

**UNIVERSITE GASTON BERGER
DE SAINT-LOUIS**



**Revue internationale de langues,
littératures et cultures**

**Laboratoire de recherche en art et culture
(LARAC)**

**n°22
2023**

ISSN: 0851-4119

SAFARA N° 22/2023 - ISSN 0851- 4119

Revue internationale de langues, littératures et cultures

UFR Lettres et Sciences Humaines, Université Gaston Berger,

BP 234 Saint Louis, Sénégal

Tel +221 77 718 51 35 / +221 77 408 87 82

E-mail : babacar.dieng@ugb.edu.sn / khadidiatou.diallo@ugb.edu.sn

Directeur de Publication

Babacar DIENG, Université Gaston Berger (UGB)

COMITE SCIENTIFIQUE

Augustin	AINAMON (Bénin)	Ousmane	NGOM (Sénégal)
Babou	DIENE (Sénégal)	Babacar	MBAYE (USA)
Simon	GIKANDI (USA)	Maki	SAMAKE (Mali)
Pierre	GOMEZ (Gambie)	Ndiawar	SARR (Sénégal)
Mamadou	KANDJI (Sénégal)	Aliko	SONGOLO (USA)
Baydallaye	KANE (Sénégal)	Marième	SY (Sénégal)
Edris	MAKWARD (USA)	Fatoumata	KEITA (Mali)
Abdoulaye	BARRY (Sénégal)	Fallou	NGOM (USA)
Magatte	NDIAYE (Sénégal)	Vamara	KONE (Cote d'Ivoire)
Kalidou S.	SY (Sénégal)	Alexiskhergie	SEGUEDEME (Bénin)
Ibrahima	SARR (Sénégal)		

COMITE DE RÉDACTION

Rédacteur en Chef : Mamadou BA (UGB)

Corédacteur en Chef : Ousmane NGOM (UGB)

Administratrice : Khadidiatou DIALLO (UGB)

Relations extérieures : Maurice GNING (UGB)

Secrétaire de rédaction : Mame Mbayang TOURE (UGB)

MEMBRES

Ibrahima DIEME (UGB)

Cheikh Tidiane LO (UGB)

Mohamadou Hamine WANE (UGB)

© SAFARA, Université Gaston Berger de Saint Louis, 2023

Couverture : Dr. Mamadou BA, UGB

Sommaire

1. Problématique du *waqf* au Sénégal : entre l’enseignement du concept et sa pratique
Djim DRAME 7
2. The Impacts of the “Colonial French Only-Policy” on L2-French Reading Comprehension for Wolof Learners of L2-French in Senegal
Moustapha FALL..... 27
3. Hardy : défenseur de la condition de la femme victorienne
Ndèye Nogoye GUEYE 57
4. De la notion de fonctionnalité à partir de l’exemple des associations d’orpailleurs au Sénégal
Bakary DOUCOURE..... 73
5. Remembering Alex La Guma’s Polemics: Resilience and Expectations in The “Rainbow” Nation
Kouadio Lambert N’GUESSAN..... 91
6. Déconstruire le dispositif protocolaire du discours amoureux, décentrer l’émotionnel masculin dans la poésie Labéenne
Diokel SARR..... 113
7. Re-Designing and Re-Assessing Curriculum in the Department of English of Université de Lomé: A Case Study of the American Studies Section
Koffitsè Ekélékana Isidore Guelly..... 135
8. L’écriture du génocide des Tutsi du Rwanda, un récit de soi à une dimension collective
Aïda Gueye 147

9. La koïnèisation et la dynamique du gengbè à Lomé
Essenam Kodjo Kadza KOMLA 165
10. RÉCIT CHRÉTIEN ET CRÉATION LITTÉRAIRE DANS LE
ROMAN FRANÇAIS DU XX^{ème} SIÈCLE ET LE ROMAN
COLONIAL AFRICAIN : L'EXEMPLE DE *LA FIN DE LA NUIT*
(1935) DE FRANÇOIS MAURIAC, *JOURNAL D'UN CURÉ DE*
CAMPAGNE (1936) DE GEORGES BERNANOS ET *LE PAUVRE*
CHRIST DE BOMBA (1956) DE MONGO BETI
Alioune SOW 187

L'écriture du génocide des Tutsi du Rwanda, un récit de soi à une dimension collective

Aïda Gueye

Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal

Abstract

The representation of the genocide of the Rwandan Tutsis is characterized by several aspects. Literary and cinematic accounts of the massacres and the mechanisms of genocide are primarily based on the testimony of the victims. The writers' memory work helps them to reconstruct the various key events in the history of the genocide through their own experience or the personal accounts of survivors and third parties. It thus implies a representation of events under the banner of collective memory.

Keywords: Tutsi genocide, memory, representation, testimony, narrative, history

Résumé

La représentation du génocide des Tutsi du Rwanda se distingue sous plusieurs aspects. L'écriture littéraire et filmique des massacres et les mécanismes du génocide a comme source première le témoignage des victimes. Le travail de mémoire des écrivains concourt à reconstituer les différents événements marquants de l'Histoire du génocide à travers leur propre vécu ou des récits personnels des rescapés et du tiers. Il implique ainsi, une représentation des événements sous l'égide de la mémoire collective.

Mots clés : génocide des Tutsi, mémoire, représentation, témoignage, récit, histoire

Introduction

Le récit du génocide des Tutsi du Rwanda est reconstitué au cinéma et dans la littérature par une diversité narrative selon le style des auteurs. Son écriture

va au-delà du récit autobiographique et historique car il est souvent un ensemble de récits de témoignages se rapportant à une mémoire à la fois individuelle et collective. Catherine Coquio, dans *Rwanda. Les récits et le réel* (2004), pose cette problématique d'identification du récit du massacre des Tutsi entre la fiction et la réalité.

Le but de cet article est de montrer qu'au-delà d'une représentation du génocide, un récit transpersonnel se note dans le témoignage de l'auteur-victime. Il propose ainsi une autre forme d'évocation de l'expérience de soi et de l'autre dans une singularité remarquable de l'écriture par devoir de mémoire : celle de l'écrivain-témoin qui crée un style narratif mettant en relief le récit des victimes. C'est ce que dévoilent *Inyenzi ou les cafards* (2006) de Scholastique Mukasonga, *Murambi, le livre des ossements* (2000) de Boubacar Boris Diop et *Rwanda pour Mémoire* (2003) de Samba Felix Ndiaye dans une relation de coprésence des événements. En quoi, l'écriture de soi et de l'autre constitue une représentation collective de la mémoire du génocide des Tutsi ? Comment le récit autobiographique reflète-t-il une pluralité d'expériences ?

Ainsi nous observons ces deux hypothèses : Le témoignage littéraire constitue une forme d'écriture de l'expérience de soi et de l'autre, d'où l'importance de l'intertextualité des œuvres issues du génocide. Le récit du génocide des Tutsi du Rwanda varie en fonction des témoins : du rescapé au tiers. Pour l'essentiel, il est une représentation intertextuelle où raconter la réalité des faits devient un engagement personnel et collectif. Ce qui explique la transposition de l'auteur dans le texte et le sens polysémique des pronoms personnels.

1. Dire le génocide, un engagement personnel et collectif

Scholastique Mukasonga et Boubacar Boris Diop ont tenté de retranscrire les témoignages des rescapés afin d'élaborer le récit du génocide. La différence des romans réside dans leur forme singulière et le choix narratif de la rédaction. S'agissant de *Inyenzi ou les cafards*, l'on ne peut parler de fiction dans la mesure où elle adopte une « écriture blanche » (Barthes 11) ou plate.

Cette écriture de l'absence que Barthes nomme « le degré zéro » de l'écriture est le reflet d'une écriture de l'histoire sans aucune forme esthétique. Elle sous-tend une définition élargie de la forme romanesque où l'écrivain relate une histoire dans une singularité distincte. En ce qui concerne des événements du passé, cette forme d'écriture est le revers des documents historiques qui se rapportent à l'Histoire. Il serait une « narrativité » (Ricoeur 307) distincte de celle de l'historien. De fait, Paul Ricoeur affirmera que la narrativité accompagne et porte les différentes données de l'histoire (Ricoeur 307-308). Ainsi, le texte de Mukasonga, à valeur autobiographique et testimoniale, constitue à juste titre une documentation sur l'histoire du génocide des Tutsi du Rwanda, par le fait qu'elle raconte « l'histoire "vraie" » (Ricoeur et Kemp 155) du mécanisme génocidaire.

D'ailleurs, décembre 1963, une date symbolique qui marque une nouvelle tournure de la situation des Tutsis sous le régime Kayibanda, est représentée dans le témoignage de Scholastique Mukasonga sous le regard d'une adolescente témoin de l'oppression et de la violence extrême. Le récit de la préparation du retour du roi Kigeri et le massacre des Tutsis constitue un contre-récit aux interprétations diverses qui avancent une éventuelle rébellion des Tutsi exilés à Nyamata. Elle raconte :

Tout le monde se mit à préparer fiévreusement l'arrivée du roi et, à sa suite, notre retour au Rwanda. Les hommes fabriquèrent de grands arcs en l'honneur du souverain attendu. Ce n'étaient pas des armes de guerre et personne n'avait l'intention de s'en servir. C'était simplement pour montrer au roi qu'ils lui étaient restés fidèles, qu'ils étaient toujours ses hommes, ses ingabo - ses guerriers. (Mukasonga 49-50).

À travers un style direct, elle tente d'élucider l'ombre faite sur cette affaire par les autorités rwandaises. Le témoignage de Mukasonga livre ainsi la vérité des faits et des actes des personnes massacrées sous prétexte d'un attentat à la sûreté nationale alors qu'ils s'étaient réunis dans l'espoir de revoir leur roi et de rentrer chez eux.

L'objectif du roman de l'auteure traduit la finalité du témoignage qui pour Philippe Lejeune « ne prétend pas dire la vérité, mais une vérité » (86). Cette vérité peut être combinée avec celles que partagent d'autres victimes. Elle

doit aboutir à l'identification des faits réels ou à la vérité historique. L'information délivrée par le témoignage de Mukasonga est le point de départ d'une quête de vérité des différents événements de l'Histoire du génocide des Tutsi du Rwanda retracée dans le roman. En réalité, les productions issues du projet « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » et le témoignage direct des rescapés du génocide d'avril 1994, aident à établir la réalité des faits et des actes des différents responsables.

En fait, le récit du génocide est un exemple où l'auteur retrace les faits et les actes des différents acteurs de son accomplissement. Quant à l'œuvre de Boubacar Boris Diop, l'écriture neutre s'opère dans le sens où la fiction apparaît sous les traits du style journalistique de l'auteur et la distanciation du narrateur des faits racontés. Le format de l'interview du roman inscrit l'œuvre dans le champ de récit hétérodiégétique où le souci premier du narrateur est d'informer le lecteur, parce que l'interview est avant tout « *une technique d'information* » (Lejeune 107). Au-delà du lecteur, c'est le public africain et international qui est visé. Diop prend ainsi une distance et les personnages ont la responsabilité de raconter le récit de leur expérience des massacres. D'ailleurs, dans la version numérique de *Murambi, le livre des ossements*, il affirme dans le « postface », l'importance de ses entretiens avec les rescapés : « pendant deux mois, je me suis contenté de poser des questions et d'écouter en silence, avec une infinie patience, les réponses que l'on voulait bien y faire » (Diop 132-133). De fait, Michel Serumundo, Faustin Gasana, Aloys Ndasingwa, Rossa Kamera, Jessica, entre autres, partagent des informations fragmentaires du génocide. Chaque témoignage met en parallèle une histoire singulière des massacres qui rejoignent le grand filet de l'histoire de l'extermination des Tutsis.

Ainsi, dans *Murambi*, le récit du génocide des Tutsi est une narration hybride. C'est-à-dire, une élaboration romanesque d'une part, à partir des événements réels et historiques du génocide des Tutsi ; d'autre part, à partir de l'expérience douloureuse des intellectuels africains et d'ailleurs. Il entre dans la conclusion de Ricœur (Ricœur et Marchetti 156) selon laquelle « l'acte de raconter » (c'est-à-dire la création d'intrigue), constitue le point commun entre l'histoire et le roman ou tout autre forme d'histoire (historique ou narrative). C'est pourquoi la narration a deux degrés narratifs : la fictionnalité

des témoignages des rescapés et des témoins oculaires, et l'autofiction de la mission littéraire et citoyenne africaine des écrivains au Rwanda en 1998.

Les récits du génocide présentent dans les textes sont souvent liés au statut du narrateur et aux investigations faites avant l'écriture romanesque ou filmique. Mais ceux d'*Inyenzi* sont différents. En fait, le statut narratif de Scholastique Mukasonga en tant qu'auteure et personnage ayant une place centrale dans son roman, marque une relation directe avec l'histoire des victimes dans une reconstitution des faits qui ne s'inscrivent pas dans l'ordre d'une narration, mais celui d'un témoignage du réel.

Le roman de Mukasonga est, dans cette perspective, une histoire à la première et à la troisième personne. Le récit est homodiégétique, parce que la narratrice y occupe une place importante dans l'histoire du génocide des Tutsi qu'elle raconte. En effet, *Inyenzi* est avant tout un récit de l'enfance mouvementé de Scholastique Mukasonga. À propos des terribles événements qui marquent la révolution sociale de 1959, elle affirme : « J'avais trois ans et c'est alors que les premières images de terreur se sont gravées dans ma mémoire. Je me souviens » (Mukasonga 19). L'exil forcé de sa famille et des Tutsi à Nyamata, dans la région du Bugesera est évoqué à travers les souvenirs d'enfance marqués par l'atmosphère politico-sociale du Rwanda : « Les jours de Gitagata ! Ceux de mon enfance ! Il y en eut tant qui furent des jours de malheur et de tristesse...Et puis il y eut ceux étrangement calmes où nos bourreaux semblaient nous avoir oubliés. Les jours si peu nombreux d'une enfance ordinaire » (Mukasonga 58). Le récit autobiographique de l'auteur victime de plus de trente ans de persécution et de violence raciale avec ses parents, sous-tend une reconstitution de l'histoire du génocide des Tutsi du Rwanda dans une chronologie linéaire à partir de son enfance, point de départ des massacres. Il est complété par la mémoire collective des autres personnages qui ont vécu avec l'auteure les premières phases du génocide, ce qui marque la part hétérodiégétique du récit.

D'ailleurs, le grand frère André, qui complète le récit d'enfance est le personnage régulateur de la connaissance de certains événements. Par exemple, le récit de l'exil de la famille et des Tutsi de Magi à Nyamata est renforcé par ses souvenirs. De cette réalité, Mukasonga déclare : « Selon mon

frère André, ce sont des paras belges qui organisèrent le transfert. "Pour nous impressionner, raconte-il, l'un d'eux jeta une grenade sur un chien qui fut déchiqueté". Les Tutsis savaient désormais à quoi s'en tenir. » (Mukasonga 21). La citation des propos d'André, traduit une volonté de raconter les faits tels qu'ils ont été. Il s'agit d'une transposition de témoignage qui se joint aisément au discours de l'auteure.

Le récit hétérodiégétique du texte est aussi marqué par les témoignages de ses voisins survivants du génocide d'avril 1994. Ce qui dévoile l'importance que joue le roman dans la construction d'une mémoire individuelle à l'échelle nationale. Emmanuel, Jocelyne, Jeanne Françoise, le fils de Frodular, entre autres survivants de ce génocide, assurent la reconstitution du récit des massacres des Tutsi de Nyamata. Elle précise qu'elle n'était pas présente auprès de sa famille durant les massacres d'avril 1994 (Mukasonga 140-141), mais elle connaît d'avance la souffrance qu'elle a endurée.

En effet, Emmanuel lui raconte la mort de Jeanne en omettant certains détails choquants de sa mort. C'est à travers une lettre de sa nièce Jocelyne qu'elle découvre la fin tragique de sa petite sœur : « La lettre de Jocelyne a les précisions et incohérences d'un cauchemar. Jeanne blessé est abattue au sol. On l'éventre. On arrache le fœtus. On la frappe avec le fœtus. Nana est à ses côtés. Les tueurs s'en vont. Ils ont laissé Nana auprès de sa mère. » (Mukasonga 152). Les bribes de témoignages qu'elle obtient des victimes du massacre d'avril 1994 lui permettent de saisir le sort de certains membres de sa famille malgré que pour d'autres, à l'image de ses parents, les témoignages sur leur mort restent vagues.

De la mort des miens, je n'ai que trous noirs et fragments d'horreur. Qu'est-ce qui fait le plus souffrir ? Ignorer comment ils sont morts, ou savoir comment on les a tués ? La terreur qui les a saisis, l'horreur qu'ils ont subie, c'est parfois comme si à mon tour je devais les ressentir, c'est comme si je devais les fuir (Mukasonga 144).

Le manque d'informations précises des parents des victimes sur le sort de leur famille est directement perçu par le lecteur à travers le témoignage de Michel Serumundo, qui est parti chercher son fils dans la nuit du début des massacres. Ni la suite de ses recherches ni la situation de sa famille durant les

cent jours ne sont évoqués. Cette information limitée dès le début de la narration du génocide, laisse le lecteur dans la même situation d'incertitude et d'impuissance des victimes sur le sort de leur famille. Ces derniers se livrent ainsi à une quête inlassable de la vérité.

Contrairement au récit de témoignage des massacres des Tutsi, dans le film documentaire de Samba Felix Ndiaye, ce récit est perceptible à travers une représentation métaphorique. Le récit filmique du génocide est assuré par des images symboliques qui suggèrent à l'imaginaire du spectateur le calvaire des Tutsi et l'atrocité des tueries par la métaphore de la vache égorgée. Il s'agit d'une séquence constituée du plan de la machette aiguisée, de celui d'une vache au regard effaré, de l'animal égorgé et du ruissellement de son sang. Les éléments de cette « métaphore vive » (Ricœur) renvoient analogiquement à l'extermination des Tutsi que l'auteur n'ose évoquer que sous le prisme de la suggestion. D'ailleurs, même les témoignages des femmes rescapées des massacres d'une église ne sont pas traduits pour le spectateur. Ce dernier parvient à saisir le message des victimes qu'à travers leur langage corporel qui révèle les marques du génocide.



La métaphore de l'abattoir, *Rwanda pour mémoire*.

Le gros plan sur l'animal évoque « la double réalité de l'image » (Aumont et coll.17) : « l'objet réel » qui renvoie à l'image de l'animal tué et la « capacité représentative » (Aumont et coll.18) de cette action qui renvoie à la mort tragique de certains Tutsis pendant le génocide. Cette séquence métaphorique de l'image définit la barbarie des massacres, elle est « une métaphore par montage » (Deleuze 209). Le dernier plan de la séquence complète l'image perceptible des Tutsi égorgés comme des animaux et jetés dans le lac de Nyabarongo. Sur le chemin de Ntarama, Jessica expliquera cette réalité choquante à Cornelius : « – Sur cette rivière, le Nyabarongo, on a dénombré pendant le génocide jusqu'à quarante mille cadavres en train de flotter en même temps. On ne pouvait même plus voir l'eau » (Diop 86). Dans cette logique du double sens de l'image, Jaques Aumont et ses collaborateurs (18) soulignent que :

L'image filmique, comme les autres, existe selon ces deux sens : elle occupe une surface (rectangulaire), où elle définit une certaine distribution de la lumière (et couleur), et en outre cette distribution est incessamment changeante. D'autre part, et comme avant elle, le dessin ou la photographie, elle représente une réalité visible, imaginaire et occupée par des « objets figuratifs » (Francastel, 1951), c'est-à-dire des objets reconnaissables en tant que tels mais en outre chargés de valeurs socioculturelles.

Le récit de Jessica ne fait que reprendre celui qui a été fait sur l'image dramatique du pont de Nyabarongo. Donc il s'agit d'une image historique et de sa représentation narrative, que certains survivants, notamment Esther Mujawayo ne manque pas de reprendre et de commenter la parole mythique de l'extermination des Tutsis à ces termes : « "Renvoyer les Tutsis chez eux par le plus court chemin", et le plus court chemin, ça voulait dire la rivière de Nyabarongo, source du Nil qui traverse tout le Rwanda et va jusqu'en Ethiopie » (Mujawayo et Behhaddad 67). Les différentes reprises de l'histoire du Nyabarongo dans les romans de fictions et dans les témoignages, soulignent un lien de complémentarité entre l'histoire et la littérature. D'ailleurs, pour Paul Ricœur, il y a unicité entre le roman et l'histoire, une complémentarité entre les deux méthodes de retranscrire le passé ou de raconter l'histoire. Il affirme avoir trouvé cette unicité dans « l'intrigue »

(Ricœur et Kemp 155). La complémentarité entre le roman et l'histoire est aussi valable pour le film¹, particulièrement le film documentaire qui à travers son intrigue, réfléchit une réalité de l'homme et de son histoire.

En somme, l'écriture du génocide des Tutsi du Rwanda peut avoir comme base les éléments ou événements de l'expérience de l'autre. Le point de départ du récit est du point de vue de l'auteur lui-même (celui qui n'a pas vécu le génocide proprement dit). Le romancier ou le documentariste génère une narrativité du passé comme l'aurait fait un historien à des exceptions près de la représentativité de l'histoire. Ainsi, l'autofiction est une pente ou un élément essentiel à la configuration collective du récit transpersonnel. D'ailleurs, nous notons une distinction entre le récit de massacre tenu le plus souvent par les rescapés et le récit du génocide assuré au tant par les rescapés que par les tiers (historiens, écrivains, sociologues, etc.).

2. Du « je » personnel au « je » collectif

Les personnages des différents textes portent les empreintes de l'identité des auteurs et leur position sur le drame du génocide des Tutsi. D'ailleurs, le statut de Cornelius est une figuration de l'auteur et de ses collègues écrivains qui ont été au Rwanda quatre ans après les massacres. La fonction d'écrivain est attribuée au personnage principal, qui, professeur d'Histoire se révèle auteur, par son ambition de faire une pièce de théâtre. Boubacar Boris Diop affirme avoir écrit une pièce de théâtre (Diop 137) sur le massacre des Tutsis dont on trouve les traces dans *Murambi*. Le personnage principal est ici un double de l'auteur.

C'est pourquoi, les romans du projet Fest'Africa traduisent la colère (Coquio 139) et la révolte des écrivains confrontés à la dure réalité des massacres. La colère des intellectuelles est grande et ne semble pas être apaisée, car la vérité qu'il découvre fait de l'Afrique le premier responsable des malheurs de leurs

¹ L'œuvre de Gaël Faye, *Petit Pays* (2016), est un exemple patent de cette unicité entre l'histoire, la littérature et la cinématographie. À partir de cette œuvre, l'histoire douloureuse des années quatre-vingt-dix du Burundi et du Rwanda est perçue à l'écran à travers l'enfance mouvementé du petit Gabi et de sa bande.

concitoyens. Elle gronde à travers la conception narrative des textes. D'ailleurs, *Murambi* traduit l'empreinte de cette colère. En intitulant la première partie de son roman, « la peur et la colère », sous l'impuissance et la colère des victimes, Boubacar Boris Diop² transcende à travers Cornelius ses perceptions et celles de ses collaborateurs. Il convient de souligner que ce personnage est une victime du génocide que l'écrivain redonne vie au niveau d'une perspective de la construction de mémoire individuelle et collective. Il affirme :

Un dimanche matin, nous assistons à une cérémonie d'exhumation de restes de victimes sur la colline de Nyanza. Nous sommes perdus dans la foule qui va et vient. Deux femmes passent près de moi et j'entends l'une dire à sa compagne : « c'est ici que notre Cornelius est resté. » Je ne savais pas encore quel roman j'allais écrire mais j'ai aussitôt pensé que quoiqu'il arrive son personnage principal s'appellerait Cornelius (Diop 138).

Dès lors, l'expérience qu'ils ont eu du génocide des Tutsi s'est opéré en eux d'une manière singulière. Il le confirmera ainsi : « Vécue différemment, l'expérience rwandaise nous a naturellement marqués de façon différentes » (Diop 140).

En effet, l'écriture de l'expérience douloureuse des écrivains au Rwanda est clairement visible dans le film de Samba Félix Ndiaye. Le gros plan sur les visages des écrivains, journalistes, entre autres intellectuels présentent dans le documentaire, traduit leur profond malais devant l'horreur du génocide que témoigne les corps des suppliciés.

² Bien sûr, ils n'ont pas vécu le génocide comme l'auraient vécu les rescapés, mais en considérant l'histoire d'un génocide comme « un avant, au moment de son déroulement et un après », chaque humain est touché à des proportionnalités différentes. Et dans *Murambi* et *Rwanda pour mémoire*, les auteurs reflètent d'une part la souffrance des victimes, et d'autres part celle d'écrivains et cinéastes africains présentent au Rwanda quatre ans après le drame. C'est dire que tout écrivain fait l'autofiction d'un vécu qui prend comme point de départ ses expériences et ses convictions, et qui peut être totalement centré sur celles d'autrui, son semblable.



Les corps des victimes à l'école technique de Murambi, *Rwanda pour mémoire*.



Un visiteur et Véronique Tadjo à l'école technique de Murambi, *Rwanda pour mémoire*.

L'image de Cornelius dans le lieu de massacre de l'école technique de Murambi représente celle de Véronique Tadjo, de Boubacar Boris Diop, de Koulsy Lamko, entre autres participants du projet « Rwanda : écrire par devoir de mémoire ». Le narrateur de *Murambi* précise des détails que la caméra pudique et consternée de Ndiaye ne peut dévoiler :

À Murambi, les corps, recouverts d'une fine couche de boue, étaient presque tous intacts. Sans qu'il pût dire pourquoi, les ossements de Murambi lui donnaient l'impression d'être encore en vie. Il prit peur. Au lieu d'entrer dans les salles de classe, il se mit à arpenter le couloir en jetant de tous côtés des regards indécis, comme pour chercher par où s'enfuir. La salive

s'amassait sans cesse dans sa gorge et il la ravalait pour dissimuler son dégoût. Même du dehors, l'odeur des cadavres était insupportable (Diop 173).

Il se limite à montrer en gros plan les visages des visiteurs devant l'attitude choquante des corps. La caméra n'ose pas débiller au spectateur toute la réalité à laquelle ces visages sont confrontés dans les lieux de mémoire. C'est pourquoi, à Murambi le traveling avant est souvent adopté, ce qui laisse voir l'expression des visages des visiteurs similaire à celle de Cornelius devant les corps.

Quant à la révolte, elle est une continuité de la réaction des écrivains. La vérité choquante du génocide des Tutsi du Rwanda opère des changements du regard de l'écrivain sur l'Afrique, son Histoire et sur le monde où elle évolue : particulièrement sa place dans le monde et ses relations avec les autres continents. Cette révolte s'est exprimée sous plusieurs aspects de prise en charge de l'Afrique. Le rapport de l'écrivain africain avec le monde pose désormais l'équation de l'Afrique et de ses responsabilités politiques, économiques, culturelles et linguistiques vis-à-vis d'elle-même. D'après Catherine Coquio, la révolte contre l'Occident et ses valeurs qui ont rendu possible l'accomplissement du génocide des Tutsi explique le choix littéraire et linguistique de Boubacar Boris Diop dans ses futurs projets, notamment la publication de son premier roman en Wolof : « l'évitement de la langue française, et par là du mode de pensée et de transmission hérité de la colonisation, veut être une réponse littéraire au génocide rwandais » (Coquio 143).

Par ailleurs, la figuration textuelle de l'auteure d'*Inyenzi* est pleinement assurée par son prénom³ « Mukasonga » qui traduit le cri de cœur de son père : « Encore une fille ! » (Kane). Mais, de « muka », « femme de » et de

³ Au Rwanda traditionnel, le nom de famille n'était pas une marque collective de filiation. Le nom de l'enfant qui fait office de prénom est choisi par le père en fonction des conditions de naissance de l'enfant ou des circonstances culturelles, sociales ou autres qu'elle coïncide. Cf Rémi Korman « Rwanda (Episode 4)- L'histoire par les noms, le rôle de l'anthroponymie ». D'ailleurs, Scholastique Mukasonga le souligne avec l'exemple de sa sœur Alexia qui porte le nom de « Ntabyerangode : "Rien -n'est-jamais-tout-blanc" », parce qu'au moment de sa naissance, son père « purgeait une peine pour son chef » Ruvebana (p.16).

« songa », « le point culminant de la colline », la signifiante authentique du nom de Mukasonga souligne le sens sémantique d'une figure remarquable de la sagesse paternelle. D'ailleurs, elle affirme : « En me donnant ce nom, mon père espérait aussi que j'atteigne un objectif bien précis : survivre et perpétuer la mémoire de la famille » (Kane).

La mention de son nom dans le texte coïncide avec un moment où celui-ci est nécessaire par rapport à l'histoire qu'elle raconte. Le rapport des événements de sa réussite à l'examen nationale dévoile le nom complet de son « personnage grammatical » : « Moukasonga Skolastika » (Mukasonga 90). La transposition onomastique de l'auteure souligne une différence syntaxique avec le graphique des prénoms *Skolastika* et *Scholastique*, mais également par la structure phonétique des noms en « ou » et « u ». Cette différence inscrit l'auteure dans deux univers linguistique différents : le premier renvoie au sens sémantique de son identité graphique en Kinyarwanda et le second à celui de la langue française. Le personnage grammatical prend en charge l'identité personnelle de l'auteure dans sa quintessence onomastique. Mukasonga marque l'identité sociale et individuelle de l'auteure dans sa famille, ce qui explique qu'elle est très souvent appelée par ce nom par les personnages notamment son père Cosma. Il marque le prénom de l'auteur dans sa société et son nom de famille au sein des dossiers administratifs.

Le nom de l'auteur n'est pas la seule figuration onomastique, celui des personnages renvoient aux innombrables victimes. Leur rappel dans le texte constitue un véritable travail de commémoration qui vise à inscrire les noms des victimes qu'elle a connus dans la mémoire collective des crimes de masses qui ont bouleversé le monde. Après avoir nommé les trente-sept victimes de sa famille (Mukasonga 142), elle fait le rappel des disparus de Gitwe et de Gitagata. Elle dresse le portrait des victimes à travers leurs noms et leurs particularités identitaires et activités sociales au sein de la communauté éprouvée. De Théodore, l'instituteur du village en passant par Tadeyo Nshimiyimana et sa mère Yosefa, Edouard Sebuocera, entre autres, elle termine le rappel par des points de suspensions qui marquent l'inachèvement de la longue liste des victimes de Nyamata (Mukasonga 171-176).

En outre, la variété des pronoms personnels fréquents dans le discours de Scholastique Mukasonga montre l'évolution des témoignages et le cycle commun de l'Histoire du génocide des Tutsi auquel ils appartiennent. Le temps présentiel dans lequel s'inscrit « le temps de *l'écriture* » (Ducrot et Todorov 401) s'identifie parfois à celui de l'histoire du génocide. Il dépend de la temporalité historique du massacre des Tutsi de 1959 à 1994.

Je me réveille. Je suis en France. La maison est silencieuse. Mes enfants dorment dans leur chambre. Paisiblement. J'allume la lampe de chevet. Je vais dans la salle m'asseoir devant une petite table, il y a une boîte en bois et un cahier d'écolier à couverture bleue. [...] Je ne veux pas pleurer, je sens des larmes glisser sur mes joues. Je ferme les yeux, ce sera encore une nuit sans sommeil. J'ai tant de morts à veiller (Mukasonga 11-13).

Les propos de Mukasonga dévoilent le moment (la nuit), le lieu (chez elle en France), et le contexte (suite à des séries de cauchemars) dans lequel elle a écrit son témoignage. Les souvenirs douloureux et les cauchemars la propulsent dans une écriture à caractère commémoratif, soulignée d'ailleurs par le sens syntaxique de sa dernière phrase : « J'ai tant de morts à veiller ». Tout comme Boubacar Boris Diop et Samba Felix Ndiaye, elle a la posture de l'écrivain africain passeur entre deux mondes et gardiens des mémoires. Mais, ces deux mondes se résument à celui d'avant et d'après du génocide des Tutsi du Rwanda. En réalité, Mukasonga affirme que ses textes sont le « tombeaux des victimes », un cimetière de recueillement où les souvenirs de leur existence les maintiennent dans le monde des vivants en réhabilitant leur identité individuelle et familiale contre l'anonymat des cryptes ossuaires et des fosses communes. Elle confie leur passé ainsi que leur mémoire au monde afin qu'ils ne soient pas oubliés dans les débâcles de l'Histoire. C'est pourquoi, le « je » de l'auteure à un sens collectif quand celle-ci parle des événements du passé (ceux du génocide). Effectivement, du rapport entre le moi personnel de l'auteur et le lecteur, et sa signifiante authentique Marabou Fall affirmait que : « Le "je" du romancier en moi joue à cache-cache avec le lecteur, entre la réalité et la fiction. Il est en partie moi-même mais dans une large proportion d'autres que moi » (15).

Après le pronom personnel, c'est le « on » et le « nous » qui marque le récit des souvenirs d'enfance et des massacres des Tutsi contrairement à *Murambi* et *Rwanda pour mémoire* où les pronoms « il » et « je », à travers l'alternance des différents intervenants, constituent les références à la fois individuelle et collective des témoignages. D'ailleurs, l'utilisation du pronom indéfini « on » parfois substitué par le « nous », renvoie d'une part à l'auteure, sa famille (Mukasonga 115), ses camarades de classes Tutsi (Mukasonga 96) et les exilés de Nyamata qui ont vécues avec elle les différents mécanismes du génocide. Il exprime, d'autre part, l'identité collective des tueurs dans une description succincte des massacres. C'est l'exemple du témoignage des rares survivants des enfants de ses sœurs : « En fin il y eut Jocelyne, une des filles de Judith. On avait tué son mari et son enfant. On l'avait violée. Elle était enceinte d'un de ses assassins. Ils avaient oublié de la tuer à moins qu'ils ne lui aient choisi une mort plus lente : ils lui avaient transmis le sida » (Mukasonga 144). Le pronom indéfini renvoie cette fois au collectif des tueurs. C'est ce qui explique la valeur polyvalente (Dominique 270) du « on » : « Il réfère à un être humain sans prendre en compte les frontières entre 1^e, 2^e, 3^e personnes » (Mukasonga 144).

Le *on* marque aussi la familiarité de l'auteure avec les personnes avec qui elle partage les souvenirs d'exil dans son propre pays d'abord, puis au Burundi. Il souligne aussi une singularité commune des souffrances et des humiliations qu'elle a endurées avec sa famille et les Tutsi de Nyamata. Ainsi dans un langage soutenu, le *nous* renforce l'engagement de l'auteure dans le témoignage. L'utilisation de *on* est une marque *continuum* des témoignages collectifs des rescapés des cent jours.

Le pronom personnel est la base d'une énonciation multiple où dépend l'évolution du récit. Dans un contexte purement personnel, son emploi définit les expériences ou les épreuves de l'écrivain au dépend de son passé et de ceux de sa famille qu'elle tente de saisir la quintessence des souvenirs. Le pronom personnel figure la position et le statut de l'auteur en fonction du contexte de chaque témoignage.

Conclusion

Le récit du génocide des Tutsi du Rwanda s'observe dans une variété d'œuvres et de genres diversifiés. Du témoignage à l'autofiction en passant par l'autobiographie, l'écriture du mécanisme génocidaire et des massacres a une dimension collective qui dépasse largement la personne de l'auteur. D'ailleurs, le témoignage de Scholastique Mukasonga dans *Inyenzi ou les cafards* constitue une référence entre les récits historiques et les fictions qui se rapportent à l'Histoire du génocide des Tutsi du Rwanda.

Mais, au-delà du récit de l'autre dans sa nature profonde, c'est l'image de soi face aux témoignages douloureux du génocide qui anime *Murambi, le livre des ossements* et *Rwanda pour mémoire*. En effet, par une étude intertextuelle, ces textes parviennent à dénoncer l'innommable dans un style particulier des auteurs. Le récit de témoignage de Mukasonga reflète une écriture de soi qui transcende les expériences collectives du génocide. Ceux de Boubacar Boris Diop et de Samba Félix Ndiaye offrent une représentation des victimes et du partage de leur souffrance qui fait d'eux des témoins indirects.

Ainsi, dans ces différents témoignages, l'énonciation narrative est d'une pluralité qui s'opère par la transposition de l'auteur et de son entourage dans le récit. Par la voix de l'auteur c'est l'histoire de l'autre qui investit le texte dans sa singularité romanesque. C'est pourquoi il est essentiel de faire la part entre le récit des massacres et le récit du génocide.

Références bibliographiques

- Aumont, Jacques et coll. *Esthétique du film, 120 ans de théorie et de cinéma*. 4^e édition. Paris : Armand colin, 2016.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1971.
- Diop, Boubacar Boris. *Murambi, le livre des ossements*. Paris : Stock, 2000.
- ---. *Murambi, le livre des ossements*. Paris : Zulma, 2011, 2014.

- Coquio, Catherine. *Rwanda. Le réel et les récits*. Paris : Belin, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Les éditions de minuit, 1985.
- Ducrot Oswald et Todorov Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- Fall, Marouba. *Lis tes ratures 1*, Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 2010.
- Faye, Gaël. *Petit pays*. Grasset et Fasquelle, 2016.
- Kane, Coumba. « Scholastique Mukasonga : " Mes livres sont des tombeaux de papier." ». <https://www.lemonde.fr> En ligne, le 09 septembre 2019, consulté le 08 janvier 2023.
- Lejeune, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Éditions du Seuil, 1980.
- Mukasonga, Scholastique. *Inyenzi ou les cafards* : Paris, Éditions Gallimard, 2006.
- Maigneueau, Dominique. *Précis de grammaire pour les concours*, 4^e édition : Paris, Armand Colin, 2013.
- Moujawayo, Esther et Behhaddad Souâd. *SurVivantes*. Édition de l'Aube, 2004.
- Ndiaye, Samba Felix. *Rwanda pour mémoire*. Paris : Les Fabrique de la Vanne, 2003.
- Peck, Raoul. *Sometimes in April*, Production, Daniel Delume, Distribué par HBO, 2005.
- Ricoeur, Paul. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris : Édition du Seuil, 2000.
- ---. *La métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975.

- Ricoeur Paul et coll. « L'Histoire comme récit et comme pratique. Entretien avec Paul Ricoeur ». *Esprit*, Juin 1981, Nouvelle série, N°54, p.155-165 <http://www.jstor.com/stable/24268688> consulté le 09 décembre 2023.