

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 85

Number 1 *Vingt ans après le génocide des Tutsi du Rwanda: regards sur la production artistique*

Article 4

12-1-2015

Présentation

Odile Cazenave
Boston University

Patricia-Pia Célérier
Vassar College

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

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

Recommended Citation

Cazenave, Odile and Célérier, Patricia-Pia (2015) "Présentation," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 85 : No. 1 , Article 4.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol85/iss1/4>

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.

Vingt ans après le génocide des Tutsi du Rwanda : regards sur la production artistique

C'est peut-être par le détour de l'art que l'on peut « parler » du réel, quand justement, la parole n'est pas à la hauteur. En définitive, force est de constater que nous n'avons pas mieux que l'œuvre d'art pour tenter, en lien avec d'autres disciplines, de redonner de l'humanité après l'inhumain. Pourtant, je me sens toujours en porte-à-faux.

(Bruce Clarke, 2014)

Les vingt dernières années ont vu l'émergence de nouvelles formes artistiques en littérature, théâtre, musique, arts visuels et dans le domaine de la production cinématographique, au et sur le Rwanda¹. Certaines sont le fruit de projets collectifs, notamment « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », le Groupov, ou encore *Survivantes* (2004) par Esther Mujawayo et Souâd Belhaddad qui, pour l'anniversaire commémoratif des vingt ans du génocide des Tutsi au Rwanda, fut mis en scène par Belhaddad et représenté le 5 avril 2014 au Théâtre du Tarmac à Paris. D'autres projets artistiques, comme *Le passé devant soi* (2008) de Gilbert Gatore, *La femme aux pieds nus* (2008) et *Notre Dame du Nil* (2012) de Scholastique Mukasanga, renvoient à une écriture au singulier.

Aujourd'hui, les exemples de productions cinématographiques, par des réalisateurs rwandais et non-rwandais, abondent tant sur le plan du documentaire que sur celui de la fiction. Ils incluent, pour le documentaire : *Tuez-les tous* de Raphaël Glucksmann (2004), *Rwanda pour mémoire* de feu Samba Félix Ndiaye (2003), *Keepers of Memory* (2004) d'Eric Kabera, et la série sur les Gacacas d'Anne Aghion (2002-2009). Dans les longs métrages, à partir du début des années 2000, un corpus substantiel va se créer avec, par exemple, *Sometimes in April* de Raoul Peck (2005), *Opération Turquoise* d'Alain Tasma (2007), *Un dimanche à Kigali* de Robert Favreau (2006), *J'ai serré la main du diable* de Roger Spottiswoode (2007), basé sur le livre éponyme de Roméo Dallaire, *Iseta: Behind the Roadblock* de Juan Reina, *Imbabazi: The Pardon* de Joël Karekezi (2012) et enfin, *Matière grise* de Kivu Ruhorahoza (2011).

¹ Certains des articles ci-inclus ont été présentés lors d'une double session sur la production post-génocide, "Twenty Years After the 1994 Genocide: The Artistic Production on and in Rwanda", que nous avons co-organisée pour le 40^e Congrès International de l'African Literature Association (ALA) à Johannesburg, Afrique du Sud (9-13 avril 2014).

Ce numéro spécial examine les initiatives créatives, les transformations esthétiques ainsi que les discours critiques issus de ce processus. À la suite de notre livre, *Contemporary Francophone African Writers and the Burden of Commitment* (2011), nous avons voulu réfléchir à l'évolution des questions d'éthique et d'esthétique qu'impliquent les représentations du génocide de 1994 au Rwanda. Il s'agissait de penser à l'impact de travaux par des artistes non-rwandais considérant le génocide de façon directe (ainsi Boubacar Boris Diop, Véronique Tadjo ou encore Bruce Clarke), mais aussi aux oeuvres de Rwandais et non-Rwandais travaillant la question de manière oblique (ainsi Raharimanana, Bessora, Mongo Beti, et plus récemment, Marie Béatrice Umutesi, Alain Kamal Martial, ou encore l'artiste colombienne multimédia, Constanza Aguirre).

Vingt et un ans après le génocide des Tutsi au Rwanda, ce numéro propose un plan d'ensemble, non pas simplement en termes de production mais aussi d'amplitude, s'efforçant de dégager la spécificité des interventions artistiques à travers la multiplicité grandissante des genres. Aux côtés d'une production littéraire et cinématographique conséquente se sont en effet imposées les formes théâtrales, les expositions d'arts visuels – photo et peinture –, les compositions musicales et choréographies, chansons, poèmes et danses.

Durant ces vingt et une années a fait surface une abondance de travaux critiques multidisciplinaires, en interaction avec le développement du champ des études mémorielles. Deux numéros de la revue *Les temps modernes* enchâssent cette production : l'un, paru en 1995 et portant sur les politiques de la haine, l'autre paru en 2014, revenant sur les vingt ans écoulés et posant la question de la nature et de la construction de la mémoire et de l'histoire aujourd'hui. Pour certains des artistes et chercheurs, leur travail a signifié un retour sur ce qu'ils/elles avaient créé, parfois en passant d'un genre littéraire ou cinématographique à un autre. Par exemple, à travers ses cinq textes sur le Rwanda à ce jour, *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais* (2000), *Une saison de machettes* (2003), *La stratégie des antilopes* (2007), *Engelbert des collines* (2014), et *Un papa de sang* (2015), Jean Hatzfeld a exploré les différentes facettes de la complexité du génocide, qu'il s'agisse de l'examiner du point de vue des rescapés, des génocidaires, de leurs enfants, ou encore selon son déroulement et ses diverses

conséquences. Le travail d'analyse de Jean-Pierre Chrétien, entre 1995 et 2013, s'étend du rôle des médias dans le génocide de 1994 à l'idéologie hamitique, en passant par l'Afrique des Grands Lacs et par le cas particulier du Burundi. Depuis *Rwanda : histoire d'un génocide* (1994), Colette Braeckman a essayé de comprendre plus avant les racines de la violence non seulement dans ce pays, mais aussi au Burundi et en RDC. Patrick de Saint-Exupéry est pour sa part revenu sur son travail initial de 2004, *L'inavouable : la France au Rwanda*, avec *Complices de l'inavouable : la France au Rwanda* en 2009. De plus, avec la bande dessinée *La fantaisie des dieux* (2014), conçue en collaboration avec l'illustrateur Hippolyte, il fait partie de celles et ceux qui se sont ouverts à d'autres disciplines et langages artistiques. Quant à Catherine Coquio, depuis *Rwanda. Le réel et les récits* (2004), en passant par *L'enfant et le génocide. Anthologie de témoignages sur l'enfance pendant la Shoah* (2007), conçu avec Aurélia Kalisky, *Le mal de vérité, ou l'utopie de la mémoire* (2015), et enfin, *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres* (2015), elle a fourni un travail de fond non seulement sur le phénomène génocidaire, mais aussi sur les notions de témoignage et de mémoire et leurs manifestations contemporaines. Ses derniers ouvrages mettent en évidence que le témoignage se situe à la croisée de plusieurs genres plutôt qu'il n'en constitue un unique.

Il est clair que les chercheurs européens, américains et africains, y compris rwandais, essaient d'aborder la production artistique et critique de façon plus large pour comprendre le génocide dans toute sa portée². Trois axes d'analyse se dégagent principalement : le rapport au réel et ses représentations (Coquio, Hatzfeld, Alexandre Dauge-Roth), un travail d'historicisation articulant collectif et individuel (Braeckman, Chrétien, Saint-Exupéry, José Kagabo, Hélène Dumas, Marcel Kabanda, Laure de Vulpian, entre autres) et enfin, la question de la transmission littéraire et cinématographique (notamment Josias Semujanga, Charlotte Lacoste et Virginie Brinker).

Comprendre le génocide des Tutsi au Rwanda implique aujourd'hui de continuer à considérer la configuration entre éthique et esthétique, mais dans l'optique de celle du vivre ensemble et d'un possible partage. Dans *La littérature en suspens*, Coquio insiste

² Ceci dit, à l'heure d'aujourd'hui, il faut noter deux grands absents de la société rwandaise, les Twa, d'une part, et en termes d'obédience religieuse, les musulmans.

sur le fait que la dimension politique de l'analyse de la mémoire « du Mal » ne suffit pas et qu'il faut travailler sur ses conséquences dans le présent/l'aujourd'hui. Elle souligne également que la rupture anthropologique qu'ont entraînée des événements comme la Shoah et le génocide de 1994 au Rwanda a produit un travail d'écriture paradoxal par lequel l'écrivain tout à la fois s'approche de ce qui est aliénant, mais aussi s'efforce de s'en émanciper. Faire œuvre de/écrire sur ces génocides, remarque-t-elle, requiert de travailler au bord ou à partir de la rupture et du sentiment de désappartenance fondamental qui ont été générés. Ce travail signifie par ailleurs de traverser et d'épuiser la narration des événements tout en examinant les principes d'expérimentation formelle en cours dans ces discours narratifs. Coquio montre enfin que la désappartenance implique que la critique se fasse de l'intérieur de la littérature devenue expression d'une radicale altérité existentielle. La tâche du critique littéraire est donc de « déculpabiliser la littérature, de l'ouvrir à d'autres traditions interprétatives » (20 juin 2015), et donc à des grilles de lecture pluriculturelles.

La transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda (2014) de Brinker effectue une synthèse des travaux produits depuis 1994, que ce soit dans le domaine de la fiction, du visuel, ou des recherches critiques, notamment en termes de recherche historique. Dans son analyse de l'éthique de transmission qui se dégage des différents textes et films, elle souligne entre autres les ambiguïtés de la médiatisation du génocide, le rôle des journalistes et des médias télévisés nourrissant un certain voyeurisme du spectateur. Elle repère en outre les métaphores littéraires et visuelles associées au caractère quasi cannibale de ce voyeurisme.

Un des éléments-clés de tous les articles de ce dossier est de penser les conditions d'un dépassement théorique de la violence et du traumatisme. Les articles examinent aussi la contradiction profonde et complexe qu'implique le fait d'invoquer la dé-ethnisation tout en continuant de parler en termes d'ethnies. Ils font enfin ressortir la réflexivité actuelle de la création et de la pensée sur le génocide, leur caractère fondamentalement interdisciplinaire ainsi que le rôle de la langue, c'est-à-dire ce que nommer veut dire, y compris en quelle langue (le kinyarwanda, le français, mais aussi l'anglais).

Avec « La première couche d'encre », Abdourahman Waberi revient sur sa participation au projet « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » pour en signaler la singularité. Narration à la première personne, « La première couche d'encre » constitue une nouvelle version d'un texte qu'il avait initialement présenté en 2008 à l'École Normale Supérieure de Paris, et paru dans *La nuit rwandaise* (2014), dossier spécial dans lequel certains des participants – Boubacar Boris Diop, Véronique Tadjo, Bruce Clarke, Koulsy Lamko – repensaient à leur cheminement créatif depuis leur contribution au projet. Quinze ans après celui-ci, il s'agit pour Waberi de « revenir sur [s]on état d'esprit », la « vie du groupe », les « discussions avec les Rwandais » et le « choix esthétique » derrière *Moisson de crânes* paru en 2000. Dans ce travail de recontextualisation et de recadrage historique, émotionnel et artistique, Waberi prend avec humilité la mesure de sa position d'alors : son manque de préparation à la réalité du génocide, son sentiment de responsabilité mais aussi ses doutes, et la transformation causée par cette expérience, tant du point de vue créatif que personnel. De son incapacité initiale à « déchiffrer le réel » a résulté une « montée en humanité » et « en maturité ».

À l'instar de Boubacar Boris Diop et de Véronique Tadjo, Waberi continue de défendre le projet et particulièrement sa dimension panafricaine et humaniste. Faisant le point sur cette expérience unique, il prend cependant soin de souligner qu'elle s'est articulée pour lui sur une volonté d'éviter tout dogmatisme et sur un refus de parler pour les victimes du génocide. « La première couche d'encre » apporte un éclairage important sur l'élaboration de *Moisson de crânes* et les pressions pesant sur l'écrivain. Elle explique le fait que Waberi n'ait voulu/pu ni « faire un roman » ni « raconter une histoire » ; elle clarifie de même la structuration courte, directe et fragmentée du volume. L'anxiété qu'évoque Waberi concernant la réception du projet et de son texte manifestent deux sentiments : celui, largement partagé d'ailleurs par les autres écrivains et artistes, lié au choix de la représentation, l'autre lié à la légitimité de la démarche. Comme l'ont rappelé Diop et Tadjo lors du PEN World Voices Festival of International Literature (4-10 mai 2015)³, et comme nous l'avions signalé dans *Contemporary Francophone African Writers and the Burden of Commitment*, ce projet tire sa force du fait d'avoir réuni des écrivains africains francophones et anglophones et d'avoir ouvert un espace de représentation qui a créé un appel d'air et constitué une étape dans ce que Brinker appelle « la transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda ». À la suite

³ Séance du 9 mai 2015 : "In and Out of Africa".

des écrits de Yolande Mukagasana, apparaissent en effet, à partir des années 2000, des textes par des écrivains rwandais, tels que Benjamin Sehene, Annick Kayitesi et Scholastique Mukasonga. Cette production ne prend plus uniquement la forme de témoignages, mais se présente aussi maintenant à travers la fiction, le roman, le théâtre et la nouvelle.

Le projet « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » a eu des conséquences durables sur le processus créatif de Waberi, provoquant un retour sur l'Afrique et le Panafricanisme, évident dans son roman suivant, *Aux États-Unis d'Afrique* (2006). Quoique l'élargissement de son « univers référentiel », constaté par Waberi à la suite du projet, soit un phénomène observable chez la plupart des autres écrivains-participants, il a pris chez lui une tournure spécifique dans la mesure où il a interrompu son « tête-à-tête avec Djibouti ». Chez Tadjou et Diop, au contraire, la participation au projet a été un moment de réflexion qui les aura fait revenir sur leur espace d'origine respectif avec notamment *Reine Pokou : concerto pour un sacrifice* (2003) et *Loin de mon père* (2010) pour Tadjou, et *Doomi Golo* (2003 en wolof, 2009 en français sous le titre de *Les petits de la guenon*) et *Kaveena* (2006) pour Diop⁴. Waberi termine son article en rappelant son choix de clore *Moisson de crânes* par une « ouverture sur un ailleurs », lequel ailleurs est le Burundi.

À travers les deux récits en alternance d'Isaro, une victime du génocide, et de Niko, un bourreau, *Le passé devant soi* place le lecteur devant la question cruciale du témoignage et de sa validité. Ainsi que l'examine Jean-Pierre Karegeye, les deux protagonistes sont construits comme des personnages tout à la fois opposés et complémentaires, instruments d'une interrogation sur les limites de notre commune humanité. Dans son article, Karegeye examine le pari philosophique que s'est fixé Gilbert Gatore de « condamner le mal sans dissocier le bourreau de l'Humain ». Partant d'une question centrale chez Primo Levi, « Doit-on exclure le bourreau de l'humanité ? », sa réflexion ouvre sur les questions suivantes : quelle est la différence entre victime et bourreau ? Un bourreau « malgré lui » tel que Niko a-t-il des circonstances atténuantes ? Peut-il susciter un sentiment autre que celui de dégoût ou de vengeance,

⁴ On peut aussi penser que *L'ainé des orphelins* a permis à Tierno Monenembo de mettre à terme *Peuls* (2004), un roman épique sur lequel il travaillait depuis plusieurs années et qui revisite l'histoire des Peuls dans toute son envergure. Dans le cas de Koulsy Lamko, ses textes qui ont suivi le projet, tels que *Sahr, champs de folie* (2011) et *Les racines du yucca* (2011), renvoient à une écriture de la violence extrême, de la guerre civile au Tchad et de ses suites à l'extermination des Mayas au Guatemala.

qui prenne en compte le contexte dans lequel il s'est trouvé (pris). Karegeye démontre que loin de nier la culpabilité de Niko, Gatore cherche toutefois à comprendre la nature de son geste et le contexte qui était le sien.

Coquio a dit dans *Le réel et les récits* et rappelé dans *La littérature en suspens* que la validité du témoignage est fonction d'une prise en charge de ses différents acteurs et énonciations. Karegeye interprète le caractère paradoxal et provocateur du témoin du *Passé devant soi*, texte où la figure du témoin est tour à tour associée à celle du bourreau et/ou de la victime. Pour Karegeye, ce roman de Gatore « renverse la démarche du récit de la survivante qui apparaît comme témoin du bourreau [...], et finit par briser les modes traditionnels de témoignage ». Karegeye argumente d'autre part que le témoignage ne saurait s'articuler uniquement sur le passé car il s'oppose au présent et engage l'avenir. Plus de vingt ans après le génocide des Tutsi au Rwanda⁵, peut-on lire le titre du roman, « le passé devant soi », comme une injonction à la vie ? Mais que dire alors du fait qu'à la fin du roman, Isaro se suicide ? Posant la question suivante, « la fiction peut-elle tout se permettre ? », Karegeye rappelle indirectement les écueils possibles du révisionnisme. Ce point est d'autant plus crucial que, comme le souligne Georges Bensoussan dans l'éditorial de *Rwanda : quinze ans après. Penser et écrire l'histoire du génocide des Tutsi* :

Le Rwanda est le seul État post-génocide où victimes et bourreaux sont forcés de cohabiter. Le négationnisme s'y déploie sous les yeux des victimes, parfois même porté haut par ceux-là mêmes qui ont tué leurs proches. À la souffrance, rappelle Assumpta Mugiraneza⁶, s'ajoute la violence du déni quand, après avoir tué l'humanité de la victime, on en tue ensuite l'innocence (2009 : 11).

Ce qu'apporte la lecture du texte de Gatore par Karegeye, ce sont des pistes de réflexion qui dépassent la question de la transmission ou, pour le dire autrement, reposent la question du pourquoi de ces écrits et de leur sémiotique : que signifie en effet comprendre ce génocide ? Le personnage d'Isaro appelle à penser au poids de la mémoire pour le témoin. Pour elle, se demande Karegeye, « le témoignage se mue-t-il en monstre qui avale celle qui l'a engendré ou recueilli ? » Il est intéressant de noter que l'article se termine sur une métaphore de la dévoration qui n'est pas sans rappeler celle

⁵ Et plus de dix ans après la sortie de ce texte.

⁶ « Négationnisme au Rwanda post-génocide », *Revue d'histoire de la Shoah*, vol. 190 (*Rwanda : quinze ans après. Penser et écrire l'histoire du génocide des Tutsi*), janvier-juin 2009 : 285-298.

qu'explore Katharine Hargrave dans son travail sur *Cicatrices* d'Alain Kamal Martial.

L'article d'Alexandre Dauge-Roth et Irem Ikizler pose la question d'une relation de la société à son passé et son imaginaire pour souligner la dimension « à la fois éthique et politique que l'imaginaire d'une société établit avec et contre ce passé dérangeant à partir duquel et contre lequel doit se repenser la forme présente du lien social [...] ». Une telle approche signifie réfléchir à ce qui motive la volonté filmique et ce que cela implique en termes de production, de choix esthétiques concernant la « gestion de la chronologie » ou la « hiérarchisation des voix et points de vue ». **Qu'implique le fait de réaliser un film sur un génocide ?** Selon Dauge-Roth et Ikizler, cela entraîne :

un double travail de positionnement, d'une part, vis-à-vis de la violence et de l'idéologie génocidaire dont le film atteste l'existence sur le mode de la dénonciation en prenant soin de ne pas en reproduire la logique, et, d'autre part, vis-à-vis des multiples médiations qui définissent la lisibilité culturelle de ce passé et la compréhension politique de son héritage traumatique. Filmer l'oblitération génocidaire renvoie donc à une série de choix esthétiques informés par des impératifs éthiques.

Centré sur les limites du représentationnel, leur travail s'articule autour de la notion de hors-champ et de la place du silence. Il positionne par exemple l'esthétique du film du réalisateur Philippe Van Leeuw, *Le jour où Dieu est parti en voyage* (2009), comme une reconsidération du rôle cinématographique du silence, opérant non plus comme « négation ou défaillance de la parole » mais plutôt comme une forme d'éloquence « ob-scène ».

Matière grise de Kivu Ruhorahoza (2011) s'inscrit dans une optique différente de par sa réflexion sur l'espace post-génocide ; il fonctionne sur la base du ressassement de l'idéologie génocidaire tout en poursuivant une réflexion innovante sur le processus filmique. Comment exprimer visuellement la profondeur du traumatisme et toutes les incompréhensions qu'il suscite ? La structure en abyme du film, dont le protagoniste, Balthazar, est un jeune cinéaste travaillant sur un film intitulé « Le cycle du cafard » – composé de trois personnages, Yvan, Justine et un génocidaire –, prend en charge cette question. Sur ce point, Frieda Ekotto, dans son article « Une poétique de la mémoire : lire *Matière grise*, le film du

réalisateur rwandais Kivu Ruhorahoza » (2011), montre que la valeur cathartique de ce film tient aux niveaux de traumatisme endurés par les personnages qui ont tous un rapport différent au génocide. Si l'ex-soldat génocidaire est interné dans un asile psychiatrique et passe son temps à observer un cafard dans un bocal de verre, les frère et soeur Justine et Yvan sont cloîtrés dans la maison familiale, en proie au syndrome post-traumatique. **Proposant une lecture** psycho-sociale du film, qui est d'abord un voyage intérieur, Ekotto voit en *Matière grise* la création d'« une mémoire engagée » du génocide. Elle définit cette mémoire visuelle comme une « réflexion sur les manières dont le Rwanda imagine, raconte et visualise les reliques du traumatisme ». En cela, le film est pour elle une réflexion sur la modernité africaine contemporaine. Son mérite est de montrer de manière élaborée des personnages aux prises avec le vide du traumatisme, mais selon des modalités distinctes. Le film acquiert une complexité particulière à partir du moment où l'on découvre qu'Yvan était hors du Rwanda pendant le génocide. Ekotto souligne l'importance d'une représentation axée sur le manque d'expérience directe du génocide: « Qu'est-ce que vivre un traumatisme de manière directe ? » « Le film nous a-t-il donné à voir la réalité ou la fiction ? »

Ainsi que le soulignent Dauge-Roth et Ikizler, « Le cycle du cafard » confère une « visibilité inédite à la gestion du trauma par différents types de langage non verbaux ». Jouant sur le flou des limites entre réalité et réalisme traumatique, « le film de Ruhorahoza s'ancre aussi dans un silence éloquent où les paroles proférées et celles tues constituent de manière performative les indices d'un imaginaire régi par l'oblitération génocidaire ». Dans le même ordre d'idées, la place faite dans le film à la peinture et à la photo permet d'ouvrir de nouveaux espaces d'énonciation. En sortant des cadres habituels de la représentation, ces deux films offrent une « réponse filmique » provocatrice et nous invitent à penser hors-champ et hors-scène.

Quant à la bande dessinée, c'est depuis une quinzaine d'années qu'elle s'est attelée à une représentation du génocide des Tutsi au Rwanda pour former aujourd'hui un corpus grandissant. Genre hybride alliant texte et image, entretenant un rapport étroit à l'Histoire et se nourrissant d'autres genres artistiques, la BD offre des éclairages particulièrement riches sur le sujet.

Markus Arnold et Karel Plaiche proposent, dans leur article intitulé « La bande dessinée à l'épreuve du génocide. État des lieux critique d'un mode d'expression original », une topographie de la production et une analyse des enjeux de la représentation artistique actuelle de l'expérience génocidaire par la BD. À travers sept bandes dessinées parues entre 2000 et 2014⁷, Arnold et Plaiche se demandent « comment les expériences de violences extrêmes sont problématisées et mises en scène avec les procédés visuels, stylistiques et énonciatifs particuliers de la BD ». Ces préoccupations rejoignent celles d'autres contributeurs à ce numéro spécial, car même si la BD reste une « forme artistique encore en quête de légitimité », elle répond à la gageure d'expliquer l'inexplicable d'une façon qui lui est propre. Comme le soulignent Arnold et Plaiche, « le traitement du génocide en BD » touche, comme les autres formes artistiques, « aux limites du langage formel et iconographique ». Waberi en parle dans « La première couche d'encre » ; Dauge-Roth et Ikizler ainsi qu'Ekotto discutent du « rapport complexe entre représenté et non représenté, entre champ et hors-champ ». Cependant, la BD sur le génocide utilise aussi ses propres ressources. Son travail du liminal, de la « séquentialité et [de l']espace de transition entre les vignettes », son choix de style (et notamment du trait), son usage de l'ellipse dans la narration, et son ajout ou non de précisions paratextuelles constituent autant de moyens originaux d'organiser le récit.

Dans leur panorama, Arnold et Plaiche situent l'évolution contemporaine de la BD dans le prolongement des « ouvertures épistémologiques, politiques et identitaires [nées] depuis les années 1980 ». À travers les sept bandes dessinées dont ils traitent, Arnold et Plaiche dégagent les modes de représentation les plus saillants dans la BD contemporaine sur le génocide, allant d'une représentation « maximaliste » à un « gommage visuel énon[çant] le génocide par le biais des contrastes ». Avec *Déogratias* (2000), par exemple, Stassen prend le parti du grotesque, du hors-norme et du zoomorphisme. Il individualise le regard et construit un système de représentation qui repose sur « des assignations ethniques antagonisées ». Davantage une BD de sensibilisation qu'une BD artistique, *Couple modèle, couple maudit* de Willy Inongo (Alain

⁷ *Déogratias* (2000) et *Pawa* (2002) de Jean-Philippe Stassen, *Couple modèle, couple maudit* (2001) de Willy Inongo (Alain Delville) et Joseph Senga Kibwanga, *Sourire malgré tout* (2004) [*Smile Through the Tears*, 2008] de Rupert Banzambanza, *Rwanda 1994* (2005, 2008) de Cécile Grenier, Alain Austini et Pat Masioni, *Turquoise* (2012) d'Olivier Bramanti et Patrick Debomy, *La fantaisie des dieux* (2014) de Patrick de Saint-Exupéry et Hippolyte.

Delville) et Joseph Senga Kibwanga conte l'histoire d'un couple mixte hutu/tutsi qui fuit le génocide pour se réfugier au Congo-RDC dans les camps du HCR. Ce qui est notable dans cette BD n'est pas la sophistication de son style en noir et blanc mais plutôt la transgression sociale qu'elle met en scène. Retraçant la vie d'un rescapé tutsi qui a perdu toute sa famille, *Sourire malgré tout. Histoire du génocide au Rwanda* (2008), constitue pour Arnold et Plaiche un exemple de BD à visée totalisante, symptomatique d'une caractérisation à vertu documentaire et éducative. Arnold et Plaiche signalent que cette fictionnalisation de faits réels épouse le vécu de l'auteur, **Rupert Banzambanza, dessinateur-scénariste rescapé du génocide, aujourd'hui installé au Canada.**

Rwanda 1994 (2005 et 2008 en version partielle, 2009 en volume intégral) offre un autre exemple de BD à vision totalisante de style réaliste, mais sa représentation graphique de la violence, notamment à travers l'utilisation des couleurs et le découpage, lui confère une dimension beaucoup plus spectaculaire – **et problématique dans la mesure où le lecteur est recruté par des images potentiellement sensationnalistes.** Composée de deux parties : « Descente aux enfers » et « Le camp de la vie », *Rwanda 1994* s'attache à dénoncer le « rôle des Français dans l'organisation et l'exécution du génocide ».

Pour Arnold et Plaiche, *Turquoise* (2012), par son travail « poétique de l'informe, de la disproportion, du flou et du vide » de même que par la concision du récit, tente d'apporter une réponse à la question de « comment peindre un génocide ? ». Retraçant l'expérience d'une rescapée tutsi par le biais de l'aquarelle, de l'ellipse et du détour, *Turquoise* touche du doigt le caractère insaisissable et indéterminé d'une « humanité à la dérive ».

Enfin, Arnold et Plaiche analysent *La fantaisie des dieux* (2014) de Patrick de Saint-Éxupéry et Hippolyte, comme une « réécriture symbolique » du génocide. À l'instar de Dauge-Roth et Ikizler dans leur analyse des films de Van Leeuw et Ruhorahoza, ils soulignent que le travail de l'angle de vue, du hors-champ et de l'articulation entre les vignettes manifeste « l'extrême difficulté de parler du génocide » et de figurer ses différents paramètres. Comme *Rwanda 1994*, *La fantaisie des dieux* véhicule une « critique explicite de la politique française » dans la sous-région, pendant et après le

génocide. Basée sur un récent voyage des auteurs au Congo-RDC, cette BD est aussi un retour sur un précédent voyage de Saint-Éxupéry au Rwanda, vingt ans auparavant, dans le cadre d'une enquête sur l'Opération Turquoise et les camps de réfugiés. Arnold et Plaiche argumentent que, malgré sa forte référentialité, *La fantaisie des dieux* est une oeuvre au graphisme original; l'insertion de photos, par exemple, rythme le récit et renforce le contraste entre passé et présent.

Que montrent ces bandes dessinées si on les considère ensemble? D'abord, et comme Arnold et Plaiche le proposent, que la « comparaison des oeuvres invite à la prudence ». Ensuite, il apparaît que leurs créateurs les ont conçues en réaction à certains stéréotypes véhiculés par la notion de « devoir de mémoire », et contre la vulgarité d'un certain « déferlement médiatique ». L'idée de témoignage reste centrale mais les auteurs de ces BD la déclinent avec pudeur et inventivité. L'engagement humaniste et politique dont ils font preuve se projette dans la « construction d'un lien social interculturel et intergénérationnel ».

Rejoignant Karegeye dans son analyse de l'oeuvre de Gatore, Béatrice Rangira Gallimore manifeste l'imbrication des thèmes de la douleur, de la mémoire et de la responsabilité. Dans son évaluation du témoignage de l'écrivain et militant Edouard Bamporiki pour le Rwanda d'aujourd'hui, Gallimore note le silence qui continue d'entourer la question plus que sensible de l'identité nationale post-génocide. Le point de départ de son analyse est la notion de *vicarious shame*, ou honte par substitution.

Témoin dans son enfance d'actes génocidaires lors d'une hospitalisation, Bamporiki explore dans *Sin to them, Shame on Me*, livre écrit en kinyarwanda, la souffrance causée par le poids de la responsabilité qu'il sentait lui être imputée par le simple fait d'être né hutu. À travers une narration polyphonique et polygénérique, avec incises de poèmes et de la forme orale dans le récit narratif, Bamporiki revient sur les différentes étapes de la constitution de ce sentiment de honte. Il montre comment il y a progressivement fait face en témoignant de son ressenti devant la foule de rescapés présents lors des commémorations du génocide et par le fait d'écrire ce récit et d'embrasser une identité nationale dé-ethnicisée lui permettant de se définir comme rwandais.

Dans son analyse de *Sin to them, Shame on Me*, Gallimore détaille les ambiguïtés de langue – ce que, par exemple, tel ou tel verbe ou mot suggère en termes de traumatisme – et les analogies de représentation. Elle revient sur le point de départ du texte, soit « la question de trop » posée par un journaliste qui renvoyait l'auteur à son appartenance de groupe, et qui poussera Bamporiki à produire un texte-réponse dans l'avion de retour vers Kigali. Ce texte deviendra l'introduction à *Sin to them, Shame on Me*. L'article de Gallimore est également parlant dans l'attention accordée à la langue. Rédigé en anglais et, contrairement à la politique éditoriale de *Présence Francophone*, publié à titre exceptionnel comme tel, il signale dans la requête de Bamporiki à cet effet, le souci de toucher un public maximal, mais aussi la réalité de la place occupée aujourd'hui au Rwanda par la langue anglaise, y compris dans la construction identitaire⁸.

Gallimore analyse enfin le poids du collectif et l'impact de la narration, tour à tour orale et écrite, dans la construction identitaire. Pour elle, même si l'auteur en ressort plus fort, la composition d'un tel texte suggère toute la problématique d'une reconstruction et d'une réconciliation nationales. À la différence de Gatore, Bamporiki conteste la dé-ethnisation par le fait même de s'attacher et revenir de façon récurrente aux catégories et désignations données ici comme ethniques.

Si l'identité individuelle de Bamporiki reste intrinsèquement liée au national, celle du narrateur de *Cicatrices* d'Alain Kamal Martial, comme le montre Katharine Hargrave, est aussi intimement mêlée à la violence et à l'agression sexuelle dont il est issu. Essayer de se dégager du rappel constant du viol de sa mère va signifier pour lui commettre à son tour un acte de violence extrême par le geste de cisailer de ses dents la langue de sa mère et de l'avaloir. Hargrave voit en ce geste une symbolique de rupture avec « le traumatisme subi par les générations précédentes ». À travers son article, « Le devoir de mémoire ou une identité ravalée dans *Cicatrices* d'Alain Kamal Martial », Hargrave montre la perpétuation des séquelles d'un traumatisme sur les générations qui suivent. En l'occurrence, pour le narrateur de *Cicatrices*, l'histoire du viol de sa mère et de sa conception est devenue une partie intrinsèque de son identité au point qu'il se considère « co-proprétaire » de ce traumatisme.

⁸ Ceci s'applique également à la production du film *Imbabazi: The Pardon* (2012) de Joël Karekezi qui, dans son passage au long métrage, a choisi la langue anglaise, non pas en sous-titre mais bien telle quelle dans les dialogues.

Le roman s'articule donc sur une corrélation directe entre l'exercice d'une violence extrême, l'absence de tout contrôle du corps, en particulier du corps féminin, et la mémoire. Hargrave revisite ici la notion de témoin à travers l'idée de filiation. Elle réfléchit à la façon dont l'écriture élabore des stratégies de mises à distance de la fonction de témoin du narrateur et matérialise l'impossibilité de dissociation entre mère et fils. À cet égard, Hargrave souligne le rôle-clé de l'écoute dans la transmission du traumatisme. C'est pour en finir avec le fait de devoir écouter le rappel insupportable de l'histoire du viol de sa mère et de la violence de sa naissance, pour rompre avec le traumatisme et pour se libérer du devoir de mémoire, que le narrateur en vient à sectionner de ses dents la langue de sa mère et à l'avalier. Désormais silencieuse, la mère n'est plus qu'une « cavité buccale sans fond », image qui ouvre sur un éventail d'interprétations possibles.

Ce travail de Hargrave met en évidence que la création post-génocide dépasse les limites historiques et spatiales du Rwanda de 1994. Les formes artistiques nées du génocide ont généré un renouveau esthétique et critique significatif, renouveau dont les contours continuent de se redessiner et de s'amplifier (voir Cazenave et Célérier, 2011). *Cicatrices* de Kamal Martial est une oeuvre particulièrement représentative, non seulement par son évocation oblique et transgressive du génocide, mais aussi par sa facture dramatique qui rappelle que l'auteur est également un homme de théâtre.

Il faut enfin souligner que les images de violence extrême ont désormais acquis un certain degré de lisibilité. Des écrivains, tels que Kamal Martial dans *Cicatrices*, ou bien, auparavant, Raharimanana avec la nouvelle « Le canapé » dans *Rêves sous le linceul* (1996), convoquent en effet une grille de lecture au réseau sémiotique discernable, tragiquement mais aussi banalement familier.

Conclusion

Les textes littéraires, films et bandes dessinées examinés dans les contributions à ce numéro spécial montrent une transformation

de la composition et de la relation au/x personnage/s. Les oeuvres considérées dans les différents articles portent non plus seulement sur rescapés et/ou génocidaires, mais aussi sur les personnes touchées indirectement dans et par le génocide, y compris la diaspora. Les articles marquent une prise en charge par les artistes et par certains critiques de questions novatrices, notamment le passage d'une perspective narrative totalisante à une perspective davantage axée sur le ressenti de l'individu. Dans un tel contexte, il apparaît que les oeuvres analysées se focalisent d'abord – et ce, de façon assez logique – sur l'espace post-génocide et sur les questions de reconstruction et réconciliation, c'est-à-dire du vivre ensemble. En cela, elles manifestent le « caractère ultra-contemporain de la discussion du génocide » que relèvent Arnold et Plaiche.

À travers leurs explorations des interstices de la conscience et de la mémoire, les artistes ici considérés nous laissent entrevoir jusqu'où le traumatisme s'est logé et nous font repenser la définition de certaines notions-clés, telle celle du témoin. C'est en ce sens que le parti pris du brouillage narratif et parfois visuel vient paradoxalement expliquer la complexité des enjeux posés.

Quelles questions peut-on poser dans le prolongement de ces articles? Si l'on revient à l'analyse de Gallimore, on peut se demander si Bamporiki contribue à l'élaboration d'une mémoire nationale rwandaise « culturelle », au sens où l'entend Coquio, c'est-à-dire une mémoire théologique laïque qui entraînerait un faux consensus sur la citoyenneté. Un tel consensus signifie-t-il une utopie nationaliste problématique ou marquerait-il une étape nécessaire dans le processus de dé-ethnicisation?

L'article de Dauge-Roth et Ikizler souligne un changement de focalisation dans les films qu'ils analysent par rapport à ceux qui ont précédé. La figure de l'Occident et de l'occidental, à quelques rares exceptions près, passe progressivement au second plan – ce qui est également vrai pour la littérature et la bande dessinée. Il faut rappeler que la figure de l'Occident et de l'occidental a souvent cristallisé le désengagement des puissances internationales et l'abandon du Rwanda pendant les trois mois du génocide ou, au contraire, servi de révélateur du drame. Or aujourd'hui, comme l'illustrent les oeuvres ici présentées, l'accent est placé ailleurs et la notion de témoignage se décline différemment pour épouser de

nouveaux contours déterminés par les Rwandais. Il n'en reste pas moins que l'expérience radicale du rescapé, pour en revenir à ce qu'a dit Esther Mujawayo, reste une question cruciale :

Parfois, tu te demandes pourquoi ça s'est passé [...], parfois tu te demandes même si ça s'est vraiment passé, tellement ça te dépasse... Et tu ne trouves jamais de réponse. Tu peux chercher les éléments qui ont favorisé ça, mais pas la cause. Parce qu'il n'y en a pas. Il n'y a pas de cause à un génocide (citée dans Souâd Belhaddad, 2009 : 402).

Tout ne peut pas être abordé en l'espace d'un numéro. Ainsi, la question de genre reste, en définitive, relativement peu explorée ou encore le fait que le génocide des Tutsi au Rwanda ait eu lieu en parallèle avec l'élection de Nelson Mandela à la présidence en Afrique du Sud, en ce mois d'avril 1994, moment d'euphorie pan-africaine. Tadjou et Diop sont revenus sur ce point dans d'autres écrits que ceux rattachés au projet « Rwanda : écrire par devoir de mémoire ». Pour eux, comme pour d'autres artistes et critiques, ce retour sur la question du génocide de 1994 a été l'occasion de faire de nouvelles rencontres, recherches et lectures. La réédition de *Murambi. Le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop en 2011, avec une nouvelle postface de l'auteur, tout comme son adaptation libre au théâtre par Dalila Boitaud-Mazaudier en 2013, sous le titre de « Hagati Hacu/Entre Nous », sont emblématiques de ce ré-engagement intellectuel et d'un dialogue des mémoires⁹. Dans le domaine des arts visuels, l'exposition multimédia de Bruce Clarke, « Les Hommes debout » (2014), forme un nouveau volet de son projet initial du « Jardin de la mémoire » à Kigali. L'exposition « Les Hommes debout » s'est déclinée non seulement sur les sites du génocide mais aussi dans d'autres pays sur le continent africain, notamment le Bénin, et dans plusieurs capitales européennes et lieux de mémoire, par exemple à Bègles en France. Alors que « Le jardin de la mémoire » a été conçu comme un espace de recueillement, le projet « Les Hommes debout » se veut, comme l'indique son titre, une reconnaissance du dur chemin accompli en vingt ans, une marque de dignité, et un geste vers l'avenir.

La chanson donne un dernier exemple d'ouverture esthétique et politique. Que ce soit au Rwanda, où elle puise dans la longue tradition de la poésie orale et des chœurs traditionnels (ainsi Cécile Kayirebwa et Samputu), ou dans la diaspora, avec notamment Gaël Faye dont le talent de parolier, compositeur et rappeur a attiré

⁹ On peut penser aussi à *Souveraine magnifique* (2014) d'Eugène Ébodé qui a choisi le genre de la chronique pour donner voix à son personnage.

l'attention d'un public plus large, y compris au Burundi et au Rwanda où il a participé à la commémoration du vingtième anniversaire du génocide et qui, par ses textes, revient sur l'importance de ne pas oublier pour pouvoir aller de l'avant¹⁰.

Nous remercions les contributeurs de ce numéro spécial pour ce qu'ils nous donnent à voir de la production artistique post-génocide et de sa richesse, sur la durée de ces vingt années.

Odile CAZENAVE
Boston University

Patricia-Pia CÉLÉRIER
Vassar College

Références

BAMPORIKI, U. Edouard (2010). *Sin to Them, Shame on Me*, Kigali, Printex Inc.

BELHADDAD, Souâd (janvier-juin 2009). « L'infinie solitude du rescapé », *Revue d'histoire de la Shoah*, vol. 190 (*Rwanda : quinze ans après. Penser et écrire l'histoire du génocide des Tutsi*): 397-406

BELHADDAD, Souâd et Esther MUJAWAYO (2004). *Survivantes*, Paris, éditions De L'Aube.

BENSOUSSAN, Georges (janvier-juin 2009). « Préface », *Revue d'histoire de la Shoah*, vol. 190 (*Rwanda : quinze ans après. Penser et écrire l'histoire du génocide des Tutsi*): 5-13.

BRAECKMAN, Colette (2014). *Rwanda : mille collines, mille douleurs*, Bruxelles, Nevicata.

¹⁰ Dans « Ibuka » il écrit :

Hutu ? Tutsi ?

Je ne voudrais être ni l'un ni l'autre

Simplement rwandais

...

...

Je suis mort le 24 avril 1915 en Arménie

Je suis mort le 1^{er} janvier 1942 en Pologne

Je suis mort le 07 avril 1994 au Rwanda

Je suis l'idée de l'homme

Et mon revers est le Génocide

Le Génocide

La bête immonde

Mais au fond qu'y a-t-il de plus humain qu'un génocide ?

Jamais les vautours ne décideront de rayer les aigles de la surface de la planète

Il n'y a que l'Homme pour avoir l'intelligence de cette folie

-- ([2^e éd.] 2009). *Les nouveaux prédateurs: politique des puissances en Afrique Centrale*, Bruxelles, Aden.

-- (1996). *Terreur africaine. Burundi Rwanda Zaïre: les racines de la violence*, Paris, Fayard.

-- (1994). *Rwanda: histoire d'un génocide*, Paris, Fayard.

BRINKER, Virginie (2014). *La transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda*, Paris, Classiques Garnier.

CAZENAVE, Odile, et Patricia-Pia CÉLÉRIER (2011). *Contemporary Francophone African Writers and the Burden of Commitment*, Charlottesville, University of Virginia Press.

CHRÉTIEN, Jean-Pierre (2013). *Rwanda. L'idéologie hamitique et le génocide*, Paris, Belin.

-- (2011). *L'Afrique des grands lacs. 2000 ans d'histoire*, Paris, Flammarion poche, coll. « Champs histoire ».

-- (2002). *Rwanda: les médias du génocide*, Paris, éditions Karthala.

CLARKE, Bruce (2014). « Du jardin de pierres aux Hommes debout. Actes de mémoire », *La nuit rwandaise*, n° 8, Bruxelles, Izuba édition/L'Esprit Frappeur.

COQUIO, Catherine (2015). *Le mal de vérité, ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin.

-- (20 juin 2015). « Une "culture de la mémoire" peut-elle être politique ? » (conférence), Librairie Le Shopping de prose.

-- (2015). *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah: le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen.

-- (2004). *Rwanda: le réel et les récits*, Paris, Belin.

COQUIO, Catherine et Aurélia KALISKY (2007). *L'enfant et le génocide. Anthologie de témoignages sur l'enfance pendant la Shoah*, Paris, Robert Laffont.

DE VULPIAN, Laure (2004). *Un génocide oublié ? Un procès pour mémoire*, Bruxelles, Complexe.

DE VULPIAN, Laure et Thierry PRUNGNAUD (2012). *Silence Turquoise. Rwanda, 1992-1994. Responsabilités de l'État français dans le génocide des Tutsi*, Paris, Don Quichotte.

DIOP, Boubacar Boris ([2000] 2011). *Murambi. Le livre des ossements*, Paris, Zulma.

-- (2006). *Kaveena*, Paris, Philippe Rey.

-- (2003). *Doomi Golo*, Dakar, Papyrus.

DUMAS, Hélène (2014). *Le génocide au village: le massacre des Tutsi au Rwanda*, Paris, Seuil.

EBOUSSI BOULAGA, Fabien et Olinga Alain DIDIER (2006). *Le génocide rwandais. Les interrogations des intellectuels africains*, Yaoundé, éditions CLE.

GATORE, Gilbert (2008). *Le passé devant soi*, Paris, Phébus.

- HATZFELD, Jean (2015). *Un papa de sang*, Paris, Gallimard.
- (2014). *Engelbert des collines*, Paris, Gallimard.
- (2007). *La stratégie des antilopes*, Paris, Seuil.
- (2003). *Une saison de machettes*, Paris, Seuil.
- (2000). *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*, Paris, Seuil.
- KALISA, Chantal (octobre 2006). "Theater and the Rwandan Genocide", *Peace Review: A Journal of Social Justice* : 515-521.
- KAYITESI, Annick (2004). *Nous existons encore*, Paris, Michel Lafon.
- LACOSTE, Charlotte (2010). *La séduction du bourreau*, Paris, PUF.
- LAMKO, Koulsy (2011). *Les racines du yucca*, Paris, Philippe Rey.
- (2011). *Sahr, champs de folie*, Butare, éditions Kuljaama.
- (2002). *La phalène des collines*, Paris, Le Serpent à plumes.
- LEVI, Primo (2002). *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard.
- MARTIAL, Alain Kamal (2011). *Cicatrices*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, coll. « Fragments ».
- MONENEMBO, Tierno (2004). *Peuls*, Paris, Seuil.
- (2000). *L'aîné des orphelins*, Paris, Seuil.
- MUKASANGA, Scholastique (2014). *Ce que murmurent les collines*, Paris, Gallimard.
- (2012). *Notre-Dame du Nil*, Paris, Gallimard.
- (2008). *La femme aux pieds nus*, Paris, Gallimard.
- (2006). *Inyenzi ou les cafards*, Paris, Gallimard.
- RAHARIMANANA, Jean-Luc (1998). *Rêves sous le linceul*, Paris, Le Serpent à plumes.
- RUHORAHOZA, Kivu (réalisateur) (2011). *Matière grise*, Kigali, Global Lens, 100 min.
- SAINT-EXUPÉRY, Patrick de (2009). *Complices de l'inavouable : la France au Rwanda*, Paris, Les Arènes.
- (2004). *L'inavouable : la France au Rwanda*, Paris, Les Arènes.
- SAINT-EXUPÉRY, Patrick de, et HIPPOLYTE (2014). *La fantaisie des dieux. Rwanda 1994*, Paris, Les Arènes.
- SEHENE, Benjamin (2005). *Le feu sous la soutane*, Paris, L'Esprit Frappeur.
- (1999). *Le piège ethnique*, Paris, Dagorno.
- TADJO, Véronique (2010). *Loin de mon père*, Paris, Actes Sud.

-- (2004). *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, Paris, Actes Sud.

-- (2000). *L'ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud.

UMUTESI, Marie-Béatrice (2000). *Fuir ou mourir au Zaïre: le vécu d'une réfugiée*, Paris, L'Harmattan.

VAN LEEUW, Philippe (réalisateur) (2009). *Le jour où Dieu est parti en voyage*, Les films du Mogho, 95 min.

WABERI, Abdourahman (2006). *Aux États-Unis d'Afrique*, Paris, Jean-Claude Lattès.

-- (2000). *Moisson de crânes*, Paris, Le Serpent à plumes.