

6-1-2009

Le feu sous la soutane, roman populaire? du génocide à sa transposition fictionnelle

Josias Semyjanga
Université de Montréal

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



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Semyjanga, Josias (2009) "Le feu sous la soutane, roman populaire? du génocide à sa transposition fictionnelle," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 72 : No. 1 , Article 8.
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol72/iss1/8>

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.

Josias SEMUJANGA

Université de Montréal

Le feu sous la soutane, roman populaire? Du génocide à sa transposition fictionnelle

Résumé : Raconté à la première personne, *Le feu sous la soutane* de Benjamin Sehene est un récit de souvenirs d'un double crime de viol et de génocide par un prêtre catholique, le père Stanislas. Au début des massacres des Tutsi, des gens trouvent refuge dans une paroisse de Kigali. Son curé prend sous sa protection quelques femmes tutsi en les cachant au presbytère. Elles sont violées par le saint homme. Celui-ci participe également au côté des miliciens hutu à l'extermination des Tutsi venus se réfugier dans la paroisse. Il s'enfuit en France où il sera poursuivi par la justice. Le récit adopte les formes d'un roman populaire évoquant un événement historique. Il se déploie également comme un essai sur la culpabilité pour un sujet oscillant entre le sentiment d'une faute commise et la dénégation.

Culpabilité, dimension mythologique, génocide, genres littéraires, institution, roman populaire, Benjamin Sehene

Dimensions sociales et génériques d'un récit sur un massacre

L*e feu sous la soutane* (2005) relève de la littérature du génocide, qui désigne des récits sur les massacres de masse qui ont jalonné le XX^e siècle : camps nazis et soviétiques, et plus récemment le génocide des Tutsi. Même si le récit se présente comme fictif, tous les faits qui y sont relatés sont véridiques, même si les noms des personnages sont l'invention de l'auteur. Le récit épouse ainsi les contours d'un texte de témoignage : le narrateur raconte l'histoire d'un massacre au sein d'une église à Kigali, le rôle du curé de la paroisse et la fuite de celui-ci en France, son arrestation et son emprisonnement. Cependant, le récit adopte également les stratégies d'une écriture romanesque. À l'instar de nombreux textes publiés sur le génocide des Tutsi et que la critique a abondamment analysés (Halen, 2002 ; Semujanga, 2007 et 2008), *Le feu sous la soutane* prend clairement position contre le rouleau compresseur de la dictature génocidaire et critique le silence embarrassé de ce qu'on appelle la communauté internationale. Face à ce qu'il envisage

comme une crise de valeurs, Sehene note, sous la figure d'un prêtre violeur et génocidaire, la descente aux enfers des fondements de la cité tant sur le plan politique que religieux pour un pays, comme le Rwanda, sous l'emprise idéologique de l'Église catholique depuis plus d'un siècle.

Comment transmettre un tel événement au lecteur? Est-il plus troublante question que retracer les formes littéraires d'un texte sur un génocide, événement considéré, à juste titre, comme un indicible (Rinn, 1998; Semujanga, 2003)? L'art et la littérature auraient-ils encore une place dans la transmission des événements horribles comme un génocide? Quoique difficile, la réponse à cette question tient à l'intérêt que la critique porte à l'analyse des positions politiques d'un écrivain sur les événements sociaux et politiques. Elle tient également au fait que la littérature est un moyen de communication qui touche de nombreux lecteurs. Dès lors, la littérature constitue un phénomène social, un des moyens par lesquels transitent les concepts et, de ce fait, un des éléments de la socialisation politique. Cette influence sociale et politique de la littérature ainsi que celle des écrivains se manifestent évidemment dans le choix d'un genre pour dire les événements du monde. Dans *Le feu sous la soutane*, Sehene a choisi à la fois le roman populaire et l'essai pour transmettre la mémoire des massacres. Est-ce pour atteindre un plus large lectorat? Peut-être. Un roman populaire sur un génocide est-il réalisable dans un cadre convenu de la fiction comme lieu de jeu sur le monde et les événements? La question pourrait choquer à première vue.

Qu'est-ce qu'un roman populaire? On tient généralement le roman populaire pour un genre inclassable. Flou, hésitant, hybride, protéiforme, tels sont les qualificatifs qui reviennent le plus souvent à son sujet. Un tel procès sur le genre populaire semble être un poncif imposé dans toute étude sur une forme littéraire manifestement victime d'un double anathème: à la fois trop large, dans sa dimension et son ambition, pour recevoir les honneurs des institutions littéraires, et trop englobant, dans sa valeur et ses formes, pour mériter ceux de la recherche universitaire. N'est-ce pas par ailleurs le lot de tous les genres littéraires? On le sait bien aujourd'hui, ils ne sont pas des essences (Schaeffer, 1989). C'est-à-dire que les textes que recouvre un genre en excèdent toujours plus ou moins les limites. En est-il de même pour le roman populaire?

Prend-il même, en ce qui le concerne, une force et une ampleur particulières ? S'agissant de la définition du roman populaire, trois remarques semblent néanmoins s'imposer. Tout d'abord, si l'on entend par définition la mise en évidence d'un modèle, posé *a priori* ou recueilli *a posteriori*, aux frontières clairement tracées et tout à fait étanches, il est en effet utopique de vouloir définir le roman populaire. Une telle difficulté n'interdit pas cependant de chercher des invariants, ou tout au moins des formes répétitives, permettant la proposition d'un type idéal plus ou moins acceptable. Enfin, une telle entreprise ne saurait faire l'économie d'une prise en compte autant de l'historicité du genre que de ses relations avec d'autres genres. Car la désignation de genre populaire suppose qu'il existe au moins un autre genre qui se nommerait autrement. Un tel constat conduit aussi à revenir sur les fonctions et usages des genres littéraires.

À quoi les genres littéraires sont-ils nécessaires ? Ils servent à classer les textes pour leur usage efficace par les lecteurs ; ceux-ci s'orientent facilement dans les méandres de l'institution littéraire grâce à cette disposition générique des textes. À cette fonction taxinomique ordinaire s'ajoutent d'autres rôles plus pratiques. Les genres servent à écrire, à lire et à interpréter dans la mesure où ils permettent de « remettre chaque texte [...] dans son jeu avec les autres textes » (Barthes, 1970 : 9) et avec la classe générale de textes appelée « littérature ». Car le lecteur participe non seulement à la construction du genre, ne fût-ce que par son propre classement des œuvres qu'il lit, mais aussi parce que, remarquent André Warren et René Welleck, « le genre littéraire représente, si l'on veut, une certaine somme de procédés esthétiques disponibles à l'écrivain et déjà compréhensibles au lecteur » (1971 : 330). Le genre est, en effet, une notion régulatrice dont l'efficacité se fait sentir intuitivement, surtout au moment de l'analyse des textes, en ce sens qu'elle informe l'œuvre concrète. Sur la même lancée, il est utile de rappeler que

toute œuvre d'art prend position sur les mécanismes de la création esthétique à partir de ses multiples relations avec les genres [...] et] qu'à travers l'histoire qu'il raconte, tout texte, en l'occurrence le roman, tient d'une certaine façon un discours sur le processus de création littéraire lui-même et comporte une dimension de valorisation (jugements de conformité ou de non-conformité, de positivité ou de négativité, etc.) des genres littéraires (Semujanga, 1999 : 13).

Si, en apparence, le genre apparaît limpide puisqu'il permet de classer les œuvres pour leur usage par les libraires, les bibliothécaires, les enseignants ou les critiques, en réalité, il est plus vague que le texte ou l'œuvre qu'il présuppose. Dans chaque grand genre (roman, poésie, théâtre, argumentation), certains textes obéissent en effet à un processus d'énonciation analogue, sont traversés d'une même tonalité – l'impression particulière ressentie par le lecteur – ou développent des thèmes similaires. De tels rapprochements signalent l'appartenance à la littérature envisagée comme un thésaurus de traits communs aux textes définis comme littéraires. Si ces références aux autres œuvres se rencontrent souvent dans une œuvre, jamais on ne trouvera la même combinaison dans des œuvres différentes. C'est cela qui fait la richesse de chacune ; sa valeur propre, c'est ce qui fait que toute œuvre est singulière tout en convoquant potentiellement d'autres : elle est irremplaçable. La fonction de l'écrivain serait alors de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et la littérature. Mais, à toutes les époques, il s'est trouvé des critiques pour considérer qu'une seule catégorie était supérieure aux autres en toutes circonstances pour mériter le titre de « littérature ». Pour les uns, cette identité se dissolvait dans la nation, la religion ou la classe. Il en est ainsi du terme « littérature populaire », catégorie très vaste dont la définition a varié selon les époques et le sens de la définition qui a été donnée à la « grande » littérature.

Par rapport à celle-ci, on parle de littérature populaire ou de paralittérature. Le roman populaire constitue un ensemble de textes narratifs qui rencontrent un vaste lectorat, en usant de formes narratives simples et éprouvées. Il est associé souvent à la littérature de masse. Et pourtant, le terme recouvre des œuvres d'une grande variété : romans policiers, d'aventures, historiques, régionaux, d'amour, etc. Le point commun est de présenter une histoire selon une chronologie simple, avec des personnages bien identifiés, et où l'intrigue, ou l'action, primera les considérations de style. La morale est souvent en quête de bons sentiments et de vision manichéiste : le bien et le mal sont clairement définis et séparés (Couégnas, 1992). Bien qu'il n'existe pas un genre populaire homogène, la littérature dite populaire dispose cependant d'un certain nombre de thèmes et de procédés empruntés généralement aux autres genres. Parmi les sous-genres du roman populaire, le roman historique de facture classique fournit une source d'inspiration importante : le

récit qui se développe sur fond d'intrigue s'abreuvant à la réalité historique, aux événements connus du lecteur. Et par sa relation avec les événements, le roman populaire offre un terrain privilégié pour étudier l'organisation fonctionnelle d'un récit tant sur le plan de la narration que de l'énonciation (Angenot, 1975). Genre assez malléable, le récit populaire possède cependant des caractéristiques qui lui donnent une véritable identité. De son côté, Benjamin Sehene concilie dans *Le feu sous la soutane* réalité historique et fiction en recourant à un cadre vraisemblable pour mettre en scène les actions imaginaires de son roman.

Tensions de l'organisation du récit

Inspiré d'une histoire qui s'est réellement déroulée durant les massacres de Tutsi de Kigali, le récit met en scène le personnage du révérend père Stanislas, un Hutu qui officie dans une église de Nyamirambo en banlieue de Kigali. Alors que les canons tonnent dans les collines voisines, témoignant de l'approche du Front patriotique rwandais (FPR), les miliciens *Interahamwe* continuent leur besogne d'extermination systématique des Tutsi. Ils « coupent les tendons d'Achille de leurs victimes pour les empêcher de fuir » (Sehene, 2005 : 15¹). Le roman évoque, au cœur du génocide, les affres psychologiques et la déchéance morale de Stanislas, un prêtre accusé de viols et de crimes contre l'humanité. Le lecteur suit au quotidien la mécanique qui le mène à consentir puis à participer à l'extermination de plus d'un million de Tutsi. Exilé en France, Stanislas y sera poursuivi. Le récit aborde également, mais de biais, la question du rôle de l'Église dans la tragédie rwandaise.

Écrit sur le modèle d'un journal intime, le récit est divisé en trois parties distinctes et intitulées respectivement « Première partie », « Deuxième partie » et « Troisième partie ». La première (pages 5 à 48), qui s'ouvre sur une analepse temporelle racontant l'histoire de Stanislas à partir de la fin, lorsque le narrateur principal du récit se trouve en prison en France, raconte le parcours ambigu d'un prêtre catholique durant le génocide :

Je ne sais pas ce que je dois penser. Je ne veux pas rester dans cette cellule [...]. Quand je commence à chercher le moment crucial qui m'a conduit dans cette cellule, je sombre dans les dédales du doute. Qu'aurais-je pu faire – qu'aurais-je dû faire ? – après la mort

¹ Dorénavant, toutes les références à cette œuvre ne comprendront que le mot clé *Feu* et leurs numéros de pages correspondants.

du président et la reprise de la guerre civile ? Rapidement, j'ai vu mon église se remplir de réfugiés. En deux semaines, ils étaient plus de mille. Puis du jour au lendemain, deux mille. Fallait-il les renvoyer ? Difficile, au moment où les canons tonnaient dans toute la ville et que les miliciens tuaient à tour de bras tout ce qui ressemblait à un Tutsi [...]. À présent, je me repens de tous ces mensonges que je me suis faits... et auxquels j'ai cru ou voulu croire. (*ibid.* : 5-6)

Sont également décrits les sentiments qui traversent le narrateur à propos de son geste de tuer avec une machette : « Le moment où Damascène m'a tendu la machette, surtout : je l'ai prise de mon plein gré. J'étais armé et j'aurais pu me servir de mon pistolet. Pourtant, j'ai tendu la main » (*ibid.* : 6). Comme un hoquet, le souvenir de sa première victime lui revient de temps en temps, avant de noter qu'il s'est banalement habitué au massacre à la machette sans en relever l'atrocité (*ibid.* : 104). Mais c'est surtout le souvenir du viol des femmes tutsi ayant trouvé refuge dans son presbytère qui le hante : « Mais c'est le souvenir de cette matinée où j'avais invité Speciose qui me revient maintenant à l'esprit. Je la vois encore en face de moi. Je ne suis toujours pas certain qu'elle était vraiment consentante... » (*ibid.* : 6). Ailleurs, le souvenir s'énonce sous forme de fantasme sexuel : « Speciose est une femme belle, une très belle femme [...]. Avec son air pudique, presque timoré, j'ai du mal à l'imaginer en bête de sexe, comme la décrit la rumeur. Je la contemple, séduit » (*ibid.*). La suite de cette première partie est consacrée à la vie des réfugiés tutsi dans la paroisse : la faim, la soif, l'humiliation, et puis le massacre.

La deuxième partie (pages 49 à 112) raconte les péripéties de l'évacuation des réfugiés tutsi de la paroisse vers une zone plus sûre et la mobilisation générale des miliciens pour les tuer. Une suite de monologues intérieurs sur les rapports troubles entre le narrateur et les miliciens, d'une part, et entre le narrateur et les femmes tutsi cachées au presbytère, d'autre part, occupent l'essentiel du récit. Un récit de la culpabilité : le viol et le meurtre. La troisième partie (pages 113 à 148) raconte la défaite de l'armée et des milices du Hutu Power par l'armée du FPR, puis leur fuite au Congo, d'où le narrateur partira en France.

Par ailleurs, chacune des trois parties est numérotée en chapitres (un à cinq pour les deux premières parties et un à quatre pour la dernière partie). À son tour, chaque chapitre est subdivisé en fragments séparés par des astérisques, lesquels jouent en quelque

sorte la fonction d'ellipse narrative. Cette structure ressortit pour l'essentiel au genre romanesque, et, à ce titre, une intrigue s'y dessine, comme le résumé de chaque partie vient de le montrer.

Un tel procédé obéit à la construction d'un rythme du récit. À une intrigue presque linéaire, le lecteur participe à une tension dramatique du récit. De nombreuses tensions, entre tragique et apaisement, se font dans le récit. Se lit d'abord une linéarité nécessitée par la progression du tragique de l'action du narrateur dans chacune des trois parties du récit, puis une structure close jouant sur les effets d'ouverture et de fermeture et, enfin, une composition qui utilise l'alternance, entre épisodes euphoriques et épisodes dysphoriques.

L'ensemble du roman dessine, en effet, une progression linéaire, mais c'est à la fin du roman que l'on évoque l'arrivée des réfugiés à l'église où officie le père Stanislas. Le roman s'achève avec la fuite au Congo de l'armée et des milices génocidaires ainsi que du curé lui-même en France où il sera emprisonné pour crimes contre l'humanité. Cette progression peut aussi reposer sur un procédé d'amplification. Ainsi, le narrateur raconte la scène de massacre de Tutsi :

Affalé par terre, j'entends ces hommes poursuivre leur tâche : ils arrachent des brancards les hommes aux traits fins ou d'une grande taille – tous ceux qui ressemblent à des Tutsi – et les taillent de leurs machettes. Je suis trop sonné pour pouvoir réagir, mais cela servirait-il à quelque chose ? Dans le brouillard de mon étourdissement, les hurlements des victimes me parviennent encore et aussi le bruit sec des os qui craquent sous chaque coup (*ibid.* : 24).

Puis, il note comment il devient salaud parmi les autres en faisant des femmes réfugiées ses esclaves sexuelles, dans une atmosphère de kitsch exprimant un monde en perte totale de repères : les prêtres tuent et violent les paroissiennes !

Les jours suivants, je recueille encore trois autres filles. Me voici doté d'un véritable harem. Pour mon plus grand plaisir, elles partagent mon lit tous les soirs. Je dis toujours mon Notre-Père avant de rentrer dans ma chambre car je ne souhaite pas mêler Dieu à mes turpitudes sexuelles. Mais quelles nuits voluptueuses ! Jamais je ne me suis senti aussi comblé physiquement et c'est merveilleux d'être aussi loin de l'église et son atmosphère de terreur. Chaque fille a sa particularité et m'inspire une joie distincte. (*ibid.* : 78)

Le roman lui-même explicite cette trajectoire narrative pour restaurer une continuité linéaire entre les épisodes disparates. Et une telle progression par amplification transparait aussi dans le renforcement du rôle du narrateur, simple spectateur des événements lors du premier afflux de réfugiés dans sa paroisse, tandis que vers la fin, il est arrêté par la police française comme coupable de massacres: « Je redoute ce moment depuis longtemps, depuis qu'un journal belge m'a accusé dans ses colonnes d'avoir participé au génocide. "Veuillez nous suivre, mon Père, s'il vous plaît". » (*ibid.*: 140-141)

Cependant, le dispositif narratif ne se limite pas à une linéarité doublée d'effets de symétrie. S'ajoute une construction par épisodes alternés, de telle sorte que se produit souvent une oscillation entre euphorie et dysphorie chez le narrateur-personnage. Ainsi, une portion de la première partie raconte une enfance heureuse perdue par le contexte idéologique et politique de la haine entre Hutu et Tutsi, qui est son pendant antithétique, car malheureux. De même, la vie hédonique du curé pendant le génocide inverse les traits de l'unité narrative précédente. Le rapport au temps change, la joie et la sexualité du curé deviennent stupides. Indécentes. Car la mort est omniprésente. Ce jeu de construction d'épisodes alternés est manifeste dans tout le roman: elle met en jeu des scènes sur la vie politique en alternance avec celles de la vie familiale et personnelle et elles sont censées apporter au narrateur des leçons sur la vie. Ainsi, la linéarité de la narration et ses symétries évidentes ont pour effet d'entraîner le lecteur vers les réflexions sur le remords avec ses formes stéréotypées autour d'une expérience personnelle sur un génocide plus que sur le roman *stricto sensu*. Le genre du *Feu sous la soutane* est donc difficile à circonscrire. Ce récit à la première personne met en roman une enquête sur le milieu des criminels sous forme de récit de soi-même, il emprunte aussi certains traits à d'autres types de récits. Sa dimension mythologique en fait, par certains aspects, un roman populaire, et par cette introspection prêtée au curé milicien, une réflexion personnelle de l'auteur – Benjamin Sehene – sur les institutions comme l'Église et leur rôle dans la descente aux enfers au Rwanda. Ce va-et-vient entre l'événement historique – le génocide – et les réflexions personnelles, constitue un ultime défi à la prétendue frontière entre réalité et fiction. Alors que *Le feu sous la soutane*, qui relate la longue histoire de massacres et du génocide de Tutsi tout au long du XX^e siècle, montre un curé de

fiction accaparé par sa quête de rédemption. Ce dédoublement de la voix narrative – raconter l'histoire et en évaluer la portée éthique – confère au récit son statut populaire, dont le premier élément est, sur le plan de l'institution littéraire, le lieu d'édition et de diffusion.

Il s'agit d'un récit destiné à un large public, ce qui suppose que celui-ci ne peut être atteint que si la publication est bon marché et connaît une large diffusion. De fait, ce roman est publié dans une maison d'édition parisienne – L'Esprit Frappeur – diffusant des textes avec un sujet sensationnel. En effet, cet éditeur français créé en 1997 publie des textes sur des questions d'actualité sur un ton engagé et volontiers provocateur (un livre de recettes de cuisine à base de cannabis, par exemple). La maison publie également des essais politiques sur des sujets d'intérêt social. Chaque volume est vendu à un prix défiant toute concurrence (de deux à 10 €). Les Éditions L'Esprit Frappeur sont associées aux Éditions Dagorno et aux Éditions du Léopard. Ces éditeurs publient, selon la notice même de leur publicité, des essais, des documents qui s'attachent à porter un éclairage neuf et critique sur le monde contemporain. Ils sont fortement engagés à gauche. Ils s'inscrivent à l'opposé des éditeurs élitistes.

Par ailleurs, *Le feu sous la soutane* est aussi un récit de type journalistique, tellement son sujet est en connexion directe sur l'actualité. Par exemple, le roman s'ouvre sur l'insertion de fragments d'informations sur le massacre de Tutsi, en 1994, par un texte typologiquement séparé de la fiction. Texte en italique, il résume de façon condensée l'histoire du génocide : l'on y retrouve la date du début, le 6 avril 1994, et celle de la fin, juillet 1994, et y est introduit le sujet de la fiction, le massacre dans les églises : « Une grande partie des victimes périra dans les églises où elle s'était réfugiée » (*ibid.* : 4). Il évoque aussi les informations dans les médias sur la participation des prêtres et religieux rwandais dans le massacre de leurs coreligionnaires tutsi. Par exemple, au moment où sort le roman, en décembre 2005, les médias parlent de l'arrestation au Rwanda d'un prêtre catholique belge, le père Guy Theunis, pour son rôle supposé dans le génocide de 1994. Il évoque également le cas de l'abbé Wenceslas Munyeshyaka, réfugié en France et qui a été mis en examen, en 1996, pour complicité de génocide et de crimes contre l'humanité. Réfugié en France à la demande et sous la protection de la Conférence épiscopale de France, l'abbé Munyeshyaka figure sur la liste des criminels recherchés

par le gouvernement rwandais pour être traduit devant le tribunal international de l'ONU. Selon des témoignages de personnes qui s'étaient réfugiées en avril 1994 dans l'église de la Sainte-Famille, une paroisse de Kigali, l'abbé Munyeshyaka aurait aidé la sélection de membres de la communauté tutsi à tuer. Il est aussi accusé d'avoir violé des femmes tutsi qui avaient cru trouver refuge auprès de lui. La justice rwandaise a demandé son extradition et a émis un mandat d'arrêt international à son encontre. Le roman relaie ces informations des médias sur l'affaire Munyeshyaka : « Un soleil radieux éblouit le quai de la gare de Montélimar quand le train s'arrête. Deux gendarmes s'approchent de moi lors de ma descente [...] "Êtes-vous le père Stanislas ? me demande le maigre. [...] Veuillez nous suivre, mon Père, s'il vous plaît". » (*ibid.* : 140-141)

Un autre caractère de ce roman, qui en fait un récit populaire, est le mode de réemploi du même événement : le génocide apparaît comme un seul texte constamment remanié par plusieurs écrivains et à travers tous les médias – journaux, télévision, radio, Internet, CD, YouTube, etc. Ainsi, *Le feu sous la soutane* reprend le thème et même les fragments du livre précédent de l'auteur : *Le piège ethnique* (1999). Bien qu'intitulé « roman », *Le feu sous la soutane* pose le même problème, à la fois politique, social, idéologique et culturel, à travers son analyse du cas emblématique du père Stanislas. Y est évoqué le même phénomène des chapelles transformées en mouiroirs de Tutsi par les chrétiens sous l'œil vigilant et le bras bénisseur de prêtres ! Un art kitsch pour choquer un lectorat en quête d'images fortes ? Simple description de la réalité d'un génocide ? Quand la réalité est plus forte que l'imagination, a-t-on encore besoin d'inventer ? Raconter seulement.

Une telle coloration d'un roman populaire se manifeste également dans sa dimension mythologique. La tendance se retrouve aujourd'hui dans les romans policiers, d'espionnage et de science-fiction diffusés dans les kiosques à journaux, les halls de gare et les grandes surfaces. La vraisemblance repose toujours sur le désir d'illusion des lecteurs. Dire d'un récit de génocide qu'il est mythologique paraît, de prime abord, paradoxal. Mais, la plupart des récits du génocide au Rwanda fonctionnent suivant ce mode, mais en négatif. Car le héros est plutôt un anti-héros se manifestant sous les traits d'un criminel ou d'un bourreau. Mais le registre énonciatif est le même : la même quête d'une cité humaine harmonieuse. Le centre autour duquel gravite la mythologie populaire est le

bourreau, personnage investi de la charge affective la plus forte : il se voit attribuer la faculté de provoquer chez le lecteur l'antipathie et le dégoût. Dans *Le feu sous la soutane*, le violeur, le milicien à la machette, le policier et le bourreau incarnent le crime absolu de génocide et ils ont la même fonction que dans d'autres romans populaires : susciter une réaction émotionnelle intense, mais par antipathie. Ce rapport d'antipathie, établi sur une base morale primaire, est complété par la sympathie à l'égard de la victime : les femmes violées au presbytère par l'abbé Stanislas ne sauraient laisser le lecteur indifférent. Spéciose, qui se donne au prêtre et vomit après, est la figure emblématique de cette victime. La figure du bourreau populaire est une schématisation inversée du héros du roman populaire. L'idéologie du roman populaire repose sur un manichéisme primaire : le criminel menace l'ordre, alors que le héros défend la justice et l'honneur, tantôt au grand jour, tantôt dans la clandestinité. Dans *Le feu sous la soutane*, une telle figure du héros est recherchée par le discours énonciatif condamnant le milicien massacreur et violeur de femmes tutsi ayant trouvé refuge dans une église. Même ici, les valeurs « humanitaristes » ne sont pas menacées, bien au contraire. À travers la figure de l'homme de Dieu, qui fraternise avec les assassins et tue lui aussi tout en accueillant sous son toit des femmes tutsi qu'il met bientôt dans son lit, l'énonciation du roman incite le lecteur au rejet de ce criminel.

***Le feu sous la soutane*: essai sur la culpabilité morale et politique**

Le feu sous la soutane est la confession romancée de Stanislas, double littéraire du fameux abbé Wenceslas Munyeshyaka. Le narrateur se remémore du fin fond de sa geôle française les massacres de Tutsi, et le terrible engrenage qui l'a amené à y participer. De simple prêtre aimé de tous, Stanislas, aussi surnommé « le jeune » pour son entrain et son goût de la communication, sombre peu à peu dans le Mal absolu. En charge de quelques centaines de Tutsi réfugiés dans son église dès le début du génocide, à Kigali, Stanislas, de père hutu et de mère tutsi, est tiraillé par sa condition de prêtre et sa faiblesse humaine, par son humanisme et son militantisme pro hutu. Après avoir vainement résisté contre lui-même, Stanislas, vaincu par sa faiblesse, commet son premier viol, assassine un réfugié, livre des réfugiés tutsi aux *Interahamwe*, ment à sa propre mère. Loin de tout manichéisme, refusant de

porter la robe de procureur, Benjamin Sehene se contente de décrire les affres psychologiques d'un homme, prêtre de surcroît, qui sombre irrémédiablement dans la déchéance morale. Ce qui pousse la lecture vers la piste sinieuse de la culpabilité en tant que sentiment portant un sujet à se considérer responsable d'un événement douloureux. Chez le narrateur, Stanislas, la situation est assez ambivalente. Tantôt il éprouve un sentiment de culpabilité quand il se sent lui-même responsable du viol des femmes tutsi et du meurtre des innocents. Mais, à un autre moment, il adopte la position d'un jugement de culpabilité quand il accuse les autres d'être responsables : le chef des miliciens ou les Tutsi eux-mêmes. Ces deux sentiments se chevauchent dans sa parole sur la culpabilité en tant que phénomène discursif et psychologique. Ils ne diffèrent que par la personne qui est visée en tant que coupable : tantôt lui-même, tantôt un tiers. Il s'opère d'ailleurs chez lui un transfert de l'un à l'autre. Il s'accuse lorsqu'il évoque ses actes contre les Tutsi et se sent coupable : « Durant ma douche que je prolonge, je lave et relave mon visage et mes mains pour tenter de me débarrasser de toute cette violence dont je me sens souillé. Pourtant persiste sur moi, en dépit du parfum du savon, une odeur de sang, chaude et ferreuse. L'odeur de la honte. » (*ibid.* : 26)

Par ailleurs, se sentant coupable, il se met en position d'accusateur. Il projette son propre sentiment de culpabilité sur les autres et se sent soulagé de les penser comme des coupables : « Tout ça est de la faute des Tutsi, au bout du compte. Ils n'ont qu'à se laisser faire. Ou partir vivre ailleurs. En Éthiopie, là d'où ils viennent. » (*ibid.*) Son récit fait assister à un jeu de ping-pong où il renvoie la culpabilité sur l'autre, et l'autre de lui-même la lui renvoie : « À cette heure, je ne saurais même plus vraiment dire si je suis toujours compatissant à l'égard des réfugiés [...]. Surmontant ma rage et ma confusion, et peut-être pour chasser ma mauvaise conscience, je m'habille en vitesse. » (*ibid.* : 26-27)

Ce jeu semble lui éviter de prendre une position claire sur les événements. Il s'opère par le mélange des événements du temps du génocide avec ceux du passé lointain. Sa culpabilité se décline ainsi d'un point de vue temporel sur deux plans : une culpabilité rétrospective où le narrateur accepte qu'il a commis un acte négatif parce qu'il a omis de respecter les femmes réfugiées au presbytère, violant ainsi leur corps et la loi de l'hospitalité voulant que la personne reçue soit traitée avec le plus d'égards possible.

Au contraire, il a profité de leur vulnérabilité pour abuser d'elles. À ces événements du passé s'ajoute une culpabilité actuelle où il charge les journalistes comme responsables de ses malheurs. Son mal vient du fait qu'il ne tente pas de réparer le préjudice commis en acceptant sa responsabilité dans les massacres tout en sachant qu'il en a une. D'une certaine manière, il est en dette de quelque chose. Au début des massacres, l'abbé Stanislas ne s'est à aucun moment identifié aux idéologies du Hutu Power. Mais au fur et à mesure que les massacres prennent de l'ampleur, il manie la machette comme un vulgaire *Interahamwe* de la rue de Kigali. Par peur ou par repli identitaire, il a franchi le seuil. Malgré tout le mal des miliciens, il continue à s'identifier avec les idées du Hutu Power. Pourtant, un tel attachement sans faille, c'est ce qui le rend moralement coupable en plus d'avoir tué par lâcheté : il avait peur d'être tué par les miliciens.

Son acte est un clin d'œil à Karl Jaspers sur la notion de culpabilité collective dans le contexte des crimes de masse : « Celui qui est resté passif sait qu'il s'est rendu moralement coupable chaque fois qu'il a manqué à l'appel, faute d'avoir saisi n'importe quelle occasion d'agir pour protéger ceux qui se trouvaient menacés pour diminuer l'injustice, pour résister. » (Jaspers, 1990 : 13) La soumission à un pouvoir despotique est inévitable dans une situation de guerre. Toute action à l'encontre des massacres de Tutsi menait son auteur vers un danger de mort. Certains ont payé de leur vie cette audace. Mais en prenant quelques précautions, d'autres ont sauvé la vie de nombreux Tutsi. Et Stanislas a laissé échapper de telles occasions par crainte d'agir dans ce sens. C'est cela qui constitue sa culpabilité morale : sa conscience est troublée. Est-ce parce que le prêtre n'avait rien, dans son système conceptuel, qui lui aurait permis de résister à un événement comme le Hutu Power ? Il raconte son désarroi devant la tragédie de son peuple devenu assassin :

Affalé par terre, j'entends ces hommes poursuivre leur tâche : ils arrachent des brancards les hommes aux traits fins ou d'une grande taille – tous ceux qui ressemblent à des Tutsi – et les taillent de leurs machettes. Je suis trop sonné pour pouvoir réagir, mais cela servirait-il à quelque chose ? Dans le brouillard de mon étourdissement, les hurlements des victimes me parviennent encore et aussi le bruit sec des os qui craquent sous chaque coup. (Feu : 24)

Et pourtant, il fraternise avec les assassins. Il est complaisant avec le système politique qui a marginalisé les Tutsi avant de les

massacrer. Ce qui a manqué, c'est une conception très forte de la responsabilité humaine, morale et politique en particulier, conception qu'il faut distinguer soigneusement de la culpabilité criminelle, qui ne concerne que les crimes effectifs, et de la culpabilité métaphysique : le manquement à la solidarité humaine dont seule la conscience individuelle est juge.

Cela semble d'ailleurs bien plus décisif, dans les débats d'aujourd'hui, que les élucidations des compromissions biographiques réelles des citoyens rwandais ayant participé au génocide. L'indifférence devant le malheur des autres dans les conditions extrêmes constitue une culpabilité morale. Une question : jusqu'où pourrait-on dire qu'un peuple est responsable de la politique de son gouvernement ? Si la majorité des citoyens rwandais hutu a participé aux massacres des Tutsi, ne serait-ce pas parce que la politique de ségrégation en cours depuis très longtemps avait conduit à l'amnésie devant l'injustice ? Stanislas, le prêtre devenu bourreau de ses paroissiens, s'interroge. Sans réponses. Il rumine son remords. Sa culpabilité : « Le moment où Damascène m'a tendu la machette, surtout : je l'ai prise de mon plein gré. J'étais armé et j'aurais pu me servir de mon pistolet. Pourtant, j'ai tendu la main. » (*ibid.* : 5-6)

Sur la même lancée, le lecteur est appelé à méditer sur les rapports entre l'acte individuel et la responsabilité collective, en l'occurrence le viol des femmes tutsi durant le génocide. De tels agissements peuvent engager la responsabilité individuelle pour les conséquences de ses actes – quels que puissent être ensuite ses discours de déni, de reconnaissance partielle, de projection de responsabilité ou de pleine reconnaissance et éventuelle demande de pardon. C'est souvent le cas dans les procès du génocide tutsi. Mais, cette culpabilité individuelle du criminel ne saurait évacuer la dimension de responsabilité collective pour ce meurtre. On entend par responsabilité collective le fait que les actes de Stanislas peuvent évidemment être analysés comme reflétant son investissement dans l'idéologie du Hutu Power – c'est-à-dire l'investissement subjectif par un humain d'un certain registre de pratiques de soi et des autres, sources de bénéfices structurels considérables. Si les actes de Stanislas révèlent ainsi le degré de complaisance que celui-ci a développé au préalable face à cette idéologie hutuiste, plus spécifiquement, ils peuvent également être analysés comme le produit d'une socialisation hutuiste et masculiniste : les rapports

de pouvoir associés au patriarcat de nature hutuiste et donc à la masculinité dans ce contexte de génocide. Et c'est en tant que pratique d'une masculinité hutuiste engagée que les actes de Stanislas peuvent collectivement interroger les hommes rwandais engagés dans le Hutu Power, lors du génocide de Tutsi. Le viol de femmes tutsi devient ainsi une forme sadique de cette puissance masculine fortement utilisée à grande échelle durant le génocide. Une telle masculinisation de l'engagement du Hutu Power est donc simultanément une masculinisation et une hutuisation de la société rwandaise. Peut-on exiger que les hommes – en tant que membres d'un groupe social – effectuent un travail critique personnel et collectif sur leur propre participation à l'oppression des femmes et rendent concrètement accessibles – c'est-à-dire par écrit – les retours critiques sur leurs propres comportements et ce qui avait selon eux rendu possible ce viol ? La difficulté actuelle de penser la façon dont le « je » masculin de Stanislas est pleinement structuré par un « nous » oppressif peut être éclairée à travers les notions de culpabilité personnelle et de responsabilité collective. Ces massacres et viols collectifs relèvent donc d'un processus politique – de nature collective – permettant la culpabilité individuelle comme celle de Stanislas. Afin de contourner une telle culpabilité morale, Stanislas, le narrateur assassin, se donne bonne conscience. En évoquant l'obéissance aux ordres du chef des miliciens, il affiche l'image de n'être pour rien dans les décisions et les actes qui ont conduit au génocide. Il utilise cette ruse quand il s'adresse au lecteur. Il saisit cette opinion et s'y cramponne pour se dispenser de réfléchir davantage (voir Jaspers, 1990 : 29).

Conclusion

Ce récit, à la croisée de genres, s'affirme comme un récit de nature populaire, et ce, pour trois raisons. Tout d'abord, sa dimension mythologique le rattache à d'autres romans sur le génocide des Tutsi : l'on assiste à une floraison impressionnante de romans de la victime qui mettent en scène des criminels entraînés dans un engrenage fatal de circonstances impitoyables. Ces romans de la victime, pour larmoyants qu'ils soient, traduisent aussi une réalité sociale douloureuse. S'ils se posent parfois en moralisateurs, les romanciers permettent aussi la prise de conscience de problèmes sociaux réels : la réhabilitation progressive de la victime doit beaucoup à ces écrivains qui ont pris la plume après 1994. Un autre

élément important est que le roman populaire est un genre ouvert donnant la liberté à l'écrivain de mélanger les différentes tonalités. Car dans le domaine de la littérature, ce qui correspond à des lois génériques ne constitue pas un code dans le sens juridique du terme où les lois sont respectées comme elles ont été formellement rédigées et consignées dans les textes officiels. Pourquoi, au total, écrire et lire un roman populaire ? Tentation de la facilité ou sentiment d'urgence de lecteurs pressés voulant les récits qui accrochent à la réalité ? Ces motivations contingentes et triviales ne doivent pas être négligées. On ne saurait pourtant s'en satisfaire. Tout porte à croire que l'amateur de romans populaires (d'une expression qui associe heureusement auteur et lecteur, et convient bien au genre) trouve dans cette forme littéraire la satisfaction d'un goût qui, consciemment ou pas, renvoie à une esthétique, et sans doute à une éthique. Écrire et lire des romans populaires de facture historique, c'est avant tout faire le choix de la concision et de la suggestion. En optant pour la narrativité, voire l'anecdote, le romancier refuse l'emphase un peu philosophique de l'essai sur un sujet bouleversant comme un génocide, tout en développant une réflexion sur le terrorisme d'État et ses conséquences : le génocide des Tutsi. Une telle liberté permet à l'écrivain plusieurs genres et textes divers pour créer son propre texte. De façon générale, Sehene apparaît comme un témoin du génocide des Tutsi. Car l'écriture est certes essentielle et Sehene se considère avant tout comme un écrivain. Mais il n'écrit pas uniquement pour le plaisir d'écrire. On ne fait pas un roman populaire quand on n'a rien à dire. En cela, Sehene appartient bien à la tradition africaine de l'écrivain engagé par la dénonciation qu'il fait de la faillite du système politique qui a conduit au génocide. La raison la plus profonde est le rejet des systèmes totalitaires, c'est-à-dire des systèmes qui détruisent l'homme et portent atteinte à sa dignité. La littérature devient politique et éthique dans la mesure où elle décortique l'idéologie imposée à des citoyens hutu de l'adhésion à un parti unique – Hutu Power – et à considérer des citoyens tutsi comme ennemis de la communauté.

Josias Semujanga enseigne au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Ses travaux portent sur le discours de la critique sur les littératures francophones, les idéologies identitaires dans le discours social et sur les récits du génocide. Ses principales publications sont, entre autres, *Le génocide, sujet de fiction ?* (2008) ; *Origins of the Rwandan Genocide* (2003) ; *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle* (1999) ; *Les récits fondateurs du drame rwandais. Discours social, idéologies et stéréotypes* (1998) et *Configuration de l'énonciation interculturelle* (1996). Il a également dirigé de nombreux numéros de revues dans les mêmes domaines, entre autres : « Le

témoignage d'un génocide ou les chatolements d'un discours indicible » (*Présence Francophone*, 2007); « Ahmadou Kourouma ou la mémoire du temps présent » (*Études françaises*, 2006); « La rumeur » (*Protée*, 2004); « Les formes transculturelles du roman francophone » (*Tangence*, 2004); « La réception critique des œuvres francophones » (*Présence Francophone*, 2003) et « La littérature africaine et ses discours critiques » (*Études françaises*, 2001). Il a finalement produit d'autres ouvrages en codirection : *Introduction aux littératures francophones* (2004); *Rwanda. Vers une identité citoyenne* (2003) et *De paroles en figures* (1996).

Références

- ANGENOT, Marc (1975). *Le roman populaire, recherches en paralittérature*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- BARTHES, Roland (1970). *S/Z*, Paris, Seuil.
- COUÉGNAS, Daniel (1992). *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil.
- HALEN, Pierre (2002). « Écrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994. Quelques enjeux », *Études littéraires africaines*, Paris, n° 14: 20-32.
- JASPERS, Karl (1990). *La culpabilité allemande*, Paris, Éditions de Minuit.
- LACASSIN, Francis (1991). *À la recherche de l'empire caché : mythologie du roman populaire*, Paris, Julliard.
- OLIVIER-MARTIN, Yves (1980). *Histoire du roman populaire en France : de 1840 à 1980*, Paris, Albin Michel.
- QUEFFÉLEC, Lise (1989). *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France.
- RAGON, Michel (1986). *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française : littérature ouvrière, littérature paysanne, littérature d'expression populaire*, Paris, Librairie générale française.
- RINN, Michael (1998). *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne/Paris, Delachaux & Niestlé.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil.
- SEHENE, Benjamin (2005). *Le feu sous la soutane*, Paris, L'Esprit Frappeur.
- (1999). *Le piège ethnique*, Paris, Éditions Dagorno.
- SEMUJANGA, Josias (2008). *Le génocide, sujet de fiction? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Québec, Éditions Nota bene.
- (2007). « Rwanda 1994. Analyse des récits de témoignage de l'Itsembabwoko », *Présence Francophone*, Worcester, n° 69: 5-16.
- (2003). « Les méandres du récit du génocide dans *L'ainé des orphelins* », *Études littéraires*, Québec, vol. 35, n° 1: 101-115.
- (1999). *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan.
- THIESSE, Anne-Marie (1984). *Le roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la belle-époque*, Paris, Le Chemin Vert.
- WARREN, André et René WELLECK (1971). *Théorie littéraire*, Paris, Seuil.