

RÉCITS DE SURVIVANCE OU DE L'INDICIBLE AU DICIBLE DANS LE ROMAN AFRICAIN FRANCOPHONE

ANOH Brou Didier
Maître-Assistant
Enseignant-Chercheur
Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody (Côte d'Ivoire)
Département de Lettres Modernes
anohbroudidier@yahoo.fr

Abstract

How to report on the Rwandan genocide of 1994? It was to this exercise that some French-speaking African writers gave themselves up, each with its narrative strategy. The one proposed by Boubacar Diop and Tierno Monenembo can be described as a survival story since their narrative texts are mainly worn by survivors of this terrible tragedy. The latter, actors or victims, attempt to reconstruct the course of an event based on the experience of the enunciator, in the form of self-fiction and autobiography. This study, which features characters confronted with individual and collective situations, shows how the representation of the Rwandan genocide, in the form of a narrative of survival, *produces* the narrative text.

Key words: Survival Narrative, Survivors, Actors or Victims, Genocide, Made

Résumé

Comment rendre compte du génocide rwandais de 1994? C'est à cet exercice que se sont livrés certains écrivains africains francophones, chacun avec sa stratégie narrative. Celle que proposent Boubacar Diop et Tierno Monenembo peut être qualifiée de récit de survivance puisque leurs textes narratifs sont portés principalement par des survivants de cette terrible tragédie. Ces derniers, acteurs ou victimes, tentent de reconstituer le cours d'un événement basé sur l'expérience de l'énonciateur, sous l'angle de l'auto-fiction et de l'autobiographie. Cette étude qui met en scène des personnages confrontés à des situations individuelles et collectives, montre comment la représentation du génocide rwandais, sous la forme d'un récit de survivance, *fabrique* le texte narratif.

Mots-clés: Récit de Survivance, Survivants, Acteurs ou Victimes, Génocide, Fabrique

Introduction

De plus en plus, la guerre civile intègre les lignes du roman africain francophone, et les écrivains s'efforcent de la représenter avec force pour montrer à la fois le visage macabre des sociétés africaines modernes et pour lutter contre l'oubli et les formes de négation de la guerre. Depuis le génocide rwandais qualifié de pire tragédie du vingtième siècle, et les guerres civiles du Liberia, de la Sierra Leone, du Congo, la littérature africaine francophone invite à une relecture des atrocités de la violence que la mémoire tend à oublier, voire à éluder. Ainsi, est née une littérature de survivance (ou quand les survivants racontent la guerre), à la base d'une «écriture de l'anamnèse qui en rétablissant la mémoire permet de se souvenir et de dire le génocide [ou la guerre]» (S. Semujanga, 2008, p. 75).

On parle d'une écriture de survivance parce que les survivants rappellent, racontent, interrogent la guerre et les circonstances de son exercice. La démarche est construite autour d'un souci permanent de porter la voix des morts incapables de parler aux vivants et survivants de la guerre, par devoir de mémoire. En parlant à la place des morts, les témoins de la guerre produisent une littérature qui donne un sens à la douleur de la mort. Une telle option est source d'une aventure qui, tout en rappelant la violence, produit une écriture autonome, avec sa propre démarche et ses codes narratifs.

Cette étude qui s'appuie sur les travaux de J. Semujanga, P. Bleton, D. Nyela et les pistes de recherche proposées par des critiques comme Ch. Kiègle sur le récit de survivance se propose de montrer comment le témoignage du génocide entraîne des constellations esthétiques et acquiert une autonomie narrative frappante. La contribution s'appuie sur la sociologie de la littérature, l'analyse du discours, et tente justement de décliner les tendances de l'écriture de survivance sur fond d'une lecture de la déconstruction, de l'inventivité, de l'informe, en partant de l'hypothèse que le témoignage de la guerre produit une écriture de tous les possibles.

À partir d'une approche théorique précisant les motifs moral et fictif du récit de survivance, la réflexion met en lumière les dispositifs textuels à l'œuvre dans le témoignage sur le génocide (paradigme sur lequel s'appuie la réflexion), notamment les signes de la parole du témoin. Elle montre le jeu du récit de survivance qui met en scène des acteurs de la guerre civile, au moyen de deux textes narratifs de guerre de la littérature africaine francophone, et dévoile l'esthétique de l'écriture du témoignage par des survivants.

1. La guerre civile et la parole du survivant

Le témoignage est en soi un projet, une envie de dire, de raconter, de poser des paroles ou des mots sur des faits pour les rendre plus perceptibles et crédibles. Transposé en littérature, le témoignage prend la dimension d'une interprétation fictive des faits de société, au moyen d'un narrateur- témoin dont la parole légitime une aventure humaine quelconque.

Selon A. Wieviorka (1998), le monde est entré dans «l'ère du témoin» avec la possibilité pour les uns et les autres de donner eux-mêmes un sens à leur vie, grâce au témoignage. J. Semujanga pense que le témoignage est la pierre angulaire du récit de soi et postule sur son homodiégéticité comme de la forme achevée et parfaite de l'écriture de soi. Sur cette base, soutient-il, «la narration à la première personne authentifiée par le *je* qui raconte, semble constituer le témoin et l'existence même de l'événement raconté comme témoignage» (2008, p. 127).

Le témoignage prend des dimensions diverses et des postures variées, convoquant aussi bien des historiens, des journalistes, des anthropologues, des sociologues que des littéraires. Il participe d'un enjeu décisif qui engage la responsabilité du témoin ; cet enjeu postule un double devoir: celui de raconter pour barrer la route à l'oubli et à l'amnésie et celui de raconter pour tenter de restituer la vérité de l'événement. Selon S. Valy (2006, p. 59-70), «dans leurs écrits respectifs, les artistes écrivains produisent une littérature de témoignage, une manière subtile à eux d'assumer leur responsabilité historique » qui consiste à créer « une sémiotique de l'indicible », selon la formule de Michael Rin (1998), pour rendre la guerre dicible.

En général, si les historiens s'appuient sur des adultes, des personnes d'âge mûr pour restituer exactement la vérité, la littérature s'appuie, quant à elle, de plus en plus, sur les enfants pour témoigner des pires atrocités de la société. Témoignage des enfants pour prétexter l'adage selon lequel "la vérité sort de la bouche des enfants". Dès lors, la littérature africaine croit trouver chez l'enfant, le témoin idéal pour représenter les brutalités du système actuel. Mais que viennent faire les enfants dans le témoignage si sensible de la guerre ou du génocide, comme c'est le cas avec Birahima dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma ou encore *Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala?

Selon D. Nyela et P. Bleton, une telle mutation est liée à «la faillite de l'État postcolonial en Afrique» si bien que «l'enfant ne se raconte plus du tout sous la mièvrerie du romantisme; mais plutôt sous le signe de l'horreur et de la barbarie, avec la brutale et tragique irruption des enfants-soldats à la faveur des guerres civiles qui ensanglantent le continent» (2009, p. 233-234). Sur le plan littéraire, l'irruption de l'enfant sur la scène du roman de guerre ou du génocide participe d'une reconfiguration et d'une reconstitution de son image qui n'est plus celle « d'une enfance somme toute heureuse, rythmée par les rituels initiatiques, bercée par le bonheur de l'insouciance et surtout marquée par la foi en l'avenir » (op. cit., p. 235), mais l'image d'une enfance qui s'écrit désormais avec le sang.

Victimes et coupables dans les conflits armés qu'ils ne comprennent pas, les enfants-soldats peuplent la société des romans africains postcoloniaux et leur apparition se veut un contre-discours sur le profil nostalgique de l'enfant jusque-là perçu comme la pierre angulaire de la société africaine. L'enjeu littéraire crée une littérature qui se veut témoin de la transformation de l'enfant africain, de plus en plus projeté dans l'univers des conflits armés effroyables.

Le récit de survivance fait appel au discours du témoin, aux paroles de celui qui croit savoir beaucoup de choses sur un fait, un événement. Il institue un trait d'union entre la réalité des faits et la fiction de l'histoire qui se raconte grâce à la voix du *je* narrateur. Même si pour T. Todorov (1973, p. 53-56), «la littérature [...] est une parole qui précisément ne se laisse pas soumettre à l'épreuve de vérité», le témoignage vise cependant à attester les faits et à tenter de comprendre les événements.

Les travaux de Ch. Kiègle, C. Gagné, F. Ouellet, R. le Huenen, A. Prstojevic etc. sur les récits de survivance et les structures d'adaptation au Réel partent du principe que le témoignage s'appuie avant tout sur le trauma provoqué par la violence et «comporte une part d'imaginaire et de fantasmatisation» qui rend difficile le passage de la réalité à la fiction. La définition que Ch. Kiègle propose aux récits de survivance confirme d'ailleurs la difficulté que pose aux chercheurs ce récit de soi dans sa double posture du «j'y étais» et du «je peux en parler».

On note avec elle que:

Les récits de survivance mettent en scène des sujets confrontés à des situations de crise individuelle ou sociétale [...]. Pris en charge par un ou des récitants au sein de discours oraux, écrits ou visuels, les récits de survivance témoignent d'une expérience de déstabilisation souvent difficilement surmontable dans le registre intéroceptif et pouvant aller jusqu'à la mort psycho-sociale de l'individu (2007, p. 9).

Le témoignage pose ainsi le problème de la passerelle entre l'événement et la fiction, entre le passé et le présent, surtout dans des situations de reconstitution du passé du génocide. Raconter suppose qu'on a été témoin des faits ou, du moins, que le témoignage s'appuie sur la voix de l'Autre. Il est nécessaire dans ce cas que le témoignage prenne en compte les trois niveaux narratifs du discours testimonial : le temps, la mémoire et la filiation. Sans une telle taxinomie, il serait difficile que ce paradigme s'adapte au Réel sans tomber dans le legs du doute et de l'auto-censure.

Mais comment témoigner, s'interroge L. Jurgenson (2003), sans que le sujet ne se laisse happer par des enjeux mortifères ? Le génocide rwandais de 1994 avec ses plus de huit cent mille (800.000) morts a suscité, par exemple, un ensemble de corpus de fiction important marqués essentiellement par la

méditation sur la mort aveugle et gratuite, et le sens qui restait à donner à la vie, s'il en existait encore à l'époque des massacres.

Quand ils se sont rendus au Rwanda dans le cadre du projet de Fest' Africa, la plupart des auteurs qui ont écrit sur cette tragédie était moins préoccupés par une expérience historique et sociale consistant à comprendre pourquoi le prêtre a livré ses fidèles aux *Interahamwés*¹ ou que le fiancé hutu a tué lui-même sa fiancée tutsi. Le projet, essentiellement littéraire, participait d'un travail d'appréhension du génocide dans «sa radicalité plus que ne le ferait la philosophie, la théologie voire l'histoire ou la sociologie» (J. Semujanga, op. cit., p. 12).

Le témoignage constituait en lui-même un projet mortifère que devaient soutenir des textes littéraires et des mécanismes d'écriture très expressifs de la laideur du génocide. C'est à juste titre que pour J. Semujanga (idem), «la fiction littéraire cherche moins à rendre compte de l'événement du génocide qu'à exprimer la relation d'ambivalence faite de fascination et de répulsion du lecteur devant un texte d'horreur».

Les récits de survivance tendent ainsi à provoquer un électrochoc et à marquer le texte par la douleur des victimes. Chaque description de la violence et de l'horreur participe d'un travail de mémoire soutenu par une écriture débridée et impure. Le témoignage prend diverses postures formelles selon le sujet narratif abordé et la gravité des faits. À chaque étape, le témoin devient le porte-parole des morts et des victimes, et son récit adopte une posture collective. Il parle principalement pour les morts qui ne peuvent plus parler, mais son discours acquiert une dimension collective et fait appel à la douleur de toutes les victimes des génocides.

Au niveau formel, le témoignage s'appuie sur une constellation esthétique marquée par des pratiques d'écriture variées. Le témoin devient alors non plus un simple narrateur de la guerre, mais un artisan de l'écriture qui, sans arrêter la douleur de la mort, participe d'une poétique de soulagement et de réconfort pour les victimes. Les récits de survivance, tout en faisant donc appel au témoignage, assumant ainsi le projet moral constituant à écrire par devoir de mémoire, créent une littérature aux contours formels hybrides et complexes.

Le débat sur l'opportunité du témoignage sur le génocide, du récit de survivance, se cristallise de plus en plus sur l'objectif d'une telle démarche qui tend à raviver la douleur de la mort, surtout dans les situations d'extrêmes violences comme les génocides. Selon D. Nyela et P. Bleton (op. cit., p.259-260), «que peut la littérature face à la monstruosité du génocide? Le silence dû au respect des morts n'est-il pas la meilleure réponse à opposer à une telle stratégie ?». À juste titre, cette interrogation à tout son intérêt lorsqu'il est question, dans une telle stratégie, de chercher notamment à donner «une légitimité éthique aux mots». Elle répond à la préoccupation d'Adorno sur la possibilité de produire des œuvres artistiques après Auschwitz.

Nul doute qu'une telle démarche ne saurait souffrir d'une inopportunité, surtout dans cette Afrique en proie à tous les délires sociaux (les guerres civiles, notamment). La littérature de survivance est donc la réponse aux crises et aux brutalités sociales, le témoignage correspondant aux productions écrites marquées par la restitution de ce qui a été perdu sous la forme d'un voyage dans les traces de la mémoire. Abordé sous l'angle théorique, le récit de survivance appelle également une lecture pratique donnant essentiellement lieu à une aventure révélant des dispositifs formels frappants du témoignage, comme c'est le cas dans les deux romans du corpus.

2. Je et Jeux du témoignage

Le récit de survivance est le lieu de toutes les aventures formelles. Le témoignage s'appuie essentiellement sur la voix du *je* narrateur dont le récit de la violence déstabilise les codes narratifs formels sur fond d'hybridité. La parole du témoin acquiert une dimension auto-fictive et autonome par

¹ Miliciens hutus ayant participé activement au massacre des Tutsis

rapport aux événements racontés par le sujet à l'intention du lecteur. Ch. Kiègle perçoit une telle aventure au second degré comme une hybridité formelle, dès l'instant où ce type de récit «redéploie l'événement traumatisant sur l'axe de la linéarité en l'intégrant à l'expérience de l'énonciateur, à la verticale de son assumption en tant que sujet» (2007, p. 6). Aussi, écrit-elle qu'

au second degré, le témoignage tient de l'hybridité formelle: il brade des situations narratives sur fond de vérité historique, engendre des figures mi- réelles, mi- fictives, déploie des schèmes d'interprétation aussi insensés que l'absurdité des mondes qu'il cherche à représenter. Ce type de récit auto-fictif, s'éloignant de la dimension autobiographique du récit de survivance au premier degré, acquiert une certaine forme d'autonomie par rapport à l'événement traumatisant issu du Réel» (2007, p. 6).

Cette forme d'autonomie dont parle Ch. Kiègle se révèle essentiellement dans la structure formelle du récit de survivance. De fait, « l'inventivité du texte stimule l'inventivité du destinataire [...] pour le meilleur ou pour le pire » (Ch. N'Diaye, 2011, p. 332). En effet, le témoignage donne prétexte à l'inscription du récit dans le sclérose et dans la posture du *je* qui « sait tout » et qui veut « tout faire savoir ». Le témoignage à la première personne semble constituer la pierre angulaire du récit de survivance.

Le narrateur-témoin supplante ainsi le témoignage qui se trouve réduit à un simple exercice de restitution des faits. Il s'établit dans ce cas une complicité (coupable) entre le narrateur-témoin dont le récit racontable façonne la perception des événements et le lecteur-récepteur qui donne vie au témoignage grâce à sa lecture active.

La forme même du récit à plusieurs voix participe d'un enjeu décisif: celui de créer les conditions d'une perception vraisemblable des faits. Même si le témoignage relève de la subjectivité, il participe de la recherche de la vérité qui passe par le croisement des points de vue. Deux types de témoignage sont d'ailleurs frappants dans le corpus: celui du narrateur-témoin ou le témoignage direct et celui de témoin de l'histoire ou le témoignage indirect.

Le premier niveau du témoignage, celui porté par le narrateur-témoin, est de type homodiégétique. Il se reconnaît par le *je* témoin qui est au centre de l'histoire, aussi bien en tant que narrateur qu'acteur. Le récit évolue essentiellement grâce à lui, grâce à sa perception subjective des faits. Il cherche des réponses à la tragédie du génocide et tente de le raconter en ayant une vision distanciée, donc objective pour rester en phase avec la réalité.

Plusieurs témoins peuvent à la fois se partager le témoignage, comme c'est le cas dans *Murambi...* de Boris Diop, où tour à tour, Michel Serumundo, Jessica Kamanzi, Faustin Gasana, Marina, etc, racontent le génocide en jouant invariablement sur les cordes du témoin-narrateur et/ou acteur. Même si dans *L'ainé des orphelins* de T. Monemenbo, du haut de ses quinze ans, Faustin Nsenghimana se trouve être le principal témoin-narrateur du génocide rwandais, le récit adopte cependant la posture d'une narration polyphonique à cause de la mémoire trouée d'un jeune garçon dont le témoignage relève d'abord d'une autobiographie à l'entame du roman, pour ensuite s'inviter dans les méandres d'une écriture testimoniale, de survivance. Cet extrait en témoigne:

Je m'appelle Faustin, Faustin Nsenghimana. J'ai quinze ans. Je suis dans une cellule de la prison centrale de Kigali. J'attends d'être exécuté. Je vivais avec mes parents au village quand les événements ont commencé. Quand je pense à cette époque-là, c'est toujours malgré moi. Mais chaque fois que cela m'arrive je me dis que je venais d'avoir dix ans pour rien» (T. Monemenbo, op. cit., p. 14-15).

Comme Faustin, dans *L'ainé des orphelins*, Cornelius dans *Murambi, le livre des ossements* qui selon J. Semujanga «sert de fil conducteur entre les différentes facettes du récit», assumant ainsi «le rôle du témoin tiers curieux d'apprendre ce qui s'est passé» (2008, p. 141) finit par être le témoin-clé de l'histoire du génocide. Il révèle même l'origine profonde du génocide qui serait, selon lui, lié à l'avènement du parti

parmehutu en 1959, là où les autres témoins essaient naïvement de le justifier et de l'interpréter sous l'angle d'un conflit communautaire.

Ce premier degré du témoignage met en scène les principaux protagonistes du conflit. Chaque témoignage participe d'un plat servi au lecteur qui découvre les événements grâce aux points de vue des témoins. Michel Serumundo (le premier témoin dans le texte de Diop), dès l'ouverture du roman, donne les indices d'une atmosphère génocidaire qui règne déjà à la gare de Nyakabanda où il s'apprête à embarquer pour rentrer chez lui:

Un char de la garde présidentielle était en position à l'entrée de la gare. Un des trois soldats en tenue de combat m'a demandé poliment ma carte d'identité. Pendant qu'il se penchait pour lire, j'ai suivi son regard. Ça n'a pas loupé : la première chose qui les intéresse, c'est de savoir si vous êtes censé être Hutu, Tutsi ou Twa» (B. B. Diop, op. cit., p.10).

À la suite de Michel Serumundo, Faustin Gasana, milicien Hutu *interahamwe*, prend le relais du récit du génocide, également à la première personne, jouant sur la peur et la colère qui caractérisent cette bande de miliciens impitoyables. Le roman acquiert une dimension polyphonique avec l'occurrence de plusieurs témoins qui racontent des bribes d'informations servies au lecteur comme des paroles d'évangile, soulevant ainsi « la problématique d'une vérité impensable » qui selon C. Dornier et R. Durond (2005, p. 65-69), « participe du même coup à la définition d'une sémiotique nouvelle de l'art ».

Ce type de témoignage à la première personne place le témoin au début et à la fin de l'histoire. Le récit de l'horreur semble se poser sur son épaule avec le risque, selon J. Semprun (1994, p. 82), de le voir « contourner les stridences d'un récit véridique ». C'est pour cette raison que, quelquefois, le *je* témoin s'appuie sur le témoignage du témoin-indirect pour non seulement compenser ses oublis et ses trous de mémoire, mais également équilibrer et rétablir la vérité.

Le deuxième niveau du témoignage est donc de type indirect. Le témoin-narrateur se sert du témoignage de celui que J. Semujanga appelle le « témoin tiers » pour appuyer, justifier ou renchérir l'événement. Sans être physiquement présent dans le récit des événements, son témoignage acquiert une dimension complémentaire sans toutefois constituer un motif secondaire à l'histoire. De fait, ce type de témoignage rend dynamique le témoignage du témoin principal, forcé de l'intégrer dans ses réflexions, ses analyses et ses commentaires sur le génocide.

Pour justifier le génocide, Faustin fait, par exemple, appel au point de vue du sorcier Funga, sans doute pour compenser son état de malade mental ayant séjourné dans un asile d'aliénés: «selon le sorcier Funga [précise le narrateur], en quittant la terre, l'âme du Président Habyarimana aurait maudit le Rwanda» (T. Monenembo, op. cit., p.15). Même s'il avoue que «le sorcier Funga est un menteur» parce qu'«il y a bien longtemps que le Rwanda est maudit», une telle hypothèse qui s'intègre au témoignage du héros, révèle un ensemble de témoignages capables de dérouter le lecteur et de modifier sa perception réaliste de l'événement.

Boubacar Boris Diop ne fait pas le contraire, sollicitant ici et là des témoins indirects qui s'ajoutent à la multitude de narrateurs-témoins du génocide. Il cite, par exemple, «un célèbre intellectuel afro-américain» dont le témoignage sur ce qu'il a vu, de passage à Nyamata (un village du Rwanda), est aussi choquant que susceptible de façonner négativement l'image du Noir. En témoignent ces propos : «voilà, je me suis trompé toute ma vie. Après ce que j'ai vu au Rwanda, je pense que les Nègres sont effectivement des sauvages. Je reconnais mon erreur. Je n'ai plus envie de me battre pour rien du tout» (B. B. Diop, op. cit., p. 89).

Le témoignage, sous ses multiples formes, au premier niveau comme au second, ajoute de la confusion au paradigme de la violence, du génocide. Pour D. Nyela et P. Bleton (op. cit., p. 217), « la prolifération des voix narratives peut être, certes, source de confusion, mais elle est, d'un autre côté, porteuse d'une dynamique d'autolégitimation et d'auto responsabilisation ». Les différents témoignages sont enserrés

dans des étaux portés par des témoins d'outre-tombe dont la voix parle des morts aux vivants et aux rescapés du génocide.

Vrais et faux, partiels et entiers, ces témoignages contribuent à créer une littérature de survivance qui donne la preuve qu'il est possible de raconter le génocide en convoquant des témoins directs et indirects capables de restituer la vérité de l'événement. Sur l'axe formel, cette aventure bouleverse les codes classiques du récit testimonial, notamment à cause de la polyphonie narrative qui crée un texte hybride.

3. L'Hybridité formelle: enjeu esthétique de la fabrique textuelle du témoignage

Le récit de survivance est entretenu par une inventivité formelle qui est le résultat du croisement des différents points de vue et de la nature même du sujet qui le convoque: le génocide. Le témoignage, dans sa structure, se trouve déstabilisé, subverti sous le poids du désordre et des ruptures observés dans l'exercice de la violence. L'implacable violence observée sur le texte participe d'une volonté d'arracher l'écriture à sa forme classique qui constituait jusque-là son identité, pour lui faire vivre une autre expérience scripturale.

De toutes les façons, depuis qu'on est passé de l'histoire des aventures à l'aventure des histoires, «l'identité africaine des textes», selon la formule de S. K. Gbanou, se trouve brouillée, désarticulée et réduite à un ensemble hétérogène. Et c'est encore vrai pour le récit de témoignage. Comme «ces petites flaques d'eau qui sont déposées sur le chemin après l'averse et que la terre n'a pas bues» (P. Guignard, 1983, p. 48), chaque témoignage opère une reconfiguration du texte et l'expose à tous les possibles. Ces «petites flaques d'eau» dont parle P. Guignard correspondent à la forme narrative décousue, brisée, multiforme et informe du texte, pour ainsi dire, du témoignage.

Le témoignage de Faustin frappe par sa structure déstructurée marquée notamment par des détours, des oublis, des ruptures, des souvenirs, des analepes, comme quand il reconstitue sa détention depuis trois ans dans la prison centrale de Kigali, dès l'entame du roman (T. Monenembo, op. cit., p.15). Le témoignage porte sur des bribes d'informations que les souvenirs d'une mémoire trouée peinent à restituer de façon cohérente. Rien d'étonnant donc que surgissent, pour témoigner eux aussi des événements, des journalistes, des médias... (Idem, p.97-101). Selon J. Semujanga (op. cit., p. 85), «une telle déconstruction des codes sur lesquels reposait jusqu'à maintenant le cadre convenu du roman [...] mène à un autre aspect intéressant de ce roman: l'exploration de l'univers symbolique du monde par l'écriture».

La même démarche est plus perceptible dans le roman de Boubacar Diop à cause de la multiplicité des voix narratives et des paroles de témoins, soit pour justifier le génocide, comme Faustin Gasana («j'ai étudié l'histoire de mon pays et je vois que les Tutsis et nous, nous ne pourrions jamais vivre ensemble», B. B. Diop, op. cit., p.26), soit pour porter la voix des faibles sans défense, comme Jessica («j'imaginai toutes ces jeunes filles mortes de peur, arrangeant leurs visages devant un miroir pour séduire le prêtre» (Idem, p.111).

Avec ce type d'écriture, Monenembo et Diop opèrent une rupture frappante avec le récit totalitaire, et insèrent le récit de survivance dans la vague de l'écriture de l'insoumission. La démarche rappelle la théorie de l'écriture «concentrée, verticale, rapide, introspective du monde, répondant au principe mystique de la *coagula*» proposée par A. Coeffen (2000, p. 47). Le témoignage vacille au gré des témoins, à la recherche, parfois péniblement (l'exemple de Faustin), de la vérité. Ce refus du pathos brise la doxa du livre qui n'est plus d'un seul tenant. En effet, le témoignage, polyphonique, cherche ses marques dans le tumulte des protagonistes du génocide, des victimes obligées de témoigner et des témoins indirects, soulagés de participer à cette catharsis de la mémoire.

Le simple fait de faire cohabiter le récit classique et le récit fragmenté, d'alterner la voix d'une instance narrative avec celles de différents protagonistes, donne au roman de Boubacar Diop une posture totalement informelle qui selon Y. L. Konan (2005, p.47-78), «repose sur le principe du discontinu, de

l'hétérogène, du fragment, forgés, tous ensemble, dans un mouvement continu d'irrégularité, d'instabilité et d'imprécision».

Divisée en quatre, la première partie du roman est racontée par les protagonistes du génocide, tout comme la troisième partie intitulée «Génocide» où les acteurs tentent de justifier la tragédie en usant de la stratégie du discours direct. Ces deux parties contrastent avec les deuxième et quatrième parties du roman où le récit est plutôt pris en charge par un narrateur chargé de raconter le retour post-génocidaire de Cornelius, fils du docteur Karekezi, et ami d'enfance de Jessica Kamanzi (l'espionne du Front Patriotique Rwandais).

La description du retour de Cornelius dans sa ville natale perturbe encore plus la ligne du récit, forcé de s'installer dans le souvenir du génocide délivré par Jessica et Stanley (ses amis d'enfance). On note la posture décalée et déstructurée d'un roman fonctionnant comme l'envol d'un papillon, qui se pose dans un endroit après un autre, sans itinéraire précis.

Pareil pour *L'ainé des orphelins*. Bien que l'œuvre soit perçue par la critique comme n'ayant pas abordé ouvertement le génocide, se contentant de faire des allusions au génocide et adoptant la « stratégie de retrait », Monenembo n'a pas moins construit un roman à l'allure déjantée, rappelant ce que G. Deleuze et P. Guattari (1972, p. 1983) considèrent comme une écriture « sans référence à une totalité originelle même perdue », et pour ainsi dire, « une somme qui ne réunit jamais les parties en un tout » (Ibidem). Selon D. Nyela et P. Bleton, ce roman « procède [...] par entrelacs narratifs » marqués notamment par le souvenir sans cesse de Faustin du fond de sa cellule de prison (cellule numéro 14), des « avènements » ainsi que les visites de Claudine (l'assistance sociale dont il est secrètement amoureux) et de Maître Bukuru, l'Avocat.

Partant du principe que le témoignage induit des contrepoints narratifs, l'entrelacement des points de vue et le croisement des discours (tant directs qu'indirects), le récit de survivance donne, de ce fait, prétexte à une hybridité formelle frappante et à l'inscription de l'écriture romanesque dans l'inventivité formelle ; inventivité formelle parce que le témoignage du génocide comme parole d'outre-tombe produit une écriture rétive à toute linéarité, structurellement vacillante et enchevêtrée.

Le bouleversement de l'écriture se veut un hymne aux morts, une stèle qu'on érige en monument, en stratégie d'écriture pour compenser et traduire la douleur de la perte. La tension entre le souvenir de la tragédie et le devoir d'écrire pour la mémoire des morts crée une poétique du roman, une « écriture qui invoque d'autres traditions discursives » (Idem, p. 186) autres que celle servie jusque-là, et qui semble quelque peu faire son propre deuil. Le récit de survivance que D. Nyela et P. Bleton appelle « la littérature de la parole » (Ibid) consacre ainsi une pratique d'écriture déstructurée qui présente in fine une crise du genre romanesque.

Conclusion

L'ainé des orphelins et *Murambi, le livre des ossements* se caractérisent par le voyage de remémoration du génocide rwandais qu'ils imposent au lecteur à travers les voix de narrateurs-témoins dont le témoignage brise le tabou de ce qui semblait indicible. Ces deux romans sont des récits de survivance qui témoignent d'une expérience douloureuse racontée au moyen d'une stratégie d'écriture tournée vers les nouvelles pratiques du genre romanesque.

La réflexion qui est partie d'une approche théorique du récit de survivance a justement montré les contours formels d'un paradigme qui, tout en restituant le souvenir du génocide, dévoile une esthétique marquante. Celle-ci adopte diverses postures selon l'angle de vue littéraire et la vision éthico-didactique que chaque auteur entend conférer au témoignage du génocide.

Sans tomber dans l'émotion de l'horreur suffisamment présentée par les médias (la télévision, notamment), le texte de Monenembo rechigne à aborder frontalement le génocide, si ce n'est pas

incidences, aux détours d'un témoignage en biais et fictivement marqué. À l'opposé, Diop se passe d'une esthétisation à outrance qui édulcorerait la monstruosité des massacres, privilégiant le témoignage vraisemblable dont la majeure partie est rendue par des miliciens redoutables ayant participé aux massacres.

Les deux romans procèdent cependant d'une narration informelle marquée par la polyphonie narrative. Le témoignage institue certes le recours à la mémoire, mais la force que lui donnent Monenembo et Diop réside dans sa capacité à surmonter la douleur de la mort au profit du plaisir du texte. La guerre civile est dicible grâce au témoignage qui s'appuie tantôt sur le *je* individuel, tantôt sur un *je* étrangement collectif.

Tout se passe comme si le témoignage du génocide est à la recherche de sa propre autonomie discursive, à telle enseigne que la fiction de l'horreur supplante la réalité de l'événement, même si les talents journalistiques de Boris Diop ont, par exemple, révélé l'impossibilité de témoigner sur une telle tragédie sans tomber dans les stridences et le piège de la falsification. En somme, le récit de survivance, au gré des «situations extérieures dont il cherche à rendre compte», au premier degré (celui de l'oralité, de l'intention de raconter) comme au second degré (celui de l'hybridité formelle), est un protocole discursif dont le but réside dans l'envie, selon Jeanine Altounian (2005), de témoigner pour donner un sens à l'itinéraire douloureux du survivant dont l'univers s'est effondré.

Bibliographie

Corpus

DIOP Boubacar Boris, 2001, *Murambi, le livre des ossements*, Abidjan, NEI.

MONENEMBO Tierno, 2000, *L'aîné des orphelins*, Paris, Seuil.

Autres références bibliographiques

ALTOUNIAN Jeanine, 2005, *L'intraduisible: deuil, mémoire, transmission*, Paris, Dunod,

COEFFEN Alexandre, 2000, «Production d'un malentendu théorique: le fragment pascalien», *Écriture fragmentaire*, Paris, Armand, Collin.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, 1972, *L'anti-Oedipe*, Paris, minuit.

DORNIER Carole et DULONG Renaud, 2005, «Imre Kertész, une écriture de l'extrême contemporain», *Esthétique du témoignage*, Paris, Edition de la Maison des sciences de l'homme.

GBANOU Komlan Selom, 2004, «Le fragmentaire dans le roman francophone africain», *Tangence*, n°75, p.83-105.

GUIGNARD Pascal, 1983, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana.

JURGENSON Luba. 2003, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?* Monaco, Editions du Rocher.

KIEGLE Christiane, 2007, *Les récits de survivance. Modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Les presses de l'Université de Laval.

KONAN Yao Louis, 2015, «De l'informe et de l'écriture post moderne dans le roman africain francophone», *L' (in) forme dans le roman africain. Formes, stratégies et significations*, L'Harmattan, p. 47-78.

NDIAYE Christiane, 2001, *De l'authenticité des mensonges chez Boubacar Boris Diop*, dans Jean Cleo Godin (dir.), Montréal, Les presses de l'université de Montréal.

NYELA Désiré et BLETON Paul, 2009, *Lignes de fronts. Le roman de guerre dans la littérature africaine*, Les presses de l'Université de Montréal (Espace littéraire).

RIN Michael, 1998, *Les récits du témoignage. Sémiotique de l'indicible*, Delachaux et Niestlé.

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

SEMUJANGA Josias, 2008, *Le génocide, un sujet de fiction? Analyse des récits du massacre des tutsis dans la littérature africaine*, Edition Nota Bene.

TODOROV Tzvetan, 1973, *Poétique*, Paris, Seuil.

VALY Sidibé, 1998, « De la littérature de guerre à la littérature sur la guerre », *En-Quête* n°15-2006, p. 59-70.

WIEVIORAKA Annette, 1998, *L'ère du témoin*, Paris, Plon.