

12-1-2014

La fiction du génocide ou le partage des émotions

Josias Semujanga
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

Semujanga, Josias (2014) "La fiction du génocide ou le partage des émotions," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 83 : No. 1 , Article 8.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol83/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

La fiction du génocide ou le partage des émotions

Résumé : Cette étude tente de montrer que la fiction du génocide vise à faire partager les émotions entre le narrateur et le lecteur. Il est possible de considérer le narrataire comme le représentant du vrai lecteur et non seulement comme le simple destinataire inscrit dans le texte ; c'est-à-dire qu'il fait partie du récit mais également qu'il est l'homologue du lecteur en tant que récepteur réel, car les deux – narrataire et lecteur réel – sont intégrés dans l'imaginaire du récit. Le rôle de l'auteur est de construire les mécanismes de relais entre le lecteur et l'auteur. Car le thème développé dans le récit, qui est toujours un monde imaginaire certes, mais dans l'acte de lecture cet imaginaire se transforme en monde vécu, senti, perçu et éprouvé, remémoré ou imaginé. L'analyse prend appui sur la littérature du génocide des Batutsi et conclut sur l'idée principale : le récit du génocide vise donc à partager les émotions entre le destinataire et le lecteur sur le massacre de l'État contre ses propres citoyens.

Écriture, émotion, éthique, fiction, lecteur

Le génocide entre déchéance de la citoyenneté et mise à mort du citoyen

Il existe plusieurs façons d'aborder les récits du génocide, bien des formes esthétiques et stylistiques susceptibles d'attirer l'attention ; mais aucune approche ne saurait faire l'impasse sur la place centrale qu'occupent le thème de l'extermination du citoyen par l'État et la charge émotionnelle qu'il suscite chez le lecteur. Ce thème informe les récits – poèmes, essais, romans, théâtre, etc. – de part en part et décide de leur poétique. Car le massacre de citoyens innocents par l'État demeure le problème éthique majeur et qui cause un sentiment de vulnérabilité d'être humain. Comment les récits de fiction inscrivent-ils ce thème dans leur déploiement narratif et discursif ? En convoquant la semiosis sociale à travers les discours sociaux le récit littéraire tisse de nombreux réseaux de sens sur base d'une convention entre l'auteur et le lecteur sur la valeur accordée à la citoyenneté dans une société donnée et à une époque donnée. À travers les discours dominants – les droits et les devoirs –, un

écrivain sur un génocide débat d'une autre question ancienne mais toujours déterminante: qu'est-ce que la citoyenneté? en quoi est-elle respectée? à quelles conditions est-elle menacée? Pourquoi ce thème si politique intéresse-t-il à ce point les écrivains? Quelles sont les visées éthiques, philosophiques et morales des écrivains des récits du génocide?

La communauté est un regroupement des gens ayant décidé de vivre ensemble pour le bien de tous. Un certain nombre de tâches communes sont confiés à certains groupes d'entre eux pour exécuter des tâches de plus en plus complexes dans les sociétés modernes et surtout avec la naissance de l'État. Quel que soit le régime de leur pays, les citoyens et l'État sont mutuellement liés par les devoirs, qui obligent chacun à faire certaines choses et qui contraignent l'État à d'autres, et dont la première pour ce dernier est de respecter et protéger ses citoyens. Autant pour les citoyens que pour l'État le devoir est une obligation qui peut être de nature juridique ou morale. Les devoirs constituent la contrepartie des droits des citoyens, car au sens juridique, le *devoir* constitue une obligation autant pour les citoyens que pour l'État. Il comporte également une dimension plus morale, qui doit guider le citoyen dans son comportement dans l'espace public. S'il recouvre des obligations juridiques, il est affirmé comme une obligation plus large pour le citoyen à l'égard des autres. Ce contrat entre les citoyens et l'État sur les devoirs et les droits est régi par un principe de confiance, basé notamment sur les lois justes – non discriminatoires – par l'État et leur respect par le citoyen en guise de protection pour sa personne et ses biens. Tout génocide trouve ses fondements dans ce bri de confiance entre l'État et une partie de ses citoyens.

Le Rwanda accède à l'indépendance dans un climat où des chefs de partis n'ont pas d'étoffe de chef d'état garantissant les lois justes pour tous. Les fondements d'une citoyenneté à fonder dans le Rwanda post-colonial sont vacillants. Pour être vrai citoyen, il faut être hutu, ce qui légitime ainsi à l'avance le fait qu'aucun Tutsi ne peut être un vrai citoyen. Cette haine antitutsi connaît son paroxysme absolu avec l'avènement du parmehtu. Dans les brochures et discours politiques de ce parti, il est stipulé que les Batutsi sont des étrangers colonisateurs au même titre que les Européens. En 1973, après le putsch du général Habyarimana, et durant une vingtaine d'années, le régime dissout le parmehtu, le remplace par le MRND

– Mouvement révolutionnaire national pour le développement – et donne une accalmie aux massacres des Tutsi mais maintient des décrets politiques qui leur réservent le statut de citoyens de second ordre, notamment par les lois de quota dans l'administration publique et privée, l'enseignement secondaire et supérieur.

Le tournant a lieu en 1990. Des maquisards rwandais issus des communautés des réfugiés batutsi des années 1960-1970 déclenchent une guerre contre le régime de Habyarimana. La réaction du régime est immédiate ; les Batutsi sont massivement emprisonnés au stade de football et accusés de collaboration avec l'ennemi. Dès octobre 1990, massacres et emprisonnement des Batutsi se succèdent à un rythme accéléré et inquiétant. L'attentat commis contre le général Habyarimana dans la soirée du 6 avril 1994, sert de prétexte au terrible génocide des Batutsi dès le lendemain jusqu'en juillet de la même année.

Le narrateur et le lecteur pour le partage des émotions

Quel est le rôle de la fiction dans la transmission d'un génocide ? De prime abord, rapprocher la fiction et le témoignage pourrait paraître contradictoire. La fiction semble, en effet, renvoyer implicitement aux effets stylistiques et rhétoriques du discours. La parole du témoin pose, en effet, la question du rapport du langage à la vérité. Elle vise formellement à établir le *vrai* ou du moins le *faire croire au vrai*. Cela suppose aussi qu'un récit de témoin, comme tout acte de discours, doit respecter certaines règles de *véridiction* sans lesquelles sa valeur de vérité serait mise en doute. Or, un témoignage peut être favorable ou non favorable comme dans l'expression « témoigner en sa faveur ». Il peut même être partial ou impartial voire défaillant. Par sa convocation de ce vaste champ sémantique, le terme procède des mécanismes du discours et fait partie des stratégies de l'argumentation. Car, « d'un point de vue plus rigoureusement linguistique, seuls les faits et les objets du monde sont vrais : tenter de les "dire" dans leur réalité, revient à en "parler" seulement, c'est-à-dire à tenter [...] de se les approprier et par voie de conséquence de les interpréter » (Gaudard et Suarez, 2003 : 8).

Il existe une tradition sémiotique soucieuse de l'autonomie textuelle dans l'élaboration du sens et qui considère le lecteur et

le narrateur comme des instances inscrites dans le texte (Rousset, 1986 ; Eco, 1979) ; elle prend ses sources dans le structuralisme et les disciplines critiques diverses qui lui empruntent les principes, comme la narratologie et la sémiotique. En suivant d'autres pistes, dans le cas de cette étude, il est possible de considérer le narrataire comme le représentant du vrai lecteur et non seulement comme le simple destinataire inscrit dans le texte ; c'est-à-dire qu'il fait partie du récit mais également il est l'homologue du lecteur en tant que récepteur réel, car les deux – narrataire et lecteur réel – sont intégrés dans l'imaginaire du récit. Aussi l'un et l'autre occupent-ils des positions complémentaires sur l'axe de communication du message textuel ; ils forment un couple complémentaire fondé sur le partage des émotions au sujet des thèmes développés dans le récit, comme dans le cas du génocide. Le rôle de l'auteur est de construire les mécanismes de relais entre lui et le lecteur. Car le thème développé dans le récit, qui est toujours un monde imaginaire certes, mais dans l'acte de lecture cet imaginaire se transforme en monde vécu, senti, perçu et éprouvé, remémoré ou imaginé. Il existe potentiellement comme un monde *pour* et *par* quelqu'un, il n'est jamais un monde en soi ; il le devient par l'acte de conscience sous l'angle duquel le lecteur le perçoit. Le travail de l'écrivain vise ainsi à provoquer des émotions chez le lecteur au sujet du génocide, par exemple. Il vise une sensibilisation sur ce crime d'état et ses aspects politiques et éthiques. Il va sans dire que dans une telle situation ce que le témoin-destinateur exprime de l'événement pourrait être différent de ce que l'histoire officielle en a retenu : une expérience vécue de son déroulement, dont la vérité se décline en souffrances ou en bonheurs, en désespoir et en attentes. Le récit du génocide vise donc à partager les émotions entre le destinataire et le lecteur sur le massacre de l'État contre ses propres citoyens.

Après le génocide des Tutsi du Rwanda, beaucoup de romans qui ont été écrits présentent tous les points communs, malgré des différences stylistiques participant de la poétique de chaque écrivain.

1. Le choix du réalisme comme mode de récit : la référence à l'événement est explicite ou implicite. Tout se passe comme la fiction du génocide devait valider et authentifier l'événement¹.

¹ « La représentation du génocide dans une fiction doit répondre au critère de l'authenticité qui se mesure au pouvoir de la création imaginaire à susciter les événements du passé et à les communiquer sans les dénaturer. Authentique, elle permettra à l'imagination et à la sensibilité du lecteur d'appréhender la tragédie vécue et d'en saisir le sens » (Wardi, 1986 : 136).

2. Une telle esthétique réaliste se reconnaît, entre autres, par l'usage des toponymes connotant l'univers linguistique et anthropologique du Rwanda la référence à l'histoire du pays, ancienne, coloniale, la référence aux massacres, à la guerre.

3. Sur le plan formel, l'incertitude générique – roman, essai – nouvelle, journal- caractérise tous les récits et conduit à l'intertextualité généralisée.

4. Celle-ci opère généralement à deux niveaux principalement : a- Tout d'abord, l'énonciation de ces textes évoque le vaste champ de la littérature de la *Shoah* – métaphore de la catastrophe absolue –, qui acquiert dans les récits la fonction d'interprétant du massacre des Tutsi pour en faire un *autre* génocide. b- Ensuite, la convocation des récits du Rwanda ancien (mythes de fondation) ou récits coloniaux (histoire, anthropologie, religion) et des récits politiques est systématique, directement ou par symbole. À ce procès esthétique (dispositif formel) s'ajoute le procès axiologique (dispositif discursif) ou réflexion sur les valeurs par l'énonciation du récit : le thème central étant le sens de la citoyenneté après un génocide. Comment la penser ? Comment la restaurer ? Comment se dit le chaos post-génocide ? Autant de thèmes que les récits du génocide développent. Cette étude se limite aux quatre récits sur le génocide des Batutsi.

L'Aîné des orphelins : imaginer l'éducation de l'après-génocide

À partir du thème de l'initiation / éducation impliquant l'adulte et l'enfant, la dimension ironique du texte vise à déconstruire les discours dominants dans la société : la solidarité internationale (avec la figure emblématique de l'humanitaire) et la justice (avec ses représentants : juges et avocats). L'enfant commence par la figure de l'humanitaire intervenant au secours des plus faibles durant les guerres entre les hommes forts et vaillants. Ainsi le journaliste Rodney prend en charge Faustin Nsenghimana, l'orphelin, rescapé et l'initie à la vie post-génocide pour qu'il puisse se débrouiller. L'enfant constate tout de même que l'humanitaire Rodney a une moralité douteuse ; il paraît comme un cynique total dont la devise - « Larmes de Pierre ? Miel pour Rodney ! » (Monénembo, 2000 : 98).

C'est également à travers le personnage de l'humanitaire Rodney que le lecteur a accès à une vision du monde de l'humanitaire, monde à travers lequel cohabitent journalistes, agents de toutes sortes, venus de l'Occident pour profiter des fonds déversés dans les pays sinistrés. Le narrateur en donne davantage une figure de charognard qu'une image du sauveur de la veuve et de l'orphelin, évoquée par la doxa journalistique.

Mais l'initiation à la criminalité débouche sur un meurtre, qui achève de rompre les liens entre le personnage et l'innocence du monde de l'enfance, constituant ainsi une véritable épreuve initiatique à la désillusion et à la cruauté humaine: «Aujourd'hui, c'est différent: condamné à mort, je suis devenu un homme, j'ai volé la vedette à Ayirwanda. Comme on dit à l'école, j'ai sauté plusieurs classes. D'abord, les petites frappes du marché central, ensuite directement les caïds du club Minimes et, ma foi, le peloton d'exécution» (*ibid.*: 27). Il raconte l'enchaînement de ses actes qui l'a conduit au meurtre de son compagnon d'infortune.

Outre le doute sur l'humanitaire, Faustin doute de la justice des adultes. À preuve cette réponse à Maître Bukuru, son avocat, qui lui apprend les bonnes manières de la société en recourant aux clichés de la hiérarchie sociale entre adulte / enfant: «Tu te conduis comme un enfant! Gronda l'avocat sans prendre la peine de desserrer les dents de sa pipe. La prison ne t'a rien appris! On ne pose pas de questions, on n'élève pas la voix en présence de ses aînés. Ne savais-tu pas? Tu dois garder ton sang-froid même au bord de la tombe si tu es vraiment un homme» (*ibid.*: 115).

La réplique de l'enfant accentue le ridicule de l'adulte en notant que l'avocat, l'adulte, n'a rien compris de la misère humaine; et l'enfant renverse la position adulte / enfant: «Ça se voit que ce n'est pas vous que l'on cherche à anéantir! J'en ai appris suffisamment ici pour me présenter seul devant les juges de Dieu. L'œil d'un être humain ne me fera plus peur. Et, crois-moi grosse pipe, je n'ai fait aucun effort pour cela: c'est venu tout seul» (*ibid.*: 115-116).

Déstabilisé par l'enfant, Maître Bukuru veut se retirer du procès et Claudine Karemera, l'agent sociale, tente de l'en dissuader en arguant que les mots durs du condamné résultent de la dépression mentale suite aux malheurs subis. Ce à quoi Maître Bukuru consent en ajoutant que l'essentiel «est de sortir cette petite ordure d'ici»

(*ibid.* : 116). À quoi réplique l'enfant (Faustin) que pour « l'ordure, mieux vaut une petite qu'une grande » (*ibid.* :117). La scène comparable se joue entre l'enfant et les juges.

- Faustin, insistant le tout premier, si j'ai bien compris, tu as tué cet homme parce que tu l'as trouvé, disons, avec ta sœur ?
- Vous, si je couchais avec votre sœur, vous me feriez ce que j'ai fait à cette pourriture, non ? [...]
- C'es toi qu'on juge, Faustin, certainement pas le monde entier ! Dit le troisième juge en s'étranglant de rage. [...]
- Faustin Nsenghimana, menaçait le premier juge, tu es ici dans un tribunal ! Nous sommes tes aînés et tes juges ! Sois poli sinon nous allons te condamner pour outrage à magistrat.
- Il y a deux ans que je croupis dans un trou à rats. Si vous pensez que qu'il y a pire condamnation que cela, alors condamnez-moi ! [...]
- Tu es un monstre, Faustin ! Tu ne mérites pas d'appartenir au genre humain !
- Je n'ai jamais pris ça pour une gloire, appartenir au genre humain ! Jamais je n'ai vécu aussi heureux que quand j'étais dans la mine d'étain. [...] (*ibid.* : 135-136).

Ce qui devait être un procès contre le génocidaire s'abîme dans une caricature du procès banalement axé sur le crime commis par un jeune orphelin du génocide pour laver l'honneur de sa famille. Après avoir jugé sans indulgences les errements des adultes occidentalisés (journalistes humanitaires, juges et avocats), il explique au lecteur l'origine des *avènements* (événements) en recourant aux souvenirs des paroles des anciens (son père et le sorcier Funga).

Quand l'enfant explique l'origine du génocide

Dans le roman, le narrateur soutient que le génocide résulte d'une interprétation régressive de la culture, c'est-à-dire le retour à l'état de nature, à la violence absolue, gratuite, lorsque se produit une rupture entre la culture et le sacré et qu'un engourdissement moral s'empare d'une société. Une telle désacralisation est symbolisée par le motif du rocher symbolisant le pilier sur lequel reposait le sacré dans le Rwanda ancien.

À l'origine, il y avait le rocher de Kinani dans le Mubari où sont tombés Kigwa, ancêtre des Rwandais et premier souverain du pays. Fondateur de l'univers et du tambour emblème, Kigwa et son rocher signifiaient le début de la communauté *rwanda*.

Selon le mythe suggéré par le sorcier Funga, ce rocher servait de lieu où se rencontraient les forces antagonistes, celles du ciel (*ijuru*), de la terre habitée (*isi*) et du monde souterrain (*ikuzimu*). Sur lui reposaient le sacré et la culture. En le déplaçant, le colon européen a détruit l'équilibre entre ces trois forces et conduit au chaos actuel :

C'était de ma faute, tant qu'à faire! La disette, le choléra, le bouillonnement des laves du Karisimbi, tout était ma faute! tant qu'à faire, c'est moi qui avais déplacé le rocher de la Kagera, foutu un pieu dans le vagin de cette dame Mukandoli dont l'image et la momie empalée a fait le tour du monde, excité les démons et déchaîné les éléments (*ibid.* : 72).

Ce rocher symbolise aussi le lien entre les vivants et les morts. Son déplacement a créé la confusion des valeurs et engendré le vide éthique. Le héros ne sait plus à quel saint se vouer quand survient l'horreur : « [...] je me mis à prier tous les pouvoirs qui me passèrent par la tête : Imana et le Saint-Esprit, le rocher de la Kagera et les gris-gris du vieux Funga » (*ibid.* : 74).

L'enfant narrateur se met alors à raconter la légende du rocher déplacé telle que le lui a raconté le sorcier Funga :

Au fait, est-ce que je t'ai raconté la légende ? – Un millier de fois, Funga : personne ne doit déplacer le rocher sacré de la Kagera ! Les Blancs qui savaient cela l'ont fait bouger exprès. Voilà pourquoi ils nous ont vaincus et voilà pourquoi les cataclysmes. – Alors, promets-moi de le remettre à sa place, le rocher de la Kagera ! (*ibid.* : 19).

Grâce aux souvenirs des paroles de son père, l'enfant narrateur propose une autre explication du génocide, en recourant au symbolisme universel de l'eau. L'eau est effet un symbole ambivalent, à la fois positif et négatif. Dans le roman, elle prend la figure de la pluie qui mouille le sol, assurant ainsi de bonnes récoltes pour les agriculteurs et de grasses génisses pour les éleveurs. Elle rythme la vie sociale des Rwandais en en alternant la saison sèche et la saison pluvieuse. Sa venue est saluée par tous. Elle est dotée de vertus purificatrices qui nettoient les cœurs des hommes et l'enfant se rappelle des paroles de son père (*ibid.* : 50).

Mais d'un autre côté, l'eau symbolise la menace destructrice de l'orage ou de l'inondation, comme le sorcier Funga l'a dit à

l'enfant narrateur. La pluie évoque la foudre, ce feu du ciel qui réduit subitement tout en cendre, comme la tragédie du Rwanda : « Le malheur fait penser à la pluie : contrairement aux apparences, il n'est jamais subit, me disait le vieux Funga. Cela vient d'une succession de petites choses qui s'accumulent [...], et, un beau jour, ça déborde et voici que l'eau gicle de partout ou bien alors dans le sang » (*ibid.* : 110).

Le symbole d'un *incipit*

Un proverbe rwandais dit que le récit de l'enfant zigzague et retourne en arrière (*Inkuru y'umwana isubira inyuma*), comme si l'enfant ne maîtrisait pas encore les rouages du conte et de la parole en général. Telle est la situation avec l'enfant narrateur de *l'Aîné des orphelins* dont l'*incipit* a une valeur symbolique. On sait que l'*incipit* programme la suite du texte puisque, généralement, il sert à définir le genre du texte et annonce le point de vue adopté par le narrateur ainsi que la déclinaison des procédés stylistiques de l'auteur. Il a ainsi pour fonction d'attirer l'attention du lecteur sur le narrateur, le lieu et l'époque de l'histoire. Dans *l'Aîné*, le début correspond à la fin de l'histoire, moment où le héros est au plus bas, point de chute de son ascension. La narration est alors une série d'analepses concernant le passé du héros et permettant au lecteur de savoir comment le héros est arrivé en prison.

Une telle narration, qui brise l'ordre chronologique, a une dimension symbolique : elle simule la brisure d'une *histoire de vie* : celle du héros qui ne peut dorénavant que raconter ses malheurs par petits bouts remémorés dans une situation d'une mémoire chaotique d'un enfant devenu témoin malgré lui. Il est certes vrai qu'un roman peut s'ouvrir sur n'importe quel moment de l'intrigue, mais en commençant par l'épisode de la prison, qui constitue la fin dans l'histoire du personnage, Monénembo cherche à décrire les stratégies inhérentes au système du jugement. Le roman se lit d'ailleurs comme une longue mise en abyme de la question du jugement, et dont l'éthos est la parodie généralisée du discours prescriptif. Un clin d'œil au lecteur : au-delà de la description réaliste des événements, l'important est la réflexion sur les valeurs dans une société post-génocide. Le roman du génocide, récit destiné au large public, porte implicitement une dimension morale et vise une efficacité éthique. Une telle mobilisation de l'affectivité vise à produire

de l'empathie du lecteur en usant abondamment du stéréotype de l'enfant victime des errements des adultes et une invitation à penser aux liens rompus entre le citoyen et l'État durant le génocide.

L'Ombre d'Imana ou la parole de l'espérance

À travers les méandres de *l'Ombre d'Imana*, on distingue assez aisément les lieux communs du récit de voyage comme le lieu d'où l'on vient – Londres –, le lieu où l'on est – Afrique du Sud –, le lieu par où l'on passe – Bruxelles – et le lieu où l'on va, le Rwanda de sorte que le voyage se déroule comme l'une des métaphores de l'expérience humaine, voire la figure même de l'existence. C'est-à-dire une traversée dans le temps et dans l'espace à la quête d'un sens du monde, des êtres, des choses, de la vie et au gré des hasards et des détours. « La vie a des hasards qui ne se discutent pas », note la narratrice de *l'Ombre d'Imana* (Tadjo, 2000 : 15). Elle note, par ailleurs, qu'au moment où elle réfléchit au voyage au Rwanda, elle se trouve, par bonheur, en Afrique du Sud, nation *arc-en-ciel*, devenue, après l'ignominieuse politique de l'*apartheid*, la fierté de l'Afrique et du monde.

La narratrice cherche à faire voir ce qu'elle a vu et à faire comprendre les causes de la mort cruelle et hideuse dont les générations futures garderont à jamais la mémoire : « 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). Sa parole doit être utile. Elle a un but didactique. Elle veut apprendre quelque chose au lecteur au sujet du génocide en faisant un thème de réflexion sur la contamination du monde par la haine de l'*autre*. Que signifie être humain après le Rwanda 1994 ? Tel est le refrain d'une mélodie macabre, la parole du témoin, à travers laquelle s'entend la voix de Camus de *La peste*. Une telle voix devient tour à tour, accusation et rédemption de l'humain :

Le Rwanda est en moi, en toi, en nous. Le Rwanda est sous notre peau, dans notre sang, dans nos tripes. Au fond de notre sommeil, dans notre esprit en éveil. Il est le désespoir et l'envie de revivre. La mort qui hante notre vie. La vie qui surmonte la mort (*ibid.* : 50).

² « Chacun la porte en soi la peste [...] Ce qui est naturel, c'est le microbe. Le reste, la santé, l'intégrité, la pureté si vous voulez, c'est un effet de la volonté et d'une volonté qui ne doit jamais s'arrêter » (1965 [1947] : 1326).

À travers le clair obscur des nuits de Kigali, la narratrice ne perçoit pas les traces de l'horreur. La ville serait-elle encore *normale* après le printemps sanglant de 1994 ? Ses rues, ses bâtiments, ses odeurs des fleurs ou des égouts, ses bruits, rien ne signale une trace de l'étrange et de l'horreur. Tout semble *normal* même pour les éléments de la nature comme la lune qui, au moment du voyage, « est un demi-cercle parfait » (*ibid.* : 20). Indifférente à l'ordre humain la nature suit *normalement* son cycle habituel. La force de vivre relègue très vite dans l'oubli les traces de la mort dans la nuit des temps. Le feu du volcan du génocide vomit du sang pendant trois mois, l'ordre de vie en est déstabilisé. Il y a des morts. Nombreux. Après on reconstruit sans se soucier du retour possible de la catastrophe. On vit l'espace d'un cillement. Une parole rwandaise en traduit la profondeur avec une évocation extraordinaire de la vie comme une existence en sursis : *Ubuzima ni irenzamunsi* ou la vie est un combat jusqu'à la disparition du soleil derrière la colline. Une fois le soleil rouge sang couché à l'horizon de l'Ouest, et en attendant le lever du jour à l'Est, la vie prend le dessus. La fête du soir peut commencer. Jusqu'à demain. Peut-être ! La vie est plus forte. La révélation d'un mal, si radical soit-il, comme l'est un génocide, n'empêche pas la majorité des gens de vivre, comme si l'abominable n'avait pas eu lieu : « Tout comme dans certaines îles du Pacifique, les gens reviennent s'installer au pied des volcans éteints pour cultiver les terres fertiles, Kigali se dépouille de son passé et endosse les habits d'une nouvelle existence » (*ibid.* : 20-21).

La femme, le viol et le génocide

Après avoir évoqué l'agonie de Mukandori, squelette devenue la figure de la femme violée, la narratrice donne la parole aux femmes qui racontent elles-mêmes l'expérience de l'horreur. Elle rend visite à la famille Kubwimama pour établir ce dialogue nécessaire entre l'écrivain-voyageur soucieux du *sens de l'autre*. Une occasion de rapporter le point de vue par lequel son interlocutrice comprend le monde et les événements du génocide. Elle remarquera aussi avec une certaine insistance l'existence de trouble psychologique de la haine de soi : « Thérèse dit : "Le peuple rwandais est un peuple menteur. Il ne dit pas la vérité à personne". Et elle éclate de rire. Elle répète cette phrase plusieurs fois dans la journée » (*ibid.* : 33). Fortement ébranlée par le choc de la violence qui s'est abattue sur

le Rwanda, la parole de Thérèse exprime le désarroi de tout un peuple blessé. Avec cette manie de la parole qui répète les mêmes énoncés exprimant la douleur, le doute, l'incrédulité, en tant que Rwandaise affirmant que son peuple est un peuple de menteurs Thérèse témoigne d'un certain trouble psychique. En écho à son récit, la narratrice n'a pas l'occasion de réfléchir encore une fois sur la blessure intérieure. Ici la solitude pour une personne qui a perdu son père et son frère et dont la mère est emprisonnée pour crime de génocide. « Elle est là mais elle est partie depuis longtemps. » Comment dire la douleur et faire passer l'émotion au-dessus du désespoir (*ibid.*: 39). Après l'avoir écouté et noté son récit, elle ajoute un commentaire: « Elle a fait son deuil du futur » (*ibid.*: 40). Elle rapporte aussi l'histoire de Nelly qui raconte comment elle et sa fille ont été violées par les miliciens durant le génocide. Sa fille a un bébé du viol. « Elle lui donne plusieurs tapes sur les fesses en disant: "Celui-là, je n'en veux pas. Il est né de la guerre. Que voulez-vous qu'on en fasse?" Elle dit ça comme si elle s'apprêtait à le frapper » (*ibid.*: 46-47). Une occasion aussi de réfléchir rapidement sur la valeur de la descendance dans un monde dérégulé par la haine et la violence. Par quelle parole la mère dira la paternité à son fils devenu grand? Quelle histoire de la famille transmettra-t-on aux enfants? Comment celle-ci sera-t-elle intégrée par les générations futures? Une histoire du viol se transmet-elle à l'enfant issu du viol? L'enfant de la monstruosité est-il un monstre? Autant de questions qui permettent à la narratrice de commenter le récit de Nelly qui, justement, dans un geste symbolique, simule le meurtre de l'enfant du viol.

Quant à l'histoire de Joséphine, elle nous apprend que pour la citoyenne qu'elle est, l'origine du mal vient des politiques irresponsables: « Ils ont fait croire à un grand nombre de gens que le génocide était dans leur intérêt » (*ibid.*: 120-123). De cette imprégnation, Véronique Tadjou a tiré une leçon selon laquelle au Rwanda, le mal a fait des ravages implacables en y cimentant la haine, mais « la mort n'est pas plus forte que la vie » (*ibid.*: 135)

Ces différents points de vue sont aussi des réflexions sur la possibilité de la guérison du Rwanda. Chacun a son mot à dire, son expérience à raconter, la narratrice aussi. Ainsi *L'Ombre d'Imana* est un livre qui blesse le lecteur en raison de ce qu'il révèle sur la capacité de l'humain à détruire l'autre humain. Si en lisant ce

recueil, on peut douter avec raison de l'humanité du genre humain, on ne peut pas affirmer, comme il est de coutume de le faire, que le génocide constitue un *indicible*. Véronique Tadjó a trouvé les moyens littéraires pour dire le génocide sans l'expliquer et sans le comprendre. Elle a fait tomber un autre masque. Tout le reste est en dehors de la littérature. Et le suspense du titre – *L'Ombre d'Imana* – rattrape le lecteur qui s'interroge sur sa portée intertextuelle et morale. Ce titre recycle le vieil adage racontant que *l'Imana* passe le jour ailleurs et rentre, le soir venu, au Rwanda ou *Imana yirirwa ahandi igataha i Rwanda*. Imana, était-il au Rwanda durant les cent nuits de l'horreur? Jadis havre de paix dans les récits primordiaux des *Banyarwanda* – les hommes-du-Rwanda –, la contrée a été désertée par ses mânes protecteurs. La pensée de l'ancien Rwanda, aussi spirituelle fut-elle – se réclamant de cette force mystérieuse et divine Imana –, serait donc une pensée du futur? La thèse est plaidable. Quand deux voyageurs se rencontraient, l'un demandait à l'autre comment allait la vie dans l'*autre* Rwanda, c'est-à-dire le pays étranger au sien. À cette époque lointaine, une telle salutation signifiait que le Rwanda était le pays des humains. Il suffisait de voyager pour les rencontrer! À travers la métaphore littéraire du voyage, Tadjó renoue en quelque sorte avec cette ancienne parole.

La phalène des collines entre Eros et Thanatos

À travers trois personnages – la Reine, narratrice principale du récit, sa nièce Pelouse et destinataire du récit et Muyango le poète –, le lecteur apprend, dès l'ouverture du récit, que la nièce a vécu en exil depuis sa naissance et arrive au Rwanda accompagnant une mission d'enquête occidentale. Elle veut savoir où se trouve la dépouille de sa tante. Le groupe visite une église-cimetière-musée classée «**douzième site du génocide**». **Autour de la délégation** voltige une phalène, réincarnation de la victime, qui reconnaît en Pelouse l'une de ses nièces. **À la recherche du corps de sa tante**, Pelouse est accueillie au café de la Muse, repaire de personnages à la dérive. Épiphanie, qui a vu mourir son mari et ses enfants, brûle son reste de vie dans une existence sans foi ni loi, contre toute morale conformiste, dans une sorte de philosophie de la survie.

Le thème de la danse macabre dans la pure tradition chrétienne occidentale, très lisible dans la scène du viol, rejoint celle de la femme, réceptacle de la vie, dans l'imaginaire rwandais. Tel un hymne à la vie sur fond de cadavres, le roman insiste sur la résilience du drame par la poésie et l'amour. Aussi un tel message est-il symboliquement porté par Muyango, poète et fou surnommé « Le-crâne-fêlé » : « Laisse plutôt à la vie nouvelle tapie dans le bourgeon, une goutte de sève, un rayon de soleil ! Redresse-toi et recommence. Tu es la vie têtue qui veut vivre parmi les autres vies... » (Lamko, 2002 : 150).

La parole ou le pinceau de l'artiste se veut comme le théâtre d'un affrontement entre les forces du bien et les forces du mal. Elle présente le génocide, le mal radical, comme le principe cosmique de la séparation entre la vie et la mort, mais où l'ambivalence maintient les deux contraires dans un glissement pendulaire entre d'une part, l'horreur et la mort, et d'autre part, entre la beauté et l'amour. Ainsi, malgré le ton très dur du témoignage et les inepties de l'explication rationaliste, *La Phalène des collines* évoque, par certains côtés, le thème de la danse macabre dont on connaît la fonction symbolique ambivalente : la mort menaçant la vie et la continuation de la vie par la joie de vivre. Le thème de la femme belle et de la mort permet d'exploiter, par l'évocation des attributs de la femme jeune le thème de la fécondité qui triomphe de la mort. Pelouse se trouve ici comme le porte-parole du romancier et de son credo en la vie après le génocide déjà annoncé dans le paratexte. Car, dans la tradition du genre, *La Phalène des collines* raconte une histoire qui suscite une interprétation univoque, c'est-à-dire sans ambiguïté ni contradiction interne, et une injonction pour une règle d'action. On raconte la violence absolue, non pour expliquer le mal ni pour le rejeter hors de la cité humaine, mais pour révéler aux consciences que le mal est consubstantiel à l'homme.

Le récit évoque alors dans une intertextualité généralisée et récurrente le récit de la cosmogonie rwandaise, dans laquelle l'Ancêtre soutient sa descendance par ses conseils lors des rites de *guterekera* et *kubandwa* où les vivants et les morts échangent paroles, nourritures et boissons. Vivre, c'est être initié aux signes liant le monde des vivants et des morts, initiation en dehors de laquelle la vie de l'individu perd ses repères et la société tombe

dans le chaos, ce dont se charge la tante vis-à-vis de sa nièce, deux personnages féminins autour desquels gravite le sens du roman.

L'Ancêtre se charge alors de lui expliquer le rôle des Anciens (les *bazimu*) dans les récits fondateurs de la culture rwandaise ; s'ils se fâchent contre les descendants, c'est dans le but de leur révéler progressivement les mystères du Cosmos. La parole incantatoire de la tante au moment où sa nièce porte le masque a pour fonction de lui donner des repères pour comprendre ce qui arrive à son pays d'origine. Le récit de la tante explique, clarifie, ordonne les secrets de la vie, de la mort, du mal, dévoile les symboles, révèle les liens établis à l'origine entre l'ordre humain et l'ordre surnaturel. Quand l'âme de l'Ancêtre se révèle au descendant, elle opère un mouvement inverse à celui qui l'a amené de l'état d'humain à celui d'esprit. Elle se réincarne et s'adresse aux humains : « Moi, *muzimu* de Reine, je ne pouvais évidemment pas laisser enfermer ma carcasse dans une boîte noire, fut-elle celle de l'appareil photo Canon de ma nièce. Honte à ma phobie des prisons » (*ibid.* : 111). La figure de l'Ancêtre participe de ce principe de la matrice initiale du monde, des choses et des êtres l'habitant. Elle rappelle, dans le roman, que les humains sont un microcosme dont l'existence obéit aux lois qui régissent l'univers entier. En racontant le chaos du génocide, la parole du poète révèle la menace pesant sur la cité chaque fois que les lois du cosmos sont enfreintes. Grâce à son initiation, Pelouse reconnaît sa tante incarnée dans un corps de phalène, retrouve la paix et se réconcilie avec l'univers où les morts et les vivants font l'amour et chantent la joie de vivre. Pelouse n'écoute pas Muyango qui, débarrassé de sa broussaille de cheveux et de ses griffes, resplendit d'élégance :

« Muyango ! Je vais bientôt repartir au pays des *basungu*. Néanmoins, avant tout, j'ai envie d'aimer quelqu'un dans ce cimetière, de coucher avec un homme sur cet étal de cadavres, au milieu des spectres ; et qu'il me tortille, m'enlace. Sa semence, il en versera une moitié sur le sol noir, une autre dans la matrice. J'engendrerai alors un enfant qui sera possédé de toutes les âmes en divagation et qui grouillent dans l'obscurité. Nous sommes fils des limbes. Le feu de la géhenne est d'un noir inaltérable. Ma tante était Reine, fille des étoiles ! Je ne sais plus sur quelle branche l'étoile se pose. » Ils s'aiment. (*ibid.* :203)

Par ce rite, le visible et l'invisible se rejoignent dans la vie individuelle et communautaire. Et la force qui s'en dégage donne à penser qu'à travers ce motif quelque chose vient enfin satisfaire dans

l'imaginaire un besoin immémorial. C'est que, dans la déclinaison de ce motif, tout se passe comme si, à travers lui, s'exprimaient à la fois une sexualité toute païenne proche de l'instinct naturel de procréation et de l'emprise spécifique exercée sur elle par le christianisme. Or, contrairement au motif de la danse macabre entre la jeune femme (ici, Pelouse) et la mort (la figure du fou) où la mort entraîne, presque à son corps défendant, la jeune fille dans la danse, ici les rôles s'inversent. C'est la fille qui invite la mort à la fécondation de la vie et au jeu érotique entre les deux amants. Un hymne à l'amour pour conjurer le déséquilibre survenu dans la communauté et la mort définitive frappant tout individu mort sans descendance dont la dépouille se déposait dans la sépulture avec un charbon éteint. La référence à l'imaginaire rwandais faisant de la femme la force première de la vie est perceptible.

Elle donne la vie. Elle conjure symboliquement et littéralement la mort. Elle remplace par de nouvelles naissances les vies fauchées par la mort. *Indishyi y'urupfu ni umubyeyi* (« la femme, en donnant naissance, paie le tribut de la mort à la communauté »). Une fois le coït réparateur de la mort terminé entre Pelouse et Muyango, la Reine défunte peut alors retrouver le repos de son âme dans les hautes montagnes volcaniques dont le nom évocateur associe éternité et beauté : Karisimbi (« celle où étincellent les perles de la beauté et du temps »). Structuré autour du thème du voyage symbolique du personnage de Pelouse qui, narrativement, joue le rôle du destinataire / lecteur à qui s'adresse le narrateur pour faire comprendre son message, la parole de la Reine rend compte, comme toute parole initiatique, d'une durée provisoire réalisée par un voyage à l'issue duquel l'humain (ici, Pelouse) sort transformé et accède à la maturité, à la sagesse. Elle est le reflet des aspirations de l'humain à un mieux être, de sa tension vers la perfection et la connaissance.

Elle va au-delà du bien et du mal. Elle dit la vie dans ses pulsions contradictoires entre la vie et la mort ; elle espère une communauté dans la cité idéale où les citoyens vivent libres et heureux. On a ici deux visions du génocide – la vision esthétique et la vision éthique – mises bout à bout dans une perspective faisant entendre le rire désenchanté d'un poète comme Muyango et le combat acharné pour la survie comme celle du docteur Rugeru. C'est dans ce décalage entre le sérieux de la lutte pour la survie et l'artifice du

rêve que Koulsy Lamko confère à son roman une dimension littéraire inégalée et captivante.

***Murambi* ou la discordance des voix sur un génocide**

Des narrateurs racontent des bribes d'informations sur l'événement selon ce qu'ils en savent. Le collage de ces témoignages constitue le récit proposé au lecteur. Le récit s'ouvre sur le récit de Michel Serumundo, du point de vue du citoyen tutsi menacé et témoin qui raconte comment il a assisté sans comprendre les signes annonciateurs du drame.

Michel Serumundo disparaît sans que le lecteur ne sache ce qu'il devient. De son côté, Faustin Gasana, milicien hutu *interahamwe*, explique, sans émotion, comment il se prépare à « jouer de la machette ». Son récit, à la première personne aussi, décrit les actions qui le définissent comme un bourreau de Tutsi et l'un des organisateurs du génocide.

Je me suis assis à côté du chauffeur. Il a mis le moteur en marche [...] Cela fait quarante-huit heures qu'il me conduit d'une réunion à l'autre. La nuit dernière, j'ai d'ailleurs dû lui dire de rentrer sans moi, car il était clair que notre rencontre avec les préfets et les bourgmestres n'allait pas prendre fin avant l'aube (Diop, 2000 : 23).

Faustin Gasana distingue parmi les habitants du Rwanda, d'une part les citoyens à part entière – les Hutu –, des non-citoyens – les Tutsi – et se désigne comme faisant partie du groupe de l'*ultra-citoyen*, qui tout en se réclamant de la citoyenneté se comporte comme s'il était au-dessus des lois de la cité. C'est ici que le témoignage de l'*ultra-citoyen*, devenu bourreau d'autres citoyens, s'avère incontournable pour la compréhension des processus génocidaires, qui découlent de l'absolutisme d'État dans ses formes les plus délinquantes. De tels processus ont, en plus de l'exclusion dans la non-citoyenneté d'une partie des humains conduit tout le pays au désordre, comme si la responsabilité de l'État ne se limitait qu'au droit de faire mourir et de laisser vivre selon le bon vouloir du tyran. De cette ségrégation découle une complicité entre les citoyens choisis – Hutu – et l'*ultra-citoyen* – *Interahamwe* – et une formation préalable d'un *seuil d'acceptabilité* sur la déchéance de la citoyenneté – le non-citoyen, ici le Tutsi –, seuil visant à *légitimer* la

catégorie du non-citoyen hors de la sphère de la citoyenneté *normale* en attendant son éventuelle mise à mort. Ce faisant, le génocide se présente en second lieu comme le meurtre des non-citoyens mis à la marge et dont un pouvoir politique se débarrasse en les réduisant ou en les exterminant : « Toute la nuit, nous jouerons avec nos machettes vers le ciel en les frottant les unes contre les autres » (*ibid.* : 36).

De son côté, Marina Nkusi, hutu, parle de son père, forcé au meurtre de plusieurs connaissances tutsi par les miliciens. Elle témoigne, sur la même lancée que Faustin Gasana, d'une logique, non moins perverse de la négation de la responsabilité de tueurs, consistant à faire de tous les Hutu les meurtriers de leurs voisins tutsi afin que le génocide – crime organisé – puisse apparaître aux yeux du tiers comme une simple guerre civile dans laquelle les Hutu auraient tué les Tutsi par droit de légitime défense. Nuit et jour, durant trois mois, l'appel au massacre des Tutsi est lancé par la radio, dans une propagande visant la culpabilité de la victime : « Mes amis, ils ont osé tuer notre bon président Habyarimana, l'heure de vérité est arrivée. Amusez-vous bien, mais n'oubliez pas le travail qui vous attend. » (*ibid.* : 41) Marina Nkusi raconte le désarroi de son père, qui a caché les enfants tutsi, et contraint par son ami devenu milicien Interahamwe à tuer comme tout le monde. Tout en reconnaissant que « [c]'est de la sauvagerie », il sait que s'il n'obéit pas aux ordres de son ami milicien « les Interahamwe allaient venir tuer tout le monde dans la maison. » (*ibid.* : 114) Mais, plus encore, le plus terrible selon Marina Nkusi, c'est que le lecteur aura de la difficulté à croire que les gens ordinaires aient tué leurs voisins. Elle rappelle que trois jours après, son père « joue à la machette comme un forcené. » (*ibid.* : 115) Lorsque le père de Marina se trouve devant le dilemme de dénoncer ses amis ou envoyer toute sa famille à la mort, il n'avait plus à choisir entre le bien ou le mal, mais « entre le meurtre et le meurtre » (Arendt, 1972:191).

Après ces témoins directs, si l'on peut dire, c'est-à-dire les victimes et les bourreaux ou leurs complices, il y a les témoins tiers. Amie d'enfance de Cornelius, personnage central du roman, Jessica Kamanzi témoigne de la vie d'exilés des années 1960 et de son engagement dans le maquis du FPR. Sur un ton de confiance au lecteur, elle se raconte. « Tout me revient avec précision. Nous étions quinze jeunes gens à faire par la route de nuit, le trajet de Bujumbura,

au camp de réfugiés de Mushiha [...] Plus tard, ce fut Mutukura et Kampala où nous avons cessé de nous voir. » (Diop, 2000 : 44-45). Elle rappelle aussi, sobrement, les noms des camarades morts sur le champ de bataille, comme « Patrick Kagera [qui] devait tomber plus tard en première ligne pendant notre offensive d'octobre 1990 » (*ibid.* : 45). Au cœur des massacres dont elle est témoin, car espionne déguisée en hutu par sa carte d'identité, elle évoque les chants de guerre au maquis pour se donner de la force : « Tout en marchant, je pense à nos veillées nocturnes. Nous chantions : « Si trois tombent au combat, les deux qui restent libéreront le Rwanda. ». » (*ibid.* :46).

Mais, de tous les protagonistes du roman, c'est manifestement Cornelius qui sert de fil conducteur entre les différentes facettes du récit. Dans le dialogue avec les autres personnages, il assume le rôle du témoin tiers curieux d'apprendre ce qui s'est passé. Il apprend comme le lecteur par les récits de différents protagonistes témoins oculaires de l'événement et, progressivement, il entre dans la profondeur de l'abîme de ce que l'homme est capable de cruel et d'abject. D'entrée de jeu, il se présente au lecteur : « Je m'appelle Cornelius Uwimana et je suis le fils du docteur Karekezi. Je suis rentré de l'étranger, il y a une dizaine de jours » (*ibid.* : 200).

Réfugié depuis de longues années au Burundi, puis à Djibouti, il retrouve son pays avec une volonté naïve de participer à la reconstruction du pays déchiré par la guerre. Mais il reçoit un accueil froid. On se méfie de lui. On l'épie. Il s'explique mal cette distance. Il croit que c'est parce qu'il était à l'extérieur du pays pendant les « événements » que les autres le considèrent comme un privilégié. Mais il ne tardera pas à connaître la vraie raison. Il apprendra que son père Joseph Karekezi, médecin et notable hutu, a planifié le massacre de 45 000 personnes dans une école technique du village de Murambi au sud du pays, l'un des sites du génocide qu'a visité l'auteur ; d'où le titre du livre . Il apprend que le Dr Karekezi, son père, a tué sa femme, parce que tutsi, ainsi que ses autres enfants.

Cornelius est un personnage auquel s'identifie le lecteur, c'est-à-dire celui qui veut savoir. De fait, celui-ci rentre au Rwanda. Il ne connaît pas bien le pays, il ne sait rien sur le génocide. Son parcours pour savoir la vérité dissipe le doute du lecteur. Siméon, le personnage fondamental du roman, explique très largement le génocide au lecteur à qui Cornelius n'a pas répondu. Et lorsque

Stanley tente d'expliquer au monde entier les raisons du génocide, Cornelius a cette interrogation : « Tu arrivais à leur expliquer ? C'est parfois à devenir fou... » (*ibid.* : 64).

Conclusion

En conclusion sur la réflexion entre les récits du génocide et leur transmission, il est possible de retenir un certain nombre d'éléments.

Tout d'abord, on remarque que, réputé irreprésentable, impensable, infigurable, inimaginable, l'horreur, *indicible* dans son paroxysme même, le génocide n'a pas cessé de défier les mots, les pensées, les images, sans jamais les abolir. La singularité du génocide induit ensuite nécessairement une nouvelle poétique du récit pour que ces mots justes soient utilisés comme emblème de l'espérance. C'est en tirant les conséquences de cette subversion des canons littéraires par les récits du génocide que la critique littéraire pourra apporter un éclaircissement sur les conséquences du génocide sur l'imagination.

Ensuite, pour reprendre la pleine mesure de la signification passée, présente et future de la fêlure génocidaire dans les œuvres littéraires, il convient de dégager l'articulation entre analyse historique et invocation de la mémoire en précisant ce que l'écriture littéraire en fait. C'est donc par là que l'écriture romanesque se veut une reconstruction d'une nouvelle mémoire *transculturelle du génocide*. C'est-à-dire que, par exemple, la parole sur le génocide des Tutsi convoque à la fois les événements de la culture rwandaise depuis ses mythes fondateurs, les récits coloniaux de l'Occident du XIX^e siècle et les mots inventés dans le cadre du génocide des Juifs d'Europe au milieu du XX^e siècle. En partant des approches diverses allant de l'intertextualité, entendue ici comme une pratique de mise en relation entre les textes et discours antérieurs et récits nouveaux, à l'analyse narrative, en passant par l'analyse du discours, on voudrait réfléchir sur la mémoire du génocide à partir de la mémoire de la littérature dans chaque texte du corpus.

Enfin, chaque écrivain cherche des formes susceptibles de représenter l'horreur de l'extermination afin de provoquer la réflexion

du lecteur sur la portée morale de la fiction du génocide par les mots justes, c'est-à-dire les mots qui communiquent les valeurs d'humanité pour s'opposer « au déploiement funeste du mal absolu » (Semprun, 1994 : 388). Car un récit de fiction sur un génocide pose la question de la finalité éthique ; c'est sur elle qu'établissent les systèmes d'échanges émotionnels entre le narrateur-auteur et le destinataire-lecteur. Comme le témoignage ne saurait plus être limité au seul modèle de la déposition judiciaire, comme un document à explorer par les historiens où la factualité du récit peut suffire, il faut considérer sa dimension de réception où la dimension esthétique / littéraire est aussi importante que le fait lui-même. Le roman, récit destiné au large public, porte implicitement une dimension morale et vise une efficacité éthique. Une telle mobilisation de l'affectivité vise à produire de l'empathie du lecteur en usant abondamment, par exemple, du stéréotype de l'enfant victime des errements des adultes ou celui de la femme violée par les miliciens.

Josias Semujanga (BA, Université du Burundi, 1986 ; MA, Université Laval, 1989 et Ph.D, 1992, Université Laval). Professeur au département des littératures de langue française, à l'Université de Montréal, il enseigne les littératures francophones d'Afrique et des Antilles dans leurs rapports entre la littérature, la linguistique, l'anthropologie et l'histoire. Ses axes de recherche sont : la théorie des genres littéraires, le roman, le discours social, la réception critique et l'écriture du génocide. Parmi ses publications, on peut citer *Le génocide, sujet de fiction ?*, *Origins of the Rwandan Genocide*, *Dynamique des genres dans le roman africain*, *Récits fondateurs du drame rwandais ?*

Références

Corpus

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

LAMKO, Koulsy (2002). *La phalène des collines*. Paris, Serpent à plumes.

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

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

Livres et articles consultés

ADORNO, Theodor (1986). *Prisme : Critique de la culture et de la société*, Paris, Payot.

AGAMBEN, (1999). Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*, Paris, Rivages.

AMERY, Jean (2005). *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud.

- ARENDDT, Hannah (1972). *Le système totalitaire*, Paris, Seuil.
- AUSTIN, John (1970). *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1980). *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard.
- BREZAUULT, Éloïse (2003). « Raconter l'irracontable: le génocide rwandais, un engagement personnel entre fiction et écriture journalistique », *Éthiopiennes*, n° 71 : 1-25.
- CAMUS, Albert (1965 [1947]). *Oeuvres complètes*, Bourges, Gallimard, Pléiade, tome 1.
- (1943). *La Chute*, Paris, Gallimard.
- CÉSAIRE, Aimé (1971 [1939]). *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine.
- COLLARD, Marie-France, Jacques DELCUVELLERIE, Yoland MUKAGASANA, Jean-Marie PIEMME et Mathias SIMONS (2002). *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants*, Paris, Éditions Théâtrales.
- COQUIO, Catherine (2004). *Rwanda, Le réel et les récits*, Paris, Belin.
- CORET, Laure (dir.) (2004). *Rwanda 1994-2004 : des faits, des mots et des œuvres*, Paris, L'Harmattan,
- COURTEMANCHE, Gil (2000). *Un dimanche à la piscine à Kigali*, Montréal, Boréal.
- DAUGE-ROTH, Alexandre (2010). *Writing and Filming the Genocide of the Tutsi in Rwanda*, New York, Lexington Books.
- DELAS, Daniel (2000). « Écrits du génocide rwandais », *Notre librairie* , n° 142 : 21-29.
- DELCUVELLERIE, Jacques (2004). « La représentation en question » dans Laure CORET (dir.), *Rwanda 1994-2004. Des faits, des mots, des œuvres*, Paris, L'Harmattan : 127-140.
- DJÉDANOUM, Nocky (2000). *Nyamirambo*, Bamako / Lille, Le figuier/Éditions de Fest'Africa.
- ECO, Umberto (1985 [1979]). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- GAUDARD, François-Charles et Modesta SUAREZ (dir.) (2003). *Formes discursives du témoignage*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GOUREVITCH, Philip (1999). *We Wish to Inform You That Tomorrow We Will Be Killed with our Families*, New York, Picador.
- HALEN, Pierre (2002). « Écrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994. Quelques enjeux », *Études littéraires africaines*, n° 14 : 20-32.
- HILL, Geoffrey (1968). *King Log*, Londres, A. Deutsch.

- HUNGERFORD, Amy (2003). *The Holocaust of Texts. Genocide, Literature, and Personification*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1994). *Penser la mort*, Paris, Liana Levi.
- JASPERS, Karl (1990). *La culpabilité allemande*, Paris, Minuit.
- JUDAKEN, Jonathan (2006). *Jean-Paul Sartre and the Jewish Question*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- JURGENSON, Luba (2003). *L'expérience concentrationnaire est-elle un indicible ?*, Paris, Éditions du Rocher.
- KAREGEYE, Jean-Pierre (dir.) (2009). *Rwanda. Récit du génocide, traversée de la mémoire*, Bruxelles, Espaces de libertés.
- KERTÉSZ, Imre (1995). *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Arles, Actes Sud.
- (1998). *Être sans destin*, Arles, Actes Sud.
- (2004). *Liquidation*, Arles: Actes Sud.
- KLEMPERER, Victor (1996 [1947]). *LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue*. Paris, Albin Michel, coll. « Agora ».
- LAMARQUE, Peter (1997). *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*, New York, Oxford University Press.
- LANGER, Lawrence (1975). *The Holocaust and literary imagination*, New Haven / London, Yale University Press.
- MALAPARTE, Curzi (1944). *Kaputt*, Paris, Gallimard.
- MONGO MBOUSSA, Boniface (dir.) (2000). *Rwanda 2000: mémoires d'avenir. Africultures*, n° 30.
- MUJAWAYO, Esther (2004). *Survivantes*, Paris, L'Aube.
- MUKAGASANA, Yolande (1997). *La mort ne veut pas de moi*, Paris, Fixot.
- NGANANG, Patrice (2007). *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères.
- RABAU, Sophie (2002). *L'intertextualité*, Paris, Flammarion.
- RAWICZ, Piotr (1961). *Le sang du ciel*, Paris, Gallimard.
- REY, Pierre-Louis (1992). *Roman et histoire*, Paris, Hachette.
- RINN, Michael (1998). *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Paris / Lausanne, Delachaux / Niestlé.
- ROBERT, Marthe (1988). *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset.
- ROUSSET, Jean (1986). *Le lecteur intime: de Balzac au journal*, Paris, José Corti.
- ROUSSO, Henry (1991). *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944*, Cambridge, Harvard University Press.

RURANGWA, Jean-Marie V. (2000). *Le génocide des Tutsi expliqué à un étranger*, Bamako / Lille , Le figuier / Éditions de Fest' Africa.

RURANGWA, Révérien (2006). *Le génocidé*, Paris, Les Presses de la Renaissance.

SALLENAVE, Danièle (1994). « La Catharsis impossible. Ébauche d'une réflexion », *Poésie 70* : 57-68.

SARTRE, Jean-Paul (1976). *Anti-Semite and Jew: An Exploration of the Etiology of Hate*, New York, Schocken.

SEMPRUN, Jorge (1994). *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard.

SEMUJANGA, Josias (2008). *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Québec, Nota Bene.

-- (2003). *Origins of the Rwandan Genocide*, New York, Humanity Books.

STEINER, George (1969). *Langage et silence*, Paris : Seuil.

TODD, Jeffery (1996). "About Adorno's Ban on Poetry After Auschwitz", *Focus on Literatur*, vol. 3, n°2: 147-157.

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

WIESEL, Elie (1989). *Silences et Mémoires d'hommes*, Paris, Seuil.

-- (1968). *Legends of Our Time*, New York, Rinehart & Winston.