

# Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

---

Volume 63

Number 1 *Chaos, absurdité, folie dans le roman africain et antillais contemporain Variations autour du réalisme et de l'engagement*

Article 3

---

1-21-2004

## Au seuil du chaos : devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire

Issac Bazié

*Université du Québec à Montréal*

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the [African History Commons](#), [Ethics and Political Philosophy Commons](#), [Fiction Commons](#), [French and Francophone Language and Literature Commons](#), and the [Race, Ethnicity and Post-Colonial Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Bazié, Issac (2004) "Au seuil du chaos : devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 63 : No. 1 , Article 3.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol63/iss1/3>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

**Isaac BAZIÉ<sup>1</sup>**

Université du Québec à Montréal

## Au seuil du chaos : devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire

**Résumé :** Que la littérature n'ait pas perdu tous ses moyens face aux grandes tragédies qui ont bouleversé l'humanité est un fait largement débattu dans le traitement de l'holocauste. La présente réflexion s'appuie sur cette discussion sur l'indicible pour jeter un regard sur les textes qui ont été écrits sur le génocide au Rwanda. La lecture des seuils des textes révèle une tension de l'écriture entre histoire et fiction, devoir de mémoire et quasi-démission du dire.

Chaos, esthétique, éthique, fiction, génocide, histoire, indicible, seuil

### Chaos et indicible

Les images bouleversantes du génocide au Rwanda qui ont été projetées dans le monde entier en 1994 ont documenté ce qui désormais compte au nombre des pires tragédies de la fin du siècle dernier. L'ampleur des massacres, l'inconcevable violence meurtrière de ces semaines sanglantes a également eu pour conséquence de jeter comme un voile sur les événements d'avril 1994. Par son ampleur et sa cruauté, cette autre absurdité semble s'inscrire dans les annales de l'histoire du siècle finissant comme l'épilogue d'une longue suite des folies meurtrières qui ont marqué l'Afrique. Si ces folies ont inspiré plusieurs œuvres littéraires<sup>2</sup>, le cas du Rwanda, par son degré de violence et d'horreur, rebute et décourage quasiment toute tentative d'appréhension.

Pourtant, plusieurs écrivains africains se sont lancés dans un projet qui consistait à se rendre sur les lieux du chaos et des massacres, de s'en inspirer afin de participer, par l'écriture subséquente, à cet ambitieux projet d'un devoir de mémoire pour le Rwanda. À la lecture

---

<sup>1</sup> Je remercie la Fondation Alexander von Humboldt qui m'a permis, grâce à une bourse, de mener cette recherche à l'Université de Saarbrücken.

<sup>2</sup> L'un des traitements les plus récents d'un cas similaire étant le roman *Allah n'est pas obligé* (Seuil, 2000) d'Ahmadou Kourouma.

des œuvres écrites à la suite de ce voyage au Rwanda, il est permis de se demander si le noble et combien ambitieux devoir de mémoire qui a guidé toute l'entreprise, entendu comme une obligation de nommer l'innommable, ne devient pas, à un certain moment, au bout des maintes hésitations et tâtonnements de l'écriture, un piège : piège du devoir dire en réponse au devoir de mémoire, face à un objet voué à l'indicible.

Les enjeux d'une écriture qui choisit un génocide comme objet sont majeurs. Il est donc important de méditer sur les réflexions au sujet de ces préoccupations et limites du devoir dire face à de telles expériences limites dans d'autres contextes.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et en regard des horreurs dévoilées par les camps de concentration et d'extermination, Theodor Adorno remet en question les positions critiques relatives à l'appréhension de la culture et aux responsabilités d'une critique dialectique. Le propos d'Adorno s'inscrit dans une large remise en question de deux pôles d'appréciation et de consécration des objets culturels, la critique immanente et la culture transcendante. Ce qu'Adorno reproche à l'une est son auto-cloisonnement dans les limites d'un objet que le principe de fidélité à ce dernier empêche de remettre vraiment en question; à l'autre, il reproche un *a priori* qui sacrifie l'analyse de l'objet au cadre général et préétabli d'une idéologie dans laquelle s'inscriraient toutes les productions culturelles. Il est nécessaire de s'attarder à ce qu'Adorno pose comme attente et, par anticipation, verdict, quant à l'appréhension du chaos tant par la critique que par la poésie. À ce propos, il dira :

Là où il y a désespoir et souffrance démesurée, il ne voit que l'indice d'une situation de l'esprit, de la conscience humaine, un déclin de la norme. En insistant sur cet aspect, la critique est tentée d'oublier l'indicible, au lieu de s'efforcer, même en vain, de conjurer le danger<sup>3</sup>. (Adorno, 1986 : 7).

De cette déclaration se dégage un appel, une incitation qui vaut autant pour la critique que pour la poésie, et la culture en général, à savoir un effort d'appréhension qui, tout en gardant la certitude de sa vanité, ne s'épuiserait pas dans une sorte de cri étouffé face au chaos, mais s'efforcerait de le saisir et de dire l'indicible. Contre la tentation de l'oubli, on retrouve donc ici érigée en principe une

---

<sup>3</sup> Il est entendu que le propos d'Adorno s'applique d'abord à la remise en question des deux pôles critiques déjà mentionnés, la critique immanente et la critique transcendante.

injonction du dire impératif. Cette injonction – qui prend toute sa force illocutoire en ce qu'elle s'appuie sur une prémisse morale – devient doublement impérative à partir du moment où elle a une double orientation : rétrospective puisqu'elle cultive une mémoire vive dans l'appréhension de l'ayant été, du chaos passé; prospective parce que son but ultime est « de conjurer le danger<sup>4</sup> ». Ainsi, cette formule d'Adorno nous livre les tenants et les aboutissants du devoir de mémoire en général, et particulièrement dans les deux contextes suivants : celui de l'holocauste et celui qui nous intéresse le plus, le génocide au Rwanda.

Il est difficile de faire fi des réactions des écrivains et intellectuels face à ce texte d'Adorno qui a longtemps fait couler autant d'encre que de salive. À la fin de « Critique de la culture et société », il dira :

Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. (Adorno, 1986 : 23).

Ce verdict adornien a été reçu comme un défi que plusieurs écrivains ont voulu relever. Le pessimisme du propos n'est-il pas dû à l'ampleur d'un défi quasi irrecevable par le poète confronté à un chaos inouï, singulier? Cette singularité dans toute son originalité ne renvoie-t-elle pas le spécialiste de la langue et des mots qu'est l'écrivain dans cette situation adamique du sujet face à la créature à nommer? Avec la seule différence que dans le récit de la Création, toutes les créatures se trouvaient devant un monde *a priori* destiné à appartenir à la normalité, à faire partie et décor de ce qui serait désormais de ce monde, du « mondain ». Il y a là non seulement un changement de cadre d'énonciation – le récit biblique et la réalité contemporaine de l'holocauste et du génocide –, mais également un changement de paradigme, dont le pendant est une régression sur l'axe de l'innommé, régression non pas vers le nommé avec pour parallèle un passage de la monstruosité à la normalité, mais plutôt un passage du déjà nommé à l'innommable, donc de la normalité à la monstruosité. Autrement dit, nous nous déplaçons avec le

<sup>4</sup> Pour une critique détaillée du propos adornien, voir Georges Molinié (1998) : 231-274. À propos de la double orientation dont il est ici question, Molinié dira : « Il faut absolument parler d'Auschwitz, rétrospectivement par dignité morale à l'égard des exterminés, et prospectivement par devoir social sans quoi ça va recommencer [...] » (264).

phénomène de l'holocauste et du génocide en général dans le domaine de ce que Georges Molinié a appelé « l'ultramondain » :

[...] langage de mort-vivant, langage même pas pour le tombeau, langage de la mort même du tombeau; langage de l'anti-médiation, par ultra-catégorisation. Langage mesuré à la négation de tout langage : pas de nom, pas de subjectivité, pas d'humanité; mais une dénomination détruisant toute nomination, une catégorisation détruisant toute individuation, une rationalisation détruisant toute humanité. (Molinié, 1998 : 238).

Il faut, cependant, faire la part des choses entre l'holocauste et le génocide survenu en 1994 au Rwanda. Il y a une nuance sur le plan historique, une complexité sur le plan de la définition des responsabilités individuelle et collective de part et d'autre dont il faut absolument tenir compte. Dans le but ultime de l'extermination massive cependant, dans la régression sur le plan de la nomination qui précède l'acte de la destruction physique, il y a un parallèle évident à établir.

Un même sentiment d'inefficacité et de faillite dans la tentative de nommer ce qui s'est passé dans les deux cas anime par ailleurs ceux qui sont appelés à en parler. Pour décrire cette difficulté, Claude Lanzmann, l'auteur de *Shoah*, déclare :

L'Holocauste est d'abord unique en ceci qu'il édifie « autour de lui, en un cercle de flamme, la limite à ne pas franchir » parce qu'un certain absolu d'horreur est intransmissible : prétendre le faire, c'est se rendre coupable de la transgression la plus grave. La fiction est une transgression, je pense profondément qu'il y a un interdit de la représentation. (Lanzmann, 1994; c'est nous qui soulignons).

La métaphore des flammes utilisée par Lanzmann s'inscrit dans un champ de références inspirées des images fortes laissées par la pratique d'extermination nazie. Elle peut, cependant, servir à orienter notre propos, d'autant plus que Lanzmann s'affiche farouchement contre tout projet esthétique qui prendrait pour objet l'holocauste. « L'interdit de la représentation » s'exprime ici dans une sorte de territorialisation préalable de l'horreur<sup>5</sup>. Une fois localisé et délimité, le chaos, en s'enfermant dans l'enceinte du tabou et de l'irreprésentable, défierait toute fictionnalisation. Il s'en dégage, pour notre propos, un projet de lecture qui s'apparente à l'entreprise des auteurs des romans sur le génocide au Rwanda. Par conséquent, nous allons nous attarder d'abord aux seuils – au sens où l'entend

<sup>5</sup> Lanzmann parle de « limite », de « transgression », etc., des notions qui de toute évidence connotent le lieu.

Genette – des textes à l'étude, pour illustrer les difficultés d'appréhension de ce que Lanzmann, dans un autre contexte, a destiné à la non-représentation. Les limites fortes et imposantes du génocide semblent inspirer une écriture de la déviation et de l'hésitation face à l'indicible. Elles posent et deviennent problème dans le processus de représentation, avec un effet esthétique non voulu qui consiste à inscrire la problématique de la représentation impossible dans un autre espace liminaire, au seuil des textes. Ainsi, le paratexte devient le lieu de la discussion et de la négociation par excellence. « Faussant » ses objectifs, se refusant à la catégorisation de textes qui ne devraient pour ainsi dire jamais voir le jour, d'un dire en mal de légitimité et de pertinence, les éléments paratextuels que nous allons analyser sont porteurs d'un double message : celui sur la démission d'un dire qui n'est pas encore survenu, une sorte de mort-né, et donc celui aussi d'une quasi-disqualification des histoires racontées dans les textes.

Ces textes, tous parus en 2000, sont *Murambi. Le livre des ossements*, *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda* et *La phalène des collines*. Le choix de ce corpus obéit au désir d'illustrer la difficulté du dire dans le cas du génocide au Rwanda. De prime abord, il semble urgent de parler de ces événements, non seulement pour le présent, mais aussi pour la postérité. Pourtant, la difficulté de dire, de nommer ce qui facilement dépasse l'imaginable paraît tout aussi évidente. L'écrivain convié à une telle tâche se trouve comme pris au piège, prisonnier d'une parenthèse dont les segments sont, d'une part, le devoir de mémoire et, d'autre part, le cercle de feu, les frontières infranchissables du tabou à nommer.

### Démission et parti pris de la fiction

Dans une section de son livre sur le Rwanda, Véronique Tadjo consacre quelques réflexions aux possibilités et fonctions d'une écriture du génocide :

Le génocide est le Mal absolu. Sa réalité dépasse la fiction. Comment écrire sans parler du génocide? L'émotion peut aider à faire comprendre ce qu'a été le génocide. Le silence est pire que tout. Détruire l'indifférence. Comprendre le sens réel du génocide, l'accumulation de la violence au fil des années [...] Il faut écrire pour que l'information soit permanente. L'écrivain pousse les gens à lui prêter l'oreille, à exorciser les souvenirs enfouis. Il peut mettre du

baume sur la déchirure, parler de tout ce qui apporte un peu d'espoir.  
(Tadjo, 2000 : 38).

Ce bref passage métadiscursif dans l'espace de la narration, en juxtaposant Mal (réalité) absolu et fiction, n'appelle pas une évaluation des possibilités de l'écriture, mais disqualifie celle-ci sur le plan esthétique, pour immédiatement la réhabiliter sur le plan éthique. D'où l'impression ambivalente de défaite et d'audace qui s'en dégage. Cette réflexion sur la possibilité de l'écriture se trouve inscrite à même le paratexte. Entre hésitation, résistances à l'objet de l'écriture et surconscience du devoir de nommer, le texte de Tadjo nous entraîne en amont et en aval dans la problématique d'un dire difficile à advenir.

Le sous-titre « Voyage jusqu'au bout du Rwanda » est d'un double intérêt à ce propos : d'abord dans le renvoi à *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, et surtout à *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline. Ces liens intertextuels permettent d'insérer le livre de Tadjo dans une catégorie de textes qui traitent du « Mal absolu », travaillant l'Afrique sur la base d'une métaphore consacrée, celle de la noirceur, de l'obscurité et de l'irrationnel. Le lien ainsi établi donne lieu à une axiologie dans laquelle le propos de l'écrivain, aux prises avec l'infranchissable barrière de l'indicible et s'aidant d'un autre type de textes, s'auto-génère sans pouvoir se défaire des connotations inhérentes aux textes auxquels il s'apparente. Par conséquent, le rapprochement qui s'articule à même le titre de ce livre frappe d'extériorité le regard qui sera jeté sur le Rwanda en question. C'est désormais un regard du dehors, un regard étranger qu'est celui d'un *je* en quête de soi dans l'enfer des Autres devenu par humanisme le sien. Ainsi, au seuil de ce livre qui promet le voyage à l'intérieur du Rwanda, c'est en même temps une posture liminaire, un regard du dehors, donc l'impossibilité d'un dire de l'intérieur, averti et complètement « complice » de ce Rwanda que le lecteur doit aussi accepter.

Le deuxième élément intéressant de ce titre relève d'une tension issue de l'idée de parcours que suggèrent les « voyages jusqu'au bout ». Cette tension s'inscrit dans une linéarité qui renvoie à une finitude tant sur le plan du parcours projeté que sur celui de l'appréhension de l'objet du dire. Il en découle une notion de la complétude contraire à la démission de l'écriture précédemment mentionnée.

Cette ambivalence est symptomatique de l'écriture du génocide en ce que celle-ci travaille sur deux plans indissociables, entre esthétique et éthique. Par ailleurs, elle est caractéristique d'une posture énonciative qu'il faut ramener à un type d'écrivains s'attardant à la problématique du génocide au Rwanda : ceux-là qui n'ont connu les faits qu'*a posteriori*, « étrangers » invités à jeter le regard sur la douleur étrange de l'Autre. Cette attitude sur laquelle nous reviendrons a une conséquence majeure sur le choix des postures énonciatives et des trames narratives des textes. Chez Tadjou, la fiction sur le génocide fait la part belle à cette stratégie de l'évitement, qui consiste d'abord, aussi bien dans la réalisation du projet d'écriture que dans l'ordonnancement du récit, à repousser le moment de la confrontation avec l'indicible. Les premières pages du texte nous parlent d'un détour de la narratrice et de l'histoire, passant par l'Afrique du Sud pour presque malencontreusement rencontrer pourtant le Rwanda. Le voyage, dès ce moment, se refuse à la linéarité programmatique du titre, la contingence des rencontres et la fantaisie de la géographie humaine ayant décidé de brouiller les repères :

La vie a des hasards qui ne se discutent pas. L'homme surveillait les voitures dans le parking où nous nous sommes garés. Il est arrivé il y a huit mois en passant par le Zaïre. Il a marché depuis le Rwanda [...] Il semblait incapable de capter la vie avec ces pupilles-là, de reconnaître le soleil, le ciel, la ville [...] Ses yeux étaient ceux d'un prisonnier, des yeux aveuglés par l'obscurité et le vide. (*Ibid.* : 15).

Les voyages de Tadjou se terminent par conséquent sur une fin ouverte qui ne surprend guère un lecteur averti de l'ambivalence et des hésitations que nous avons mentionnées. Ce n'est pas seulement la linéarité suggérée par le titre, la notion du voyage « Johannesburg – Paris – Bruxelles – Kigali » (*ibid.* : 16) qui se trouve remise en question dans cette rencontre fortuite. C'est également la complétude fortement suggérée par ce même titre, l'attente d'un « bout », donc d'une sorte d'explication et de nomination accomplie de l'indicible qui est également désavouée. Dans une sorte d'épilogue, la narratrice reconnaîtra, en réponse à son ambitieux projet d'automédication sur le Rwanda :

Je ne suis pas guérie du Rwanda [...] Comprendre. Disséquer les mécanismes de la haine. Les paroles qui divisent. Les actes qui scellent les trahisons. Les gestes qui enclenchent la terreur. Comprendre. Notre humanité en danger. (*Ibid.* : 135).



Ainsi s'interrompent – au lieu de s'accomplir définitivement – des tracés et des parcours dans un Rwanda dont on ne voit guère le bout. Ce qui se lit comme la démission d'une fiction qui n'est pas à la hauteur face au Mal absolu est aussi un parti pris du dire, dans la suite d'un titre qui promet tout – le parcours et l'accomplissement. La fin de l'histoire est cependant une sorte d'appel à l'investigation redoublée. Le texte dit par conséquent autre chose que ce à quoi il semblait s'être destiné au début : plus qu'un arpentage bien programmé des territoires du chaos, il est plutôt question d'une autre approche. Approche qui préférerait la profondeur et le travail microscopique de la dissection mémorielle au parcours de la surface. Ce travail-là reste dans cette fin ouverte, une œuvre à venir, un projet qui n'a pas été réalisé dans *L'ombre d'Imana* et que les *Les voyages jusqu'au bout du Rwanda* n'ont fait que rendre indispensable.

L'approche de Koulsy Lamko est d'un autre ordre. *La phalène des collines* aborde les mêmes questions que l'œuvre de Tadjou, mais dans un élan scripturaire qui défie plus ouvertement l'interdit de la représentation : la fiction dispute sa part au regard quasi documentaire et y gagne de manière parfois éclatante. Tout comme dans le premier texte que nous avons examiné, *La phalène des collines* affiche à son seuil les difficultés de la nomination de l'indicible et pose de prime abord le cadre dans lequel la parole de l'écrivain trouve sa légitimité. Des différentes entrées possibles, nous nous attarderons à « l'exorde », cette page introductive qui s'ouvre comme une aile vigoureuse du récit à venir et le précède pour en dire la portée.

Ce bref texte reste fidèle au modèle de l'exorde tel qu'il est pratiqué dans la rhétorique. Concis, direct et ouvert sur le récit à venir, il ne dévoile cependant rien du détail de celui-ci, mais s'entend et se lit comme un métadiscours qui porte un regard aussi bien sur l'en-dehors que l'en-dedans du récit qui sera fait. Dans une première lecture, on pourrait avoir du mal à trouver une cohérence dans le détail de cet exorde qui s'ouvre avec un exposé sur le calcul des jours, dans une explication que l'on pourrait juger oiseuse :

Trois mois font trente jours à multiplier par trois. Ensuite, il faut y ajouter trois ou deux jours selon que l'on est en année bissextile ou non [...] Si l'on entreprend de multiplier cent par dix et encore par dix et encore, on finira par atteindre le million et puis l'on pourra diviser, si l'on veut, pour trouver une moyenne honorable. (Lamko, 2000 : 8).

Cette explication qui commence par le calcul des jours aboutit à une considération de la comptabilité même comme pratique, exercice que l'on pourrait pousser à l'extrême et dont les résultats dépendent de ce que le sujet calculant recherche. Mais à bien y voir, nous assistons ici à une juxtaposition de deux modes de perception et d'appréhension du réel. Le premier est celui que l'auteur caricature au moyen de la pénible explication sur le calcul des jours et le système d'abréviation des unités de mesure. Le deuxième est celui qui s'applique à la désignation de la mort : « Par contre, l'inacceptable c'est lorsqu'on abrège "Morts d'Hommes"! Inacceptable parce qu'en dedans d'Hommes il y a aussi femme, vieillard, nourrisson, homme, vie, espérance, éternité... » (*ibid.*)

Il faut être sensible à cette énumération graduelle qui clôt l'énoncé avec l'exigence d'une autre manière de nommer la mort. Nous faisons face à un refus de l'abréviation et de la formule condensée dont la vérité repose sur la force inébranlable de la « convention ». À la condensation et à l'abréviation, Lamko préfère l'extension dans le détail et une exhaustivité qui s'ouvre et honore le sujet dans sa singularité. La gradation finale est comme un retour en force sur le détail par le détour de l'infini dans lequel se perd l'énumération et qui est illustré par « éternité » et les points de suspension. On dirait que le changement d'objet a pour ultime conséquence une redéfinition des modes d'appréhension, et que l'écriture sur laquelle ouvre l'exorde se refuserait à compter les morts selon les pratiques tournées à l'absurde de la science comptable. Mais, il faut aller plus loin encore dans l'entendement de cet exorde qui finit dans un registre où l'opposition que nous dégageons et qui s'articule par juxtaposition antithétique prend une autre formulation : « Cependant, ici, je n'ai qu'un seul droit : celui de la paraphrase de l'histoire » (*ibid.*).

Le *je* qui se positionne ici est celui d'un narrateur tout aussi conscient des enjeux de la fictionnalisation du génocide que ne l'est le *je* dans *L'ombre d'Imana*. Les choix qui sont faits face à ce réel chaotique qui exaspère l'écriture sont d'une portée cependant différente. Tadjou place au cœur de son récit une quête quasi autobiographique, avec la conséquence que le regard porté sur les événements participe à la diégèse. Lamko définit un *je* qui s'énonce dans les enjeux de l'écriture sans la ramener à une expérience autobiographique, restant par conséquent dans le cadre d'une fiction décidée à porter les artifices mais aussi toutes les ressources et la complexité de son art.

Il y a au cœur de cet exorde une discussion plus âpre, des choix plus aigus qu'il ne le paraît sur la posture de l'écrivain, ses contraintes et les potentialités de son dire face au réel qui s'est investi ici des formes du chaos et de la barbarie. Ce qui commence sur le calcul des jours s'achève sur l'affirmation d'une position contre « l'histoire mathématique » : « Là-bas s'arrête l'histoire mathématique, ici commence l'ère du poète : la vocation d'une polyphonie sur des arpèges de cacophonies douloureuses » (*ibid.*). La structure de ce texte se révèle ainsi sous forme de boucle; les jours donnant le change au temps et à l'histoire, nous passons de l'anecdotique au paradigmatique pour mieux appréhender l'espace décisionnel dans lequel l'écriture du génocide s'affiche de manière programmatique.

Cet extrait de *La phalène des collines* est, par conséquent, un autre type de réponse à l'inévitable tension entre éthique et esthétique qu'entraîne toute considération littéraire ou artistique du génocide. Dans ce texte introductif, les nuances sont porteuses de sens : sans occulter la part de l'histoire, l'écriture du génocide chez Lamko veut s'entendre comme un autre sacerdoce, celui qui permettrait de sacrifier à l'autel d'un dire multiple, riche de consciences, de vies singulières et que ne peuvent traduire les conventions et les symboles mathématiques. C'est un choix pour l'éthique, qui croit et met de l'avant une foi aux moyens d'une poétique du *pouvoir* dire, de pouvoir mieux dire. Ces positions tranchées s'inscrivent à juste titre dans une indexicalité (Gouvard, 1998 : 149-158; Maingueneau, 1994 : 31-34) tout aussi exclusive, opposant l'ici de l'esthétique au là-bas d'une science soumise au symbole et à la défiguration inhérente à l'usage de l'abréviation, du principe de la convention et du positivisme.

### **Au-delà du principe de vérifiabilité : dire le génocide**

Le propos de Lamko met en lumière un élément central de l'écriture du génocide. Il s'appuie sur la monumentalité écrasante de la réalité – le Mal absolu chez Tadjou – pour interroger les différents rapports à ce passé que l'on ne veut guère oublier, mais qui semble détonner de tous les modes de rétention. Ces considérations permettent, par conséquent, de s'attarder sur le lien devenu évident entre texte et contexte. Le type d'écriture auquel nous avons affaire en est un de violence, travaillant fortement à partir de l'ancrage du texte dans le social et l'historique. Par ce fait même, il pose des

exigences dans le processus de représentation de manière plus impérative que cela ne l'est lorsque l'écriture se choisit un objet socialement et moralement moins chargé que le génocide. Il est donc, ici, question d'un devoir de proximité entre signe et référent, une obligation de dire vrai qui s'affirme et se vérifie à partir des événements réels et concrets érigés en critères d'authenticité. Les écritures de violence, au sens où celles-ci renvoient à une violence thématique et historiquement documentée, se retrouvent ainsi confrontées à ce primat de la référentialité directe, comme prises dans une sorte de processus pré-sémiotique qui résisterait à tout encodage, lui-même entendu comme déformation, sacrilège et péché de lèse-vérité.

Dans une considération de l'écriture de l'histoire dans la littérature africaine, Bogumil Jewsiewicki emploie une formule pour situer la fonction du matériau du passé dans la conscience collective : « oublier » l'histoire mais vivre avec la mémoire. La mémoire dont il est ici question est cette présence du passé partagé qui ne s'alourdit guère de la démarche de l'historien, mais s'attache à des éléments peut-être futiles pour ce dernier, mais significatifs et assez évocateurs. C'est donc à l'écart de la définition de l'histoire et du passé que se conçoit cette mémoire dont l'écriture du génocide se réclame dans des propos comme celui de Lamko :

Le passé est le tohu-bohu de ce qui fut. L'histoire est le récit cohérent de ce que l'on est en mesure de reconstituer à la suite d'un travail d'enquête systématique et de déduction vraisemblable, ou ce que l'on s'autorise à dire parce que l'on détient un pouvoir que l'on veut continuer d'exercer. (Jewsiewicki et Létourneau, 1996 : 15).

Non seulement la place du passé dans la mémoire est par conséquent différente de celle qu'il occupe dans l'histoire, mais la différence se fera ressentir dans les approches divergentes qu'ont écrivains et historiens face au même matériau. Celui-ci, dans le cas des récits du génocide, est passé par un autre moule, celui de la mise en fiction. Il va de soi que la vérité des écrivains du génocide différera de beaucoup de celle de l'historien<sup>6</sup>, ce dernier traitant du vérifiable alors que le premier est soumis au primat d'un imaginaire dont seule une certaine vérité morale pourrait définir les limites. La mise en forme de ce passé à la fois matériau et enjeu devient par conséquent une préoccupation centrale du travail créateur affranchi du carcan de la systématisation et de la vérifiabilité.

<sup>6</sup> Pour une discussion plus approfondie de cet aspect de la question dans le cadre de l'holocauste, voir Wardi (1986 : 7-21).

Tout en étant conscient des limites de ce principe de la vérifiabilité, le narrateur de *La phalène des collines* ne désavoue pas complètement l'histoire. L'écriture du génocide s'articule comme une « paraphrase de l'histoire », qui reconduit celle-ci au cœur des enjeux, après en avoir critiqué l'immoralité inhérente à ses méthodes. Le malaise demeure donc entier, la fiction s'appliquant au génocide se définit en théorie comme en pratique dans un *a posteriori*, une sorte de palimpseste – seulement? – possible après le regard de l'historien. Cette hiérarchisation est de l'ordre du principe interne à l'écriture qui recourra à des éléments vérifiables, à un cadre historique communément admis pour se développer. Il n'est donc pas étonnant que l'on retrouve quasiment les mêmes sites évoqués dans les textes à l'étude, passages obligés d'un élan poétique qui craint de faillir au critère de la fidélité aux événements tels qu'ils se sont produits.

Ce devoir du dire vrai qui est, au fond, un carcan de l'événement et de la preuve issue d'un désir de vérité (Foucault, 1971) marqué par le positivisme donne lieu à une exigence de clarté érigée en esthétique. On le retrouve dans la discussion sur l'écriture de l'holocauste, particulièrement chez Primo Lévi, critique de Paul Celan :

Le dicible est préférable à l'indicible, la parole humaine au grognement animal. Ce n'est pas un hasard si les deux poètes allemands les moins intelligibles Trakl et Celan, se sont tous deux suicidés, à deux générations de distance. Leur destin commun fait penser à l'obscurité de leur poétique comme à un prêt-à-mourir, à un non-vouloir-être, à un fuir-le-monde dont la mort volontaire a été le couronnement. Il n'est pas vrai que le désordre soit nécessaire à la peinture du désordre; il n'est pas vrai que le chaos de la page écrite soit le meilleur symbole du chaos final auquel nous sommes voués : croire cela est le vice caractéristique de notre siècle si peu sûr de lui. (Lévi, 1976 : PAGE?).

Le propos de Lévi, même démenti d'une certaine manière par sa propre fin, mérite que l'on s'y attarde. Il s'entend comme programme et non finalité, une tentative désespérément humaine de « dire », de se sentir en devoir de dire, contre les dangers d'un oubli des horreurs de l'holocauste. D'autre part, il participe d'un désir de « dire vrai », en établissant un principe qui, dans les conséquences qui lui sont ensuite attribuées, deviendra pernicieux et en ce qu'il mesure le vrai à l'aune de la clarté. C'est que le propos de l'auteur est d'ordre didactique et profondément éthique. Ce principe de clarté est donc une intention, une réaction née de l'ampleur incommensurable – indicible, dira-t-on – de la désorganisation des structures et des grilles

de lecture de la vie humaine érigées par le système concentrationnaire. Ce que Françoise Carasso (1997) appelle chez Primo Lévi « Le parti pris de la clarté » est donc un choix, une priorité sciemment accordée à une poétique de la clarté, du non-équivoque dans le désir de dire l'inouï. Par conséquent, au lieu d'un prêt-à-mourir, on verra chez lui un prêt-à-vivre; à la place d'un non-vouloir-être, un vouloir-être et en lieu et place d'un fuir-le-monde que Lévi diagnostique chez Celan et Trakl, un faire-face-au monde qui s'écrit et tente pour mieux vivre, et même dans la conscience de ses propres limites, de « conjurer le danger », selon le mot d'Adorno.

Lévi est un survivant des camps qui se bat contre la déformation et l'obscurité mortifère d'un dire tout aussi chaotique que la réalité qu'il prend pour objet. Ce principe de clarté s'affirme de manière plus contraignante chez les auteurs des romans du génocide au Rwanda dans la mesure où leur projet d'écriture s'inscrit totalement dans un désir de sensibilisation et une tentative d'explication. C'est cette situation complexe et très équivoque qui devient celle de l'écrivain africain, et que Véronique Tadjo et Koulsy Lamko illustrent chacun à sa manière. Lamko retourne comme à regret vers une écriture paraphrastique qui cherche le compromis entre fiction et histoire, après avoir fait l'apologie de « l'ère du poète » (Lamko, 2000 : 8).

### **Génocide, *semiosis* et refus de la distance signifiante**

La gravité des événements dont s'inspirent les auteurs semble imposer une écriture qui participe presque du reportage. Tout en obéissant à un certain principe de clarté dicté par le désir d'informer, l'on observe une évocation subséquente des sites du génocide et une présence très forte du corps comme objet de l'horreur au niveau primaire; comme si la focalisation dont celui-ci devient l'objet permettrait de le laisser parler pour lui-même dans le récit de la bestialité dont il a été victime. Ce recours au réel sous la forme d'une évocation inévitable des sites connus et des corps trouve sa justification dans ce que Barthes décrit comme une condition légitimante de l'écriture de l'histoire :

[...] ce même « réel » devient la référence essentielle dans le récit historique, qui est censé rapporter « ce qui s'est réellement passé » : qu'importe alors l'infonctionnalité d'un détail, du moment qu'il dénote « ce qui a eu lieu » : le « réel concret » devient la justification suffisante du dire. (Barthes, 1982 : 87).

Pourtant, cette pratique qui, chez Diop, met de l'avant le corps-victime devenant ainsi corps-mémoire n'épuise pas les possibilités d'usage de celui-ci dans la représentation du génocide, parce qu'elle est l'aboutissement d'une démarche et d'une conception esthétique. Dans *Murambi*, l'hésitation à l'encodage, le risque de nuire à l'immédiateté et à la clarté du message semble grand, tout comme, d'ailleurs, la résistance du phénomène. En témoigne cet extrait d'un entretien que Cornelius, dans *Murambi*, a avec le vieux Simon Habineza :

Il pensa que Simon cherchait à lui ouvrir le monde des symboles. Dans sa quête de lui-même, il était à l'écoute du vieil homme. Grâce à lui, il dompterait les signes et saurait lire les mystères.

— Des monstres s'abreuvant du sang du Rwanda. Je comprends le symbole, Siméon Habineza.

— Ce n'est pas un symbole, fit doucement Siméon. Nos yeux ont vu cela. (Diop, 2000 : 194).

Il ressort de cette conversation entre le protagoniste et le vieil homme une question centrale quant à la représentation du génocide. Celle-ci est celle de la distance intrinsèquement liée à la médiation, au processus même de signification. Cornelius qui est en quête d'une mémoire reste pris sous l'empire du signe et de la *semiosis* ressentie par le vieil homme témoin oculaire, comme éloignement et défiguration de la vérité. On pourrait voir là deux approches différentes : au désir de jeter un regard biaisé, médiatisé – au lieu d'être immédiat – sur la réalité s'oppose une vision dénotative, basée sur « le détail concret » (Barthes, 1982 : 88-89)<sup>7</sup> et qui se veut claire en fuyant les symboles et en annulant les codes, une vision qui revendique l'immédiateté en écartant l'ambiguïté<sup>8</sup>.

Notons qu'à ce niveau, la mise en abyme devient complète. La difficulté de nommer et de fixer l'indicible devient un élément catalyseur du récit conscient de ses limites. Le projet que nourrit Cornelius d'écrire une pièce de théâtre sur le génocide risque d'échouer. Deux issues s'offrent alors à l'écrivain en devenir : le recours à une autre mémoire douloureuse, celle d'Auschwitz, et

<sup>7</sup> Voir aussi la distinction de Riffaterre (1982 : 92) entre *mimesis* et *semiosis* et les précisions sur la référence.

<sup>8</sup> Que ce désir relève d'une illusion va de soi, puisque le récit du Vieux Habineza est déjà le fait d'une *signification*. Il y a cependant une hiérarchie qui fait des dires du vieux une sorte d'objet authentique justifié par son expérience personnelle du génocide.

l'exploitation des ressources du corps et de ses accessoires. Ce recours au corps repose sur deux supports : le titre, et le traitement qui lui est réservé dans la diégèse sous forme de corps-victime entre autres.

Le titre de l'œuvre, *Murambi. Le livre des ossements*, convoque deux principes directeurs de l'écriture du génocide : le recours au lieu du drame et l'inéluctable présence du corps sans lequel il n'y a pas génocide. Le sous-titre « Le livre des ossements » a cependant une plus grande portée, dans une ouverture intertextuelle similaire à celle de Tadjou de par le principe seulement, et programmatique comme elle en ce qui a trait à l'écriture. En effet, si on met en rapport ce « Livre » avec le récit biblique de la « vallée des ossements » (livre d'Ezéchiel, chapitre 37, versets 1 à 14), on découvre dans le projet d'écriture à tout le moins un désir : celui de redonner une certaine vie. Dans ce cas, l'écrivain-prophète se destine à redonner non pas chair et souffle, mais une mémoire qui retienne la « vallée des ossements ». Le livre-vallée devient non pas le lieu d'une deuxième vie, d'une résurrection, mais celui, plus modeste, d'un autre site d'encre et de papier dont l'ambition s'arrête au devoir de mémoire. Il est par conséquent logique que le corps prenne une place particulière dans cette écriture qui s'y voue dans ses seuils, et qu'il devienne une sorte de programme, un tracé de douleurs et de violence que le texte se donne de rendre. C'est une fois fort de cette perspective que le protagoniste qui nourrit son projet d'écrire sur le génocide redéfinit son mode d'approche de celui-ci :

Tout au plus Siméon lui avait-il fait pressentir ceci : un génocide n'est pas une histoire comme les autres, avec un début et une fin, entre lesquels se déroulent des événements plus ou moins ordinaires [...] Cornelius eut honte d'avoir pensé à une pièce de théâtre. Mais il ne reniait pas son élan vers la parole, dicté par le désespoir, l'impuissance devant l'ampleur du mal et sans doute aussi la mauvaise conscience [...] Il dirait inlassablement l'horreur. Avec des mots-machettes, des mots-gourdins, des mots hérissés de clous, des mots nus et [...] des mots couverts de sang et de merde. (Diop, 2000 : 226).

### Apologie de l'ombre

Les textes analysés s'inspirent d'un contexte marqué par la violence et le chaos. Ce qu'ils permettent de lire se résume à ceci : le contexte dont s'inspire le texte étant plus ou moins évident, nous assistons à



une âpre négociation qui a lieu au seuil du dire et s'accompagne d'une volonté de dire vrai en disant clair, dans la specularité parfois voulue de l'écriture, la fuite prudente des formes figées et la déconstruction hésitante des mécanismes d'un réel prédéfini par le regard positiviste.

« Dis vrai, qui dit l'ombre », écrivait Jorge Semprun dans la préface de *À une certaine heure* de Primo Lévi, en opposant au principe de clarté et grâce à un poème de Celan ce que nous paraphrasons ici comme une apologie de l'ombre. L'apologie de l'ombre s'entend dans ce cas comme la part de la fiction dans la « paraphrase de l'histoire », l'avènement d'une écriture par dérivation impropre, à même de trouver des mots adaptés au contexte de l'indicible en présence. L'ombre, c'est aussi donc la prise en charge consciente et responsable de la distance que suppose toute *semiosis* vis-à-vis de l'objet, mais avec une rigueur qu'ordonne et qui subordonne l'esthétique à l'éthique.

C'est un défi qui est lancé à l'écriture. Il s'agit de s'inspirer, certes, d'un contexte de toute manière inévitable, tout en se donnant pour but de travailler avec les moyens qu'offre la littérature. L'ombre, dans ce cas précisément, c'est la proie : fugace, ce qu'elle donne à saisir, comme dans tout processus d'appréhension, s'articule sur l'axe de la compréhension et celui de la peur. C'est le lieu du questionnement, le refus de la fixité sémantique et des catégories de sens irréversibles. Cette apologie de l'ombre ne s'afficherait pas nécessairement contre une certaine clarté dont elle est intrinsèquement dépendante : elle illustrerait, nuancerait et inviterait à fréquenter plus le doute constructif que les certitudes trompeuses, en inscrivant au cœur des ténèbres des trous de lumière passagers et des zones de réminiscence.

**Isaac Bazié** est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il dirige deux groupes de recherche sur l'écriture du corps et la réception des littératures francophones. Cette recherche est financée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture ainsi que le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

#### Références

- ADORNO, W. Theodor (1986). *Prismes, critique de la culture et société*, Paris, Payot.
- BARTHES, Roland (1982). « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil.
- CARASSO, Françoise (1997). *Primo Lévi : le parti pris de la clarté*, Paris, Belin.

Au seuil du chaos : devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire 45

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

FOUCAULT, Michel (1971). *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.

GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*, Paris, Seuil.

GOUVARD, Jean-Michel (1998). *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin.

JEWSIEWICKI, Bogumil et Jocelyn LÉTOURNEAU (1996). *L'histoire en partage : usages et mises en discours du passé*, Paris, L'Harmattan.

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

LAMKO, Koulsy (2000). *La phalène des collines*, Butare, Kuljaama.

LANZMANN, Claude (1994). « Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde*, 3 mars.

LÉVI, Primo (1997). *À une heure incertaine*, préface de Jorge Semprun, Paris, Gallimard.

MAINGUENEAU, Dominique (1994). *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.

MOLINIÉ, Georges (1998). *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF.

MONÉNEMBO, Tierno (2000). *L'aîné des orphelins*, Paris, Seuil.

RIFFATERRE, Michael (1982). « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil.

RINN, Michael (1998). *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé.

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

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