politique, sensible à l'honneur national, aux valeurs guerrières et au discours machiste, la création de Jean-Bernard Pouy se situe assez exactement à l'autre bord, en revendiquant un anarchisme de gauche, antimilitariste, contre l'ordre établi, en crise d'identité nationale, personnelle, sexuelle... Dès lors, dans le roman de Catherine Fradier (puisque le Poulpe a cette particularité d'être à chaque fois écrit par un auteur différent, mais dans le respect d'un cahier des charges assez strict, entre autres sur le plan idéologique), les interprétations du génocide seront tout autres.

Une scène du génocide sert d'ailleurs d'incipit au roman, juste après une citation de Théoneste Bagosora placée en exergue, afin que le contexte soit le plus explicite possible. Si l'histoire se déroule à Paris, dans le salon de coiffure de Cheryl, la maîtresse du Poulpe, le drame rwandais est au cœur de l'intrigue. Et si un Rwandais se fait abattre dès les premières pages, son frère traverse par contre tout le reste du récit, de telle manière que Blancs et Noirs sont ici traités à part égale dans la quête de vérité. Au départ, d'ailleurs, la Française refuse de s'impliquer dans « une affaire d'État », puisqu'elle revendique son désengagement politique et militant. C'est seulement quand son salon de coiffure sera saccagé qu'elle se sentira obligée de s'impliquer dans une affaire qui la dépasse. Dès ce moment, comme dans le roman de Villiers, un protagoniste résume la situation historique, mais ici c'est un Rwandais qui s'en charge, en mettant en cause la responsabilité des colonisateurs dans l'exacerbation du conflit ethnique :

Le Rwanda était à l'origine un peuple qui vivait en harmonie. [...] Les Hutus [...] virent dans les Tutsis les complices du colonisateur. C'était une idée diabolique pour servir le dessein de la Belgique. [...] Sentant que la situation leur échappait, les Blancs ont monté la tête aux Hutus en leur expliquant qu'ils étaient depuis toujours sous le joug des Tutsis [...]. D'où les premiers massacres en 1959 que l'on a appelés la « Toussaint rwandaise », encouragés par le clergé belge...⁹.

La colonisation belge apparaît donc clairement comme la cause des tensions ethniques, mais les militaires français ne sont pas non plus épargnés, puisqu'ils sont rendus responsables de l'attentat contre le Président Habyarimana, couverts par la cellule africaine de l'Élysée et « Papamadi », « surnom que donnent les Africains au fils de votre ex-Président » (*Poulpe*, p. 58). Quant à l'opération Turquoise, elle « a surtout été un bouclier pour préserver tous les tueurs et leur a permis de pratiquer la politique de la terre brûlée » (*Poulpe*, p. 59). La suite du récit met en scène des militants d'extrême-droite, instrumentalisés par les services secrets français, qui tentent de récupérer des photos attestant de la participation militaire française au génocide, avec l'accord du gouvernement cette fois, à la différence des positions prises par de Villiers. Ainsi, « la France a longtemps soutenu la dictature au Rwanda, puis les extrémistes hutus. Elle les soutient encore aujourd'hui au Zaïre et les aide à reconstituer leur force » (*Poulpe*, p. 143). L'alliance de démocrates rwandais et français, symbolisée par la scène d'amour entre la coiffeuse française et le résistant rwandais, par ailleurs atteint du sida (le mélodrame n'est jamais très loin), permet de révéler ces collusions honteuses, pour conclure sur une finale pacifiste qui plaide pour une renaissance du Rwanda.

Jean-Claude Patrigeon implique lui aussi les réseaux d'influence français dans l'assassinat d'Habyarimana et le génocide, tout en dénonçant la vision totalitaire du président assassiné. Kaplan, un journaliste d'investigation baroudeur, est clair dans ses propos quand il compare ce régime : « au nazisme, un nazisme tropical avec les inévitables et sempiternelles milices et troupes d'élite et une invraisemblable propagande raciste. Le suc vénéneux de la haine raciale courait dans les veines et les

⁹ FRADIER (C.), *Un poison nommé Rwanda*. Paris, Baleine, coll. Le Poulpe, n°110, 1998, p. 56-57. En abrégé : *Poulpe*.

cerveaux enfiévrés. Une véritable paranoïa meurtrière s'était emparée de ce régime corrompu »¹⁰.

Le régime hutu exerce un pouvoir sanguinaire, encadré par des militaires français, qui participent même aux tortures : « Un camp d'entraînement de milices hutues, près de Bigogue, dirigé par des spécialistes français. [...] Des corps déposés dans une fosse commune, à proximité du même camp. Des éléments de l'armée française participant à des tortures et des exécutions d'opposants politiques d'un régime soutenu par notre gouvernement ! » (*Ombre*, p. 124). La charge est nette, renvoyant aux réseaux Focart (lequel apparaissait aussi, mais sans être cité nommément, dans l'enquête de SAS) et à la politique post-coloniale de la France, agissant toujours en sous-main pour défendre ses intérêts dans l'Afrique francophone. L'intrigue policière, plus proche du roman d'aventures et d'espionnage, relativement convenue, laisse ainsi parfois la place à une histoire sommaire du Rwanda et de la « Françafrique », montrant comment, depuis de Gaulle jusqu'à Mitterrand, les dirigeants politiques français ont toujours soutenu des régimes corrompus et autoritaires, y compris avec des aides militaires plus ou moins occultes, pour défendre les intérêts économiques et géo-stratégiques de la France dans la région (p. 134-138). C'est à ce titre que « Mitterrand a délibérément choisi le camp de Habyarimana » (p. 135), « que ce sont des Français qui ont fait germer, chez des ultras du régime, l'idée d'un sabotage des accords d'Arusha » (p. 136), que les auteurs de l'attentat contre Habyarimana sont « deux spécialistes français proches du DAMI » (p. 137).

Ces trois romans, qui relèvent davantage de l'aventure et de l'espionnage que de l'enquête policière, ont un trait en commun. Ce sont toujours des Occidentaux qui en sont les principaux protagonistes, et si les mandataires et les exécutants de l'assassinat d'Habyarimana sont tantôt français, tantôt américains, il est clair que le point de vue est quasi-exclusivement « blanc ». Les acteurs rwandais n'apparaissent qu'en arrière-fond, comme si le territoire ne servait que de décor à des jeux d'intérêt des grandes puissances et à des rivalités entre super-puissances, représentées par leurs services secrets et quelques groupes d'action occultes. Le génocide lui-même passe presque au second plan, puisque les acteurs africains du conflit ne semblent être que des pions sur un échiquier plus vaste. Aucun Rwandais ne joue un rôle de premier plan, ne peut

¹⁰ PATRIGEON (J.-C.), *L'Ombre de Némésis*. Vallauris, Atout Éditions, 2003, p. 10.

vraiment développer ses positions ou ses convictions, comme si ces romans pour lecteurs « blancs » ne pouvaient proposer que des acteurs blancs dans les premiers rôles. C'est donc ailleurs, du côté d'auteurs d'origine africaine qu'il faut trouver un regard « noir » sur ce conflit.

Un regard noir sur le génocide

Tierno Monénembo opère un double déplacement : son narrateur n'est pas un enquêteur blanc ; il est rwandais et il se trouve en prison. Le jeune Faustin, fils de l'idiote du village, raconte une histoire pleine de bruit et de fureur, que l'on découvre par bribes dans un récit qui remonte à rebours jusqu'aux jours du génocide qui clôturent le roman. On ne sait pas au départ pourquoi il est prisonnier, quel crime il a commis, s'il est victime ou coupable, s'il est un bouc émissaire, un génocidaire, une victime des circonstances. Cela se passe après le génocide, dont il ne semble pas avoir de souvenirs précis, au point d'inventer la scène du crime de ses parents pour les télévisions étrangères. On apprend peu à peu qu'il s'est retrouvé en prison, non pour avoir participé au génocide, mais pour un crime d'ordre privé et passionnel. Il a tué l'amant de sa sœur à coup de revolver lorsqu'il les a découverts couchés ensemble. Après trois ans de prison, il est amené devant un tribunal qu'il exaspère par sa liberté de ton et qui le condamne à mort. « Ce n'est pas parce qu'il y a eu le génocide que les Rwandais ont perdu toute morale »¹¹, déclare son avocat. Et faute d'avoir pu juger les génocidaires, c'est donc une victime du génocide qui fera les frais d'une Justice désireuse de restaurer un État de droit. Cette caricature de procès n'arrive pas à prendre en compte le désarroi d'un enfant qui a été au cœur de la tragédie, puisque son père, Hutu, a refusé d'échapper aux tueurs, préférant rester aux côtés de sa femme, d'origine tutsie, et de leurs enfants. C'est par miracle que le jeune Faustin a survécu, en enfouissant tout souvenir de la scène criminelle au plus profond de sa mémoire, préférant vivre comme un animal, puisqu'il n'a plus aucun lieu où se retrouver chez lui.

Le récit, ici, ne relève pas du genre policier, même s'il y a crime, enquête et procès. Mais le criminel est irresponsable, puisque la mort est devenue son seul cadre de référence, à son corps défendant, et qu'il est

¹¹ MONENEMBO (T.), *L'Aîné des orphelins*. Roman. Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 134.

passé par des phases de maladie et de délire. Le roman s'achève sur ces mots : « Tu n'es pas un homme comme les autres. Tu es né deux fois pour ainsi dire : la première fois, tu as tété son lait et la seconde fois son sang... Mon Dieu, trois survivants et sept jours après les massacres ! Y a toujours de la vie qui reste, même quand le diable est passé ! » (p. 157). L'enquête elle-même est quasi-inexistante, l'histoire du crime ne revenant que par flash-backs, et le procès n'explique rien des raisons profondes du crime.

Et pourtant, nous sommes doublement dans un roman noir. D'abord parce qu'il donne enfin la parole à des Rwandais, à travers la figure du personnage central, Faustin, et ce qu'il rapporte de son père, considéré comme l'idiot du village, mais énonçant toujours des vérités simples pleines d'humanité. C'est le seul qui refuse la violence, qui rejette les clivages ethniques, qui croit à la bonté de l'homme, mais il mourra à cause de son innocence. Les quelques Blancs présents sont des journalistes et cameramen qui viennent voler quelques images comme de « gros chien[s] de merde » (p. 98) qui hantent « les sites du génocide », parce que « les morts sont de grandes stars, même quand il ne leur reste plus que le crâne » (p. 99). Ou des représentants d'ONG et de congrégations religieuses, qui soit se font tuer dans le génocide, quand ils s'investissent trop dans leur mission, soit fuient le pays, en désespoir de cause ou par peur. La seule à vouloir aider le jeune Faustin est une assistante sociale rwandaise, née en Ouganda, qui a donc échappé pour partie aux tensions ethniques et qui peut avoir un regard à la fois extérieur et compassionnel. Mais cela ne suffit pas pour sortir l'adolescent de son traumatisme psychique.

C'est aussi un roman noir, au sens générique du terme, c'est-à-dire qu'il ne s'inscrit plus dans une tradition d'enquête policière, mais qu'il privilégie des situations de crise dans une volonté de dénonciation sociale, comme cela se pratique aux États-Unis depuis Dashiell Hammett ou Raymond Chandler, et comme ce sera repris en France dans la « Série noire », ou plus encore dans la collection « La Noire » chez Gallimard. Tel qu'il est défini par certains de ses adeptes, le roman noir correspond assez exactement au type de texte écrit par Monénembo :

Le roman noir est un roman souvent (mais pas forcément) policier, qui propose une vue pessimiste sur un univers où des personnages se débattent avec les moyens qu'ils possèdent contre la misère, la pauvreté,

le désespoir, l'injustice, ou tout simplement contre le monde qu'ils ne supportent pas¹².

Il est certain que l'amplitude que cette définition accorde au roman noir permet d'englober la moitié de la littérature mondiale, sinon plus ; on se gardera donc d'amalgames trop rapides, d'autant plus que le polar noir met encore en scène des protagonistes immergés dans un milieu criminel, avec une part non négligeable maintenue à l'action, et un cadre de dénonciation sociale ou politique (variant de l'extrême-droite à l'extrême-gauche). Ici, le milieu de petite délinquance où se retrouve le narrateur n'est qu'une des conséquences du génocide, et l'aspect de dénonciation n'apparaît qu'en filigrane, à travers la dimension tragique d'un héros dominé par des forces qu'il ne contrôle pas, mais qu'il n'arrive pas non plus à saisir par le biais d'une critique socio-politique. C'est au lecteur à faire l'interprétation, à se situer face à l'horreur absolue qui est très progressivement évoquée, par touches successives.

Mais c'est finalement la force de ce roman, de ne pas tomber dans la dénonciation, la critique politique, de refuser les facilités du polar, le sensationnalisme de l'action ou de l'émotion, pour obliger à une lecture plus intérieure. En cela, c'est le seul roman qui parle vraiment du génocide, qui touche le lecteur au plus profond, parce qu'il évite les clichés, les scènes de guerre et d'aventures pour suivre une tragédie humaine, en mettant au centre de son propos l'impossible travail du deuil et le devoir de mémoire, ce qui était bien son objectif.

¹² Article non signé de Wikipédia, l'encyclopédie libre
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Roman_noir].



Catherine MAZAURIC

Université de Toulouse 2 – Le Mirail

LES MENSONGES DE LA MÉMOIRE : LA PART DU LECTEUR DANS *LE CAVALIER ET SON OMBRE* DE BOUBACAR BORIS DIOP ET *L'AÎNÉ DES ORPHELINS* DE TIerno MONENEMBO

La fable de mon vaurien de Théoneste de père est encore toute fraîche dans ma tête : “Mensonge et Vérité sont les premiers habitants de la terre. Vérité est le frère aîné mais comme Mensonge est le plus doué, eh bien, c’est lui qui mène le monde. N’oublie jamais ça, petit !”¹

Cette communication procède de la double aporie attachée aux romans consacrés au génocide : celle de l’usurpation, faisant courir le risque que sa propre voix couvre celle des victimes, et celle de la fiction comme assertion feinte, ne pouvant prétendre rendre compte de ce réel-là, et moins encore le transposer. Cette aporie ne saurait être levée, et on ne peut que déplacer le propos, de l’écrivain et de la fiction elle-même vers le troisième terme de la communication littéraire, celui à qui tout cela s’adresse, le lecteur. Comme cela a été rappelé ici-même, le caractère imprescriptible du crime nous en rend tous témoins, aujourd’hui et demain. C’est pourquoi, en deçà des lectorats auxquels ces textes sont adressés, et des études de réception qui leur sont attachées, le lecteur dont il sera question ici est un lecteur universel, tel qu’il est postulé et institué par les textes ; non pas, dans une perspective immanentiste, le « lecteur-modèle » inscrit, mais celui que le texte construit et appelle. Il s’agit en somme de tenter de déceler en quoi et comment certaines œuvres font appel à la responsabilité du lecteur.

¹ MONENEMBO (T.), *L’Aîné des orphelins*. Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 104 (dorénavant abrégé en AO).

Aussi cette problématique interroge-t-elle tout autant ma propre relation et ma propre résistance à ces textes, et plus encore aux livres de témoignage qui ont été publiés – la fiction constituant à cet égard une médiation adoucissante, courant alors le risque d'être lénifiante et de manquer à plus d'un titre son objet : « la mort dans la fiction littéraire sera toujours métaphorique », écrit ainsi Michel Picard, « le *lu* y lira toujours, en tout cas, autre chose que la mort »². Il existe un autre versant de cette résistance, sans doute plus dangereux encore, celui du voyeurisme, découlant de ce que la littérature est bien, comme le dit également Picard, une « transmission particulière de fantasmes »³, et de l'obscénité de la représentation. Or, le dispositif classique du roman réaliste est ici, sinon inversé, du moins autrement équilibré, en ce que le cadre externe référentiel, englobant le cadre interne fictif⁴, n'y est pas convoqué à titre d'horizon, simple prétexte à ancrage réaliste, mais figure le propos-même du récit : « Si le génocide est irréfutable, les situations et les personnages de ce roman sont, eux, fictifs pour la plupart », souligne Tierno Monenembo dans l'épigraphe de *L'Aîné des orphelins*. C'est donc bien un régime particulier de lecture, adapté à cet objet si singulier, qu'il convient de mobiliser.

À l'objection fondamentale adressée à ceux qui auraient prétendu « faire des romans avec [les] souffrances » des Rwandais, Boubacar Boris Diop répondait que le roman avait le pouvoir de « trouver Monsieur Tout le monde dans son salon », et, en redonnant « un visage et une âme aux victimes », d'« amener chaque lecteur à se demander “Qu'aurais-je fait à leur place ?” »⁵. On sait que la fiction sollicite la conscience éthique du lecteur de deux manières⁶ : elle est à même, en suscitant une illusion de présence, de lui faire partager affectivement une expérience personnelle et individuelle, et, au-delà, la production d'un monde fictionnel permet de

² PICARD (M.), *La Littérature et la mort*. Paris, Presses universitaires de France, coll. Écriture, 1995, p. 41.

³ PICARD (M.), *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*. Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 25.

⁴ Cf. COHN (D.), *Le Propre de la fiction*. Paris, Seuil, coll. Poétique, 2001, p. 30 sq.

⁵ « Le Rwanda m'a appris à appeler les monstres par leur nom », Entretien avec Boubacar Boris Diop, propos recueillis par MONGO-MBOUSSA (B.), *Africultures* n°30, septembre 2000, p. 15-17.

⁶ Cf. MAINGUENEAU (D.), « Lecture, incorporation et monde éthique », *Études de Linguistique appliquée*, n°119, juillet-septembre 2000, p. 265-275.

réfléchir et de re-penser le monde réel. Selon Paul Ricœur, la fiction peut être dite « indivisément révélatrice et transformante à l'égard de la pratique quotidienne ; révélatrice, en ce sens qu'elle porte au jour des traits dissimulés, mais déjà dessinés au cœur de notre expérience pratique ; transformante, en ce sens qu'une vie ainsi examinée est une vie changée, une vie autre »⁷.

Cette double dimension de la fiction s'avère particulièrement opérante dans le cas qui nous occupe : ici le lecteur ne devrait être conduit ni à contempler l'horreur dans une complaisante relation mimétique, ni à rechercher une quelconque intelligibilité pour ce qui défie toute raison, mais à remplacer l'outrecuidance de la relation fictionnelle par la « relation de dette » convoquée par Paul Ricœur, « qui place les hommes du présent devant la tâche de restituer aux hommes du passé – aux morts – leur dû »⁸, et à faire en sorte que, par delà la narration qui rend compte du passé, la lecture rende compte à ce passé même. Certes, la fonction de « représentation », d'où découle la relation de dette, appartient à l'histoire, mais, comme l'affirme sans ambiguïté Paul Ricœur, elle trouve son équivalent dans la double fonction de la fiction que nous avons rappelée plus haut. En effet, il s'agit du « point où se recroisent le temps de la fiction et le temps de l'histoire », car la « critique du concept naïf de "réalité" appliquée à la passivité du passé appelle une critique symétrique du concept non moins naïf d'"irréalité" appliqué aux projections de la fiction »⁹. En ce sens, la fiction posséderait même un pouvoir plus grand que l'histoire : allant chercher « Monsieur Tout le monde dans son salon », elle confierait le devoir de mémoire, au-delà de l'écrivain, à chacun de ses lecteurs.

Une telle ambition nous a semblé se marquer plus particulièrement lorsque le roman affiche son caractère fictionnel, articulant le présent de la lecture sur un passé réel, mais qu'ont d'ores et déjà filtré de multiples discours au moyen du mensonge, de l'oubli et du leurre. C'est le cas de deux romans qui travaillent, à partir de ce noyau identique, le même paradoxe consistant à mettre en fiction un réel ineffable. Dès lors le mensonge ne peut y être perçu seulement comme un thème : il constitue

⁷ RICŒUR (P.), *Temps et récit*, 3. *Le temps raconté*. Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1985, p. 285.

⁸ *Id.*

⁹ *Id.*

en effet un véritable informant structurel renvoyant à la responsabilité du lecteur. *L'Aîné des orphelins* et *Le Cavalier et son ombre*¹⁰ ont été publiés dans des contextes et à des moments différents. Paru en 2000, le premier fait partie de l'opération *Écrire par devoir de mémoire*, et assume néanmoins pleinement une forme romanesque, alors même que des scrupules aisément compréhensibles se reflètent dans l'hésitation et la pluralité génériques dont relèvent plusieurs autres livres. Quant au second, sa parution est antérieure et, surtout, il n'a pas pour sujet premier le génocide. On ne peut cependant s'empêcher de penser à sa lecture que le cours de ce roman s'est trouvé progressivement infléchi par la survenue des événements rwandais, tant ces derniers y prennent une place croissante au fil des pages. Comme à l'inverse, c'est un espace en creux qu'occupent les « avènements » dans *L'Aîné des orphelins* : le récit sec de la tuerie de Nyamata vécue par un enfant n'y tient que quelques pages, les dernières, et encore s'agit-il pour l'essentiel des prodromes du massacre. Dès lors qu'aucune représentation mimétique n'est possible, les deux récits mettent en évidence cette impossibilité, au travers de leur prise en charge par des conteurs aux « moi » disloqués, témoignant de cette aptitude de la parole littéraire à mettre en discours, dans la non-linéarité de la mémoire, un temps qui n'est pas historique et construit, mais celui d'une conscience en morceaux. Aussi leur éventuelle fonction cathartique ne saurait-elle résider dans une quelconque *mimesis*, mais, peut-être, dans la suggestion de cet abîme de silence qui survient quand le temps lui-même « a été mis à la casse »¹¹, là où « le diable est passé »¹².

Le temps disloqué

Mettant tous deux en œuvre un discours embrayé – et, notamment le *Cavalier et son ombre*, des embrayages de deuxième et troisième degré –, les deux livres possèdent encore en commun une évidente volonté de casser le fil narratif, tout en recourant pour ce faire à des constructions différentes. *Le Cavalier et son ombre* repose sur une série quasi-

¹⁰ DIOP (B. B.), *Le Cavalier et son ombre*. Paris, Stock, 1997, 296 p. (dorénavant abrégé en CO).

¹¹ « On avait mis le temps à la casse, comme une vieille épave. Personne n'aurait songé à le compter ou à le réarranger » (AO, p. 47).

¹² Derniers mots de *L'Aîné des orphelins* (AO, p. 157).

vertigineuse d'enchâssements de scénographies¹³ distinctes, elles-mêmes dupliquées parfois par différents procédés de mise en abyme, en trois cercles concentriques. Au fond du puits, au sein du troisième cercle qui constitue la scène d'énonciation en définitive principale du roman, gît un conte qui n'en est pas vraiment un, intitulé lui aussi *Le Cavalier et son ombre*, et qui parle, sur un mode allégorique ou réaliste, du Rwanda. On relèvera d'ailleurs que, ouverte et fermée par des procédures stéréotypiques qui sont celles du conte wolof, la scène du conte intégrerait, en situation d'oralité, la réponse active du public. Par un mouvement inverse et centrifuge, à la manière des ondes produites par la chute d'une pierre dans l'eau, c'est ce récit qui en vient ensuite à submerger et envahir les autres, jusqu'à absorber la conteuse elle-même.

Le narrateur homodiégétique de *L'Aîné des orphelins* est en revanche unique : un jeune garçon enfermé dans le quartier des condamnés à mort de la prison centrale de Kigali. La scénographie n'est pas dessinée plus clairement pour autant, le statut du discours de Faustin Nsenghimana restant largement imprécisé : il ne s'agit en tout cas ni d'un monologue intérieur, ni d'une introspection – le personnage semblant même s'y refuser furieusement : « Quand je pense à cette époque-là, c'est toujours malgré moi », déclare-t-il (AO, p. 15) – et donc plutôt d'un discours oralisé, pourtant sans destinataire assigné, même si quelques rares indices, çà et là, paraissent renvoyer à un interlocuteur non-rwandais et, au-delà, au lecteur. Cet allocutaire est d'ailleurs à peine moins invisible que le « sténographe spectral » évoqué par Dorritt Cohn à propos de *Douce* de Dostoïevski¹⁴. On le repère et on en dessine la figure aux rares informations ethnographiques qui peuvent lui être destinées, et aux quelques occurrences du pronom « vous », d'ailleurs ambivalent en ce qu'à la fois il désigne le destinataire immédiat des propos de Faustin et possède une fonction généralisante, comme dans ce portrait instantané de Claudine : « Vous lui en voulez presque d'être si bonne, si différente des autres » (AO, p. 27). On a donc bien affaire à un discours adressé, discours *pour* quelqu'un, à mi-chemin

¹³ Rappelons que, pour MAINGUENEAU (D.), « la "scène d'énonciation" intègre en réalité trois scènes [...] la scène englobante, [qui] donne son statut pragmatique au discours, [en l'intégrant] dans un type [...], la scène générique [qui] est celle du contrat attaché à un genre ou sous-genre de discours [...] ; quant à la scénographie, elle n'est pas imposée par le genre, mais construite par le texte lui-même » (*art. cit.*).

¹⁴ Dans *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 61-62.

entre l'irréalisme flagrant de la situation d'énonciation qui prévaut dans *Le Dernier jour d'un condamné* et celle, motivée référentiellement, de témoignage.

Bien que, comme dans *Le Cavalier et son ombre*, alternent là aussi flash-backs à différentes époques et retours au moment de l'énonciation, l'itinéraire de Faustin, qui se remémore les cinq années écoulées entre avril 1994 et le moment où il parle, reste relativement facile à reconstituer, du moins dans sa linéarité. La difficulté pour le lecteur vient d'ailleurs, tout à la fois de ses trous de mémoire en tant que personnage et de ses omissions, volontaires ou non, en tant que narrateur : Faustin est une sorte de Bardamu qui ne saisit, de la totalité des « avènements », que des bribes inintelligibles. La restriction de champ propre à toute focalisation « au dessus de zéro », accentuée ici par le caractère dispersé, fragmentaire et plus que lacunaire de la remémoration du narrateur-personnage, a pour effet de faire du lecteur, à ses côtés, un autre témoin impotent. L'ambition de faire accéder les événements passés à l'intelligibilité appartient à l'Histoire, mais ils ne peuvent être objets de compréhension que dès lors, justement, qu'ils auront été saisis dans leur totalité, ce qui constitue une aporie tant narrative qu'éthique.

Le conte du *Cavalier*, adoptant quant à lui la vision surplombante de la légende, y découvre ainsi sa faiblesse : dans sa tentative de revisitation de l'Histoire, le récit conduit en effet indirectement à justifier cette perspective globalisante par la généralisation, ce qui tend à ravalier le génocide à une « guerre civile » en l'insérant dans un chapelet d'atrocités où figure, avec le Libéria et le Rwanda, un affrontement mythique entre « Twis » et « Mwas ». C'est sans doute la raison pour laquelle Boubacar Boris Diop insistera par la suite sur le fait que sa perspective a radicalement changé avec son séjour au Rwanda, *Murambi*¹⁵, son roman suivant qui prend place dans l'opération *Écrire par devoir de mémoire*, s'attachant à la singularité du génocide, tout en poursuivant une tentative d'explication.

Leur construction relevant donc de modèles très différents, les deux romans rendent pourtant tous deux lisible un rabattement du passé sur le présent, qui obère tout avenir. Toujours-encore-là, ce passé resté présent ne peut conduire qu'au chaos d'un temps disloqué : l'ordre du temps est dissous avec l'ordre du monde. La série de métalepses (au sens que

¹⁵ DIOP (B.B.), *Murambi. Le Livre des ossements*. Paris, Stock, 2000, 228 p.

Gérard Genette donne à ce mot dans *Figures III*¹⁶) auxquelles procède *Le Cavalier et son ombre* souligne, avec la dissolution anticipée des deux narrateurs principaux de l'autre côté d'un fleuve d'oubli, le caractère exclusivement discursif, donc mensonger, du passé collectif. Quant à *L'Aîné des orphelins*, il s'ouvre sur deux futurs, dont l'un est inéluctable : « Il ne me reste plus aucune chance : ils viendront me tuer demain ou après-demain », et dont l'autre est antérieur et à jamais inadvenu : les promesses d'un oncle à un gamin encore insouciant. Les prédictions et tentatives d'explication dérisoires du sorcier Funga, qui encadrent le roman, soulignent encore l'avènement d'une autre forme de temps, définitivement soustrait à l'écoulement ordonné des jours.

Significativement, les deux livres font découvrir des personnages errant dans l'entre-deux qui s'étale entre la vie et la mort, ce qui est à la fois le cas de Khadidja et son amant dans *Le Cavalier et son ombre*, et de Faustin dans *L'Aîné des orphelins*, ou bien qui outrepassent les frontières de deux mondes – monde clos du récit, diégèse et métadiégèse pour ce qui est du *Cavalier et son ombre* –, ce qui est une autre façon de manifester l'arrêt du temps. Enfin, dans le discours de Faustin, l'euphémisme journalistique d'« événements » est transformé en « avènements » – « depuis ces fameux avènements, tout fonctionne à l'envers » (AO, p. 91)¹⁷–, de sorte que, loin de signaler l'irruption d'un monde nouveau, la métathèse indique plutôt qu'il ne subsiste plus qu'un présent indéfini, moment étiré de sidération et d'éclipse de la conscience, au double sens du terme. Ainsi, le passé est refermé sur lui-même, comme en témoigne également le surgissement erratique du passé simple au fil du récit. Dès lors, seule peut se répéter indéfiniment la survenue du Mal : « Et sur l'avenir, chaque siècle qui passe chie un peu de haine et il pleut sur l'univers du feu et du sang » (CO, p. 179).

Le silence en mots

En cette stase du temps règne le silence, sur lequel la fiction ne saurait mettre de mots, s'efforçant plutôt de le mettre en mots, cette mise en mots

¹⁶ GENETTE (G.), *Figures III*. Paris, du Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 243-245.

¹⁷ Significativement, c'est un des très rares écarts par rapport à la norme linguistique, ce qui ne contribue pas forcément à déréaliser le personnage-narrateur.

étant elle-même rendue aussi visible que possible à travers différents procédés. Dans *Le Cavalier et son ombre*, un double relais dans l'espace est établi entre la réalité relatée et le lecteur : le narrateur premier, Lat-Sukabé, entend ses voisins de table mentionner dans une conversation ce qu'ils ont aperçu des « événements » rwandais à la télévision, et commente leurs propos. *L'Aîné des orphelins* étant situé quant à lui dans le temps de « l'après », en 1999 d'après ce qu'on peut inférer de quelques indices, le lecteur n'a accès à la relation du génocide qu'à travers le filtre de la verbalisation du narrateur. Cette dernière procède à la fois de ce que celui-ci se remémore consciemment ou non (de sa mémoire, de sa conscience, de ce qui, dans les éléments demeurés dans le subconscient, peut affleurer, quitte à être reconstitué, dans son discours), et de ce qu'il dit effectivement.

Aussi la fiction établit-elle un double écran encore, cette fois dans le temps et non plus dans l'espace, entre le lecteur et les événements, celui du narrateur, et celui de la disposition du récit elle-même (fruit de l'élaboration d'un archiénonciateur¹⁸ arrangeant une communication seconde avec le lecteur « dans le dos »¹⁹ du narrateur) : le devoir de mémoire se présente dès lors comme un travail contre la mémoire, en dépit des résistances du sujet narrateur. Le lecteur est ainsi rendu témoin, voire juge, des lacunes de la mémoire de Faustin, qu'il s'agisse d'omissions ou d'affabulations, de mensonges à soi-même ou aux autres. Ainsi le personnage ne se donne-t-il à lire que dans ce qu'il ne dit pas, devenant lisible tout en restant opaque à lui-même. Il relève dès lors de cette « pragmatique de la communication intérieure » décrite par Pierre Bayard²⁰, révélant un sujet du discours non unifié, figure de la dépossession demeurant enfermée dans ses illusions, et ne pouvant accéder à la connaissance de soi. Une telle opacité tient bien sûr à sa jeunesse (c'est un adolescent de 15 ans). Mais elle procède surtout de la solution de

¹⁸ Cette notion, formulée par D. Maingueneau pour le théâtre, désigne ici une instance de régie cachée, qui tire les fils non des personnages, mais des discours, ne permettant pas qu'on la décèle, à l'inverse de l'auteur impliqué, image de l'auteur construite par le lecteur, à partir d'indices proprement textuels.

¹⁹ Empruntée à Wayne Booth, cette expression souligne l'existence d'une situation de communication enchâssée qu'étudie COHN (D.) dans *Le Propre de la fiction* (*op. cit.*).

²⁰ BAYARD (P.), *Le Paradoxe du menteur. Sur Laclos*. Paris, Éditions de Minuit, 1993, 184 p.

continuité instaurée par les « avènements » entre son présent et la plus grande part de son passé, celle du temps d'avant.

De cette coupure radicale procède également l'absence quasi-totale, dans le roman, de scènes, alors même que, dans les fictions, les souvenirs sont généralement donnés pour fruits du témoignage des sens, et y apparaissent le plus communément sous la forme de descriptions visuelles. Le risque est cependant que ces dernières impliquent une extériorité du témoin, l'effet de réel tendant alors à être supplanté par un effet de déréalisation, analogue à celui qui saisit le spectateur devant son écran de télévision. C'est pourquoi le choix est plutôt, y compris dans *Le Cavalier et son ombre*, d'obliger le lecteur à un retour introspectif sur son propre voyeurisme : « – Vas-tu vraiment raconter cela aussi ? – Je suis heureuse que tu m'en aies empêchée. La honte faisait ma langue déjà si lourde » (CO, p. 192). Faustin, lui, ne voit rien ou quasiment du passé qu'il a vécu. Les quelques *flashes* dont il rend compte ne font que s'imposer à lui. Lorsqu'il prétend raconter ce qu'il a vu, c'est justement qu'il ment, prouvant ainsi qu'il a assimilé la leçon de Rodney : « Il y a toujours quelque chose à voir ! Au besoin, on invente. C'est ça le génie d'un cameraman : toujours donner à voir, même quand il n'y a rien à montrer ! » (AO, p. 98). Cependant, le dispositif est plus complexe encore : en effet, s'il n'a pas survécu aux massacres qu'il raconte, il est en revanche l'unique survivant de celui qu'il ne raconte pas.

Témoignant bien sûr du paradoxe sur lequel repose un tel ensemble fictionnel, consistant à devoir raconter ce qui ne peut l'être, ce refus de toute exposition et cette retenue accèdent étrangement à une forme d'authenticité de la fiction. Il arrive que des victimes réelles, qui *vont pour* raconter l'événement traumatique, en viennent à en raconter un autre, empruntant elles aussi, et comme malgré elles, pour contourner l'indicible, des voies rhétoriques détournées. Ainsi la scène impossible n'apparaît-elle tout d'abord qu'euphémisée à la suite d'un déplacement, l'évocation du massacre de Nyamata par un motif récurrent – « quand le brigadier Nyumurowo s'empara de mon cerf-volant » (AO, p. 75) – ne livrant sa vérité qu'au terme du roman. C'est un récit à la place d'un autre récit, absent, ou une métalepse au sens rhétorique cette fois²¹. Quant aux ellipses, elles sont

²¹ « faire entendre une chose par une autre, qui la précède, la suit ou l'accompagne, en est [...] une circonstance quelconque » (FONTANIER (P.), *Les Figures du discours*. Paris, Flammarion, coll. Champs, 1977, p. 127-128).

parfois signalées comme telles (« ne me demandez pas combien de mois s'étaient écoulés »), effets d'une éclipse de la conscience du narrateur, ou encore simples lacunes dans le récit. Aussi le souvenir, dans *L'Aîné des orphelins*, se présente-t-il sous forme d'inscription inconsciente sans accès au verbal. Les traces laissées par le passé ne se traduisent pas en mots, demeurant au stade de l'empreinte muette, dans le corps et le cerveau des survivants. Le *trauma* dénié, objet d'une abolition symbolique, c'est cette forclusion du passé que la disposition du texte romanesque donne à lire. Aussi le rôle de l'interprétant apparaît-il essentiel, puisque c'est le lecteur, n'ignorant pas ce qui s'est passé à Nyamata, qui pourra conférer, au leurre que constitue le micro-récit au sujet du cerf-volant, le statut de métalepse euphémisante.

Que l'ordre du symbolique soit atteint, on le constate également, dans ce même roman, à ce que, dans le monde « d'après », plus aucun discours n'est crédible. Les dialogues ne sont source que de malentendus et de quiproquos. Funga ne peut croire Faustin (« Ne me dis pas que tu ne sais pas ! », « Je ne crois pas que tu aies perdu la tête. Ce que tu veux, c'est te moquer de moi »). Le jeune soldat du FPR, lui, souligne jusqu'à l'absurde que le piège identitaire constitue un véritable paradoxe du menteur, où les événements ont emprisonné chaque individu. Répondant d'abord à Faustin, qui lui demande s'il le croit vraiment « un génocideur », que « tout le monde l'est », car « il n'y a plus d'innocents ici », il lui déclare ensuite benoîtement : « Je ne sais pas si tu t'en rends compte, mais on pourrait te prendre pour un Tutsi », après avoir énoncé le fin mot de son refus en un terrible paralogisme : « Moi, je ne veux pas te croire même si tu me convaincs que tu viens de naître » (AO, p. 41-42). L'interrogatoire du capitaine relève de la même déraison. Cependant, la teneur de la « confession » pourtant logorrhéique de Faustin demeure ignorée du lecteur jusqu'au bout. À l'inverse et ironiquement, lorsque Rodney croit mentir à ses confrères journalistes, il énonce en fait une vérité : « Vous pensez peut-être que tous les rescapés d'Auschwitz se souviennent de la vie qu'ils ont menée avant de goûter à l'enfer ? » (AO, p. 107).

Si le déni, sous forme d'oubli ou de mensonge, est constitutif du discours de Faustin-narrateur – « Tu mens comme tu respire, Faustin ! Ce n'est pas forcément un défaut, sauf si tu me mens à moi » (*ibid.*), un dispositif analogue, sous forme de leurres, se retrouve dans la configuration du récit au niveau de l'archiénonciateur. En effet, qui aborde *L'Aîné des orphelins* après avoir lu, par exemple, *Murambi*, peut croire que la voix qui

prend la parole à l'*incipit* du roman est celle d'une victime imminente du génocide en train de s'accomplir (« Ils viendront me tuer demain ou après-demain »). Inversement, lorsqu'on découvre un peu plus loin que Faustin est enfermé « à la prison centrale de Kigali », on peut se figurer qu'il est un « génociteur ». Le moins que l'on puisse dire est qu'il n'est pas fait grand-chose pour dissiper les doutes du lecteur, jusqu'au mot « confession » qui désigne le témoignage de Faustin auprès du capitaine du FPR. Même si, dès lors qu'il retrouve ses frères et sœurs, on comprend que le narrateur appartient plutôt à la catégorie des victimes désignées, son sort ne s'éclaire pleinement que dans les toutes dernières pages du roman, ces dernières ajoutant un terrible effet d'ironie au commentaire antérieur : « L'église n'est pas faite que pour sauver nos âmes, elle est faite aussi pour sauver nos vies » (AO, p. 76).

Quand *L'Aîné des orphelins* envisage la perte d'expression symbolique consécutive au génocide, *Le Cavalier et son ombre* choisit d'approcher ce même défaut en préalable, dans les dysfonctionnements de la mémoire collective. Khadidja cherche en effet moins à conter de nouvelles histoires qu'à mener à bien cette perlaboration consistant à rectifier et corriger l'Histoire, à « prouver que l'histoire de notre pays était une infâme succession de trahisons et de lâchetés » (CO, p. 121). « L'histoire d'un peuple, d'une collectivité », écrit de son côté Paul Ricœur, « [...] procède de la suite des corrections que chaque nouvel historien apporte aux descriptions et aux explications de ses prédécesseurs, et, de proche en proche, aux légendes qui ont précédé ce travail proprement historiographique »²². La légende du Cavalier relate ainsi la fabrication des discours de la haine. Décrivant le mécanisme tragique par lequel les peuples en viennent à créer les fables qui les détruisent, le roman ne propose toutefois pas d'autre explication à ce qui est présenté comme une forme de délire collectif que celle, marxiste et donc rationalisante, du désir de ses dirigeants de maintenir leur tyrannie, méconnaissant en outre la part des discours venus d'ailleurs.

²² Temps et récit, 3, *op. cit.*, p. 444.

La « mise en procès des pouvoirs du langage »²³

Si les inventeurs de la légende du Cavalier apparaissent comme des menteurs consommés, de même que Khadidja, conscience malheureuse revendiquant son mentir-vrai, l'intérêt propre à *L'Aîné des orphelins* nous semble notamment résider dans le fait que son héros apparaît comme une sorte de *picaro* contemporain : « se logeant confortablement au sein de la contingence et de la félonie, le *picaro*, dans son incarnation amoralisée, se dispense des principes qui s'opposent [aux liens normatifs entre les hommes] », note Thomas Pavel²⁴. Il s'avère ainsi proche des *tricksters* de la littérature orale, la formule du jeune soldat, « Moi, je ne veux pas te croire ... », renvoyant d'ailleurs inopinément à la figure de Leuk-le-Lièvre²⁵. À ce titre, il acquiert l'épaisseur d'une personnalité beaucoup plus riche, dans son ambivalence, que celle de la plupart des autres personnages nés de l'opération. Non seulement, en effet, Faustin est un menteur qui affabule tantôt par plaisir, tantôt par appât du lucre, mais c'est aussi un voyou qui se place délibérément en marge de la société. Comme un autre personnage, Murekatete²⁶, il est né deux fois, et s'apprête, au cours du roman, à mourir une deuxième fois. Sa deuxième naissance correspond pour lui à un changement de nature radical : l'enfant de dix ans qu'il était laisse place à un pseudo-adulte cynique. Aussi apparaît-il comme doublement transgressif, sexuellement obsédé (culbutant les gamines qui partagent sa galère, rêvant d'en faire autant avec Claudine, bien trop maternante à son goût) comme la société se refuse à voir l'enfance, et se comportant non pas en victime mais en prédateur. Ce renversement de l'ordre des choses est traduit jusque dans les rapports établis entre Faustin et son père, qu'il voit comme un simple d'esprit et traite d'ailleurs de « vaurien » : Faustin est amené, avec la disparition de ses parents, à devenir le père de son père (il a compris le monde tel qu'il va, contrairement à Théoneste qui n'a pu échapper, avec son épouse, au massacre dans l'église), puis l'aîné des orphelins, un père de substitution pour sa fratrie. Il est ainsi enfant *et* adulte, mais encore victime *et* meurtrier, sincère *et* menteur.

²³ L'expression est de WABERI (A. A.) dans *Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda*. Paris, Le Serpent à plumes, 2000, p. 13.

²⁴ PAVEL (T.), *La Pensée du roman*. Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 2003, p. 104.

²⁵ Cf. SENGHOR (L. S.), SADJI (A.), *La Belle histoire de Leuk-le-lièvre*. Dakar, NEAS, Paris, Edicef, coll. Afrique en poche Cadet, 1990, 191 p.

²⁶ ILBOUDO (M.), *Murekatete*. Bamako, Le Figuier, Lille, Fest' Africa, 2000, 75 p.

Tout en suscitant chez le lecteur l'identification et la compassion pour l'enfant victime qu'il est, il représente *a priori* cette sorte de « canaille séduisante » qu'évoque Paul Ricœur²⁷. Aussi le lecteur doit-il renoncer à son égard à tout facile confort de pensée, et se trouve-t-il renvoyé à l'impossibilité de catégoriser le personnage, non seulement en termes ethniques, mais encore dans tout statut sémiologique stable. Cependant, force est de considérer que la première personne à laquelle Faustin ment, c'est à lui-même. En effet, ce personnage de voyou amoral, pour assumer qu'il soit, n'en est pas moins un rôle²⁸ joué par un enfant traumatisé, adoptant la forme de résilience qu'il peut. C'est pourquoi il représente également ce que Thomas Pavel nomme une « conscience crépusculaire », opaque à elle-même comme à l'évidence transparente du Bien et du Mal, et représentative d'un monde déchu « au point de ne plus saisir la gravité de sa propre déchéance »²⁹.

Restaurer cette évidence serait évidemment la tâche de la Justice. Mais l'institution qui l'incarne paraît surtout représentative de l'anomie généralisée caractérisant le monde différent advenu suite aux « avènements » : « En fait, il n'y a plus de véritable loi. Il n'y a plus rien de véritable ici » (AO, p. 134). Le procès de Faustin, pour le meurtre d'un ami surpris avec sa sœur, ne peut être dès lors qu'un procès de dupes : condamné à mort pour avoir heurté la pudibonderie du tribunal, il constitue un coupable expiatoire, de manière d'autant plus choquante aux yeux du lecteur que cette condamnation peut être mesurée à l'aune du tarif des peines spécifié auparavant par le juge (AO, p. 87).

Travaillant à sa propre perte en prenant des décisions ou en agissant d'une manière contraire à sa survie, Faustin apparaît en cela finalement très différent des « canailles séduisantes » qui se tirent, dans l'amoralité, des situations les plus périlleuses grâce à leur entregent et à leur débrouillardise. En cette impéritie, qui lui vaut notamment sa condamnation (le roman laisse cependant la fin ouverte, et on ne sait pas si celle-ci sera ou non exécutée), il rejoint le tragique aveuglement de son père, brebis marchant vers l'abattoir quand les tueurs arrivent. Cet aveuglement pratique correspond cependant à une attitude authentiquement morale.

²⁷ Dans *Temps et récit*, 3, *op. cit.*, p. 295.

²⁸ Par lequel il se rapproche des personnages d'un précédent roman de MONENEMBO (T.), *Cinéma*. Paris, Éditions du Seuil, 1997, 216 p.

²⁹ *La Pensée du roman*, *op. cit.*, p. 104.

Ainsi, lorsque Faustin proclame, lors de cette parodie de justice, qu'il n'a « jamais pris ça pour une gloire, appartenir au genre humain ! », cette bravade ironique vaut aussi condamnation des Ponce Pilate du tribunal et retentit encore jusqu'aux oreilles du lecteur.

Aussi le dispositif à double fond d'énonciation enchâssée acquiert-il une profondeur et une portée supplémentaires. On peut dire en effet que Faustin est un narrateur indigne de confiance, d'autant plus qu'il ment, aux autres personnages comme à lui-même. Cependant, c'est surtout son système de valeurs, tant morales que pratiques, qui est en décalage avec celui qui a cours dans le monde d'après, comme en témoignent les multiples indices de vision erronée³⁰ parsemés dans le texte, déployant dès lors une axiologie complexe qui demande à être révélée au travers de la lecture. Ce qui fait la richesse d'un tel dispositif est en effet « l'appel à la liberté et à la responsabilité du lecteur »³¹. En contrevenant à la maxime conversationnelle de sincérité, « le narrateur indigne de confiance dérègle les attentes du lecteur, en le laissant dans l'incertitude sur le point de savoir où il veut finalement en venir »³². On pourrait craindre qu'un lecteur tout à la fois séduit et mystifié ne perde pied, et ne soit « insidieusement amené à renoncer à la tâche [...] de "donner ordre et signification à nos vies" », selon la formule d'Erich Auerbach³³. Cependant, le risque est ici limité par le fait que Faustin est bel et bien, et plutôt deux ou trois fois qu'une, une victime, et qu'on peut supposer assez vigilant le lecteur ayant choisi de lire un tel livre. La fin du roman invite enfin à une relecture qui, plutôt que celle du livre, soit celle de la première lecture, dès lors que les faux témoignages de Faustin révèlent l'authenticité de son malheur, et de celui des siens.

³⁰ « Si un auteur veut produire un discours indigne de confiance, il suffit qu'il entreprenne de "créer une différence perceptible entre l'impression des événements que le lecteur retire des seuls moments mimétiques du discours du narrateur principal et la vision de ces mêmes événements telle qu'elle se dégage des composantes non mimétiques de ce même discours" » (MARTINEZ-BONATI (F.), cité dans COHN (D.), *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 198).

³¹ RICŒUR (P.), *Temps et récit*, 3, op. cit., p. 294. D. Cohn abonde dans le même sens : la dissociation du narrateur vocal et de l'auteur impliqué est selon elle « l'un des facteurs grâce auxquels la lecture des récits fictionnels est une expérience qualitativement différente de la lecture des récits à auteur univoque, un facteur qui leste la lecture d'un texte fictionnel d'un poids de liberté d'interprétation qui est tout à fait unique » (*Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 199).

³² RICŒUR (P.), *Temps et récit*, 3, op. cit., p. 295.

³³ *Id.*

Ce que *L'Aîné des orphelins* et *Le Cavalier et son ombre* auraient alors en commun, c'est l'appel à un même ordre de lecture, où cette stratégie de défamiliarisation et les chausse-trapes tendus au lecteur ne ressortissent pas, ou pas seulement, aux artifices propres aux conventions du genre, mais sont autant de signaux qui lui sont adressés. Sommé, en particulier, de re-connaître Faustin comme victime, le lecteur doit, comme l'écrit Paul Ricœur, en *répondre*. Le fait de « placer sur les épaules du lecteur la charge de configurer l'œuvre » constitue une sorte d'amplification du mécanisme propre à toute lecture et consistant à peupler les lieux d'indétermination du texte. En effet, cet effort de configuration est ici élargi à la dimension axiologique et, au-delà, « praxique » de ce dernier, par le fait même que la fiction, réfléchissant son mensonge et le renvoyant au lecteur, désigne dans le même temps l'irréfutabilité insoutenable du génocide. Au-delà de la simple effusion compassionnelle, Hannah Arendt citait Isak Dinesen (alias Karen Blixen) : « Tous les chagrins sont supportables si on en fait un conte ou si on les raconte »³⁴. Mais si le récit contribue, comme l'*itumba*, « à nettoyer les cœurs et à renouveler les liens entre les hommes » (AO, p. 50), c'est avant tout parce que sa lecture est « *envoi* : [devenue] une provocation à être et à agir autrement »³⁵.

³⁴ Dans *Condition de l'homme moderne*. Paris, Calmann-Lévy et coll. Pocket, 1983, p. 231.

³⁵ RICŒUR (P.), *Temps et récit*, 3, *op. cit.*, p. 447.



Paul Kerstens

Universität Bayreuth

BEMINDE SCHURKEN D'ASTER BERKHOF : LA FLANDRE ET LE GÉNOCIDE AU RWANDA

En 1999, l'écrivain populaire Aster Berkhof publiait *Beminde schurken* (chères canailles), un roman de 350 pages sur le génocide au Rwanda. Cette publication est donc antérieure à la parution des œuvres issues du projet de Fest'Africa ou des romans de Gilles Courtemanche et Hans Christoph Buch¹. Ce roman mérite notre attention pour plusieurs autres raisons encore. *Beminde schurken* donne en effet une perspective flamande sur le génocide, et cette perspective est assez particulière, différente en tout cas de celle de la Belgique francophone, ou encore de la France ou de l'Europe en général. En outre, Berkhof est un écrivain populaire avec un public large qui lui est fidèle et qui, en général, s'intéresse moins à la littérature plus « légitime ». Il est un des écrivains les plus prisés par le public qui fréquente les bibliothèques publiques en Flandre.

Après une introduction consacrée à la littérature flamande sur le Rwanda, je présenterai *Beminde schurken* afin de situer ce livre dans l'œuvre de l'auteur et dans la société flamande.

¹ Du projet « Écrire par devoir de mémoire », initié par Fest'Africa, a résulté la publication de *Murambi, les livres des ossements* de DIOP (B. B.), *L'Aîné des orphelins* de MONENEMBO (T.), *La Phalène des collines* de LAMKO (K.), *Murekatete* de ILBOUDO (M.), *Moisson de crânes* de WABERI (A. A.), *L'Ombre d'Imana* de TADJO (V.), *Le Génocide des Tutsis expliqué à un étranger* de VIANNEY RURANGWA (J.-M.) et *Nyamirambo* de DJEDANOUM (N.), tous publiés en 2000. Le roman *Un dimanche à la piscine à Kigali* de COURTEMANCHE (G.) a été publié au Québec en 2000, celui de BUCH, (H. C.) *Kain und Abel in Afrika*, à Berlin en 2001, la version française de ce dernier (*Voyage en Afrique extrême*) ayant paru à Paris un peu plus tôt, en 2000.

La littérature flamande sur le Rwanda

L'Afrique et l'époque coloniale semblent peu présentes, d'une manière générale, dans la littérature belge d'expression néerlandaise. Peut-être serait-il plus juste de dire que cette présence est peu connue, car on s'étonne de découvrir que pas moins de 470 titres d'œuvres littéraires flamandes sur le Congo, le Rwanda et le Burundi ont été répertoriés, datant de l'ère coloniale². Cet héritage est peu étudié jusqu'à ce jour. Outre les publications de Julien Vermeulen³, on notera que, tout récemment, l'étude monumentale *Congo Made in Flanders ?* de Bambi Ceuppens propose une discussion approfondie de quelques auteurs⁴.

Claudette Sarlet estime que « la littérature francophone ne s'est jamais alimentée de l'expérience africaine, tandis que de bons écrivains flamands s'y sont nourris »⁵. Pourtant, telle n'est pas la perception générale en Flandre. Il est possible que les Flamands fassent la comparaison avec la littérature des Pays-Bas dans laquelle les colonies (les « Indes ») occupent une place de marque, avec de vrais chefs-d'œuvres écrits par des écrivains excellents comme Multatuli, Louis Couperus et Jeroen Brouwers⁶. Les « bons écrivains flamands » dont Claudette Sarlet parle sont probablement Gerard Walschap (*Oproer in Congo*, 1953)⁷ et Jef Geeraerts qui est l'auteur de toute une œuvre « africaine », les livres les plus fameux étant les deux

² Selon VERMEULEN (J.), cité dans un article de Laurette Artois, « Nederlandstalige Kongo-literatuur », *Neerlandica extra muros*, n°1, 1993, p. 26-37.

³ VERMEULEN (J.), *De Centraalafrikaanse Woordkunst en de Nederlandse Afrika-literatuur*. Gent, Rijksuniversiteit, coll. Africana Gandensiana n°5, 1988, 310 p. ; Id., dir., *De Afrika-roman in Vlaanderen*. N° sp. de *Vlaanderen*, (Tielt), n°225, 38e an., n°2, mars-avril 1989, p. 81/1 à 121/41 ; Id., « Een Kwarteeuw Afrika-literatuur in Vlaanderen (1960-1985) », in *Ons Erfdeel*, 1, 1986, p. 77-85.

⁴ CEUPPENS (B.), *Congo Made in Flanders ? Koloniale Vlaamse visies op "blank" en "zwart" in Belgisch Congo*. Gent, Academia Press, 2003, 856 p.

⁵ SARLET (C.), « Vingt ans après. Le retour du refoulé : les Belges au Congo », dans *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, (Bruxelles), annuel, n°14 (*Lettres du jour*, II), 1997, p. 95-110.

⁶ Les classiques sont, e.a., *Max Havelaar* (Multatuli, 1860), *De stille kracht* (Louis Couperus, 1900), *Oeroeg* (Hella Haasse, 1948), *Bezonken rood* (Jeroen Brouwers, 1981).

⁷ Traduction française : *Insurrection au Congo*. Bruxelles, Elsevier, s.d. [1956], 246 p.

premiers tomes du cycle *Gangreen* : *Black Venus* (1968)⁸ et *De goede moordenaar* (le bon assassin, 1972). Plus récents sont les livres de Lieve Joris, à commencer par son *Terug naar Kongo* (1987)⁹ qui est à l'origine du succès international de cette écrivaine. Curieusement, la pièce de théâtre de Hugo Claus, *Het leven en de werken van Leopold II* (la vie et l'œuvre de Léopold II, 1970), n'est presque jamais citée, bien qu'il s'agisse d'un des meilleurs textes concernant la colonie. Il est possible que le fait que cette pièce n'avait jamais été montée en Flandre jusqu'à une époque récente, soit à l'origine de cette négligence¹⁰.

Les histoires des œuvres citées sont localisées au Congo, et on y trouve dans l'ensemble peu de références au Rwanda. Certains auteurs ont certes évoqué le « pays des mille collines », mais plutôt en marge de leurs écrits¹¹. Le seul écrivain qui ait vraiment accordé une place importante au Rwanda est Albert Van Hoeck (1920-1993), qui en a fait le thème central de son œuvre.

L'auteur est arrivé au Rwanda en 1946 en tant qu'administrateur, dans le service territorial. Il y est resté jusqu'à l'indépendance du pays en 1962, occupant des fonctions importantes comme magistrat et conseiller politique du roi Mutara III Rudahigwa. Il avait de bons contacts avec le roi Kigeri V Ndahindirwa et avec l'élite politique, y compris Grégoire Kayibanda, qui deviendra le premier Président de la République du Rwanda. Dans *De kraanvogel op de vulkaan* (La grue couronnée sur le volcan. La naissance de la République du Rwanda, 1966), Van Hoeck se fait le chroniqueur de cette période turbulente et décisive de l'histoire rwandaise. La violence « ethnique » de la fin des années 1950 ainsi que les massacres des Tutsis en 1963 sont clairement mis en évidence. Le climat de violence est

⁸ Ce premier volume a été traduit en français : *Gangrène I. Black Venus*. Traduit du néerlandais par Marie Hooghe. Texte revu et corrigé par l'auteur. Bruxelles, Labor, 1984, 156 p.

⁹ *Mon oncle du Congo*. Récit traduit du néerlandais par Marie Hooghe. Arles, Éditions Actes Sud, coll. Terre d'aventure, 1990, 281 p.

¹⁰ Le Koninklijke Vlaamse Schouwburg (Théâtre Royal Flamand) de Bruxelles a ouvert la saison 2002-2003 avec cette pièce, qui a été reprise au début de la saison 2003-2004.

¹¹ Autour de l'année 1960, l'auteur de livres pour la jeunesse Leen Van Marcke a écrit deux livres dont l'action se situe au Rwanda et qui parlent de la vie quotidienne, en signalant les problèmes « ethniques ». Parmi les autres auteurs, il faut citer Mireille Cottenjé, Irina Van Goeree et Ivan Godfroid.

également présent dans son premier roman : *Mijn vriend Sebastiaan* (Mon ami Sebastiaan, 1961), l'histoire d'un procureur adjoint confronté au cas d'une femme tutsie qui a tué sa sœur. À travers l'histoire de ce crime, l'auteur présente une vue sur les mœurs et les coutumes rwandaises de l'époque. Le roman *Apolloon tussen zwart en wit* (Apollon entre noir et blanc, 1966) constitue littéralement son adieu à l'Afrique ; les deux personnages principaux sont des coloniaux (l'un est un planteur) qui quittent « leur Afrique noire » pour aller retrouver la lumière blanche de la Grèce antique avant de se réinstaller en Belgique. Ce n'est que dans son dernier roman, autobiographique, *Bolivarplein en terug* (Place Bolivar et retour, 1992), qu'il reprend ses souvenirs de sa vie en Afrique¹². Van Hoeck était un écrivain célèbre dans les années soixante et il était également reconnu comme un spécialiste de la littérature coloniale flamande. Il est aujourd'hui oublié malgré les qualités littéraires indéniables de son œuvre et son importance historique.

On voit qu'il n'y a pas de tradition « rwandaise » dans la littérature flamande. Seul Van Hoeck pourrait éventuellement être considéré comme un prédécesseur de Berkhof au moment où ce dernier s'est engagé à écrire un roman sur le génocide au Rwanda.

***Beminde schurken* : l'intrigue**

L'action du roman se déroule entre 1993 et juin 1994, des techniques littéraires variées – fragments d'un carnet, flash-backs – permettant à l'auteur de remonter dans le temps. Le personnage principal, le Père Walter Davids, est le narrateur, et l'on suit donc son parcours pendant le génocide. On peut discerner deux fils conducteurs dans l'histoire : la relation du jeune Père Davids avec son supérieur, le charismatique Père Paulus, et celle qu'il noue avec une jeune fille tutsie, Inès Mazimpaka. Autour de ces deux éléments, Berkhof développe des discussions et des digressions sur la religion, la foi et le rôle politique de l'Église, d'un côté, et sur les sentiments personnels (le combat entre l'amour physique et le célibat, par exemple), de l'autre. Ces digressions prennent souvent la forme d'extraits de carnets intimes qu'il a rédigés depuis sa rencontre avec le Père Paulus.

¹² À cette époque, il collabora également avec la télévision flamande (VRT) pour le scénario de la série « Congo » qui a été diffusée en 1996.

Les trois personnages principaux évoluent dans le contexte historique du génocide. Davids s'éloigne de plus en plus de Paulus et du monde clérical, et il s'allie ouvertement au monde « indigène » d'Inès et des Tutsis. Au début, il se trouve dans la mission de Mugamba avec le Père Paulus, tandis qu'Inès est à Londres. À la fin, on le trouve dans « le Grand Kraal » d'Omuto, dans la maison paternelle d'Inès, tandis que le Père Paulus s'est installé dans un camp de réfugiés au Congo.

Beminde Schurken est un *Bildungsroman* ainsi qu'un roman épique, et le choix de ces trois personnages-clés permet à Berkhof de lier l'histoire extérieure – le génocide – avec le parcours intérieur du narrateur. Le contexte historique ne constitue donc pas uniquement un décor sur le fond duquel l'auteur dessine son héros ; il est partie intégrante du roman à tous les niveaux et à chaque instant.

La dimension épique de ce roman de 350 pages ne se montre pas seulement dans la diversité des décors et dans l'importance des scènes de massacres, mais aussi dans la multitude des personnages que l'auteur introduit au fil de son histoire.

***Beminde schurken* : les personnages européens**

La plupart des personnages européens appartiennent au clergé flamand. Le Père Paulus est un Père blanc, septuagénaire énergique et charismatique, athlétique, amusant et plein de bonhomie, qui fait songer à un « banquier américain » en même temps qu'à « l'un ou l'autre pape » (p. 7)¹³. Il est hypocrite autant qu'il est croyant, opportuniste autant que chaleureux, enthousiaste autant que sans scrupules. Son objectif n'est jamais une amélioration de sa position personnelle, mais bien l'assurance que le pouvoir de l'Église catholique sera préservé. C'est lui qui est à l'origine du titre du roman, *beminde schurken* (chères canailles) étant formé sur le moule de la formule pastorale *beminde gelovigen* (chers fidèles). Son public, ce sont surtout des Hutus, pas très intelligents mais fidèles, ce qu'on ne peut pas dire de la plupart des Tutsis qui, eux, n'affluent pas pour assister aux spectacles que Paulus organise. L'auteur met bien en évidence l'élément spectaculaire des baptêmes de masse du Père Paulus (avec un tuyau d'arrosage) ou de ses simulations de miracles de Jésus

¹³ Tous les renvois aux pages se réfèrent à *Beminde schurken*, Antwerpen, Houtekiet, 1999, 351 p. C'est toujours moi qui traduis.

(comme une répétition des noces de Cana). Néanmoins, à cause de son rayonnement personnel et d'un charisme où paraît entrer quelque chose de magique, Paulus détient un certain pouvoir de séduction sur le narrateur. Certes, il y aura une rupture, au moment où Paulus sera capturé par le FPR¹⁴, et que Davids, qui se trouve avec lui au cachot par sa propre volonté et non parce qu'il avait été arrêté, lui parle franchement, essayant de le convaincre d'« avouer cette culpabilité », de « porter cette culpabilité » d'avoir collaboré avec un régime criminel (p. 274). Walter croit qu'il a réussi à le convaincre, jusqu'au moment où un hélicoptère de l'armée française arrive pour les libérer. Paulus se sent libre et s'envole vers les camps au Congo pour « commencer de nouveau » ; Walter refuse de le rejoindre et reste au Rwanda toujours en guerre. Mais cela ne l'empêche pas de rester affligé par la perte de son ami et de cette sorte de halo lumineux qui l'entourait.

L'autre figure emblématique parmi les personnages cléricaux est le Père Frank Heynen, sarcastique, plein d'amertume, et très critique vis-à-vis du rôle politique de l'église catholique. Davids oscille toujours entre ces deux pôles. Un dernier personnage important du clergé est le Père Supérieur de la mission de Mugamba, un francophone qui témoigne plutôt d'une sympathie envers les Tutsis.

Il faut noter que tous les Européens dans ce roman sont des Pères ou des Sœurs (et ce sont tous des Belges, à l'exception de la sœur portugaise Maria Viana), sauf le juge Francis Collard, qui est un personnage exceptionnel à plusieurs titres. Il était déjà au Rwanda à l'époque coloniale (l'époque de la tutelle, pour être plus précis), et il a été le conseiller du Président Grégoire Kayibanda après l'indépendance, mais pas pour longtemps. Peu de temps après, il a rencontré des problèmes, pas uniquement avec le régime politique (il en aura encore plus avec le régime d'Habyarimana), mais aussi avec l'Église catholique. Cet homme, caractérisé comme rude mais intègre, est l'opposé de Paulus : ils sont des équivalents quant au pouvoir qu'ils exercent, mais des ennemis idéologiques (croyant *versus* laïc, défenseur des Hutus *versus* défenseur des Tutsis). Cette opposition est très évidente dans les interrogatoires qui suivent l'arrestation de Paulus, au tribunal provisoire du FPR dont Collard est le juge principal. Ces interrogatoires sont étalés dans les chapitres

¹⁴ FPR : Front Patriotique Rwandais.

quinze à dix-neuf : ils occupent donc une place importante dans le roman qui comprend vingt-huit chapitres au total.

***Beminde schurken* : les personnages rwandais**

Les personnages rwandais sont divisés en deux blocs, hutu et tutsi.

Dans le groupe tutsi, les protagonistes sont tous membres de la même famille du « clan Sagatwa ». Il y a Inès, « ma délicieuse princesse », étudiante en littérature à Oxford, et son père, Elie Mazimpaka, le chef du clan, ainsi que les fils : Philippe, soldat du FPR, un jeune homme élégant, philosophe et ironique ; et Barthélemy, l'aîné, un enseignant doux et distrait, expulsé de sa position de chef officiel par le Hutu Julien Ngazu. Les autres personnages tutsis qui sont plus que des figurants sont tous des soldats du FPR.

Le personnage hutu le plus important est Vénuste Gasabrasi, ou le « Béret Rouge », membre du CDR¹⁵ et leader des raids génocidaires décrits dans le roman. D'une brutalité extrême, il est peu intelligent et très frustré par une carrière qui a échoué. Ensuite viennent les hommes de pouvoir, avec le bourgmestre – puis parlementaire, puis ministre –, Fidèle Banyamwabo, membre du MRND¹⁶ et l'un des organisateurs les plus importants du génocide, et Vincent Nsengiyumva, l'archevêque, aussi dénommé « l'intrigant ». Comme tous les autres Hutus, ils sont impliqués dans l'organisation ou l'exécution du génocide. L'exception est Simeon Murabyimana, « un homme aigri », « il y a trente ans qu'il a défendu comme un jeune et fervent idéaliste les droits de son peuple Hutu » (p. 20). C'est l'unique Hutu intègre dans le roman, et il apparaît comme l'ombre de Walter quand celui-ci succombe, encore une fois, à l'influence du Père Paulus.

Il y a deux moments dans le roman où Hutus et Tutsis s'entendent, dans l'histoire des adolescents Célestin et Thomas (chapitre 8) et dans l'épisode des enfants estropiés Célestin et Marie-Madeleine (chapitre 9).

Un Rwanda inventé

¹⁵ CDR : Coalition pour la Défense de la République.

¹⁶ MRND : Mouvement révolutionnaire national pour le Développement.

Le roman se revendique d'une écriture réaliste et, par conséquent, comporte des éléments historiques. Il y a des points de repère auxquels l'histoire est accrochée : des noms de lieux comme Kigali et Butare, des personnes bien connues comme Juvénal Habyarimana, des événements historiques comme l'attentat du 6 avril. Il est pourtant difficile de savoir, surtout pour un public non-spécialisé, où s'arrête l'histoire et où commence la fiction. Tous les personnages sont inventés, à l'exception de l'archevêque Vincent Nsengiyumva qui est le seul personnage historique du roman¹⁷. Nonobstant cet aspect fictionnel, la crédibilité est primordiale pour Berkhof qui considère que le roman « épique » peut constituer une autre forme de savoir : « Le genre littéraire que je préfère le plus, c'est l'histoire épique au dessin large ; en gros plan les aventures des humains, autour d'eux, sur grand écran et en technicolor, leur *société* et leur *époque*. [...] Tu peux sentir cette société et cette époque. Tu es là. Au près d'eux. Une forme de savoir directe, irrationnelle »¹⁸.

Si les scènes relatant des actes de génocide sont rendues d'une façon convaincante, en revanche l'évocation du pays et de sa population témoigne d'une vision fantasmagique et d'un exotisme extrême. Cette dualité se traduit par un véritable décalage entre le Rwanda de 1994 et un Rwanda archaïque, hors du temps. C'est dans la perspective de ce dernier que Berkhof propose cette description des « kraals temporaires » :

On dresse des tentes, les femmes vont et viennent avec des cruches parmi des enfants qui jouent, et le soir tu vois des feux partout à la tombée de la nuit. Il y a une rumeur joyeuse de jeunes qui mangent et bavardent autour de ces feux. Ils rient. Ils racontent des histoires. Ils dansent tandis que la lune illumine leurs formes brunes et leurs yeux brillants [...] (p. 16).

L'auteur, quand il s'agit de la représentation du monde tutsi, semble s'être inspiré de certaines œuvres anthropologiques populaires sur le Rwanda pré-colonial, voire de livres illustrés sur certaines « tribus » comme les

¹⁷ Vincent Nsengiyumva était archevêque de Kigali et défendait le génocide comme un acte pour préserver la démocratie. Il a été arrêté par le FPR et condamné à la peine de mort qui lui fut appliquée le 5 juin 1994.

¹⁸ « Het literaire genre waar ik het meest van hou is het weids opgezette epische verhaal, van dichtbij de lotgevallen van *mensen*, om hen heen op het grote scherm in technicolor hun *maatschappij* en hun *tijd*. [...] Je ruikt die maatschappij en die tijd. Je bënt daar. Bij hen. Een directe, irrationele vorm van kennis » (BERKHOF (A.), « Terugblik op 'Het Huis van Mama Pondo' », *Dietse Warande en Belfort*, 136/5, octobre 1991, p. 562).

Masaï de Tanzanie ou les Samburu du Kenya. Selon Berkhof, les Tutsis ont une hauteur de deux mètres à peu près, sont vêtus de pagnes et se promènent toujours accompagnés par une vache. Ils vont pieds nus, s'appuient sur un bâton et portent une lance. Son personnage Walter Davids avoue qu'il ne peut que penser « à l'Ancien Testament quand [il] parle des Tutsis et de leurs steppes » (p. 290). L'utilisation constante du mot *kraal* pour désigner leur habitation souligne à la fois l'authenticité de leur mode de vie et l'intemporalité de leur société.

Bien qu'il reprenne le discours politiquement correct selon lequel l'idée de « peuples » ou de « races » hutus et tutsis serait une création coloniale (p. 12, 50-51), l'auteur ne fait en réalité que confirmer les stéréotypes raciaux d'une manière explicite. Maintes fois, il parle d'un « peuple tutsi » qui est beau, fin et long, intelligent, ironique et apte à jouer un rôle dirigeant. Les Hutus, par contre, sont robustes, trapus, travailleurs et crédules. Et les Twas sont de « petits bonshommes gentils et jaunâtres, et leurs enfants ont déjà l'air vieux » (p. 50).

Dans la représentation du Rwanda et des Rwandais, Berkhof ne fait ainsi que confirmer l'idéologie qu'il voudrait combattre. Par ce roman, il perpétue une vision raciste et il la diffuse dans le grand public, avec plus d'efficacité, on peut le craindre, que bien des écrits plus rigoureusement informés. Quant à ses intentions explicites, elles sont bien sûr toutes différentes.

L'origine de *Beminde schurken*

Un engagement personnel est à l'origine de ce roman, comme l'auteur s'en explique dans un entretien :

Je vais les [des amis] trouver parfois à l'étranger, ou ils viennent chez moi, comme c'était le cas d'un camarade qui était avec moi au pensionnat de Hoogstraten. Il est devenu Père blanc en Afrique de l'Est, entre autres au Rwanda, où il était inspecteur des écoles primaires. Il vient me rendre visite régulièrement et je lui pose alors beaucoup de questions¹⁹.

¹⁹ « In het buitenland zoek ik ze wel eens op of zij komen naar mij toe, zoals een kameraad die bij mij in Hoogstraten op kostschool zat. Hij is Witte Pater geworden in oostelijk Afrika, onder andere in Rwanda, waar hij inspecteur was van de lagere scholen. Hij komt geregeld op bezoek en dan stel ik veel vragen » (« Een mannetje

Ce sont les conversations avec son ami Père blanc qui sont à la base du roman. Berkhof a appris qu'avant l'indépendance, seuls les Tutsis pouvaient continuer leurs études, les Hutus étant limités à l'école primaire qui se terminait à la cinquième année et qui, par conséquent, ne donnait pas accès aux écoles secondaires. Confronté au génocide, Berkhof dit qu'il a « mordu à cette affaire » et qu'il a fait « des recherches pendant des semaines dans la bibliothèque de Bruxelles »²⁰. Il y a trouvé un « terrible document » : une lettre pastorale de quatre évêques d'Afrique, qui confirme la volte-face ultérieure de la politique de l'Église catholique, parce qu'elle ne légitimait pas seulement la politique de la première République de Grégoire Kayibanda mais également les attaques contre les Tutsis. Cette lettre avait été publiée dans la revue flamande des Pères Blancs, à laquelle la mère de l'auteur était abonnée. En considérant ces attaques meurtrières comme « la volonté de Dieu », les évêques ont trompé leurs fidèles d'une manière inadmissible : « Mes parents, mes professeurs, ma famille, mes amis, eux aussi ont été trahis », dit l'auteur, et il continue : « C'est pour cette raison que j'ai écrit *Bemide Schurken* »²¹.

Le roman dans l'œuvre de Berkhof

Aster Berkhof, né en 1920, est un écrivain populaire et prolifique (plus de 90 livres). Il a commencé par écrire des livres légers, très populaires. Certains d'entre eux le sont toujours et, récemment encore, une série télévisée a été basée sur l'un d'eux²². Au début des années soixante, il a fait un voyage en Inde, qui l'a profondément marqué : « Là, il ne restait rien de la dignité humaine ! Cette injustice horrible, fondée sur une religion, je ne pouvais plus l'accepter, et ça a été le début des autres livres, toujours à partir de ma grande mission de reconnaissance à travers le monde, mais

op zoek naar de wereld », interview de Aster Berkhof par Betty Mellaerts, *De Morgen*, 19 juin 1999).

²⁰ « Ik heb mij in die zaak vastgebeten, heb wekenlang opzoekingen gedaan in de bibliotheek in Brussel en ik heb een verschrikkelijk document gevonden » (*ibid.*)

²¹ « Mijn ouders, mijn leraren, mijn familie, mijn vrienden, ze werden mee verraden. Daarom heb ik *Bemide schurken* geschreven, mijn laatste boek » (*ibid.*).

²² *Veel geluk professor*, publié en 1949, a fourni la matière à une série de 5 épisodes de la télévision flamande VTM, série qui fut, selon cette société de télévision, un des programmes les plus regardés et les plus appréciés du printemps de 2001. Le roman est considéré comme un des plus lus en Flandre.

avec mes yeux plus grands ouverts »²³. Ces « autres livres » furent *Dagboek van een missionaris* (journal d'un missionnaire, 1962, situé en Inde), *De woedende Christus* (le Christ en rage, 1965), *Angst om Afrika* (angoisse pour l'Afrique, 1969) et *Het huis van Mama Pondo* (la maison de Mama Pondo, 1972). Une nouvelle vague de ces romans engagés est à situer dans les années quatre-vingt-dix, avec *Mambo* (1987), *Donnadieu* (1991), *Octopus Dei* (1992), *Met Gods geweld* (par la violence de Dieu, 1996) et *Bemінде schurken* (1999).

Il y a deux constantes dans ces livres : la dénonciation de l'hypocrisie de l'Église catholique (ou de la religion en général) et le tiers-mondisme. Ces deux courants sont souvent combinés, comme c'est le cas dans *Bemінде schurken* ou dans *Met Gods geweld* qui traite de la guerre civile au Soudan.

On voit que le roman sur le Rwanda s'inscrit dans le parcours personnel et professionnel de l'auteur. Sur cette trajectoire, *Het huis van Mama Pondo* représente un tournant décisif pour l'œuvre de Berkhof. Dans la littérature néerlandophone, ce roman de 1972 est sans doute l'ouvrage le plus important qui ait combattu le régime d'apartheid en Afrique du Sud. Surtout en Flandre, une telle démarche n'était pas facile à cette époque. L'Afrique du Sud, et surtout les Afrikaners, avaient en effet une signification particulière dans l'idéologie de l'émancipation flamande. Berkhof le formule ainsi :

Nous étions des flamingants, et nous avons des raisons pour cela, nous avons derrière nous cent ans d'agacements. [...] qu'on devait être solidaires avec tous les congénères, même lointains, cela était hors doute. Coude à coude donc avec le Boer sud-africain, les Britanniques on les considérait comme une sorte de fransquillons et les noirs, eux, c'était simple en ce temps-là, c'étaient des sauvages peints avec des rayures, sautant formidablement en rond²⁴.

²³ « Hier bleef niets over van de waardigheid van de mens ! Dat griezelige onrecht, gestoeld op een geloof, kon ik niet meer aanvaarden en dat is het begin geweest van de andere boeken, nog steeds over mijn grote verkenningstocht door de wereld, maar met mijn ogen wijder open » (*ibid.*).

²⁴ « We waren flamingant, met reden, honderd jaar ergernis hadden we achter de rug. [...] dat we solidair moesten zijn met alle, ook verre stamgenoten, er kwam daaromtrent geen twijfel in ons op. Schouder aan schouder dus met de Zuidafrikaanse Boer, de Britten hielden we voor een soort van franskiljons en de zwarten, dat was toen eenvoudig, waren vervaarlijk rondspringende, met strepen

L'accueil réservé à ce livre fut mitigé. La gauche appréciait le contenu, surtout parce que ce livre venait d'un « coin inattendu », comme l'exprime Berkhof, mais elle ne disait rien des qualités littéraires du roman. La droite, par contre, fit l'éloge du roman « en tant que roman », mais, de son point de vue, le contenu était problématique. *De Standaard*, le quotidien flamand réputé pour sa qualité, accusa l'auteur de tricherie et André Demedts, une autorité littéraire à l'époque, déclara qu'il était un menteur et qu'on devait soutenir *onze stamgenoten*, « nos frères de souche »²⁵, de l'Afrique du Sud.

Cette parenté présomptive continue d'exister dans l'inconscient flamand : pour bon nombre de Flamands, l'Afrique c'est d'abord l'Afrique du Sud, et la notion d'une langue africaine (*afrikaanse taal*) renvoie d'une manière évidente à l'afrikaans. Ainsi, le monde littéraire et musical reste toujours sensible aux créateurs sud-africains de langue afrikaans.

Cette association était formellement présente dans les revues littéraires flamandes du Congo, *Band* et *Zuiderkruis*, dans les colonnes desquelles on peut trouver des idées du genre de celle d'un « peuple Flamand-Africain » qui développerait une langue particulière, à l'instar de l'afrikaans²⁶.

Cette idéologie essentialiste, qui fait un lien explicite entre langue et peuple, explique les réactions suite à la publication de *Het huis van Mama Pondo*, de même qu'elle explique également, par ailleurs, l'attention que les missionnaires flamands témoignèrent aux langues et cultures africaines. On ne peut pas séparer la vision belge sur l'Afrique du contexte interne de la Belgique.

***Bemінде schurken* et le Rwanda flamand**

beschilderde wilden » (« Terugblik op 'Het Huis van Mama Pondo' », *art. cit.*, p. 562).

²⁵ Frères de souche, par la langue et par la couleur de la peau ; c'est l'expression que j'ai rendue plus haut par « congénères », qui est cependant trop péjoratif en français pour convenir exactement. Le lexème *stam* renvoie, comme en allemand, à l'idée de « tribu », d'origine tribale, mais ces mots, là aussi, sont connotés négativement en français ; « de même ethnique » serait une traduction possible.

²⁶ Voir, par exemple, l'avant-propos du premier numéro de *Zuiderkruis* de 1956 ; et VERTHÉ (A.) et HENRY (B.), *Geschiedenis van de Vlaams-Afrikaanse letterkunde*. Leuven, Davidsfonds, 1962, 205 p. Sur le site [www.mukanda.org] on trouve un dépouillement bibliographique complet des revues *Band* et *Zuiderkruis*.

Surtout en Flandre, il est de plus en plus commun de distinguer les colonisateurs flamands des colonisateurs francophones belges. Ces derniers seraient des aristocrates, cadres commerciaux ou industriels, ou administratifs de haut rang, tandis que les Flamands seraient des missionnaires et des administrateurs occupant des fonctions moins élevées. Toujours d'après ce point de vue, cette situation refléterait celle qui prévalait alors en Belgique. Pareille généralisation ne respecte évidemment pas la complexité des sociétés ni en Belgique ni dans les colonies, mais cela n'empêche pas que telles représentations étaient très répandues et qu'elles ont pu avoir une importance décisive dans l'histoire coloniale et belge à plusieurs moments. Surtout quand il s'agit du Rwanda.

D'une manière générale, on peut dire que la Flandre catholique a soutenu les Hutus à partir des années 1950, les considérant comme un « peuple majoritaire » mais « opprimé », tout comme les Flamands. Ils étaient des paysans, tout comme eux. Tandis que les francophones étaient au pouvoir, bien qu'ils soient hautains et paresseux, tout comme les Tutsis. Cette opposition, et cette analogie avec la situation belge, fut particulièrement évidente dans les discussions au Parlement belge suite à la déposition des résultats de la commission parlementaire sur l'assassinat des dix paras belges à Kigali au matin du 7 avril. La manière dont, dans ce contexte, Rika De Backer, députée du CVP donc catholique flamande, échangea des insultes avec Alain Destexhe, du PRL donc laïc francophone²⁷, se traitant de « sale Hutu » d'un côté et de « brute tutsi » de l'autre, fut à la fois ridicule et honteuse.

Dans cette optique catholique flamande, les événements de 1959 furent interprétés comme une « révolution sociale » visant à l'émancipation d'un « peuple hutu », dont les membres se libéraient du « joug » d'un oppresseur « étranger », différent d'eux, que ce soit par sa langue (dans le cas des Flamands) ou par sa physionomie. Certains Rwandais surent bien jouer cette carte, comme en témoigne ce passage d'une *Déclaration officielle MRND-Belgique* du 13 mai 1994, due à Eugène Nahimana : « Le

²⁷ CVP : Christelijke VolksPartij (l'équivalent francophone « parti social-chrétien » ne rend pas tout à fait la même nuance), parti centriste, à l'époque encore dominant en Flandre, et au pouvoir depuis 1945. PRL : Parti réformateur libéral, parti du centre-droit. Rappelons qu'à l'époque où la Belgique, par la voix des Ministres des Affaires étrangères et des Secrétaires d'État à la Coopération qui appartenaient au CVP, soutenait le régime Habyarimana, le PRL, dans l'opposition, à travers des personnalités comme Jean Gol, relayait souvent la cause « tutsie ».

peuple belge qui se souvient de la bataille des Éperons d'or (1302) devrait pouvoir comprendre ce qui se passe actuellement au Rwanda » : la raison s'en trouve dans une *Histoire de Belgique* que l'auteur cite ensuite, où les écoliers d'autrefois pouvaient lire une relation de la fameuse Bataille : « Devant le danger, les Métiers se levèrent en masse, brandissant leur terrible *goedendag* (machettes des Hutu) pour une liberté et une indépendance d'un peuple longtemps opprimé »²⁸.

Cette Bataille des Éperons d'or à laquelle Nahimana se réfère est le haut-fait emblématique du nationalisme flamand²⁹. Dans cette bataille, les milices « populaires » du Comte de Flandre chassèrent (temporairement) les « chevaliers » du roi de France Philippe Le Beau, son suzerain à l'époque. Le 11 juillet est devenu officiellement le jour de fête de la Communauté flamande de Belgique. Eugène Nahimana était le président du MRND-Belgique et avait un très bon contact avec certaines personnalités des partis chrétiens-démocrates belges.

Berkhof n'explore pas le lien politique ni l'enjeu linguistique, bien qu'on puisse noter que les personnages flamands se trouvent du côté « hutu » – même si ce n'est qu'une alliance involontaire, basée sur leur appartenance à l'Église qui collaborait avec le régime Habyarimana –, tandis que les sympathisants « tutsis » sont des francophones. Le seul défenseur explicite des Tutsis est Collard, un francophone laïc. L'auteur a confirmé qu'il voulait avant tout dénoncer la complicité des Pères blancs. L'un de ceux-ci faisait, par exemple, cette déclaration : « les millions d'avortements provoqués dans nos pays civilisés depuis des siècles ne sont-ils pas aussi criminels, en dépit de leur "propreté", que les tueries des milices des CDR et du FPR ? »³⁰. On croirait entendre le Père Paulus.

²⁸ Cité dans Léon SAUR, *Influences parallèles. L'Internationale démocrate-chrétienne au Rwanda*. Bruxelles, Éditions Luc Pire, 1998, p. 118-119.

²⁹ Après avoir été celui d'un nationalisme belge unitaire... Cfr MORELLI (A.), dir., *Les Grands Mythes de l'histoire de Belgique, de Flandre et de Wallonie*. Bruxelles, Éditions Vie Ouvrière, 1995, 312 p.

³⁰ Déclaration de Dominique Nothomb, citée dans CHRÉTIEN (Jean-Pierre), *Les Défis de l'ethnisme. Rwanda et Burundi : 1990-1996*. Paris, Éditions Karthala, 1997, p. 235-236.

Beminde schurken est intéressant en tant que roman sur le génocide, écrit en néerlandais, destiné à un grand public, et publié avant les œuvres littéraires mieux connues sur le sujet. Il a été favorablement accueilli et il a ainsi largement contribué à l'image de Berkhof comme auteur qui mérite d'être pris au sérieux. Le livre a l'avantage d'avoir souligné que le génocide ne relève pas seulement de l'histoire rwandaise mais, aussi bien, de l'histoire belge et européenne.

Néanmoins, en dépit des bonnes intentions de l'auteur, le roman donne une image fautive du Rwanda et des Rwandais, en reprenant, pour les confirmer, un certain nombre de stéréotypes racistes et « ethnistes », ceux-là mêmes qui ont débouché sur le génocide. Les personnages sont présentés d'une façon simpliste et ils manquent de consistance pour pouvoir interpeler le lecteur. Bien que l'auteur s'exprime sur le rôle politique de la France, il ne fait pas le lien entre les Pères blancs et la société civile chrétienne en Europe : les partis politiques, la presse, la coopération, les organisations non-gouvernementales. Par conséquent, il renforce l'idée que le problème est à situer dans les institutions religieuses en soi ; de là, en considérant *Beminde schurken* dans l'ensemble des publications de Berkhof, on pourrait dire que c'est plutôt un roman sur l'auteur que sur le génocide.



Ute FENDLER

Universität des Saarlandes

**RÊVES SOUS LE LINCEUL DE JEAN-CLAUDE RAHARIMANANA, OU LA
CONSTRUCTION D'UNE MÉMOIRE ENTRE DISTANCIATION ET SIMULTANÉITÉ**

Les réflexions qui s'efforcent de comprendre les massacres commis au nom d'idéologies diverses et dans différentes régions en reviennent toujours à la double question du « pourquoi » et du « comment ». Elles se heurtent aussi, en s'interrogeant sur les moyens d'éviter une répétition de telles atrocités dans l'avenir, à la question qui s'ensuit inévitablement, celle de la narration et de la mémoire de tels événements. Jacques Semelin a relevé ces problèmes dans la perspective d'une « réflexion comparative sur le massacre »¹, qui permettrait d'en mieux comprendre les mécanismes. Mises à part les constantes qu'il observe, il admet une « zone irréductible d'opacité »², que les sciences sociales, politiques etc. ne pourraient expliquer. Évoquant le cas de Jean Amérie qui, pour rendre compte de ce qu'il avait vécu sous le régime nazi, a eu recours aux écrits de Sade, Semelin reconnaît que la littérature, et l'art en général, pourraient être à même d'explorer ces questions brûlantes et de se rapprocher davantage de cette « zone d'opacité ». Pourtant, si nous nous tournons vers la littérature, nous sommes aussitôt confrontés à d'autres problèmes : comment dire dans un langage « littéraire » ces expériences inhumaines ?

En analysant les « écrits du génocide rwandais », ces textes d'auteurs africains invités à « écrire par devoir de mémoire » sur le génocide du Rwanda, Daniel Delas constate les « limites de la littérature de témoignage journalistique », limites qui se traduisent notamment « dans la difficulté, pour un observateur étranger qui recueille lesdits témoignages, de ne pas

¹ SEMELIN (J.), « Éléments pour une grammaire du massacre », dans *Le Débat*, n°124, mars-avril 2003, p. 155.

² SEMELIN (J.), « Éléments pour une grammaire du massacre », *art. cit.*, p. 170.

les orienter dans le sens de l'interprétation qu'il a des événements »³. Par ailleurs, lorsque des sujets comme le génocide sont évoqués, la critique recule devant une appréciation esthétique des œuvres concernées :

[...] l'importance morale du « devoir de mémoire » donn[e] à chaque tentative sa légitimité, son droit à être pleinement écoutée, sans égratignures critiques. Ce qu'il est intéressant et important d'observer, c'est comment chacun a procédé, quelle fut sa poétique et quel rythme il a ensuite trouvé pour dire à la fois la vérité des événements et sa vérité face aux événements⁴.

Le génocide et le devoir de mémoire

En quelques lignes est ainsi déjà esquissée toute la complexité de la construction de la mémoire : les différents types de témoignages, l'existence de plusieurs vérités, la mise en discours, la fixation et la transmission. Koulsy Lamko décrit ce dilemme entre l'oubli et la mémoire face à l'horreur :

Prétentieux de vouloir confectionner un livre sur cette lourde tragédie crue et dont la vérité par mille et une de ses facettes pulvérise tout effort d'élévation imaginative ! Précipitation ? Sans nulle doute ! Cinq années de distance depuis cette tragédie sont insuffisantes pour constituer un levier de fiction solide et mûr et objectif. Mais quand on sait que les Peuples Noirs sont de plus en plus amnésiques par rapport à leur propre histoire, quand on sait qu'il y avait déjà eu d'autres tragédies pendant les précédentes décennies et que le silence de tous a couvertes en invitant tacitement à la récidive...quand on sait qu'il y a urgence et que c'est une question de résistance et de survie collective d'Afrique où partout sont semés les grains de génocide, je crois qu'il n'y a plus de dilemme. Attendre le temps, c'est courir le risque de s'inscrire une fois de plus dans l'épaisseur de l'oubli⁵.

Le devoir de mémoire que Koulsy Lamko décrit correspond à la « mémoire exemplaire » que Tzvetan Todorov a distinguée de la « mémoire littérale ». La mémoire littérale reconstitue les faits pour construire une continuité mémorielle. Au contraire, la mémoire exemplaire analyse le passé pour

³ DELAS (D.), « Écrits du génocide rwandais », dans *Notre librairie*, n°142, 2000, p. 23.

⁴ DELAS (D.), « Écrits du génocide rwandais », *art. cit.*, p. 29.

⁵ LAMKO (K.), « Les mots... en escalade sur les Mille collines », dans *Notre librairie*, n°138 (*Actualité littéraire 1998-1999*), 1999, p. 119-123 ; ici : p. 122.

pouvoir en tirer une leçon, un principe d'action ; c'est donc une mémoire orientée vers l'avenir et « vers l'autre » :

L'usage littéral, qui rend l'événement ancien indépassable, revient en fin de compte à soumettre le présent au passé. L'usage exemplaire, en revanche, permet d'utiliser le passé en vue du présent, de se servir des leçons des injustices subies pour combattre celles qui ont cours aujourd'hui, de quitter le soi pour aller vers l'autre⁶.

Écrire contre l'oubli

Ce travail de la mémoire qui se tourne « vers l'autre » se trouve dans le recueil de nouvelles *Rêves sous le linceul* de l'auteur malgache Jean-Claude Raharimanana, publié en 1998. L'auteur définit lui aussi son but :

En écrivant et en publiant, je choisis de résister au silence feint, à l'oubli devant l'horreur. Je considère que l'absence de mémoire est l'un des malheurs du monde, en particulier de l'Occident. [...] L'oubli implique de construire le présent sans le passé et selon le futur ; or ce dernier n'existe pas ! Oublier, c'est une façon de ne pas choisir, de ne pas décider d'agir⁷.

Ce recueil vise donc, par l'écriture, ce que Jacques Semelin tentait dans sa grammaire du massacre : chercher à comprendre les mécanismes de la misère et de la violence. Aussi bien, c'est parce que cette forme lui permettait de mieux « comprendre » le sujet abordé que l'auteur a opté pour le genre littéraire de la nouvelle.

Le narrateur qui, du fond de son canapé, observe le monde sur son écran de télévision est le fil conducteur de ces nouvelles. Cette position particulière présente l'avantage de permettre à la fois une distance et une proximité à l'égard des horreurs évoquées, car les images télévisuelles appellent et font rebondir tantôt d'autres images, – où se mélangent les perceptions venant du réel, du souvenir ou du rêve cauchemardesque –, tantôt des bribes de contes de la tradition orale et de textes écrits. La situation narrative nous invite donc à suivre l'expérience de la consommation d'images télévisuelles, consommation qui est dans un premier temps passive, mais qui changera au fur et à mesure du texte. Le

⁶ TODOROV (T.), *Les Abus de la mémoire*. Evreux, Arléa, 1998, p. 31-32.

⁷ Dans MAKEDA (M.), « *Rêves sous le linceul* : la plume-caméra », dans *Notre librairie*, n°138 (*Actualité littéraire 1998-1999*), 1999, p. 78.

média télévisé établit une proximité entre l'événement éloigné et le vécu, ce qui oblige le spectateur à se pencher « vers l'autre ». De cette manière, la confrontation avec l'événement est rendue plus virulente et pourrait contribuer à déclencher le travail de mémoire. Cette confrontation quasi simultanée d'événements, rendue possible par les techniques de transmission et de sauvegarde des témoignages visuels, auditifs ou écrits, soulève la double question de la réception à distance et du devoir de mémoire de ces expériences transmises.

La structure globale du livre renforce cette mise en scène d'un spectateur face à l'écran de télévision ; ce personnage est en effet confronté à un méli-mélo d'histoires qui sont encadrées par deux nouvelles intitulées chacune « Le canapé ». La seconde, pourtant, se distingue par une sorte de commentaire entre parenthèses ajouté au titre : « retour en terre opulente ». Ceci fait penser à un voyage effectué à travers des images et des rêves sans déplacement physique, ce qui est aussi une caractéristique du média télévisuel qui se veut une « fenêtre ouverte sur le monde » et permet de voyager, de se relier à tous les coins de la planète. Cette expérience substitutionnelle fait la fascination de ce média : proximité et distance à la fois. Le rythme accéléré du changement de sujets, de lieux et d'histoires dans le recueil est conforme à l'expérience du « zapping » qui catapulte le téléspectateur dans l'espace et dans le temps, et d'une histoire à une autre. Tout semble à la fois simultané, global, lié, mais aussi bien, à l'inverse, fragmenté, sans lien, et tout devient alors un tas de bribes incohérents.

Le titre *Rêves sous le linceul* est également ambivalent : il semble signifier cette immobilité et cette passivité du sujet face à l'écran, ce transmetteur de rêves, ces archives d'images qui se composent d'éléments réels autant qu'irréels. Mais le titre fait aussi allusion à des réalités douloureuses : le mot « linceul » connote l'idée de mort, et renvoie à l'épigraphe « Rwanda et dépendances... » qui relie le texte à une réalité historique. Cette épigraphe se glisse d'ailleurs entre le titre et le premier chapitre intitulé « Dérives », de sorte que la lecture qui suit se fait sur le fond d'associations entre le Rwanda et d'autres régions qui évoquent la pauvreté, la misère et la guerre civile. Cette orientation de la lecture est renforcée par le second chapitre intitulé « Terreur en terre tiers ». Ainsi s'établissent deux pôles opposés, entre lesquels s'effectue le voyage : d'une part le canapé, point immobile face à l'écran, face aux archives désordonnées des images : c'est le point de départ et d'arrivée ; il est situé

dans la « terre opulente », lieu où cette réception passive est possible. D'autre part, la « terre tiers », c'est-à-dire les pays pauvres et souffrants.

La « plume-caméra » de Rahamiranana et les images envahissantes

Commençons par examiner ce lieu d'observation et de narration de plus près en lisant les premières lignes de cette nouvelle :

29 avril 1994

Un canapé qui flotte dans la brume. Dedans, m'enfonçant, je sombre en douceur. 6 heures. On est bien ici. Une tête coupée à la machette. En différé. Dommage. Des frocs puants sur la sale chair noire, des vertes mouches sur tout le rouge du sang. Un soleil limpide, bronzage intégral pour tous ces pans d'épiderme en l'air. Ce canapé qui n'en finit pas de se creuser...⁸

Au niveau du contenu, on voit comment le texte joue sur les fortes oppositions entre la douceur et la sûreté d'un intérieur à l'abri de tout danger, et l'irruption brutale de la mort violente, ou à tout le moins de ses images.

Au niveau du style, le texte rappelle un scénario qui – en quelques mots – situe le décor et le comportement des personnages intervenant dans la séquence d'un film. Makeda Moussa qualifie d'ailleurs l'écriture de Raharimanana de « plume-caméra »⁹. Ainsi, Raharimanana souligne les couleurs (le rouge, le vert, le bronzage) et les attitudes. À un autre moment, le narrateur regrette l'absence d'odeurs (p. 17), le sens olfactif n'étant pas servi par les médias visuels. L'observateur, se sachant sain et sauf dans son canapé, regarde les images télévisuelles qui n'ont pas d'impact sur sa propre vie. Mais les images gagnent progressivement en importance : « Un enfant dans l'herbe, sur la moquette, on se sent bien ici. Une femme nue – négresse tailladée sur mille injures, sur mille insultes... À violer. À violer le long de ma tombe. De mon canapé » (p. 16). La frontière entre le monde télévisuel et le monde du narrateur s'efface graduellement. L'enfant aperçu dans l'herbe est assis sur la moquette de son salon. La femme à violer se trouve brusquement à côté de son canapé et l'acte violent reste en

⁸ RAHARIMANANA (J.-L.), *Rêves sous le linceul*. Paris, Le Serpent à Plumes, 1998, 141 p. Par la suite, toutes les références à ce livre figureront dans le texte entre parenthèses.

⁹ MAKEDA (M.), « *Rêves sous le linceul* : la plume-caméra », *art. cit.*, p. 76.

suspens. Le narrateur tente de se défendre contre cette irruption des images virtuelles, pourtant réelles dans sa propre vie, en recourant aux réflexes communs du téléspectateur : « Et j'efface la femme et je la balaye et je la sombre. Elle disparaît. En direct » (p. 16).

Changer ou éteindre le programme le sauve donc momentanément de ces images envahissantes. Mais les associations reviennent, les liens continuent à se faire quasi automatiquement. La mémoire visuelle fonctionne avec une promptitude et une vivacité effrayantes, quasi hallucinantes, à tel point que le narrateur/spectateur se voit obligé de se défendre en tirant des fils barbelés dans son appartement. La réception passive d'images sans conséquence cède la place à une situation d'agression croissante, provoquant une réaction d'une auto-défense qui va jusqu'à l'extinction de la télévision. Mais à la porte – réelle cette fois-ci – de son appartement, une femme qui a perdu son mari dans la guerre de Bosnie, vient implorer son aide. Le chapitre se termine sur le constat que le je-narrateur n'a pas bougé du canapé ; mais tout au long de ce chapitre, les images horribles se sont d'abord matérialisées dans l'imaginaire, et enfin dans la réalité lorsqu'une femme, victime de guerre, est venue demander aide et pitié.

Le texte attire l'attention sur l'immense force des images qui envahissent tous les domaines de la vie. Il souligne l'interconnexion du réel et de l'imaginaire, mais aussi de différents lieux et époques, et il fait naître le besoin d'une observation qui ne serait isolée ni dans l'espace ni dans le temps, pour construire une mémoire à partir de ces bribes d'histoires. Le spectateur est donc invité à faire ce voyage qui, pareil à un programme de télévision, propose une suite thématique d'émissions à même de faire sortir – en plusieurs « flashes » – des histoires de terreur hors du noir de l'oubli.

Dérives : images et mémoires simultanées

Ces différentes nouvelles qui forment le chapitre intitulé « Dérives » ont recours à divers genres littéraires : on y trouve des lettres d'un homme qui raconte ses expériences dans un pays en situation de guerre ethnique, ou encore des passages tirés de mythes ou de contes, illustrant la souffrance des marginalisés, des expulsés, des opprimés dans d'autres pays et à autres époques. Des citations de Pline, de Las Casas et d'autres auteurs placent ces nouvelles dans le contexte de l'histoire humaine. L'idée de la continuité et de l'interconnexion entre ces histoires de souffrance est

renforcée par des nouvelles qui se réfèrent à des événements plus concrets comme l'évocation de la résistance des Fahavalo à Madagascar ou le récit du naufrage subi par un Haïtien au cours d'une tentative de fuite. Ce récit en particulier fournit l'occasion d'établir à nouveau un lien entre « terre tiers », la terre qu'il veut quitter, et « terre en opulence », celle qu'il veut atteindre en risquant sa vie ; cette fuite est située dans son contexte historique par la femme qui retrouve le naufragé mort sur la plage, et qui se souvient :

En mémoire lui revinrent les lourdes chaînes que ses pères avaient traînées et qui les avaient trébuchés de l'autre côté des mers. En mémoire lui revinrent les terres en flammes et les corps tirés, déchirés, halés, la mer ouverte, l'horizon béant, le soleil, la nuit, l'absence, l'immense absence qui la séparait des autres, quelques chants traduits des brumes, des murmures pillés sur le vent s'allant, et le mépris des hommes qui ont fait cette terre telle qu'elle est aujourd'hui, et la haine qu'elle refoulait dans les traces mêmes de ses pas, tout contre le sol, dans la boue qui, elle sait, ne délivrera rien. Elle se souvint et reprit le corps à la mer (p. 59-60).

Le potentiel de réactivation qui caractérise la mémoire est ainsi ce qui rend possible l'acte de se souvenir : le lien entre cette mémoire et « l'autre » est établi et l'amène à agir « pour l'autre ».

Quant à l'histoire des Fahavalo, elle est inspirée par la même volonté de faire vivre la mémoire pour le présent ; c'est ce qu'exprime l'homme qui transmet son expérience au narrateur :

Je te raconte me dit-il l'histoire de cet homme. Je te raconte l'histoire de cet endroit.

Je te livre mon amour cette histoire. À lire l'âme sans haine. Non pour nous lamenter et nous pencher éternellement sur nos malheurs, mais pour ne pas oublier ce qui hier nous a façonnés, faits comme nous le sommes aujourd'hui (p. 74).

Et il raconte un épisode de la répression brutale des Malgaches en 1947. Ce qui est intéressant dans cette introduction est la thématization de la transmission du savoir : en étant raconté, l'expérience du passé devient un souvenir qui, par cette transmission, devient mémoire. Indépendamment du mode de narration – récit historique, rapport ecclésiastique, mythe, conte ou lettre –, les textes manifestent le même effort de dire l'indicible afin de construire une mémoire qui serait à la base d'un avenir dans lequel ces malheurs ne se répéteraient plus. On y retrouve la notion de mémoire orientée « vers l'autre » de Tzvetan Todorov.

Les nouvelles, qui pourraient être une chaîne associative déclenchée par les images télévisuelles, se terminent sur le retour du narrateur au point de départ : en « terre d'opulence », dans son appartement, assis sur le canapé face à cette fenêtre ouverte sur le monde. De nouveau, le narrateur/observateur est confronté à un flot d'images qui envahit son espace « réel » :

Des rizières. Des collines. Des rizières et des mines. Des collines et des mitrailleuses. Une foule qui marche. Elle panique soudain sous les vrombissements d'un hélico. Tire et mitraille ! Elle se disperse dans les rizières. Elle explose. À travers le mur, du sang m'est giclé à pleine gueule. Gros plan. Le sang ruisselle dans la boue, entre les épis jaunes (p. 85).

Images télévisuelles et construction de la mémoire

Dans ce texte où le narrateur flotte toujours entre réalité et hallucination, où les limites de l'espace et du temps sont suspendues, cette enfilade de phrases nominales met en scène un massacre, qui, pourtant, semble correspondre davantage à un scénario de film qu'à un événement qu'on pourrait situer dans la réalité. Raharimanana utilise souvent des termes techniques qui appartiennent au vocabulaire filmique, et la forme langagière mise en œuvre ici suggère elle-même un flot d'images montées selon un rythme rapide qui ne fait passer que des bribes et des impressions furtives. Cette répétition d'images qui obéissent toujours au même scénario entraîne une narration standardisée, nivelée, ajustée. Le texte fait ainsi naître des émotions fortes, mais qui, sans contextualisation, se perdent avec l'éclipse des images. Martine Joly avait déjà fait observer que les images télévisuelles ne disposent généralement pas par elles-mêmes de la force nécessaire à la constitution d'une mémoire :

Mais ces images elles-mêmes n'ont que rarement la force de leurs aînées, les *imagines agentes*, sauf lorsqu'elles sont prélevées et publiées ailleurs sur des supports où elles peuvent être contemplées, examinées, commentées, interprétées, etc. À moins d'être déplacées, les images télévisuelles disparaissent alors de nos esprits au profit d'une mémoire de formes plus que de contenu¹⁰.

Par contre, placé entre ces deux séquences qui prennent la forme de flots de plans télévisuels, le recueil de textes semble répondre à cette nécessité

¹⁰ JOLY (M.), « Télévision et mémoire visuelle », dans Gardies (R.), Taranger (M.-C.), dir, *Télévision : questions de formes*. Paris, L'Harmattan, 2001, p. 75.

de trouver d'autres supports pour les images. Il tente de construire une mémoire à partir du fait que les images, malgré leur provenance très disparate, peuvent être liées à des motivations, des raisons, des contextes précis.

Le travail de mémoire du narrateur se reflète dans les lettres, le seul genre de texte qui revienne plusieurs fois, et ce témoignage personnel d'un massacre fonctionne comme contrepoids aux images rassemblées et standardisées. Dans la première lettre, le narrateur est témoin oculaire ; dans la deuxième, il rapporte l'histoire qu'un enfant lui a racontée ; et dans la troisième, il relate un massacre dont le récit se réduit au milieu de la lettre à deux mots : « je dis ». Ces lettres résument les étapes du processus de construction de la mémoire : des témoignages vécus, des témoignages recueillis, des histoires à raconter. La distance grandit successivement et obligatoirement, l'essentiel reste le « dire », la transmission et la mise en relation avec le présent. Le narrateur d'une des nouvelles explique la nécessité de raconter les histoires : « Non pour nous lamenter et nous pencher éternellement sur nos malheurs, mais pour ne pas oublier ce qui hier nous a façonnés, faits comme nous le sommes aujourd'hui » (p. 74). Malgré cette reconnaissance du devoir de dire l'histoire douloureuse, la linéarité textuelle du recueil est souvent interrompue par des parenthèses, des lacunes, des phrases incomplètes, où la volonté de raconter se heurte à l'indicible. Les nouvelles sont donc plutôt interrompues que terminées, ce qui laisse entrevoir que le fil de narration pourrait et devrait être repris. D'autres nouvelles et d'autres histoires devraient être ajoutées. Ici se transmet au niveau narratif l'essence de la construction de la mémoire, que Paul Ricœur décrit comme suit : « La représentation historique est bien une image présente d'une chose absente ; mais la chose absente se dédouble elle-même en disparition et existence au passé. Les choses passées sont abolies, mais nul ne peut faire qu'elles n'aient été »¹¹.

Le recueil de Raharimanana met en scène cette existence et non-existence du passé par l'abolition de la frontière entre le réel et l'imaginaire, mais aussi en annulant les distances dans l'espace et dans le temps ; il crée ainsi un flottement continu entre différents mondes interdépendants qui s'influencent mutuellement. Images, pièces de témoignages, bribes de souvenirs, mythe et contes sont autant de tentatives pour s'approcher de la

¹¹ RICŒUR (P.), *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 367.

représentation de l'histoire ; quant à la signification de celle-ci, elle semble se trouver dans la relation entre les morceaux et dans la combinaison d'une multitude de souvenirs conservés et diffusés sous différentes formes médiatiques.

Le recueil contribue de même à la mémorisation de ces images qui nécessitent, pour être retenues, d'être reprises par des supports variés. Aspects d'autant plus importants, si on prend en considération que – selon Martine Joly – la mémoire collective pourrait aussi fonctionner comme « une machine à oubli dans la mesure où [les images] s'opposeraient à la mémoire subjective et qu'il s'agirait d'éradiquer la subjectivité au profit d'un discours collectif »¹². Le recueil de nouvelles semble se prêter davantage que d'autres canaux d'expression à cette variété de supports et cette multitude de perspectives subjectives qui – à condition d'être prises dans leur ensemble – s'approchent d'une représentation du passé.

Écrire contre l'amnésie

Je pourrais terminer avec la dernière phrase du recueil : « Je dis et plaise à Dieu que des oreilles entendent... ». Mais comme Raharimanana dit ne pas vouloir lancer de message engagé ou politique¹³, je voudrais attirer l'attention sur la structure du texte. La forme de ce recueil, avec d'un côté cette écriture fragmentée et, de l'autre, cet enchaînement infini d'images télévisuelles, évoque aussi deux aspects de l'Afrique contemporaine : les problèmes humains qui forcent souvent les hommes à s'exiler et à vivre ailleurs et, par conséquent, à suivre les événements de loin, à l'écran¹⁴, et la représentation de l'Afrique dans les médias. Albert Kraler souligne, dans son analyse de la représentation du génocide au Rwanda dans les médias, que différentes visions peuvent co-exister et rivaliser : il s'agit donc à la fois d'une fragmentation de la réalité et en même temps d'une certaine unité puisqu'il y a une simultanéité de ces fragments. La représentation télévisuelle de Rwanda – et à travers un pays, on fait souvent référence à toute l'Afrique – construit une contre-image de

¹² JOLY (M.), « Télévision et mémoire visuelle », *art. cit.*, p. 72.

¹³ MAKEDA (M.), « *Rêves sous le linceul* : la plume-caméra », *art. cit.*, p. 78.

¹⁴ Voir CINGAL (G.), « Exil, écriture et fragmentation dans les premiers textes de Jean-Luc Raharimanana et Abdourahman Waberi », dans *Mots pluriels*, n°17, avril 2001, p. 1-5 (consultation de la page le 08 novembre 2003 : [www.arts.uwa.edu.au/Mots Pluriels/MP1701gc.html])

l'Europe : l'Afrique représenterait ainsi le chaos, la barbarie, face à une Europe civilisée¹⁵. Cette opposition se retrouve également dans le texte de Raharimanana, avec la « terre d'opulence » et la « terre tiers ». Néanmoins, si les actes barbares commis lors de ces guerres « ethniques » semblent typiques pour l'Afrique, ils surviennent aussi à l'improviste en Europe ; le texte en témoigne par l'irruption inattendue de la veuve bosniaque dont la venue n'est pas une image médiatique mais un événement réel pour le narrateur. Dans cette histoire, elle incarne l'orientation « vers l'autre » – thématisée par Tzvetan Todorov – en dépit de la relative mauvaise volonté affichée par le narrateur, et probablement aussi par les spectateurs ou les lecteurs, qui la nient ou la négligent.

L'idée, qui se dégage de ces nouvelles, d'une continuation et d'une interrelation infinie dans le langage de la mémoire rappelle l'image du « tout-monde » de Glissant. Celui-ci attire l'attention sur la nécessité de défaire les genres, pour pouvoir rendre compte de la réalité qui est plus que l'apparence décrite ou filmée¹⁶. Le malaise suscité par certains textes ou films pourrait trouver son explication dans ces réflexions : aucun genre ne suffit à pouvoir capter et transmettre la réalité du génocide ; il faudrait, selon Glissant, « abandonner la prétention à trouver la vérité seulement dans le cercle étroit de sa propre subjectivité, et je crois que c'est aussi un invariant, cette nécessité d'outrepasser sa propre subjectivité non pas pour aller vers un système totalitaire mais pour aller vers une intersubjectivité du "Tout-monde". Le rôle de toute littérature est d'aller à cette recherche »¹⁷. Ces réflexions sur la littérature semblent rencontrer celles de Tzvetan Todorov sur la mémoire, lorsqu'il souligne la nécessité d'accorder la prépondérance à la mémoire exemplaire, celle qui va vers l'autre.

Koulsy Lamko a parlé de l'amnésie des Africains et Rahamiranana, de celle des Européens. Malgré le flot d'informations et d'images, la mémoire collective a besoin de la réactivation soutenue, en fonction du présent, du travail de mémoire. Sans ce dernier, la rapidité des flux d'informations, la sélection et la fragmentation de bribes d'informations ne produiront pas une mémoire, mais son contraire : une amnésie. C'est en fonction de cet enjeu

¹⁵ KRALER (A.), « Die Darstellung des ruandesischen Genozids in den Medien », dans Schneider (B.) & Jochum (R.), eds., *Erinnerungen an das Töten*. Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 1999, p. 133-155. Voir aussi CHRÉTIEN (J.-P.) et al., *Rwanda. Les médias du génocide*. (2^e éd.) Paris, Karthala, 2002, 403 p.

¹⁶ GLISSANT (É.), *Introduction à une poétique du divers*. Paris, Gallimard, 1996, p. 124.

¹⁷ GLISSANT (É.), *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, p. 135.

que Raharimanana déclare avoir écrit ce recueil : « En écrivant et en publiant, je choisis de résister au silence feint, à l'oubli devant l'horreur. [...] L'oubli implique de construire le présent sans le passé et selon le futur ; or ce dernier n'existe pas ! Oublier, c'est une façon de ne pas choisir, de ne pas décider d'agir »¹⁸.

¹⁸ MAKEDA (M.), « *Rêves sous le linceul* : la plume-caméra », *art. cit.*, p. 78.



Daniel DELAS

Université de Cergy-Pontoise

FICTION OU TÉMOIGNAGE : DEUX RÉGIMES D'ÉCRITURE DU GÉNOCIDE RWANDAIS (ANTOINE RUTI / JEAN HATZFELD)

Parmi les grandes questions molles que tout génocide suscite figure celle de l'indicible : comment pourrait-on dire l'horreur d'un événement pareil ? les mots seraient impuissants à exprimer de tels massacres. Questions bien naïves en vérité et qui ne sont pas différentes de celles qui, depuis que l'homme raconte, interrogent la capacité du langage à dire le réel. Le réel est inépuisable et le langage ne fait que le représenter par une mimésis imparfaite.

Tâchons pourtant d'être plus précis. S'il y a eu une crise du modèle réaliste du roman, c'est peut-être parce que la Première Guerre Mondiale a montré que le réel de cette guerre-massacre excédait le réalisme de Flaubert ou de Zola. Certes, l'histoire est emplie de débordements de ce genre mais c'était il y a longtemps, au temps des guerres de religion, par exemple ou dans des pays lointains comme ceux où se sont déroulées les guerres coloniales. La guerre de 14-18 frappe l'Occident en plein cœur. Le surréalisme à la manière de Breton ou d'Aragon, le populisme à la Céline, la fragmentation du réel à la Joyce sont quelques réponses que propose la littérature pour se hisser à la hauteur de l'événement. Trente ans plus tard, à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, la révélation du génocide des Juifs et d'autres « races inférieures » frappe à nouveau l'Occident d'une telle stupeur qu'on refuse d'écouter les premiers récits des rescapés, et que ce n'est que peu à peu que les témoignages obtiennent une audience. D'Élie Wiesel à Ruth Klüger ou Imre Kertész, c'est-à-dire d'une génération à l'autre de rescapés de la Shoah, une évolution littéraire s'est produite, passant du témoignage brut – au sens que l'adjectif a dans l'expression art brut – à une poétique de la mémoire. Arrivent alors coup sur coup les génocides des Balkans et du Rwanda. À nouveau, personne en Occident

n'a voulu y croire au début – tout ça, disait-on, ce sont des affaires ethniques sans gravité – mais la réaction a sans doute été plus rapide puisque cinq ans après les faits démarre, pour le Rwanda, une opération « Devoir de Mémoire » et, presque dix ans après, le présent colloque. Est-ce que cela veut dire que l'écoute de notre temps est en progrès sur celle des temps antérieurs ? Ce qu'il y a de sûr, c'est que le rôle du journalisme et des médias en général s'est considérablement renforcé au point de devenir essentiel en ces matières. À quel prix, dans quelles conditions et dans quelle relation à l'écriture du réel, c'est ce dont notre intervention voudrait traiter.

Mon propos est modeste et ambitieux. Il vise à faire prendre conscience des conséquences poétiques – je m'expliquerai sur cet adjectif – du choix que prend nécessairement tout « écrivain » qui se donne pour but de « dire la vérité » sur un événement. Fiction / non-fiction, certes, mais au-delà – c'est la proposition que j'avance –, recherche d'une innocence énonciative. Comment s'impliquer et rester innocent, c'est le problème, d'abord du témoin – je n'en parlerai pas directement aujourd'hui –, mais ensuite de l'écrivain et du journaliste : choisir son régime énonciatif. Car si ces questions ont quelque validité, c'est au plan de l'énonciation qu'elles ne peuvent manquer de se situer, celui où le sujet et l'individu se rencontrent. Le sujet dont on parle ici est celui du poème (au sens large de toute œuvre de création verbale) ou de l'écriture, l'individu dont on parle ici est l'auteur, en chair et en esprit. Face à l'horreur, l'individu s'émeut et prend peur ; si pourtant il ne veut pas se taire et détourner le regard, s'il veut parler du génocide, il va chercher un régime d'énonciation qui le préserve : ce que j'appelle une innocence énonciative. Ainsi seulement pourra-t-il assumer le récit des faits. C'est cette thèse que je me propose de développer ici en comparant deux régimes d'écriture partis des massacres génocidaires rwandais, ceux d'Antoine Ruti et de Jean Hatzfeld.

Une question préalable ne manquera pas d'être posée : peut-on comparer des textes que séparent plus de vingt années ? La qualification officielle de génocide accordée aux événements de 1994 n'en change-t-elle pas la perception ? Je fais l'hypothèse que les événements de 1963 étaient de même nature que ceux de 1994, qu'il s'agit de massacres perpétrés avec une même volonté explicite d'extermination raciale et qu'il s'agit bien des mêmes faits. Je pense qu'on peut donc les comparer, surtout si c'est la poétique des deux textes qui est soumise à l'analyse et non les situations historiques.

Quelques mots, tout d'abord, pour présenter ces deux auteurs.

Antoine M. Ruti est né « sur le flanc de la chaîne volcanique des Virunga, chaîne volcanique au nord du pays »¹. Il fait des études gréco-latines à Nyundo, chez les Pères. À partir de la « Toussaint rwandaise » de 1959, le pays connaît une « Révolution sociale » qui fait qu'en 1961, « le nord est pratiquement "purifié" »². Les tueries anti-tutsies se renouvellent après l'indépendance : autour de la Noël 1963-1964, on compte encore environ 10.000 morts. Ruti a en tout cas quitté le pays au plus tard à cette époque, puisqu'il décroche, en 1967, à Lovanium (Kinshasa, alors encore Léopoldville), une Licence en philologie romane qui lui vaut d'exercer pendant plusieurs années le métier de professeur au Congo (RDC). Journaliste ensuite pendant cinq autres années à l'Agence Zaïre Presse, il finit par entrer en 1977 au Service Enseignement de la Gécamines, à Likasi, où il est inspecteur. Son premier livre, *Nemo*, une « nouvelle » rédigée en 1978, est publié l'année suivante par La Pensée Universelle à Paris³. Le deuxième, un « conte » : *Affamez-les, ils vous adoreront*, paraîtra chez L'Harmattan bien plus tard, en 1992, dans la collection « Encres Noires », dirigée par Pius Ngandu Nkashama⁴. Ruti meurt le 27 novembre 1994, laissant une veuve et six enfants, ainsi que quelques manuscrits dont l'un, *Le Fils de Mikeno*, a fait en 1997 l'objet d'une publication posthume, aux bons soins des éditions Impala (Lubumbashi, Zaïre)⁵.

À noter que d'autres œuvres sont annoncées par le prière d'insérer de *Nemo* : *L'Apocoloquintose de saint Grégorion* (il s'agit vraisemblablement d'une première version, ou d'un premier titre, pour *Affamez-les...*), par celui de *Affamez-les... : Le Nouveau Bourgmestre* (« roman où cinq faux héros rêvent d'un meurtre politique »), et par celui de *Le Fils de Mikeno : Soleille*

¹ Les indications biographiques qui suivent concernant Ruti sont empruntées, faute de meilleure source pour l'instant, aux prières d'insérer de ses trois livres publiés.

² CHRÉTIEN (J.-P.), *L'Afrique des Grands Lacs*. Paris, Aubier, 2000, p. 266.

³ RUTI (A. M.), *Nemo*. Nouvelle. Paris, La Pensée Universelle, 1979, 160 p.

⁴ RUTI (A. M.), *Affamez-les, ils vous adoreront*. Conte. Paris, L'Harmattan, coll. Encres Noires, n°88, 1992, 120 p. ; la quatrième de couverture laisse planer le doute quant à la nationalité de l'auteur, puisque la chaîne des Virunga concerne aussi le Congo-Zaïre : « l'auteur, ajoute-t-on, s'est déjà signalé dans les lettres zaïroises par *Nemo* ».

⁵ RUTI (A. M.), *Le Fils de Mikeno*. S.I. [Lubumbashi], Éditions Impala, 1997, 254 p.

(sans autre précision). Ajoutons que le premier et le troisième des ouvrages parus n'ont jamais été distribués via le marché normal de la librairie⁶.

Jean Hatzfeld, né à Madagascar en 1949, s'est fait connaître en France par ses activités de journaliste à *Libération*, où il s'est occupé de la rubrique des sports avant de devenir grand reporter. Blessé à Sarajevo par un *sniper* en 1992, il fait son premier voyage au Rwanda fin 1994, juste après les événements. Il y retournera à plusieurs reprises. Il quitte le journalisme en 2000. On lui doit plusieurs ouvrages : *L'Air de la guerre* et *La Guerre au bord du Fleuve*, parus à l'enseigne de l'Olivier en 1994 et 1996, ensuite *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais* et *Une saison de machettes*, publiés au Seuil en 2000 et 2003⁷.

Le régime d'écriture de *Nemo*

Le récit intitulé *Nemo* et publié par Antoine Ruti en 1979 se présente explicitement comme une fiction dans un « avertissement » liminaire : « Ce récit est entièrement imaginé. Aussi toute ressemblance avec la réalité serait-elle fortuite ». Cette mention figure souvent en tête de récits « d'actualité », on le sait, et a un caractère de précaution juridique, au cas où des gens croiraient se reconnaître peints sous des couleurs peu flatteuses ou contraires à l'image qu'ils veulent donner d'eux-mêmes dans des récits qui entretiennent avec l'histoire une relation étroite. On comprendra aisément que ce soit ici le cas. Du strict point de vue des dates, il est certes difficile que le jeune garçon de 13-14 ans qui est le narrateur du massacre de sa famille quelques années plus tôt, alors qu'il était encore un enfant, puis de sa fuite et de son arrivée en pays étranger, soit l'auteur Antoine Ruti lui-même, lequel, né en 1942, avait 17-18 ans lors de la « Révolution sociale » (1959-1961) et des tueries qui ont alors commencé dans le Nord du Rwanda, se poursuivant et s'aggravant en 1963-1964. Mais, plus âgé que ce narrateur, il a pu vivre les événements, directement ou indirectement, et imaginer d'en mettre le récit au compte d'un enfant. Pourquoi ce choix du regard d'un enfant ? Cette question qui

⁶ En Europe, on peut aujourd'hui s'adresser à M. Max Pierre, 33 voie du roman pays, B-1348 Louvain-la-Neuve (++32.10.45.19.39).

⁷ HATZFELD (J.), *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*. Paris, Éditions du Seuil, coll. Fiction et Cie, 2001, 233 p. (réédition : coll. Points, n° P969, 2002, 233 p.) ; *Une saison de machettes*. Paris, Éditions du Seuil, coll. Fiction et Cie, 2003, 312 p., cartes.

nous projette dans l'univers de ce récit et dans son régime d'énonciation est au centre de notre réflexion ; on verra que le dernier chapitre de *Nemo*, à sa manière, se chargera de lui apporter une réponse.

Cette longue « nouvelle »⁸ est divisée en cinq chapitres : 1. le massacre d'une famille (tutsie) ; 2. l'errance des deux plus jeunes enfants rescapés ; 3. l'hébergement dans une famille amie (hutue) ; 4. l'exil ; 5. autoportrait du narrateur. Dans cette dernière partie qui sert de conclusion, le narrateur tend à mettre tous les adultes dans le même sac, bourreaux comme victimes, vieux comme adultes ou comme jeunes gens, car il lui apparaît que seul le hasard leur a donné tel ou tel rôle dans les événements mais que tous sont lâches, vantards et cruels. Seuls les enfants sont acceptables : « ils sont les plus gentils, les plus humains et même, peut-être, les plus clairvoyants. S'ils peuvent, à l'occasion, se montrer cruels, ce n'est que de bonne foi, ou pour réagir, légitimement, contre la cupidité de leurs aînés » (p. 138). Certes il est « vieilli avant l'âge », se sent « usé » : « Je n'ai que quelques années et, sur mes chétives épaules, je soutiens, me semble-t-il, le poids d'un vieillard. À force de rien attendre des hommes ni de la vie, de jouer sans cesse la comédie, on s'épuise » (p. 141). Cet autoportrait situé à la fin de l'ouvrage est d'un grand ton classique ; ne croit-on pas entendre, en mode mineur, quelque écho du Chateaubriand des *Mémoires d'Outre-Tombe* : « Les formes changeantes de ma vie sont ainsi entrées les unes dans les autres [...] ma jeunesse pénétrant ma vieillesse, la gravité de mes années d'expérience attristant mes années légères... » ?

Toujours est-il que le parti de faire du narrateur un enfant semble le seul susceptible de garantir la vérité : à la différence des adultes, les enfants ne mentent pas, ne serait-ce que parce qu'ils ne comprennent pas bien les événements auxquels ils assistent. Ce qui leur évite aussi la peur panique qui rend muet et incapable de toute analyse.

C'est donc le choix que fait Ruti : « C'était au mois de décembre d'il y a quelques années, aux environs de Noël. Je n'étais alors qu'un enfant... » (p. 9). La difficulté à comprendre tout de suite la gravité de la situation, normale de la part d'un enfant, permet une mise à distance, une légèreté de ton : « Ce que j'avais failli considérer comme du guignol allait donc, et si vite, se muer en boucherie ? » (p. 14) ; ou bien, en parlant du père,

⁸ C'est le sous-titre générique qui lui est donné. Chacun sait qu'entre une longue nouvelle (160 pages ici) et un court roman, il est difficile de distinguer.

l'utilisation d'images naïves : « On avait voulu en faire un sac de pommes de terre, eh bien, il le fut jusqu'au bout » (p. 23) ; ou bien encore, et plus gravement, seul un enfant peut sans invraisemblance tomber d'un coup endormi, pendant le supplice de sa mère enceinte à qui on ouvre le ventre, sous prétexte d'« expérience scientifique [...] pour voir comment se tient le fœtus dans le ventre de sa mère » (p. 25). Seule la fiction d'un narrateur enfant permet de terminer le récit de cet épouvantable massacre par une image burlesque qui rappelle que l'horreur et le comique ne se dissocient pas : « l'un des premiers gestes de ces dignes guerriers avait été de dépouiller leur proie. [...] Spectacle inoubliable que celui d'un monsieur, aux dehors respectables, dans la robe de maman ! Dommage que je n'aie pas eu de caméra ! » (p. 26).

Ce premier choix, comment le qualifier en termes de poétique ? C'est certes un choix énonciatif mais le *je* d'un locuteur enfant n'est pas distingué en tant que tel, par les linguistes du discours, du *je* d'un locuteur adulte ou d'un locuteur âgé. Il peut certes s'agir d'une différence de compétence linguistique dans le cas d'un très jeune enfant mais ce n'est pas le cas ici car l'adolescent Ruti, celui qui dit *je* à la place du jeune enfant qui a vécu les faits, maîtrise très bien le français littéraire ; qu'on en juge par son art consommé de l'hypotypose métonymique : « soudain je vis, de l'intérieur toujours, un nuage d'armes qui brillaient au soleil, des yeux écarquillés, des dents menaçantes. Enfin une cinquantaine d'hommes en sueur... » (p. 12), par son art du portrait charge grotesque : « un adolescent étique, à la mine ridiculement guindée. Vous avez sûrement vu un de ces petits chiens, guère dangereux en somme, mais qui, soit pour se faire une contenance, soit pour se croire quelqu'un excite les autres par ses jappements et se met en évidence tant que personne n'ose s'approcher » (p. 13), par sa mimésis de son parler ridicule : « Nous ne chommes pas-j-ichi pour egjécuter des-j-ordres, mais pour t'egjécuter ! » (p. 13). Il s'agit plutôt d'une différence de compétence discursive : un enfant n'est pas censé savoir ce qu'il est plus prudent de taire, ce qu'il est au contraire plus « politiquement correct » de dire ; bref, sa maîtrise de l'art de mentir, de feindre, de jouer n'est pas encore bonne.

En somme, il est innocent (ou censé l'être). Cela permet à Ruti de dégonfler les ridicules et les pleutrerries du « boucher » qui se trouve être le mari de la femme qui recueille les deux frères chez elle au chapitre III. Ce « despote », ce « lion », n'est qu'un fier-à-bras qui file doux devant sa femme. Le procédé lui permet de tenir des propos peu « corrects » sur la

responsabilité des hommes ; témoin ce dialogue entre deux gamins, l'un hutu, l'autre tutsi :

— Entre nous qu'ont-ils fait, vos papas, pour qu'on les tue ?

— Je ne sais pas.

De toutes façons les enfants n'ont rien fait ! Les mamans non plus d'ailleurs. Alors ? Est-ce que tu ne trouves pas, mon vieux, qu'on devrait punir seulement les papas ? puisque tous les autres n'ont rien fait ! (p. 79)

Un second choix essentiel à la poétique de ce récit fictionnel est celui d'un monologue qui est en réalité un dialogue tronqué, amputé de la moitié de sa substance. Le narrateur, cet enfant devenu grand, ce *je*, parle à un *tu* dont les questions ou les réponses manquent, n'apparaissant que par réfraction, « Comment je m'appelle ? » renvoyant à une question « Comment t'appelles-tu ? ». Comme dans ces correspondances où ne figurent que les lettres d'un des correspondants, ne figure ici qu'une partie du dialogue. Ce parti-pris, qui n'est pas à proprement parler stylistique mais énonciatif, est artificiel par lui-même, puisque aucune situation de communication ne fonctionne ainsi réellement. L'est-il pour le lecteur ? Un peu interloqué au début, il finit par s'habituer à ce flot verbal, par comprendre que ce jeune homme n'a personne à qui parler quand il rencontre enfin cet étranger à qui il peut raconter sans crainte sa terrible vie. Cet étranger, étudiant en médecine qui revient en vacances dans sa famille, c'est en quelque sorte un autre lui-même, quelqu'un à qui il peut révéler le fond de son âme, ce qu'il cache à ses compatriotes malveillants et malfaisants, son « inquiétude permanente », sa « crainte qu'[il] sai[t] sans raison mais tenace, une sorte de cruauté peureuse de se manifester et qui gronde contre tout le monde à commencer par [lui], ou peut-être encore une certaine fierté honteuse, une espèce, enfin, de perversion à laquelle [il] ne trouve pas de qualificatif adéquat » (p. 143).

Le *je* coupé du *tu*, le dialogue réduit au monologue, l'enfant qui a perdu son nom, le nom du père, du père coupable ou martyr, erre, non dupe, pour reprendre le célèbre jeu de mot lacanien (le nom du père = le non dupe erre) : « en me fermant le cœur, mes bourreaux m'ont ouvert les yeux. Mes frères et sœurs – ainsi se présentent les gens d'ici – m'ont rendu homme. Je leur en sais gré à tous. Sans amis, sans parents, sans patrie et sans nom, je vague, roi absolu, au-dessus des vicissitudes humaines » (p. 148).

L'humour de Ruti n'est donc pas simple art de raconter en souriant des réalités terribles et comme indicibles, il est intégré à une poétique narrative qui dit le vrai sans en prendre la responsabilité (puisque les enfants ne sont pas responsables), sans se situer dans un camp ou dans l'autre, sans dire ce qu'il pense, lui, *au fond* de lui. Pour la bonne raison sans doute que ce *fond*, ce qui faisait l'unité de sa personne, n'existe plus : « Mon ambition si, malgré tout, j'écrivais ? Elle me semble difficile à réaliser : être sérieux sans jamais le paraître, raconter constamment la vérité sous forme de blagues, ne point dévoiler ma face réelle, afin de brouiller les pistes. Le tout, et c'est le plus délicat, dans la simplicité » (p. 152). On trouve par avance dans ce récit fictionnalisé d'un rescapé le mouvement poétique qui anime le beau livre d'Imre Kertész, *Être sans destin*⁹ : l'enfant qui a vécu les camps d'extermination nazis, l'enfant qui a vécu les massacres collectifs rwandais, n'a pas pleinement compris ce qui se passait et il refuse de porter un jugement unilatéral et absolu sur l'horreur des camps, comme les adultes de l'autre bord s'attendent à le voir faire à son retour. Ni Ruti ni Kertész ne veulent être des écrivains engagés pour telle ou telle cause ; parce qu'ils sont des rescapés, ils veulent parler à partir de ce que les linguistes appelleraient leur situation d'énonciation, dans sa vérité complexe, et c'est à partir de cette exigence qu'ils élaborent une poétique narrative où l'humour occupe une place essentielle.

L'ultime œuvre de Ruti, *Le Fils de Mikeno*, publiée en 1997, après la mort de l'auteur au Zaïre en 1994, appliquera cette poétique à un récit de vie qui est un récit des « événements » qui se sont déroulés au Rwanda et dans le Congo proche depuis les années 59-60 à la chute du président Kayibanda en 1973. Œuvre remarquable où Ruti multiplie les portraits-charges irrésistibles, les dialogues mordants et l'auto-dérision, tout en analysant avec acuité les causes et l'histoire du racisme interethnique rwandais. Le tout pris en charge par un héros congolais *et* rwandais, tutsi *et* hutu, légitime *et* bâtard, au prix d'un grand écart qui lui coûtera la vie. Œuvre qui mériterait une très large diffusion.

⁹ Roman publié à Budapest en 1975 (titre original : *Sorstalanság*. Budapest, Szépirodalmi) mais traduit en français seulement en 1998 : KERTÉSZ (I.), *Être sans destin*. Roman traduit du hongrois par Natalia et Charles Zaremba. Arles, Éditions Actes Sud, 1998, réédition 2002, 368 p.

Le régime d'écriture de *Dans le nu de la vie* et de *Une saison de machettes*

Nous n'analyserons pas plus avant ce beau récit d'Antoine Ruti car il n'est pas centré sur les massacres et notre projet est de comparer ce qui est comparable, à savoir deux récits de mémoire du (ou des) génocides rwandais, certes contrastés mais concernant le même événement, en espérant en tirer quelque lumière sur le récit de génocide en tant que tel. L'autre œuvre que nous avons choisie de mettre en regard de celle de Ruti est celle de Jean Hatzfeld, qui se décline en deux volumes écrits selon le même projet et sensiblement, nous a-t-il semblé, avec la même poétique : *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*, publié au Seuil en octobre 2000, et *Une saison de machettes. Récits*, publié au Seuil en septembre 2003.

Sans préjuger de l'importance historique et de la valeur littéraire des ouvrages de Ruti et de Hatzfeld et à ne considérer que leur histoire éditoriale, peut-on imaginer plus grand contraste ? D'un côté un écrivain africain francophone qui est publié à La Pensée Universelle à Paris pour son premier livre, ce qui implique que l'auteur a payé pour être publié mais sans savoir peut-être qu'il ne serait pas diffusé, que personne ne parlerait de lui et même, pire encore, qu'un discrédit certain s'attacherait d'emblée à son livre ; puis, pour son second livre, aux éditions de L'Harmattan à Paris, ce qui est certes mieux mais ne garantit ni une bonne diffusion ni une attention de la critique ; enfin aux éditions Impala de Lubumbashi, ce qui, vu l'époque de la publication (1997) et l'état du Zaïre à cette date, n'est pas le meilleur moyen d'accéder au Nobel ! De l'autre côté, un journaliste reconnu, grand reporter au journal *Libération*, couronné du prix Novembre pour un précédent ouvrage (*L'Air de la guerre*, 1994) traitant de la guerre des Balkans et du prix Fémina / essai en 2003 pour son dernier livre. Son premier récit rwandais est illustré de photos de son ami Raymond Depardon, photographe français très célèbre. Les deux livres sur le Rwanda sont publiés dans la prestigieuse collection « Fiction et Cie », fondée et dirigée par Denis Roche, écrivain que son trajet, depuis *Tel Quel* jusqu'à la photographie, a mis au cœur de l'intelligentsia parisienne¹⁰. La quatrième de couverture de *Dans le nu de la vie* indique que ce premier

¹⁰ Ce qui, comme le note *Libération* (Supplément *Livres* du 20 octobre 2003), « souligne le caractère littéraire du texte, lequel n'est pas bien sûr un roman ». Pourquoi « bien sûr » ? Parce qu'on ne peut pas écrire de roman sur un génocide ?

livre a été écrit au Rwanda au cours d'un séjour de plusieurs mois. Le désir de poursuivre son travail sur le génocide n'a pas été éteint pour autant puisque Hatzfeld est revenu à plusieurs reprises dans ce pays, bénéficiant de bourses d'écriture ; son second livre sur le génocide poursuit l'enquête : après avoir donné la parole aux rescapés, il fait parler les tueurs. Ce que la publicité qui a accompagné la sortie du livre souligne lourdement, depuis le bandeau noir du livre : *Les tueurs parlent*, jusqu'au placard publicitaire de son éditeur qui choisit de reproduire en énormes caractères une citation d'un critique (Bernard Génès, *Le Nouvel Observateur*) : « UN LIVRE À HURLER où les tortionnaires rwandais racontent avec un détachement incompréhensible les massacres qu'ils ont commis ». Tirages importants et critique unanimement favorable. On chercherait en vain en effet, dans le dossier de réception critique, des réticences ou des avis défavorables sur ces deux livres. Comme si le sentiment de culpabilité des Français et des Belges dans la gestion politique de ce qui s'est passé au Rwanda bloquait l'intelligence critique ! On multiplierait facilement les citations élogieuses les plus lourdes concernant tant l'art du montage des témoignages dont Hatzfeld ferait preuve que son style, considéré comme sobre et parfaitement maîtrisé¹¹.

Laissons cela, puisque l'auteur n'est pas directement responsable de la politique de son éditeur ni de l'attitude de la critique, et considérons l'investissement énonciatif de Hatzfeld et ce qu'on pourrait appeler l'historicité de sa poétique¹², dans l'idée de la comparer à celle de Ruti. En

¹¹ Citons le compte rendu d'Yves de Chazournes dans le magazine littéraire *Lire* de décembre 2000 / janvier 2001 : « une quinzaine de témoignages qui sont autant de textes émouvants, déchirants, écrits dans un français très particulier, le français du Rwanda. Cette langue imagée, maladroite parfois, si riche cependant, donne une saveur extraordinaire à ces témoignages » ; il parle aussi de la « plume élégante et fluide » de l'auteur.

¹² On pourrait expliquer cette expression en disant que l'historicité d'une écriture, c'est à la fois ce qui rattache cette écriture à une situation historique d'énonciation (le contexte et la prise en charge de cette relation par un sujet qui inclut l'individu-auteur mais est aussi collectif). Citons Henri Meschonnic : « L'historicité comme écoute d'une histoire, indissociablement subjective-collective, fait le caractère stratégique de la notion de *fonctionnement*, par rapport à celle de fonction. Analyser le fonctionnement d'un mode de signifier, d'un discours, c'est le prendre comme valeur-système-historicité. Neutraliser par là l'opposition entre une lecture immanente (qui s'enferme dans un texte pour ne le lire que selon ses valeurs, du *dedans* et se rend la critique impossible) et une lecture sociologisante. Toujours le *dedans* et le *dehors*, qui reproduit le fond et la forme » (*Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris, Éditions Verdier, 1982, 730 p. ; p. 97).

faisant l'hypothèse que ce qui sépare un récit de romancier d'un récit de journaliste¹³, ce n'est pas seulement une opposition entre vérité et imagination mais une poétique différente.

Dans son premier livre consacré au génocide du Rwanda, *Dans le nu de la vie*, Hatzfeld s'installe immédiatement et avec constance dans le ton et le rythme qui caractérise le témoignage historique objectif, bannissant soigneusement l'emploi de tout terme axiologique. Les moyens utilisés sont classiques. Énumérons les principaux.

Une écriture à effet d'exactitude minutieuse d'abord :

En 1994, entre le lundi 11 avril à 11 heures et le samedi 14 mai à 14 heures, environ 50 000 Tutsis, sur une population d'environ 59 000, ont été massacrés à la machette, tous les jours de la semaine de 9h30 à 16 heures, par des miliciens et voisins hutus, sur les collines de la commune de Nyamata, au Rwanda (p. 7, phrase liminaire).

Peut-être certaines victimes ont-elles été tuées par d'autres moyens, peut-être cela n'a-t-il pas commencé tous les jours à 9 heures 30 précises pour s'arrêter à 16 heures précises, peut-être sur les 50 000 victimes y eut-il quelques individus hutus ou « mixtes », peut-être... Peu importe ces chicaneries, l'effet « information objective » est lancé par cet incipit. La vérité est celle de l'écriture.

En second lieu, un art de la chute à effet : « Dans l'enceinte de l'église, des chèvres mâchonnent les feuilles des arbustes du parc. Leur berger est un garçon d'une douzaine d'années. Il est assis à l'ombre d'un arbre, un ballon sous les pieds, une brindille à la main. Il s'appelle Cassius Niyonsaba ». Suivent 7 lignes narrant la vie paisible de cet adolescent, puis vient la chute : « Une profonde cicatrice raye sa chevelure crépue sur toute la longueur du crâne » (p. 14). Procédé classique s'il en est, dont Victor Hugo a usé et abusé (voir « L'enfant grec » ou « Les orphelins ») et qui faisait partie de l'art du sonnet (souvenons-nous du fameux : « Il a deux trous rouges au côté droit » de Rimbaud). À notre époque et sous l'influence de la télévision, on parle volontiers d'effet de zoom. Le principe

¹³ Il n'est pas dans mon intention de chanter la louange de la littérature, chargée de fonctions sacrées de transmutation de la matière sociale vive en or poétique et, pour ce faire, de vouer aux gémonies le journalisme, besogneux ou trafiqueur. Il y a continuité de l'écrivain au journaliste, les uns et les autres échangeant souvent leurs rôles, et il est vain ou malhonnête de les opposer sur la base de leur fonction sociale présumée. Ce qui m'intéresse, c'est de voir si ce qui distingue leur travail ne repose pas au fond sur une différence de posture poétique.

est en effet de dramatiser la vérité par l'exhibition métonymique d'un détail « parlant ».

Troisièmement, une mise en place réaliste du cadre africain, sans recherche d'exotisme mais soutenu par un lexique de bon niveau :

Le tintamarre soudain d'une nuée de soui-mangas éclatants – dos verts, ventre bleus – et de gros-becs sanguins – manteaux noirs, gorges écarlates – se parachutant sur les bananiers, met fin à la conversation. Devant la maison de Christine, à travers une forêt d'arbres fleuris de rouge, un sentier s'enfoncé, qui franchit une rivière boueuse sur deux troncs vermoulus. Derrière des feuillages touffus, on aperçoit ça et là des cases rondes habitées par des pygmées Twa, que l'on ne croise quasiment jamais (p. 145).

Ce tranquille cadrage descriptif donne au lecteur occidental ignorant du paysage et des mœurs africaines les informations qu'il a l'habitude de lire dans les récits de ses écrivains.

En quatrième lieu – et ce point de la poétique est essentiel – une écoute de la parole de l'autre très attentive. Quand on pense à un journaliste, on pense à quelqu'un qui décrit les faits, qui participe par exemple à une guerre, mais en fait cela est rare. En réalité, le journaliste est en effet rarement là au moment des faits, il arrive généralement après et son travail consiste en grande partie à faire parler les gens qui ont participé directement aux faits : témoins et rescapés, acteurs de l'événement en général. Jean Hatzfeld a été patient, il a attendu que les gens veuillent bien commencer à parler à un Blanc, il a respecté leurs silences, voire leurs mensonges (p. 85), il sait qu'il y a au fond du rescapé quelque chose de « bloqué au plus profond de son être » et qu'il « ne va jamais savoir quoi » (p. 112). Il a été épaulé par une excellente équipe de kyniarwandophones qui ont su garder dans la traduction les africanismes qui émaillent le texte et lui donnent son charme. Il leur rendra hommage dans le second livre (p. 182) mais on aimerait tout de même en savoir plus sur ce point.

La poétique de ces récits inverse celle du roman ordinaire dans lequel les dialogues sont secondaires par rapport à la narration proprement dite et à la description. Plus de dialogues dans les livres de Hatzfeld, uniquement le monologue de l'autre qui envahit l'espace textuel, et d'où est effacée toute trace du sujet (celui qui écrit et qui est celui auquel se sont adressés les témoins). Comme si l'autre était vraiment le seul maître de la narration.

Le livre suivant, *Une saison de machettes*, est beaucoup plus élaboré en ce sens qu'il double le nombre de chapitres, de manière à faire se succéder les témoignages des tueurs, ceux qui ont assassiné les parents des rescapés qui parlent dans l'ouvrage précédent, et les réflexions que formule celui qui écrit ces témoignages sur les événements, sur son enquête, sur son précédent ouvrage ou sur la situation actuelle au Rwanda. Un chapitre sur deux poursuit donc la technique de l'entretien authentique, tandis que l'autre apporte des faits historiques, des analyses, met l'écrivain et l'auteur en situation et surtout cherche à « comprendre » les tueurs. Le principe dialogique se trouve ainsi d'une certaine façon rétabli. Au bout du compte, l'explication que donne Hatzfeld de l'apparente insensibilité des tueurs est celle d'un profond égocentrisme : ce ne sont pas les faits qu'ils racontent mais eux-mêmes. Certes, par une réaction instinctive, ils tendent à minimiser leur rôle mais avant tout « ils ne regardent qu'eux dans l'histoire, hier et aujourd'hui ». L'hypothèse que Hatzfeld avance « avec prudence », c'est que la monstruosité de l'extermination « culpabilise les rescapés, ou du moins les hante, tandis qu'elle déculpabilise et rassérène les tueurs, peut-être les protège de la folie » (p. 292-293).

Enseignements qu'on peut tirer de la mise en parallèle

Qu'apporte le face-à-face de ces deux (ensembles d') œuvres si dissemblables ?

Deux régimes

Premier constat : chaque poétique a sa logique et entraîne irréversiblement vers un ton général qui caractérise une œuvre. L'expression « ton général » est imprécise à dessein, incluant ce que Meschonnic appelle *rythme*, ce que Gérard Dessons a suggéré d'appeler *manière* et ce que je nomme ici *régime*. Le terme *rythme* est le plus théorisé et désigne l'essentiel, à savoir le mouvement même du sujet du poème¹⁴, mais il est en général si mal compris que les autres termes dont

¹⁴ Meschonnic désigne par *poème* tout texte pris dans le processus de sa création verbale. Voir par exemple, dans *Hugo, la poésie contre le maintien de l'ordre* (Paris, Millepays et Larose, 2002, 255 p.), le chapitre 2, intitulé « Victor Hugo pour la pensée du poème aujourd'hui », où on peut lire : « Le poème est ce travail de langage le plus subjectif, le plus individuel qui fait de l'homme ordinaire, du langage ordinaire, de chaque sujet, le sujet du poème » (p. 25-26).

on le flanque ici ont pour fonction de rappeler sa portée forte, en le détachant au maximum du terme *style*, toujours interprété dans une acception restreinte (et ornementale).

La fonction différenciatrice de l'humour

Lorsqu'un récit fait de l'objectivité absolue une règle, assortie d'une interdiction de porter le moindre jugement sur les faits ou les êtres, lorsqu'il s'installe comme simple porte-parole des victimes ou des tueurs, intermédiaire, transmetteur, traducteur (au sens large), il s'installe dans un régime d'écriture qui exclut l'humour. On ne peut pas parler ironiquement des autres lorsqu'ils sont pris dans une folie de massacres collectifs. Le journaliste qui raconte des événements comme ceux du Rwanda est pris dans une logique nécessairement dramatique, celle-là même qui gouverne les informations télévisées ou écrites sur de telles questions.

L'humour est peut-être en revanche l'arme décisive de celui qui conduit un récit fictionnel sur des événements aussi monstrueux qu'un génocide. Car l'humour met à distance, dédramatise, donne la force de poursuivre dans le sens de la vérité, si dure soit-elle à raconter, rend véritablement possible le récit. Il ne s'agit pas de faire de cette explication un principe classificatoire dogmatique pour affirmer que toute fiction d'un génocide serait marquée d'humour. L'exemple des récits de la Shoah offre d'ailleurs un tableau nuancé, puisque si les premiers récits (ceux de Robert Antelme, Charlotte Delbo et Élie Wiesel) sont « sérieux », il y a déjà chez Primo Lévi une certaine légèreté et les évocations les plus récentes offrent plus encore d'humour, qu'on songe à Ruth Klüger ou Imre Kertész mais aussi au film de Roberto Benigni. Quant à la littérature africaine, elle abonde de plus en plus en œuvres sarcastiques, emplies de dérision et d'humour noir. Comme si plus l'Afrique allait mal, plus les fictions qui en parlent devenaient ricanieuses. Les œuvres de Yambo Ouologuem, Tchicaya U Tam'si, Ahmadou Kourouma et Patrice Nganang en témoignent abondamment. À celui d'« humour », on pourra préférer d'autres termes comme « légèreté », « distance », « rire », l'essentiel est que soit perçue l'importance de la posture énonciative.

La recherche de l'innocence énonciative

Le narrateur de *Nemo* est un enfant, l'enquêteur de *Dans le nu de la vie* ou de *Une saison de machettes* est un adulte, mais cet adulte est effacé d'un récit dont il n'est pas le narrateur, plutôt le simple ordonnateur anonyme. Certes il reparaît dans le second volume, qui s'apparente de ce fait à un essai (ce que les jurés du prix Fémina ont bien vu), mais il reste néanmoins totalement effacé des chapitres où les tueurs parlent, comme à confesse, sans interlocuteur.

Il me semble qu'on peut parler là de la recherche d'une *innocence énonciative*. Hatzfeld est conscient de la difficulté du dialogue entre lui et les rescapés ou les tueurs. Il en parle dans un chapitre très intéressant de *Une Saison de machettes*, intitulé « L'esprit de groupe ». Il parle de la méfiance qui subsistera constamment entre lui et les tueurs, et il parle aussi de celle des rescapés qui « suspectaient un étranger dont les compatriotes n'avaient pas esquissé un geste pour éviter le génocide » (p. 49). Il explique aussi le choix des personnes qui parlent dans *Dans le nu de la vie*, « souvent abordées par hasard, qui acceptèrent l'idée d'essayer de se raconter. En réalité, elles se choisirent elles-mêmes » (p. 51). Mais du dialogue qu'il a « maintenu avec elles, sans penser au temps, jusqu'il apparaisse que nous étions arrivés au bout de quelque chose » (p. 52), rien ne nous est dit dans le premier volume et ce qui nous est dit dans le second reste déconnecté du récit des tueurs qui monologuent seuls. C'est cela qu'on peut appeler *innocence énonciative* : l'effacement du sujet derrière la parole de l'autre à laquelle on semble donner toute la place, sans rien dire du dialogue et du jeu de rôles antérieur.

S'agissant de *Nemo* et du choix d'un narrateur enfant, on a dit plus haut tout ce qu'elle permettait de faire passer et comment elle déblayait la voie à l'humour. C'est évidemment un jeu que peut assumer tout être naïf, tout(e) ingénu(e), tout nouveau Candide. Ce terme fait bien sûr penser au parrainage de Voltaire. Face à l'extrême, la quête d'une posture innocente du narrateur semble instinctive, si tant est que la littérature, comme le disait T.S. Eliot, ne sert pas à traduire les émotions mais à les tenir à distance. Est-ce parce que la réalité africaine contemporaine a aujourd'hui souvent ce caractère extrême que nombre d'écrivains ont choisi de filtrer leur relation par le regard d'un enfant ? Je pense à Tierno Monenembo, dans *L'Aîné des orphelins*, un des rares livres de l'opération « Devoir de mémoire » à s'avouer « roman » et à pratiquer un humour décapant. Je pense aussi à *Allah n'est pas obligé* d'Amadou Kourouma, qui, sous le

parrainage du grand écrivain nigérian Ken Saro-Wiwa, nous entraîne dans un récit picaresque et burlesque, destiné à nous faire assister aux horreurs de la guerre sauvage du Sierra-Leone sans nous les faire ressentir émotivement mais au contraire en nous faisant sourire, voire rire, des exploits du petit narrateur.

À ces noms connus, j'espère avoir fait comprendre qu'on peut joindre le méconnu Antoine Ruti.



Table des matières

Pierre HALEN, Jacques WALTER.....	5
Introduction	

DISCOURS D'AVANT

Josias SEMUJANGA.....	19
Les mots du rejet et les récits du génocide	
Juvénal NGORWANUBUSA.....	39
Les descripteurs du mythe hamite dans <i>Les Derniers Rois mages</i> de Paul del Perugia et <i>Afrique,</i> <i>Afrique</i> d'Omer Marchal	
Pierre HALEN.....	63
Bwiza ou la beauté : quelques documents à propos d'une fascination	

TRAVAIL DE LA MÉMOIRE

Paul KERSTENS.....	91
<i>Amahoro</i> . Chanter après le génocide	
Jean FOUCAULT.....	107
Génocide, jeunesse rwandaise : à quoi rime la littérature ?	
Chantal KALISA.....	123
Métissage et fables de reconstruction dans les textes sur le génocide rwandais	
Véronique BONNET, Émilie SÉVRAIN.....	135
Témoignages de rescapées rwandaises : modalités et intentions	

THÉÂTRES

Pierre PIRET	151
<i>Wanoulélé, que s'est-il passé ?</i> de Layla Nabulsi. Une réponse théâtrale aux impasses des discours médiatiques sur le génocide	
Guila Clara KESSOUS	165
L'art dramatique face au génocide : <i>Rwanda 94</i> entre Muyira africaine et Moïra grecque	
Christine SERVAIS	177
Le témoignage et « l'objectivité 'intraitable » : quelle fiction pour quel savoir ? À propos de <i>Rwanda 1994</i> et de la couverture du génocide par le journal <i>Le Soir</i>	

PHOTOGRAPHIES

Philippe MESNARD	197
L'information photojournalistique du génocide rwandais et de ses suites	
Éric PEDON	215
Les albums photographiques sur le génocide au Rwanda : formes et enjeux mémoriels	

MÉDIAS

Michael PALMER	237
Envoyés spéciaux et correspondants de presse au Rwanda : quels mots pour quel journalisme ?	
Béatrice FLEURY, Jacques WALTER	245
Témoins oculaires, témoignages auriculaires : <i>Là-bas si j'y suis</i> au Rwanda	
Vincent LOWY	257
Le documentaire post-génocidaire en question. Réflexions autour du film : <i>Der Mörder meiner Mutter</i>	

LITTÉRATURES

Danièle HENKY.....	273
Dire aux enfants la violence de la guerre et du génocide au Rwanda : deux récits entre légende et réalisme	
Jacques TRAMSON.....	289
<i>Deo gratias</i> et <i>Pawa</i> de Jean-Philippe Stassen : quand l'image de fiction se fait chronique engagée	
Claude LACOUR.....	307
Intertextualité entre 3 bandes dessinées : <i>Deo gratias</i> , <i>Auschwitz</i> et <i>Maus</i>	
Marc LITS 329	
Les polars du génocide	
Catherine MAZAURIC.....	343
Les mensonges de la mémoire : la part du lecteur dans <i>Le Cavalier et son ombre</i> de Boubacar Boris Diop et <i>L'Aîné des orphelins</i> de Tierno Monenembo	
Paul KERSTENS.....	359
<i>Beminde schurken</i> d'Aster Berkhof : la Flandre et le génocide au Rwanda	
Ute FENDLER.....	375
<i>Rêves sous le linceul</i> de Jean-Claude Raharimanana, ou la construction d'une mémoire entre distanciation et simultanéité	
Daniel DELAS.....	387
Fiction ou témoignage : deux régimes d'écriture du génocide rwandais (Antoine Ruti/Jean Hatzfeld)	