

© 2011

Mamadou F. Wattara

ALL RIGHTS RESERVED

L'ÉCRITURE DU GÉNOCIDE DANS LES LITTÉRATURES AFRICAINE ET  
CARIBÉENNE D'EXPRESSION FRANÇAISE : ENTRE TRANSMUTATION  
ÉMOTIVE DU RÉEL ET MÉMOIRE TRANSCULTURELLE.

By

MAMADOU F. WATTARA

A Dissertation submitted to the

Graduate School-New Brunswick

Rutgers, The State University of New Jersey

in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in French

Written under the direction of

Professor Renée Larrier

and approved by

---

---

---

---

New Brunswick, New Jersey

May, 2011

## **ABSTRACT OF THE DISSERTATION**

L'écriture du génocide dans les littératures africaine et caribéenne d'expression française : Entre transfiguration émotive du réel et mémoire transculturelle.

by MAMADOU F. WATTARA

Dissertation Director:

Renée Larrier

Evil is too often perceived in Manichean terms as the opposite of good. However literature has the potential to offer a more nuanced approach to the issue, especially when treating accounts of genocide and mass atrocities. The focus will be on specific ways in which literature can bring to light the complexity of the reality of genocide, including victims' reactions to the violence. Whereas it only takes but an instant for evil to manifest itself in a society, it often takes many generations to overcome its many consequences and to heal the invisible wounds. Of interest here are literary manifestations of this process of healing.

In genocide studies, evil is understood as embedded in the perpetrator's very intent—to wipe out the victim's entire family line, including women, children, and the elderly. This intent is what distinguishes genocide from conventional war and offers the justification of referring to it as “absolute evil.” Approaching a literary text through the theoretical tools provided by postcolonial, genocide, and trauma studies can articulate the complex and multi-faceted nature of historical events considered evil, including how both individuals and societies react to forms of collective violence. Using a comparative analysis of novels and films dealing with Rwanda and

Haiti this study will consider how literature can bear witness to genocide, reveal the incommensurable human suffering that it causes, and reveal the psychological impact on individuals and the societies in which they live. Furthermore special attention is given to exploring ways in which oral testimonies can challenge and subvert conventional historical representations.

## **ACKNOWLEDGMENTS**

Je voudrais exprimer ma profonde gratitude à Renée Larrier pour m'avoir donné l'occasion d'explorer la richesse de la littérature haïtienne. Ses suggestions m'ont permis de faire des rapprochements fort intéressants entre divers aspects du témoignage historique. Je lui dois ces regards croisés sur Haïti et le Rwanda. Je remercie vivement Carole Allamand pour ses recommandations de lectures. Je suis reconnaissant pour toutes les corrections qu'elle a suggérées après la lecture de la version initiale du chapitre premier.

Je remercie Ousseina Alidou d'avoir accepté de faire partie de ce comité de thèse témoignage, s'il en fallait de son soutien en faveur des perspectives émergentes et pluridisciplinaires sur les études africaines.

Je remercie Ana Pairet d'avoir bien voulu présider cette séance de soutenance.

J'exprime toute ma reconnaissance à Boubacar Boris Diop et à Claude Mouchard.

Enfin je dis merci à tous ceux qui m'ont encouragé dans ce travail.

## TABLE OF CONTENTS

ABSTRACT OF THE DISSERTATION.....	ii
ACKNOWLEDGMENTS.....	iv
TABLE OF CONTENTS.....	v
INTRODUCTIONS.....	1
CHAPITRE 1 : LA MÉTATHÈSE COMME CRI. <u>L'ÂINÉ DES ORPHELINS DE TIERNO MONENEMBO</u> OU LES CONTOURS D'UN TÉMOIGNAGE SUR LEGÉNOCIDERWANDAIS.....	16
1.1.Le discours et la configuration du sujet romanesque.....	23
1.1.2.Un écriture tourmentée pour dire les tourmentes de l'Histoire.....	26
1.1.3. La discursivisation comme dévoilement et dévoilement.....	50
1.1.4.La puissance de parole : narguer l'écriture par la parole.....	61
CHAPITRE 2 : CHAPITRE 2 : PAROLE (S) ARDENTE(S) / MÉMOIRE D'OSSUAIRE. <u>MURAMBI DE BOUBACAR BORIS DIOP</u> OU LA TRANSFIGURATION ÉMOTIVE DU RÉEL.....	68
2.1.Au Rwanda on dit...la famille qui ne parle pas meurt.....	79
2.2.Les voi (x) es du silence :l'expression de l'indicible.....	87
2.3. La transfiguration émotive du réel ou récit à mi-voi(e)x ?.....	97
2.4 Ecrire le génocide comme on entrebâille une fenêtre [...].	103
CHAPITRE 3 : <u>LE PEUPLE DES TERRES MÊLÉES</u> DE RENÉ PHILOCTÈTE. DIRE L'HISTOIRE ET PENSER L'ORALITÉ À TRAVERS "LA PAROLE BAROQUE" ...	127
3.1. « La parole baroque » pour témoigner de l'indicible.....	132
3.2. Genèse et contexte de la présence haïtienne en République dominicaine. Immigration ou trafic d'êtres humains ?.....	145
3.3. Un génocide est toujours une affaire d'Etat. Trujillo, le responsable et Vincent le complice.....	150
3.4. Cause(s) immédiates d'un génocide.....	153
3.5. Onirisme, mémoire(s) et traumatisme.....	156
3.6. L'Histoire comme fantasme et L'Histoire comme monument.....	164
3.7. Aspects de la mémoire transculturelle.....	168

CHAPITRE 4: <u>THE FARMING OF BONES</u> D'EDWIDGE DANTICAT. RACONTER LES MÉANDRES D'UN GÉNOCIDE: ENTRE MÉMOIRE TRAUMATIQUE ET « MÉMOIRE EXEMPLAIRE ».....	186
4.1. L'écriture : l'ombre de la parole ?.....	190
4.2Hispaniola. Premier foyer sucrier des Amériques ?.....	197
4.3. « La fluidité atavique » : expression d'identité nationale ou fondement d'un génocide ?.....	199
4.4. Témoignage historique et mémoire transculturelle.....	202
4.5. « There are ghosts there... » L'Histoire comme un revenant.....	218
4.6.L'indivision narrative comme expression de la mémoire traumatique.....	222
4.7. Les « enfants invisibles ». Quand le « droit du sol » ne s'applique pas aux enfants nés de parent(s) haïtien(s) en République dominicaine.....	229
 CONCLUSION.....	 239
 BIBLIOGRAPHIE.....	 242
 CURRICULUM VITAE.....	 261

## INTRODUCTION

En 1956, Jacques Stephen Alexis dans sa communication au Premier Congrès International des Ecrivains et artistes Noirs jetait les fondements du réalisme merveilleux haïtien. En insistant sur la dimension réaliste merveilleuse de la littérature, Alexis voyait en l'écrivain tout individu qui est à l'écoute de son temps ; mieux il saluait en l'écrivain un « grand témoin. »<sup>1</sup> Six ans plus tôt *Présence Africaine* publiait Discours sur le colonialisme d'Aimé Césaire, essai dans lequel le poète martiniquais dénonce la violence de la colonisation qu'il identifie au nazisme<sup>2</sup>.

Sur le continent africain même d'autres voix s'élèveront à la suite du « cri agonique »<sup>3</sup> césarien. En 1960 Jules Roy publie La guerre d'Algérie – un essai qui

---

<sup>1</sup> Jacques Stéphen Alexis, « Du Réalisme merveilleux des Haïtiens », *Présence Africaine*, no Spécial 8, 9,10, juin-novembre 1956.

<sup>2</sup> L'œuvre césarienne est marquée par une forte vocation à témoigner pour les sans-voix comme l'atteste cette voix poétique du Cahier : « Et si je ne sais que parler, c'est pour vous que je parlerai. Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir. » in Cahier d'un retour au pays natal. Paris : Présence Africaine, 1971, p. 61. Pour plus d'information voir Renée Larrier, Autofiction and Advocacy in the Francophone Caribbean. Gainesville: University Press of Florida, 2006

<sup>3</sup> L'expression « l'homme agonique » a été employée dans les années 70s par les francophones canadiens pour résumer leur situation douloureuse. Voir Patrick Corcoran, The Cambridge Introduction to Francophone Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p.148 Toutefois il convient de préciser que le thème du cri reste une dimension fondamentale de la littérature caribéenne. Chez Césaire il est assimilé au « grand cri nègre » tandis que Glissant parle du « long cri douloureux ». La plantation -- seconde matrice après celle du bateau négrier -- est le lieu de la diversité des paroles : parole directe, parole ravalée, parole différée ou déguisée qui se fondent en un long cri douloureux que constituent le Negro Spirituals, le Blues et toutes les musiques dérivées telles que le Jazz, la Salsa et le Reggae. Poétique de la Relation. Paris : Gallimard, 1990, pp.87-88. Et pour le poète et philosophe martiniquais, « Il n'y a d'universalité que de cette sorte : quand de l'enclos particulier, la voix profonde crie. » *Ibid*, p. 88.

témoigne de la douloureuse condition des populations locales algériennes. L'auteur y dénonce les injustices et les abus du système colonial. Roy précise son intention en ces mots : « J'ai essayé de faire entendre les cris qu'ils n'ont pas poussés parce qu'ils sont au-delà des cris et de la révolte [...] ». <sup>4</sup> En Afrique sub-saharienne Sembène Ousmane publie la même année son roman Les Bouts de Bois de Dieu inspiré par des événements historiques – la grève en 1947 des cheminots de la Régie des chemins de fer Dakar-Niger.

Par souci de clarté méthodologique, il convient d'inscrire les propos d'Alexis dans le contexte plus général de l'Histoire mais aussi des Lettres françaises.

Deux remarques s'imposent : d'abord faut-il le rappeler, au moment où l'homme de culture haïtien s'exprimait les souvenirs de la Grande Guerre étaient encore présents à l'esprit de tous. Ensuite sur le plan littéraire on était quelques années seulement après la publication en un volume unique des récits de témoignage de Maurice Genevoix intitulés Ceux de 14 (1949). Ce long récit autobiographique sur l'expérience de la Première Guerre Mondiale est considéré comme un des textes majeurs qui inaugure le témoignage historique – écriture qui se fait l'écho de la violence collective à l'ère moderne. <sup>5</sup> De même après la Seconde Guerre Mondiale l'ampleur des crimes nazis est progressivement révélée au monde par les écrits de survivants qui ont su trouver dans l'écriture testimoniale une « seconde naissance » <sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Jules Roy, La guerre d'Algérie. Paris : Julliard, 1960, p.212.

<sup>5</sup> Dans *Notre Librairie* no. 161, (mars-mai 2006) Jean-Pierre Dozon affirme : « [...] la littérature met le doigt sur des choses que parfois les sciences humaines et sociales ne voient pas. Il y a une sorte de compétition originelle entre les sciences sociales et la littérature. Prenez la guerre de 1914-18, ce sont les littéraires qui ont montré ce qu'elle comportait de particulier, de brutalité extrême cependant qu'un grand auteur comme Durkheim passait à côté ». P.37.

<sup>6</sup> Le cas de Primo Levi est l'un des plus connus.

A côté des textes écrits sous forme de mémoires, on retiendra d'autres textes où l'intention littéraire est beaucoup plus manifeste : La Route des Flandres de Claude Simon et W ou le souvenir d'enfance de George Perec.

La présente thèse se propose d'analyser l'écriture du traumatisme dans la littérature du génocide<sup>7</sup> dans deux espaces littéraires majeurs : Haïti dans les Caraïbes et le Rwanda dans la région des Grands Lacs en Afrique Sub-saharienne. Les textes sous considération sont L'Aîné des orphelins du franco-guinéen Tierno Monénembo et Murambi. Le livre des ossements du sénégalais Boubacar Boris Diop en ce qui concerne le Rwanda<sup>8</sup>; Le Peuple des terres mêlées de l'haïtien René Philoctète et The Farming of Bones de l'haïtienne américaine Edwidge Danticat pour ce qui est d'Haïti<sup>9</sup>.

Nous voudrions présenter la « construction du discours *autrement* »<sup>10</sup> dans ces fictions de l'indicible comme des écritures du traumatisme. Plus spécifiquement il s'agit de montrer en quoi la rencontre entre témoignage historique et fiction est productrice d'un discours nouveau sur le génocide.

---

<sup>7</sup> Nations Unies : <<http://www.hrweb.org/legal/genocide.html>> consulté en décembre 2010.

<sup>8</sup> En plus des deux romans de notre corpus l'initiative « Rwanda: Ecrire par devoir de mémoire » a produit les textes suivants : Nocky Djedanoum, Nyamirambo ! Bamako : Le Figuier et Lille : Fest' Africa, 2000 ; Monique Ilboudo, Murekatete Bamako : Le Figuier et Lille : Fest' Africa, 2000 ; Koulsy Lamko, La Phalène des collines. Butare : Kuljaama, 2000 ; Paris : Le Serpent à plumes, 2002 ; Venus Kayimahe, France-Rwanda : les coulisses du génocide : témoignage d'un rescapé. Paris : Dagorno, 2001 ; Jean-Marie Vianney Rurangwa, Rwanda : le Génocide des Tutsi expliqué à un étranger. Bamako : Le Figuier et Lille : Fest' Africa, 2000 ; Véronique Tadjou, L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda. Arles : Actes Sud, 2000 ; Abdourahman Waberi, Moisson de crânes. Paris : Le Serpent à plumes, 2000. Ces titres seront désormais abrégés en fonction des lettres initiales.

<sup>9</sup> Consulter « Genocide Next Door: The Haitian Massacre of 1937 and the Sosua Jewish Refugee Settlement» in Eric Paul Roorda, The Dictator Next Door. Durham: Duke University Press, 1998, pp. 127 – 53.

<sup>10</sup> Pierre Van Den Heuvel, Parole, mot, silence, Paris : José Corti, 1985, p. 72.

La notion de « mémoire transculturelle » semble pertinente pour aborder les deux romans écrits sur le génocide rwandais. Josias Semujanga la décrit ainsi dans Le génocide, sujet de fiction :

La parole sur le génocide des Tutsi convoque à la fois les événements de la culture rwandaise depuis ses mythes fondateurs, les récits coloniaux de l'Occident du XIX<sup>e</sup> siècle et les mots inventés dans le cadre du génocide des Juifs d'Europe au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. En partant d'approches diverses allant de l'intertextualité, entendue ici comme une pratique de mise en relation entre les textes et discours antérieurs et récits nouveaux, à l'analyse narrative, en passant par l'analyse du discours, on voudrait réfléchir sur la mémoire du génocide à partir de la mémoire de la littérature dans chaque texte du corpus (23-24).

Cette approche qui vise à relever la dimension esthétique du roman ne devrait nullement faire perdre de vue le caractère particulièrement atroce des crimes commis pendant le génocide rwandais. La visite des sites a permis aux auteurs de prendre toute la mesure de la barbarie des crimes. Ils ont été interpellés par des « momies qui crient » (OI 23). Aussi il ne serait pas exagéré de dire que chez certains auteurs du projet « Ecrire par devoir de mémoire », l'écriture est passée par l'émotion. Dans L'Ombre d'Imana le passage consacré à l'écrivain précise dès les premières lignes : « L'émotion peut aider à comprendre ce qu'a été le génocide » (OI 38). Survivante des camps Nazis, Hannah Arendt attire l'attention sur cette question incontournable dans toute évocation de crimes de masse : « Le contraire de l'émotion n'est pas la raison, mais l'*insensibilité*. »<sup>11</sup> Il serait donc intéressant d'analyser comment les textes de notre corpus permettent la réflexion sur cette problématique inhérente à la réalité humaine dans son effort pour comprendre le génocide.

---

<sup>11</sup> Cité par Catherine Coquio dans « Malaise dans la politique » Christian Coq et Jean-Pierre Bacot, Travail de mémoire 1914-1998. Une nécessité dans un siècle de violence. Paris : Autrement, 1999, p. 189.

S'exprimant sur le pouvoir de la littérature à dire les pires souffrances humaines, René Philoctète invite l'écrivain à faire preuve de subtilité stylistique dans son art. Pour avoir une prise véritable sur le lecteur, l'écriture testimoniale devrait se concevoir comme une « transfiguration émotive du réel. » Sans complètement rejeter les émotions et ce qu'elles ont de subjectif, René Philoctète met en avant le pouvoir de suggestion de la littérature – jugé plus efficace – que toutes les belles poésies. Dans la préface de Les Fous de Saint Antoine<sup>12</sup>, Philoctète précise sa conception de l'écriture :

Dans les coulisses, montreur de marionnettes, il mène les opérations. C'est à vous, spectateur, de fulminer contre l'état de bêtises établi. De Fourbir votre conscience et vos armes. Vous acceptez ipso facto que la suggestion, en art et en littérature, soit plus frappante que le constat, plus présente que le procès verbal, plus efficace que l'affiche.

En plus du travail de distanciation qui est suggérée par ces propos, ceux-ci semblent aussi admettre que le « dévoilement d'une réalité douloureuse »<sup>13</sup> passe souvent par un dévoilement maîtrisé que constitue l'écriture. C'est à ce seul prix que l'artiste peut transcender ses propres émotions, témoigner de la cruauté génocidaire et rendre aux victimes leur dignité. Cette conception du témoignage historique guide notre lecture des deux romans haïtiens du corpus – Le Peuple des terres mêlées et The Farming of Bones.

Vu le contexte de ces récits – le génocide -- les rapports complexes entre histoire, témoignage et traumatisme méritent d'être examinés. Les « trauma studies »

---

<sup>12</sup> Lyonel Trouillot, Les Fous de Saint Antoine, Port-au-Prince : Editions Henri Deschamps, collection Les Cahiers du Vendredi, 1989.

<sup>13</sup> Jean Kaempfer, et al. Formes de l'engagement littéraire (XV<sup>e</sup> - XXI<sup>e</sup> siècles). Genève: Editions Antipodes, 2006, p. 19.

constituent une des principales méthodes d'analyse de l'histoire moderne depuis le début du 20<sup>ème</sup> siècle, spécialement l'histoire occidentale de l'après Seconde Guerre Mondiale. La discipline a recours aux notions psychanalytiques de répression, culpabilité, répétition obsessionnelle et de mélancolie pour décrire la relation que les sujets entretiennent avec le passé historique.

A l'instar de la théorie postcoloniale, les "trauma studies" mettent l'accent sur la mémoire et l'expérience individuelles de l'Histoire au détriment des versions officielles de l'Histoire qui ont tendance à passer sous silence les effets complexes et multidimensionnels du vécu historique sur l'individu. Comme la théorie postcoloniale qui se concentre sur les traditions orales – culture prévalente dans les deux régions qui nous intéressent – les « trauma studies » accordent la plus grande importance aux témoignages et aux confessions en tant que produits de la mémoire individuelle qui subvertissent et remettent en cause les discours historiques officiels.

A l'échelle de la société, les « trauma studies » rejettent la distinction entre victimes / bourreaux car pour qu'un événement tragique s'inscrive dans l'histoire, il faut que l'ensemble de la collectivité en ait été affecté ; comme le suggèrent les propos suivants de Cathy Caruth : « To put it somewhat differently, we could say that the traumatic nature of history means that events are only historical to the extent that they implicate others.» (Unclaimed Experience 18). Du traumatisme, nous retenons la définition que Cathy Caruth donne :

In its general definition, trauma is described as the response to an unexpected or overwhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares, and other repetitive phenomena. Traumatic experience, beyond the psychological dimension of suffering it involves, suggests a certain paradox: that the most direct seeing of a violent event may occur as an absolute inability to know it; that immediacy,

paradoxically, may take the form of belatedness. The repetitions traumatic event – which remain unavailable to consciousness but intrude repeatedly on sight – thus suggest a larger relation to the event that extends beyond what can be simply seen or what can be known, and is inextricably tied up with the belatedness and incomprehensibility that remain at the heart of this repetitive seeing (92-93).

### **Présentation des deux espaces géographiques sous considération**

L'Afrique des Grands Lacs regroupe le Burundi, l'Ouganda, la République Démocratique du Congo, la Tanzanie et le Rwanda. L'expression aurait été employée pour la première fois par des explorateurs anglais, notamment Richard Francis Burton (1821-90) et John Rowlands Henry Morton Stanley (1841-1904). Elle fut remise au goût du jour en 1979 lors du colloque de Bujumbura<sup>14</sup>. Le terme est pris ici dans son acception contemporaine qui tient compte des intérêts géostratégiques à l'œuvre dans la région. Comprise dans ce sens, l'Afrique des Grands Lacs inclurait tous les pays voisins de la République Démocratique du Congo qui exercent diverses influences dans la région depuis la fin de la Guerre Froide à la fin années 80. Cette approche permet d'insister sur la complexité de la tragédie rwandaise de 1994, sujet qui constitue l'un des deux centres d'intérêt de cette thèse. La perspective ainsi adoptée sur les événements du Rwanda rejoint la position de nombre d'intellectuels africains qui pensent qu'il faut aller au-delà du schéma réducteur et quelque peu simpliste victime (Tutsi)/ bourreau (Hutu) pour aborder la question de la violence dans la région. Selon ces critiques la lecture des événements de 1994 qu'ils rejettent reproduit le paradigme de la Shoah et enfermerait

---

<sup>14</sup> Entretien avec Jean-Pierre Chrétien, <<http://www.diploweb.com/forum/afriquegrandslacs.html>> consulté en décembre 2009.

les Tutsi dans un «absolutisme ethnique<sup>15</sup>» en mettant le pouvoir pro-Tutsi de Kigali à l'abri de toute critique et poursuite judiciaire. Pour les défenseurs de cette idée l'origine de la violence cyclique dans la région remonte à la période coloniale. Cependant les prises de position de ces intellectuels et chercheurs suscitent une question fondamentale. En refusant d'utiliser le mot génocide pour désigner la tragédie rwandaise ces critiques n'apportent-ils pas de l'eau au moulin des afropessimistes qui ont vu dans les massacres de 1994 une violence tribale de plus ? D'un point de vue strictement juridique, comment juger efficacement un crime sans le nommer ? Une troisième interrogation s'impose : Une telle attitude n'ouvre-t-elle pas la voie à l'impunité – disposition qui encourage la répétition du crime ? Conscients de la nécessité de faire appliquer le droit international en matière de crime génocidaire, les auteurs du récent Rapport des Nations Unies sur la guerre en République Démocratique du Congo n'excluent pas la possibilité de voir « un tribunal compétent » qualifier de génocide « certains actes de violence grave commis à l'encontre des Hutu entre 1996 et 1997<sup>16</sup> ».

Nous aurons l'occasion de revenir sur la violence postcoloniale comme fille de la violence coloniale dans la région des Grands Lacs ; en attendant il importe de voir comment cette forme de violence s'est manifestée dans l'île d'Hispaniola dans les Caraïbes – autre espace géographique qui constitue le second centre d'intérêt de cette thèse.

---

<sup>15</sup>Manthia Diawara <[http://www.africultures.com/index.asp.menu=revue\\_affiche\\_article](http://www.africultures.com/index.asp.menu=revue_affiche_article)> consulté en juin 2009.

<sup>16</sup> Nations Unies, « Rapport du Projet Mapping concernant les violations les plus graves des droits de l'homme et du droit international humanitaire commises entre mars 1993 et juin 2003 sur le territoire de la République démocratique du Congo » Août 2010, p. 47.

Les vestiges de l'idéologie coloniale et raciste fondée sur une prétendue supériorité des Européens ont contribué à exacerber l'antagonisme politique entre Haïti et la République dominicaine. Peuplée à majorité de noirs et première à arracher sa souveraineté à l'issue d'une haute lutte contre les troupes françaises, la nation d'Haïti a su conserver jalousement son indépendance tout en développant par moments des velléités d'expansion à l'égard de sa voisine de l'Est beaucoup plus métissée. Pour schématiser on dira que « les Dominicains mettent en avant « l'hispanité et la chrétienté » tandis que les Haïtiens se déclarent fiers de « l'africanité' et de la négritude. »<sup>17</sup> Cette situation est davantage compliquée par une autre donnée historique : l'unification imposée par Haïti de 1822 à 1844 a été ressentie par les Dominicains comme une humiliation. Si les facteurs sus-mentionnés constituent les causes idéologiques et politiques « lointaines » du massacre des populations haïtiennes en République dominicaine en 1937, il convient de se pencher sur les causes « immédiates » de ce crime génocidaire qui, à bien des égards, s'apparente aux crimes génocidaires qui ont endeuillé l'humanité - depuis la Traite Transatlantique jusqu'au pogrom rwandais en passant par la Shoah<sup>18</sup>. Selon Eric Roorda, « cet événement est à inscrire au chapitre de la violence raciste et nationaliste dont la décennie 1937-1947 constitue le paroxysme au niveau mondial... » ([T]he event was part of the worldwide paroxysm of racist, nationalist violence from 1937-1947...)<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> François Blancpain, Haïti et la République dominicaine. Une question de frontières, Matoury, Guyane, Ibis Rouge, 2008, p.114. Toutefois il faut préciser que cette situation commence avec la publication par Jean Price-Mars de l'essai d'ethnographie, Ainsi parla l'oncle. Compiègne : Imprimerie de Compiègne, 1928.

<sup>18</sup> Nous paraphrasons Renée Larrier : «The roundup and execution of Haitians in 1937 reconstructs on a much smaller scale the capture of Africans during the centuries-long Atlantic slave trade, the genocide of Jews during the Holocaust, and the genocide of Rwandans in 1994» in Autofiction and Advocacy in the Francophone Caribbean. Gainesville: University Press of Florida, 2006, p.122.

<sup>19</sup> Eric Paul Roorda, The Dictator Next Door. Durham: Duke University Press, 1998, p.127.

Le caractère prémédité et les motivations racistes de ces massacres ne font aujourd'hui aucun doute.

Arrivé au pouvoir en République Dominicaine sept ans plus tôt, le dictateur Rafael Leonidas Trujillo « voulait blanchir la race et la présence des Haïtiens allait évidemment à l'encontre de cette politique. »<sup>20</sup> Il faut souligner qu'à l'époque on estimait à plusieurs milliers par an le nombre d'ouvriers agricoles haïtiens qui allaient travailler dans les plantations en territoire dominicain. C'est dans ce contexte que survient le 28 septembre 1937 le massacre des Haïtiens en territoire dominicain, sujet du roman de René Philoctète, Le Peuple des terres mêlées et de celui d'Edwidge Danticat, The Farming of Bones. Ces deux textes, à l'instar des deux romans sur le génocide des Tutsi cités plus haut sont abordés ici comme discours sur l'indicible. Autre similarité importante : tous les textes relèvent du témoignage<sup>21</sup> et sont inspirés d'événements historiques réels. Chaque texte pose la question du régime totalitaire comme responsable du génocide. Sur ce point il y a une analogie entre la représentation de certaines structures d'Etat dans ces romans et ce que Louis Althusser<sup>22</sup> appelle d'une part, les appareils idéologiques d'Etat (AIE) : la tristement célèbre radio des Milles Collines dans le cas du Rwanda et la « Voz Dominicana » en ce qui concerne la République dominicaine ; et d'autre part les appareils répressifs

---

<sup>20</sup> François Blancpain, Haïti et la République dominicaine. Une question de frontières, *op.cit.* p. 104.

<sup>21</sup> Nous retenons la définition que Renée Larrier donne du témoignage dans Autofiction and Advocacy in the Francophone Caribbean. *Op. Cit.* p.24: « It is the act of bearing witness that is declaring what one saw, heard, or perceived that serves to establish truth. Témoignage also denotes testimony as well as evidence, thus it is situated in a space where oral and written discourses intersect. An individual *témoin* is an eyewitness as well as an earwitness – a position that privileges vision and audition. Additionally, the *témoin* reports what he or she purports to be the truth. In a nonjuridical sense, témoignage can refer to an account or an expression, a sign or token, as in a token of friendship or an expression of gratitude. In sports, *passer le témoin* means “pass the baton.” Although dictionary definitions of témoignage provide a foundation, they ignore historical, racial, and gender interventions.

<sup>22</sup> Pour plus d'information consulter Louis Althusser, Positions. Paris : Les Editions sociales, 1976.

d'Etat (ARE) : groupes militaires<sup>23</sup>, paramilitaire et milices notamment les Interahamwe<sup>24</sup>.

On retrouve aussi en filigrane dans ces romans la dénonciation de l'adhésion aveugle à l'idéologie génocidaire – acte qui est mis en parallèle avec la soumission à la figure du dictateur considéré comme le père de la nation. On notera au passage que la figure du *pater familias* constitue un *topos* important aussi bien dans la littérature haïtienne qu'africaine. Le parallèle avec le Nazisme s'impose : C'est en tant que *Führer* – le leader, le guide en allemand -- que Hitler a réussi à mobiliser la nation allemande autour de son projet destructeur.

On peut se référer à Philippe Lejeune pour justifier la comparaison entre les textes de notre corpus. Commentant le lien entre les dimensions empiriques appelées « réel » / « réalité » et le travail d'écriture, Philippe Lejeune observe dans La Mémoire et l'oblique : « On est sur les lieux, on a une chose précise à faire [...]. La matière à traiter [...] est sous vos yeux ; le début et la fin du texte, son ordre sont dictés en quelque sorte par la réalité [...]. La permanence des lieux garantit que les textes produits seront relativement homogènes et comparables »(190). L'approche comparatiste devrait permettre de faire ressortir la spécificité littéraire de chaque texte face au défi artistique et éthique qu'implique la représentation de l'événement-

---

<sup>23</sup> Le Peuple des terres mêlées de René Philoctète fait référence à la participation de la « guardia dominicaine » tandis que The Farming of Bones d'Edwidge Danticat met en scène la participation de militaires dominicains sous les ordres du Colonel Pico.

<sup>24</sup> Milices extrémistes hutu formées avant le génocide, par le président Juvénal Habyarimana, entraînées par l'armée rwandaise. Ces milices ont été les principales exécutantes du génocide de 1994.

limite. La critique est loin d'adopter une position commune autour de la question. Certains estiment que le génocide est au-dessus de la littérature et de la fiction. A ceux-ci, on peut rappeler que la littérature permet la transmission en inscrivant l'événement dans la mémoire. Destinée aux plus jeunes, elle peut s'avérer un instrument précieux pour la réflexion et « l'éveil de la conscience ».

Sur un autre plan la littérature en s'inspirant d'événements historiques peut combler les « lieux de mémoire »<sup>25</sup> en éclairant les zones sombres de l'Histoire. Le conseiller spécial du Secrétaire Général des Nations Unies dans un récent article rédigé dans le cadre du Programme de sensibilisation contre les crimes de génocide, reconnaît l'existence de « blind spots »<sup>26</sup> dans le dispositif juridique et le mécanisme de prévention onusiens. L'Aîné des orphelins et Murambi, à des degrés divers, suscitent une interrogation légitime sur le rôle de l'institution internationale dont le capital moral s'est dissipé au fur et à mesure que les révélations sur son inaction ont fait jour.

L'histoire en tant que récit vise à la production de sens dans le cadre d'une société. La validation ou la légitimation de ce sens peut dans une large mesure dépendre de la manière dont les acteurs de cette histoire sont présentés. La fiction de l'écrivain est souvent rejetée au second plan au profit de la voix dominante de la doxa qui se charge de véhiculer le réel, mais la vérité de ce réel ne saurait échapper à la suspicion. On peut dire alors que c'est aux confluent de la fiction et du réel qu'il faut chercher la « vérité » historique. Au moment où l'histoire s'est constituée en

---

<sup>25</sup> L'expression renvoie au traitement sélectif de l'histoire inspiré par les travaux de Pierre Nora.

<sup>26</sup> Francis Deng, « In the Shadow of the Holocaust » in *The Holocaust and the United Nations Outreach Programme. Discussion Papers Journal*, New York, 2009, p. 68.

discipline autonome pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les historiens devaient choisir entre une démarche « explicative » et une démarche « compréhensive ».<sup>27</sup>

Le Peuple de Michelet constitue un bel exemple en ce sens qu'il réhabilite la classe paysanne comme actrice principale de la Révolution française.

En jetant les bases de l'historiographie moderne, Jules Michelet a montré que l'interprétation des événements et leur inscription dans le temps sont toujours fonction de la vision et des valeurs d'une époque donnée. La mémoire est donc une perpétuelle négociation avec le passé et les acteurs sociaux dont l'adhésion est nécessaire à l'œuvre de transmission. La même réflexion s'applique au projet « Rwanda : Ecrire par devoir de mémoire. » Cependant s'il convient de s'interroger sur les enjeux d'une telle initiative et mesurer les risques d'instrumentalisation du travail de mémoire, il faut admettre que la représentation fictionnelle d'un génocide dépasse le cadre strict de la « vérité » historique et pose plutôt des impératifs moraux et éthiques. Au lendemain de la *Shoah*<sup>28</sup>, encore sous le choc de la barbarie du crime nazi, le monde a réagi par une série d'injonctions dont les plus emblématiques sont le « jamais plus ça » de la conscience universelle ou encore le fameux interdit d'Adorno : « Ecrire un poème après Auschwitz est barbare. » (Prisme : Critique de la culture et de la société 23).

Si la dimension mémorielle du premier appel est évidente ; transmettre la mémoire contre l'oubli et pour la prévention du génocide ; l'injonction d'Adorno aux artistes retentit comme une mise en demeure de faire preuve de sens de responsabilité élevée

---

<sup>27</sup> Françoise Revaz, « L'Historiographie : entre art narratif et science exacte » in *Ecrire l'histoire de son temps (Europe et monde arabe) I- L'écriture de l'histoire. Premier volume des actes du colloque « L'écriture de l'histoire. Entre historiographie et littérature »*. Paris, L'Harmattan, 2005.

<sup>28</sup> Le film éponyme de Claude Lanzmann a contribué à faire passer ce mot dans le vocabulaire courant pour désigner la destruction des juifs d'Europe.

face à la représentation de l'événement–limite. Cependant il faut souligner que depuis que la célèbre phrase d'Adorno a été dite au début des années cinquante le monde vit dans un paradoxe et après chaque génocide il revisite la même contradiction : comment user de mots pour dire l'innommable de la réalité génocidaire ?

Sur ce point la littérature sur le génocide a beaucoup à apprendre de la philosophie humaniste de Blanchot : « Si l'*indiscrétion* à l'égard de l'indicible est peut-être la tâche, celle-ci s'énonce par la mise en rapport du même préfixe répété, « *in* », avec l'ambiguïté qu'il tient de l'infini : L'indicible serait circonscrit par le Dire élevé à l'infini : ce qui échappe au dire, c'est non seulement ce qu'il faut dire, mais cela n'échappe que sous la marque et dans la retenue du Dire. »<sup>29</sup>

Notre propos consiste à dire d'une part que le témoignage n'exclut pas une intention littéraire et d'autre part à montrer que la philosophie permet de réexaminer les modes d'écriture testimoniale en les inscrivant dans l'Histoire de la pensée humaine et de l'art en général.

Au-delà de l'homogénéité thématique – le génocide – l'approche comparatiste se justifie par la singularité de la démarche des écrivains respectifs pour aborder la matière de leur texte. Ils ont approché le réel dans toute sa laideur pour en rendre compte, chacun selon sa sensibilité littéraire.

Notre argument consiste à présenter la « construction du discours *autrement* »<sup>30</sup> dans ces fictions de l'indicible comme des écritures du traumatisme. Une attention

---

<sup>29</sup>Maurice Blanchot, L'écriture du désastre. Paris : Gallimard, 1980, p. 176.

<sup>30</sup> Pierre Van Den Heuvel, *Op. Cit.* p.72

particulière est accordée au silence dans toutes ses manifestations, textuelles comme littéraires. Du silence on retiendra la définition de Van Den Heuvel :

Le silence peut être considéré comme une opération discursive, consciente ou inconsciente, se manifestant dans un texte et référant directement à l'énonciation. Ce concept problématique par excellence, ne possédant pas de support concret sur le plan linguistique, il sera pris ici dans le sens d'une *non-réalisation* d'un acte d'énonciation qui pourrait ou devrait avoir lieu dans une situation donnée. Cette *situation*, qui est l'ensemble des conditions psychologiques, sociales et historiques qui déterminent l'émission d'un énoncé à un moment du temps et en un lieu donné. [...] Deux raisons peuvent être à la base d'un éventuel silence : l'impuissance et le refus. L'incapacité du sujet de satisfaire à la nécessité créée par la situation provient, en général, soit de l'insuffisance du langage, soit de l'aphasie. (Parole, mot, silence 66-67).

Selon Manthia Diawara, l'expédition « Rwanda : Ecrire par devoir de mémoire » est une réaction à un silence, voire à une certaine apathie des intellectuels africains face au génocide rwandais<sup>31</sup>. Les œuvres sous considération seront lues d'abord et avant tout comme une instance de prise de parole. Ce terme dans ce contexte désigne : « un acte individuel de volonté et d'intelligence et met en valeur les aspects de la liberté, de la création et de la sélection qui caractérisent cet acte » (Parole, mot, silence 21). La démarche se veut pluridisciplinaire et s'appuie dans une large mesure sur l'herméneutique et l'intertextualité.

---

<sup>31</sup>Manthia Diawara <[http:// www.africultures.com/index.asp.menu=revue\\_affiche\\_article](http://www.africultures.com/index.asp.menu=revue_affiche_article)> consulté en juin 2009.

**CHAPITRE1. LA MÉTATHÈSE COMME CRI. L'ÂÎNÉ DES ORPHELINS DE TIERNO MONENEMBO OU LES CONTOURS D'UN TÉMOIGNAGE SUR LE GÉNOCIDE RWANDAIS**

La parole, cette chose magique qui a le pouvoir de tout soumettre à sa volonté.  
Tierno Monénembo

J'ai inventé des mots-voltiges, des mots-flèches poignardant l'aphasie, des mots-ordures déversés au dépotoir, poubelle de l'existence vile, veule, vaine... J'ai inventé des quenouilles de mots parce que les mots tissent et confectionnent la vie.

Koulsy Lamko

La représentation littéraire des massacres se construit à partir de deux pôles conceptuels : l'histoire des arts et l'histoire savante. Si l'une et l'autre visent à rendre intelligibles des événements, l'historiographie revendique une certaine vocation à la production de « vérité ». L'écrivain en revanche cherche à développer un style pour dire les tourmentes de l'histoire sans toutefois tomber dans le pathétique. Car l'exploitation de l'affect du lecteur peut basculer dans l'instrumentalisation et le sensationnalisme. Lionel Richard dénonce le trop plein d'éthos qui accompagne une certaine représentation de la violence: « Assurément, ces images ont le pouvoir de dénoncer l'inhumain : celui qui donne à voir cet inhumain prend parti, et c'est à son honneur. Son témoignage,

à moins d'esthétiser le macabre, accuse. Il appelle à s'indigner. Mais quelle est son efficacité?»<sup>32</sup>

La définition générale de l'esthétique en fait la science du beau tel qu'on le trouve dans la nature ou dans une œuvre d'art. Dans la présente thèse nous retenons la définition de l'objet esthétique que Mikhaïl Bakhtine donne dans son ouvrage

Esthétique et théorie du roman :

L'objet esthétique, c'est une création qui inclut son créateur : celui-ci s'y retrouve, y ressent intensément son activité créatrice ; ou encore, *c'est la création, telle qu'elle paraît aux yeux de son créateur, qui l'a faite avec amour, en toute liberté* ; (il est vrai qu'elle n'a pas été créée à partir de rien, et présume la réalité de la connaissance et de l'éthique, qu'elle ne fait que transfigurer, à quoi elle donne forme (81, Nous soulignons).

Dans ce sens l'esthétique est comprise aussi comme une poétique, comme une stratégie narrative. C'est sous cet angle que nous abordons le thème de l'enfance dans L'Aîné des orphelins. Mais avant d'aborder l'analyse à proprement parler du texte, nous voudrions situer le parcours littéraire de l'auteur.

Parti de sa Guinée natale en 1967 pour échapper à la dictature du régime de Sékou Touré, Tierno Monémbo réside en France depuis 1973. De son vrai nom Thierno Saïdou Diallo, il vient à l'écriture avec Les Crapauds-brousse (Seuil, 1979). Depuis il a publié plusieurs romans : Les Ecailles du ciel (Seuil, 1986 Grand Prix de l'Afrique Noire), Un Rêve utile (Seuil, 1991), Un Attiéké pour Elgass (Seuil, 1993), Pelourinho (Seuil, 1995), Cinéma (Seuil, 1997), L'Aîné des Orphelins (Seuil, 2000 Prix Tropiques), Peuls (Seuil, 2004), Le Roi de Kahel (Seuil, 2008 Prix Renaudot). Monémbo compte à son actif une pièce de théâtre, La Tribu des gonzesses (Cauris,

---

<sup>32</sup> Lionel Richard, « Montrer l'horrible dans sa réalité a-t-il encore un sens ? L'artiste et la mémoire », *Libération*, (16 avril 1998), p. 2

2006) et une nouvelle : « Conakry, cité fantôme » paru dans Amours de villes, villes africaines (Dapper, 2001).

L'œuvre de Monénembo est traversée par une quête de la mémoire pour revisiter l'Histoire. Cependant cette écriture mémorielle se double toujours d'un profond investissement en faveur de nouvelles formes discursives qui puisent aux sources de la riche poésie orale peule dont l'auteur ne cesse de se réclamer un héritier-exilé.

L'Aîné des Orphelins qui constitue l'objet de ce chapitre est la contribution de Monénembo au projet, « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », organisé en 1998 dans le cadre de Fest' Africa. Fest' Africa est une manifestation africaine qui se tient à Lille et soutenue par l'Association Arts et Métiers d'Afrique que dirigent l'ivoirienne Maïmouna Coulibaly et le tchadien Nocky Djedanoum, deux journalistes qui résident en France.

L'Aîné des Orphelins est le témoignage de Faustin Nsenghimana qui a dix ans quand un groupe Hutu interahamwes attaque son village de Nyamata. Ceux qui tentent de fuir sont massacrés y ont compris des femmes avec leurs bébés. La population est ensuite rassemblée à l'église en vue de distinguer les Hutu des Tutsi. Théoneste, le père Hutu de Faustin, refuse de se séparer de sa femme Tutsi et de leur enfant. Faustin va survivre à ce massacre et il s'ensuit pour le jeune garçon une longue et pénible errance à travers les marais, jusqu'à ce qu'il soit fait prisonnier par un soldat du Front Patriotique Rwandais (FPR) qui le conduit à Kigali. C'est dans cette ville où il survit en gardant les voitures au centre commercial qu'il fait la connaissance de Claudine, une assistante sociale, qui décide de l'aider. Après un

bref séjour à l'orphelinat, La Cité des Anges Bleus Faustin est réuni avec les autres survivants de sa famille : ses sœurs cadettes, Esther et Donatienne et son jeune frère Ambroise. Au moment de l'attaque du village ils se trouvaient chez la religieuse catholique qui habitait non loin de la maison familiale de Faustin. Guidé par l'esprit d'indépendance et ennuyé par une vie à l'orphelinat faite de restrictions, Faustin s'enfuit de La Cité des Anges Bleus pour rejoindre le QG – un bâtiment abandonné à la périphérie de la ville et qu'il occupe avec d'autres orphelins et enfants de la rue. Toujours soucieux de protéger les siens, Faustin n'hésite pas à tuer son vieil acolyte Musinkôro qu'il surprend en train de violer Esther. Faustin se retrouve en prison à côté de détenus accusés de crimes de génocide. Le roman s'ouvre avec les réminiscences du jeune prisonnier qui attend son exécution. L'analepse est judicieusement employée par Tierno Monénembo pour restituer la mémoire fragmentée et les souvenirs traumatiques du jeune survivant tandis que le discours

oralisé - fait de néologismes barbares et parfois de la métathèse - aide à camper l'identité du narrateur-adolescent dont le cynisme cinglant ne laisse aucun lecteur indifférent<sup>33</sup>.

Déjà dans Cinéma Tierno Monénembo revisite un chapitre important de l'histoire des relations franco-africaines : la décolonisation, à travers le regard d'un adolescent – Binguel ou petit garçon en langue peule. Dans la Guinée de la fin des années cinquante alors que sous la houlette de Monsieur Boubou-Blanc (Sékou Touré) la section locale du Rassemblement Démocratique Africain (RDA) – le Sily National de Guinée – s'apprête à voter non au Referendum proposé par le Général De Gaulle, les populations connaissent la violence à travers « [les] grèves à Dakar,

---

<sup>33</sup>Depuis sa publication en l'an 2000, L'Aîné des Orphelins de Tierno Monénembo a fait l'objet de plusieurs articles et chapitres de livres rédigés par des universitaires : Josias Semujanga, «*L'Aîné des Orphelins*. Au-delà du bien et du mal ou la quête d'une parole sur le génocide.» Le génocide, sujet de fiction ? Québec : Editions Nota Bene, 2008. Partant de l'herméneutique Semujanga présente *L'Aîné des Orphelins* comme « une œuvre de subversion des logiques des reportages médiatiques et documentaires [...] et une tentative de création romanesque allant au-delà du bien et du mal. » (73) ; Catherine Coquio, « *L'Aîné des Orphelins* de Tierno Monénembo : la confusion du mal » Rwanda. Le réel et les récits. Paris : Belin, 2004. Selon l'auteure, la singularité du roman de Monénembo « tient dans l'empathie réclamée au lecteur à l'égard [d'une] victime ambiguë » (145). La perspective comparée employée par Coquio est riche en références intertextuelles. L'article de Michael Syrotinski aborde la dimension performative du langage au sens psychanalytique pour montrer l'impact du traumatisme sur le sujet romanesque. «*Monstrous Fictions: Testifying to the Rwandan Genocide in Tierno Monénembo's L'Aîné des Orphelins*» *Forum for Modern Language Studies* Vol. 45 No. 4. Paul N. Touré voit dans le texte les manifestations d'une mémoire traumatique. Aussi il explique les comportements de Faustin comme la conséquence d'une « névrose traumatique » due à la violence génocidaire ; « *L'Aîné des Orphelins* de Tierno Monénembo et l'écriture de la mémoire traumatique. » *Nouvelles Etudes Francophones* ; Vol. 24, No. 2, Automne 2009, pp 171-86. Audrey Small emploie l'expression psychanalytique de « repressed memory » pour expliquer les nombreux mensonges de Faustin tandis qu'elle voit dans les erreurs de prononciation du personnage l'expression d'une « parole traumatisée », « Tierno Monénembo Morality, Mockery and the Rwandan Genocide » *Forum for Modern Language Studies* ; Oxford University Press, 2009. Notre étude de *L'Aîné des Orphelins* vise à présenter la « construction du discours autrement » comme expression du traumatisme. Ainsi la métathèse est analysée comme un « cri » qui défie la logique génocidaire qui tente d'imposer le silence aux victimes. Nous privilégions une perspective interdisciplinaire et comparée tout en faisant ressortir la contribution spécifique de la tradition orale africaine au témoignage historique qui restitue la perspective de l'enfant-survivant. Cette démarche nous permet d'établir une connexion entre « les trauma studies » et le témoignage historique tout en faisant ressortir les aspects de la « mémoire transculturelle. » Cette manière d'aborder le texte permet de dire la complexité même de l'écriture du génocide.

[les] bagarres à Conakry, [les] émeutes à Abidjan et [les] attentats en Algérie »  
(Cinéma, 108).

A l'image de la violente confrontation entre deux figures historiques fortes – celles de Sékou Touré et De Gaulle – le récit dans Cinéma reste marqué par la turbulence politique tandis que gravitent autour du protagoniste des personnages moribonds qui errent dans un monde en décrépitude.

A l'instar de Faustin dans L'Aîné des Orphelins, le jeune Binguel incarne un cynisme qui reflète la désillusion de la population face à un pouvoir dictatorial. Racontée par un enfant la violence – qu'elle soit physique ou structurelle - est présentée dans toute sa laideur. Dans un entretien accordé à Éloïse Brezault et publié dans Afrique. Paroles d'écrivains, Tierno Monénembo insiste sur la singularité du point de vue de l'enfant comme stratégie narrative :

L'enfant et la femme sont, à mon sens, les êtres les plus expressifs : par un regard, par un cri, ils permettent de dire beaucoup de choses en très peu de mots. Je reste convaincu que tous les événements historiques doivent être racontés par des femmes ou des enfants : Prenez Gavroche dans *Les misérables*. Hugo ne pouvait pas inventer un autre personnage pour raconter la Commune de Paris. Un adulte non plus n'était pas le bon personnage pour dire l'horreur rwandaise, car il n'avait pas cette économie de mots propre à l'enfant, propre à Faustin. (261)

Ce rapport que Monénembo établit entre langage / communication et la figure enfantine est contenue dans l'étymologie même du mot enfant. Après tout la racine latine du mot est *in-fans* – qui ne parle pas<sup>34</sup>. Dans cette perspective l'enfant reste habité par l'indicible au sens physiologique et naturel. Le génie de l'écrivain consiste donc à exploiter ce potentiel pour dire l'indescriptible horreur génocidaire. Dans

---

<sup>34</sup> Notre interprétation de la figure de l'enfant rejoint celle de Carole Allamand, voir : "A/Lexis: le silence dans Alexis ou le traité du Vain Combat." *Roman* 20-50, 30 (Dec. 2000) : 153-163, p.159.

L’Aîné des orphelins le thème de l’enfance semble relever d’une intention littéraire qui vise à témoigner sur le génocide rwandais avec une « nouvelle nuance individuelle.»<sup>35</sup> Sur ce point spécifique Monénembo affirme qu’il s’agit pour lui de reconstituer « une mémoire tordue.»<sup>36</sup>

Dans la littérature africaine la violence a pendant longtemps été abordée suivant le point de vue exclusif des adultes<sup>37</sup>Dans Les Bouts de bois de Dieu, la violence coloniale répressive est représentée à travers l’expérience des adultes tandis que dans Les Soleils des indépendances, c’est un adulte – Fama – qui subit la nouvelle violence structurale qui accompagne les indépendances africaines.

Le génocide est la forme suprême de la violence de masse exercée par l’Etat contre le citoyen. L’Aîné des orphelins pose la question du mal dans l’acception la

---

<sup>35</sup> L’expression est d’Imre Kertesz, Être sans destin, Paris : Actes Sud, 1998.

<sup>36</sup> « Rwanda: Le désir de mémoire : Entretien avec Mongo Béti et T. Monénembo. » *Boutures*, Vol.1, No.3, (septembre, 2000), p.2. Notre emploi du mot « contour » dans le titre du chapitre fait écho à cette expression de l’auteur.

<sup>37</sup> Consulter Marie-Chantal Kalisa, Violence in Francophone African and Caribbean Women’s Literature. Nebraska: University of Nebraska Press, 2009 et Lorna Milne, Postcolonial Violence, Culture and Identity in Francophone Africa and the Antilles. New York: Peter Lang, 2007.

Toutefois cette situation a changé à partir de l’an 2000. Avec les nombreuses guerres civiles qui ont ravagé l’Afrique de l’Ouest-- du Libéria à la Sierra Leone -- au cours de la décennie 90, les consciences se réveillent à la cruelle réalité du fléau des enfants soldats. En l’an 2000, Ahmadou Kourouma publie Allah n’est pas obligé. Paris : Seuil, 2000. Il convient de souligner qu’en 1994 déjà le Nigérian Ken Saro Wiwa publiait Sozaboy. London, Longman, inspiré de la guerre du Biafra ce roman retrace le tragique destin d’un jeune qui s’engage dans l’armée séparatiste. A noter aussi que l’histoire des enfants soldats dans les guerres civiles du Libéria et de la Sierra Leone a fait l’objet d’un film en 2008, *Johnny Mad Dog*, réalisé par Jean-Stéphane Sauvaire. En ce qui concerne la région des Grands Lacs, la question des enfants soldats est une réalité depuis 1986, début de la guerre civile en Ouganda. Aujourd’hui le problème reste encore d’actualité en RDC. Pour plus d’information consulter le travail de synthèse de Gina Clarisse M. Mekoulou « Les enfants : victimes, martyrs et bourreaux » paru dans Fabien Eboussi Boulaga et Alain Didier Olinga, Le génocide rwandais. Les interrogations des intellectuels africains, Yaoundé, Editions Clé, 2006. pp. 185-205. Le documentaire norvégien, « In a Soldier’s Footsteps » qui retrace la vie d’un réfugié politique ougandais est très instructif sur la réalité des enfants-soldats.

Dans le nu de la vie, Paris : Points, 2000 de Jean Hatzfeld est un recueil de témoignages d’orphelins du génocide. Celui de l’un d’eux - Cassius Niyonsaba, un garçonnet de 12 ans - est particulièrement émouvant.

plus absolue du terme à travers le « récit de vie » mais aussi de mort d'un orphelin plusieurs fois victime de l'enfer que fut le génocide rwandais de 1994.

Dans ce chapitre il va s'agir d'analyser la construction du discours pour faire ressortir la complexité de la réalité génocidaire et de réitérer la place unique du thème de l'enfance dans l'économie de la narration. Une attention particulière est accordée à la métathèse. L'approche utilisée est pluridisciplinaire et vise à relever surtout la dimension traumatique qui reste la toile de fond de ce récit de génocide. Car s'il peut suffire d'un instant pour que le mal s'exprime dans une société, il faut souvent bien des générations pour surmonter ses multiples conséquences et panser les blessures invisibles. Le mal dans cette perspective est défini comme l'intention d'annihilation absolue de la différence qui reste le fondement de toute logique génocidaire.

### **1.1. Le discours et la configuration du sujet romanesque.**

Dans L'Aîné des Orphelins la poétique se caractérise par ce que Thomas Pavel nomme la « conscience crépusculaire ». En effet, Monénembo opte pour une écriture maîtrisée, un récit à la première personne qui reflète la vie brisée et l'identité fragmentée d'un adolescent. Coquio parle à ce propos de « mime homogène »<sup>38</sup> – le discours sur le monde étant le fait d'un seul énonciateur.

Le roman de Monénembo a suscité de nombreuses réactions de la part des critiques et on pourrait se demander pourquoi ce roman a généré tant d'intérêt. Nous allons essayer de répondre à cette question en examinant les rapports complexes qui peuvent exister entre fiction et témoignage.

---

<sup>38</sup> Catherine Coquio. Rwanda. Le réel et les récits. Paris: Belin, 2004, p.143.

D'emblée il faut admettre qu'il n'existe pas de fiction sans intention littéraire. De même cette intention révèle une « scénographie auctoriale »<sup>39</sup> – l'image qu'un auteur projette de soi en tant qu'artiste. C'est ainsi qu'on peut dire que le style peut révéler l'identité. A propos du projet « Rwanda : Ecrire par devoir de mémoire », chaque auteur a écrit avec sa propre sensibilité en réaction à l'horreur du génocide. La diversité des styles reflète cette situation mais elle permet aussi d'attirer l'attention sur la pluralité des vécus du génocide. Une telle diversité dans la représentation est souhaitable afin de refléter l'expérience des différentes composantes de la société et donc susceptible d'éclairer un tant soit peu l'ampleur et la complexité de la réalité du génocide. Différentes conceptions de la littérature se déploient dans ces textes.

Notre propos vise à montrer en quoi Monénembo opte de mettre l'accent sur la dimension littéraire dans son témoignage. S'exprimant sur les prises de contact qui ont abouti à la résidence d'écriture au Rwanda, l'auteur franco-guinéen ne manque pas d'insister sur le côté artistique du projet et la liberté de création que cela suppose : « L'idée est venue comme ça. Un journaliste tchadien nous a dit : « Si on faisait l'opération parler du Rwanda ? » C'est ainsi que des créateurs (huit écrivains et un cinéaste) se sont mobilisés autour de la question. *La seule condition : faire une œuvre de fiction, avec l'absolue liberté* » (Nous soulignons *Boutures 2*).

---

<sup>39</sup> A entendre ici comme une posture que l'écrivain prend, l'image qu'il projette de soi et du travail d'écrivain. «Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, 2009 <<http://aad.revues.org/index678.html>>. Consulté en décembre 2009.

Ces propos de l'écrivain insistent non seulement sur le caractère libre de l'acte de prise de parole mais ils font aussi écho à la Communication que Monénembo a donnée à la Conférence Annuelle sur les Littératures africaines tenue en 2007. Lors de cette Communication, Monénembo a tenu à exprimer sa conception de la littérature mais aussi de l'écrivain qu'il compare au griot.

On a trop insisté sur son rôle d'archiviste, de vigile des vestiges, de gardien de la tradition et pas assez, à mon goût sur son âme de créateur, surtout d'incitateur à la création. Je me refuse à croire qu'il n'est qu'un répétiteur, une espèce de bande sonore juste bonne à transmettre le legs des ancêtres....il est temps de reconnaître sa marque personnelle dans l'élaboration du discours. Disons-le, enfin : le griot est un écrivain, en tout cas un créateur, au sens noble du terme ; quelqu'un qui vous saoule de paroles tout en se laissant griser par ses propres mots. Pour moi, c'est moins le chroniqueur qu'il personnifie que l'écrivain sans plume qui façonne l'imaginaire au moyen de sa salive<sup>40</sup>.

L'intention littéraire est déjà manifeste dans le titre choisi par Monénembo : L'Aîné des Orphelins – que nous identifions comme une figure d'antonomase ou l'emploi d'un nom pour un autre. Ce n'est pas le cas de Murambi, titre qui renvoie au nom d'un site de massacre pendant le génocide, où on reconnaît l'antonomase – figure de rhétorique qui consiste à employer un nom pour un autre ; dans ce cas-ci un nom commun pour un nom propre. Malgré l'explication donnée par l'auteur dans la préface – à savoir que le titre lui a été suggéré par un ami rwandais - on ne peut s'empêcher de poser la question : pourquoi ce choix ? Est-ce le besoin d'inscrire son œuvre dans un « universalisme » ? La société est toujours sensible au sort des orphelins quelles que soient les causes de la disparition de leurs parents. On revient à l'idée de Cathy Caruth qui voit la société entière comme victime d'un événement traumatique. Ce roman se concentre sur la dimension humaine du génocide en

---

<sup>40</sup> Tierno Monénembo, « Mondialisation, culture métisse, imaginaire hybride. » Le témoignage d'un génocide ou les chatolements d'un discours indicible. *Présence francophone* 69, 2007, p. 176.

mettant à nu la souffrance de ceux qui sont de tout temps les plus fragiles de la société – les enfants. La singularité de L'Aîné des orphelins et la scénographie auctoriale que l'œuvre articule sont bien résumées par Josias Semujanga qui estime que l'écriture de ce roman parodie et transgresse l'interdit d'Adorno<sup>41</sup>.

### 1.1.2 Une écriture tourmentée pour dire les tourmentes de l'Histoire

Les textes de fiction sur le génocide des Tutsi restent imprégnés et fécondés par la mémoire de la littérature. L'approche intertextuelle permet de mettre en valeur la richesse artistique des œuvres issues du projet « Ecrire par devoir de mémoire ». Inspirée par la littérature concentrationnaire la théorie du réalisme traumatique permet d'approcher la délicate question de la représentation de l'événement limite qu'est le génocide en mettant l'accent sur la dimension traumatique d'un vécu devenu depuis la seconde moitié du vingtième siècle, le pire cauchemar de l'Humanité l'annihilation par l'Etat d'une partie de sa population.

Devant l'ampleur du crime et son caractère incompréhensible, la mimesis est d'emblée rejetée comme finalité de la fiction. Le récit de témoignage depuis la Seconde Guerre Mondiale marque l'avènement d'une culture post-traumatique. En interpellant le lecteur - sollicité pour être le « témoin du témoin », le témoignage

---

<sup>41</sup> Dans Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine, 125-50. Canada : Nota Bene, 2008, pp. 94-95, Josias Semujanga dit : « Complexe et parodique, l'écriture de ce roman semble relever le défi de l'interdit posé par Adorno. Alors que les autres récits du corpus tentent avec plus ou moins de succès de transmettre l'horreur avec les codes convenus de la représentation romanesque et ne disent rien de nouveau que les historiens ou les journalistes n'aient dit ou ne sauraient dire, Monénembo écrit un récit dans lequel la volonté de témoigner n'annihile pas celle de l'exploration des voies narratives par lesquelles passe la parole sur l'indicible du génocide. *L'Aîné des Orphelins* n'évite pas l'événement, mais le soumet à une vision distanciée de façon à rendre *étrange* la représentation et à la soumettre aux codes convenus de perception "basement soumis à la raison, à côté de l'innommable." Ce faisant, ce roman tente de révéler par les procédés spécifiques à sa narration, les aspects humains de cette tragédie qu'aucun autre discours ne saurait dire sans tomber dans le pathétique, soumis trivialement aux lieux communs de l'explication rationnelle. »

illustre cet aspect. Car « Le récit non écouté est un traumatisme aussi grave que l'épreuve initiale » rappelle Dori Laub<sup>42</sup>.

Les « trauma theory », à l'instar des études postcoloniales mettent l'accent sur la mémoire et l'expérience individuelle de l'Histoire, au détriment des versions officielles qui ont tendance à passer sous silence les effets multiformes des événements historiques sur l'individu.

La collision entre histoire et littérature est particulièrement prégnante dans le cadre de l'initiative « Ecrire par devoir de mémoire ». Le caractère urgent et volontariste du travail de mémoire semble par moment conférer à cette heureuse initiative la tonalité d'un « cri agonique. »<sup>43</sup> Les tourmentes de l'Histoire trouvent sous la plume de Monénembo toutes leurs dimensions humaines. La création revêt un caractère performatif : transmission de la mémoire. Selon Boris Diop, il importe aux écrivains de distinguer la « vérité humaine de la vérité factuelle »<sup>44</sup>. Toutefois l'écrivain ne doit pas être confiné au rôle d'un simple « hurleur de mort » car pour dire l'innommable souffrance humaine, il faut bien interroger les limites du langage pour mieux les transcender.

La constante référence à l'année 1959 date des premiers massacres des Tutsi est symptomatique de cet effort mémoriel qui vise à la reconstruction d'une histoire collective sur fond de souvenirs traumatiques. Cet aspect de la narration est partagé par presque tous les romans issus du projet « Ecrire par devoir de mémoire. »

---

<sup>42</sup> Cité dans Annette Wieviorka, *L'Ere du témoin*. Paris : Plon, 1998, p.142.

<sup>43</sup> Patrick Corcoran. *The Cambridge Introduction to Francophone Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

<sup>44</sup>Séminaire – « Topics in Sub-Saharan Literature » – enseigné à Rutgers : 04 sept. 2008 – 02 nov. 2008.

Dans L'Aîné des orphelins l'usage de l'analepse comme procédé narratif devient alors un acte de reconstitution à double objectif : il permet de reconstituer le passé du jeune Faustin et de donner un aperçu de la vie dans le Rwanda d'avant le génocide afin de mettre en relief l'abîme psychologique et la déchéance morale dans lesquels la barbarie des adultes a plongé un enfant de dix ans. L'analepse comme procédé stylistique révèle la souffrance de la victime et justifie ainsi sa psychologie. L'individualité du sujet est restituée, comme pour réaffirmer la fonction démiurgique de l'écrivain. Cet aspect est primordial car derrière tout projet génocidaire se trouve la volonté manifeste des bourreaux de nier l'humanité de leurs victimes. Le Rwanda n'a pas été différent à cet égard. Pour rallier un plus grand nombre à leur sinistre projet, les planificateurs du génocide ont simplement utilisé contre les Tutsi un surnom que les membres de la première rébellion armée employèrent à partir de 1960 pour se désigner : *inyenzi* ou cafards. Si pour les rebelles Tutsi cette appellation résumait bien leur tactique de guérilla, basée sur la mobilité constante et le harcèlement sans cesse de l'adversaire ; en 1994 les Hutus useront de la même appellation pour bafouer leur dignité ; voire nier leur statut d'homme tout simplement. La violence du glissement sémantique n'a d'égale que la haine monstrueuse qui l'a engendrée.

Les psychologues spécialistes des cas de violence collective appellent ce phénomène : « l'intentionnalité des bourreaux<sup>45</sup>. » Faisant le rapprochement entre la

---

<sup>45</sup> Dans les « trauma studies » « l'intentionnalité du bourreau » renvoie à toutes les formes de tortures infligées à un sujet dans le but de nier son humanité et de lui faire intérioriser cette condition qui en réalité n'est qu'une projection extérieure. Consulter Françoise Sironi, Bourreaux et victimes. Paris : Odile Jacob, 1999.

dimension psychopathologique des traumatismes qui hantent l'esprit d'un sujet et la résurgence de souvenirs d'ordre autobiographique, Richard McNally conclut à l'existence dans les deux cas, de « reconstruction et de distorsion à la fois. » (Remembering Trauma 117).

Le traumatisme implique dans ce contexte un lien avec la subjectivisation, ne serait-ce que sous un aspect fantasmatique. C'est ainsi que les faits vécus seront représentés ou racontés suivant une logique qui structure le rapport du sujet au monde extérieur. En mettant l'accent sur la reviviscence ou réminiscence, la narration dans L'Aîné des orphelins redonne à Faustin son passé, sa mémoire et mieux encore son identité car les efforts inlassables du personnel social aboutiront à le réunir pour un temps avec son jeune frère et ses deux petites sœurs, seuls survivants de sa famille. Cette reconstruction même partielle de l'unité familiale a une forte portée symbolique. Elle s'oppose à l'intentionnalité des bourreaux qui vise à l'annihilation complète de chaque famille Tutsi.

La violence a un double aspect dans le roman : physique et psychologique et sa représentation vise à solliciter l'affect du lecteur. Agé de seulement dix ans au moment où les premiers groupes de miliciens *interahamwe* lancent leur croisade meurtrière sur son village de Nyamata, Faustin est témoin de scènes d'une violence inouïe qui laissent des traces profondes sur sa personnalité encore fragile. Cinq ans plus tard il raconte en ces termes :

Les paisibles groupuscules que j'avais aperçus tout à l'heure sautèrent en l'air brandissant des marteaux, des machettes et des massues à clous [...]. Je compris le sens des croix rouges sur les murs : c'étaient les maisons des Tutsi. Maintenant certaines d'entre elles brûlaient, d'autres étaient encerclées. Des femmes cherchaient à sauver leurs gosses. Elles étaient vite rattrapées. On les

étendait dans leur propre cour, on leur sectionnait les tendons. Les bambins, on leur fracassait la tête en les cognant contre les murs (151-52).

La dernière phrase de la citation donne à voir la fragilité des tout petits en même temps qu'elle réaffirme le caractère barbare des massacres.

Ce premier contact brutal avec la violence effrénée, apparaît dans le récit du jeune adolescent comme un viol de l'univers enfantin, il marque la fin même de l'innocence. « Une fois l'innocence perdue, il ne reste plus rien »<sup>46</sup> Faustin jouait avec son cerf-volant – un jeu très prisé par les plus jeunes en général – quand les miliciens *interahamwe* envahirent son village. Quant à son ami Lizende, le fils du tailleur, âgé d'à peine dix ans, il n'attend plus rien de la vie. Il a été préparé psychologiquement par sa famille à accepter une mort imminente ; une mort dont il parle comme seul un adulte sait le faire. Il se confie ainsi à Faustin :

- Regarde : c'est mon linceul ! Mon père Gicari en a donné à chaque membre de la famille. On est tous tutsi chez nous, tutsi à cent pour cent. Ces gens sont de vraies bêtes : ils savent tuer mais ils ne savent pas enterrer. En mourant le linceul à la main, c'est comme si on t'avait enterré. C'est ce que nous a dit mon père (AO, 151).

Le thème de l'enfance comme victime de la folie génocidaire est présent aussi dans le film *Sometimes in April* de Raoul Peck. Un groupe de miliciens Hutu fortement armés débarquent à l'école Sainte-Marie et massacrent les élèves qui, sur les conseils de leur maîtresse, refusent de révéler leur identité « ethnique. » Dans une autre scène du film, les enfants du Capitaine Augustin sont tués à une barrière alors que leur oncle, Honoré Botere, tente de les conduire à l'hôtel des Mille Collines.

---

<sup>46</sup> Rwanda: Le désir de mémoire : Entretien avec Mongo Béti et T. Monénembo. » *Boutures, Op. Cit.* p. 4.

Dans L'Aîné des orphelins un enfant-soldat du Front Patriotique

Rwandais(FPR) tient ce langage cynique qui pourtant résume de façon éloquente l'approche même du fait génocidaire par Monénembo : « [...] Des enfants ont tué des enfants, des prêtres ont tué des prêtres, des femmes ont tué des femmes enceintes, des mendians ont tué d'autres mendians, etc. Il n'y a plus d'innocents ici » (AO, 41).

Nous reviendrons plus tard sur la figure du cynisme et sa symbolique portée symbolique dans L'Aîné des orphelins. L'importance de la thématique de l'enfance dans l'économie du roman n'échappe pas à la critique. Commentant la singularité du « contrat d'engagement » de l'écrivain franco-guinéen dans le cadre du projet « Rwanda, écrire par devoir de mémoire » Catherine Coquio remarque :

Monénembo, lui, se tient au contraire volontairement à distance des faits pour restituer *sa* vérité du génocide : la destruction de l'enfance, et à travers elle de toute innocence. C'est-à-dire la disparition en définitif du tragique. Son interprétation de l'événement, éthique plus que politique, désigne le brouillage des catégories morales au sein d'un monde usé, dont le génocide dit la vérité de fond : celle d'une inhumanité que la justice ne fait qu'aggraver [...] (Rwanda. Le réel et les récits 143).

Dans L'Aîné des orphelins, on apprend par le biais de l'analepse comment et pourquoi Faustin se retrouve en prison. Un soir de retour au QG – nom que les enfants donnent au bâtiment inachevé dans lequel ils ont élu domicile à la périphérie de Kigali - Faustin surprend Musinkôro entrain de violer sa petite sœur Esther. Quelques heures auparavant Faustin était à l'hôtel Méridien où il avait servi de maquereau à son ami reporter Rodney. Faustin va abattre froidement son ami Musinkôro. Il passera quelques jours en cavale, caché dans une mine d'étain abandonnée avant que les policiers ne mettent la main sur lui. Faustin est jugé et condamné à mort à la grande déception de Claudine – l'assistante sociale qui s'est

battue pour lui trouver l'un des meilleurs avocats de la ville. Mais le procès révèle deux visions opposées de la faute et de la responsabilité dans la société post-génocide. A un juge qui lui demande s'il regrette d'avoir tué Musinkôro, Faustin rétorque : « Je m'excuse, monsieur le juge, mais je n'ai aucun sens du regret » (AO, 136). A un autre magistrat qui le traite de monstre, Faustin répond avec cynisme : « Je n'ai jamais pris ça pour une gloire, appartenir au genre humain ! Jamais je n'ai vécu aussi heureux que quand j'étais dans la mine d'étain ! » (AO 136).

On pourrait voir dans le geste de Faustin un désir inavoué de rendre justice à la femme. A la différence de l'homme, celle-ci est doublement victimisée par les génociteurs. La femme est l'objet des pires sévices sexuels avant d'être mutilée ou tuée à l'image de Theresa Mukandori dont le corps torturé et momifié symbolise au mémorial du génocide la souffrance des femmes Tutsi pendant le génocide. Dans *Sometimes in April*, c'est Jeanne – l'épouse Tutsi du capitaine Augustin Muganza – qui incarne le douloureux sort des femmes Tutsi.

La justice qui est censée punir les bourreaux et protéger les rescapés condamne à mort Faustin, faisant de lui une double victime. Et c'est là toute l'ironie de son sort que son cynisme ne cesse de banaliser, à l'image même de la vague d'horreurs qui a accompagné les cinq dernières années sa vie. Le roman de Monénembo qui se veut une reconstruction fictionnelle du génocide vécu par un petit garçon de dix ans refuse toute division en chapitre. Le récit se présente plutôt comme des fragments de souvenirs recueillis et organisés selon la technique cinématographique du « flash back » ou retour en arrière. En littérature elle correspond à l'ordonnance narrative connue sous le nom d'analepse. Inventé par

l'industrie du septième art, ce terme « flash back » est employé par les cliniciens pour la première fois en 1960 pour parler de phénomènes de reviviscence hallucinatoire chez les victimes de torture ou de violence collective et les survivants de génocide. Selon Richard McNally, il désigne dans ce cas-ci « des expériences sensorielles soudaines à forte intensité émotionnelle. Elles peuvent être visuelles ou olfactives. La netteté des images entraîne l'impression troublante de revivre les événements »<sup>47</sup> (Remembering Trauma 113-14. Notre traduction). Le film *La Nuit de la vérité* de la réalisatrice burkinabè, Fanta Régina Nacro, est édifiante de par son usage du flashback pour dire la mémoire traumatique dans un contexte génocidaire. Dans une scène du film, Edna, l'épouse du Président est encouragée à assister à la cérémonie de réconciliation contre son gré. A la vue des soldats Bonandés, responsables de la mort cruelle de son fils Michel, elle revit les scènes d'atrocités commises sur un groupe de lycéens dont le petit Michel faisait partie. Le Colonel Théo Bogwanda, chef des troupes Bonandé, qui dirigea ce massacre d'enfants innocents il y a quelques années, ne retrouve plus le sommeil. Ses nuits sont hantées par le souvenir de son acte cruel sur le petit garçon :

Madame, j'avais donné les ordres et je m'étais tenu à l'écart comme d'habitude. J'avais vu quelque chose d'incroyable [...] C'est le diable qui l'avais mis là devant moi à cet instant-là. J'avais vu ce garçon, il était là devant moi. Aucune peur dans ses yeux, avec cet air d'innocence, aucun reproche. C'est alors que j'ai tiré mon couteau. Je le lui ai enfoncé dans le ventre. Il criait, il criait et cela m'excitait. C'est alors que j'ai tiré ses testicules, je les ai coupés. Je les lui ai mis dans la bouche [...] Depuis, madame, je n'arrive plus à dormir.

Dans une autre scène poignante du film, qui démonte le mythe de l'invincibilité du soldat aguerri et qui tend à humaniser la figure du bourreau, on voit le Colonel Théo

---

<sup>47</sup> Cathy Caruth parle de blessure (wound) pour décrire la répétition de tels souvenirs traumatiques. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. *Op. Cit.* pp. 3-5.

vaincu par la hantise des souvenirs du passé. Il a suffi qu'il reconnaisse le battement spécifique des tambours de guerre que ses hommes avaient utilisés lors des massacres de civiles à Govinda pour déclencher en lui les reviviscences traumatiques.

Au-delà de la convergence thématique évidente que ces exemples suggèrent, ils participent aussi d'une « construction autrement » du discours cinématographique pour représenter la mémoire traumatique.

Inspiré par les tragiques événements du Rwanda *La Nuit de la vérité* attire l'attention sur la difficile et douloureuse quête de réconciliation entre deux groupes ethniques imaginaires d'un pays quelconque d'Afrique, les Nayaks et les Bonandés. Après une guerre civile, de dix ans pour le partage du pouvoir, qui très vite tourne au nettoyage ethnique, les deux camps se rendent compte de la nécessité de faire la paix. Dans Postconflict Reconstruction in Africa, Ousseina Alidou résume bien la complexité de la délicate tâche de réconciliation à laquelle sont confrontées les sociétés africaines qui émergent d'un conflit armé:

Many civil wars in the continent of Africa have been triggered by forces that are essentially politico-economic in nature. Yet, a good if not an overwhelming proportion of these violent conflicts came to assume an ethnocultural articulation that exerbated their viciousness and delayed their resolution. In the process, the ethnocultural sometimes came to be "imagined" as a cause in its own right. As a result while peace efforts in such a war situation must certainly address the root politico-economic causes, ethnocultural considerations often need to be an integral part of the package if gains of conflict conciliation are to endure. (53)

Dans *La Nuit de la vérité* la thématique de l'enfant victime de la haine meurtrière des adultes est incarnée par le sort cruel de Michel mais aussi par tous ces enfants unijambistes ou manchots qui ont perdu le sens des contes naïfs sur *Leuk*, le lièvre et *Bouki*, l'hyène comme le montre une scène du film. Ils préfèrent raconter ou écouter

les atrocités qui font partie désormais de leur univers. Si Edna incarne dans *La Nuit de la vérité* la souffrance de la femme en tant que mère, Fatou symbolise la survivante au sens premier du terme. Ses parents ainsi que tous les autres membres de sa famille ont été massacrés sous ses yeux. Depuis son sommeil est hanté par des images terrifiantes dans lesquelles elle voit « une hyène toute noire qui avale le soleil. »

L'histoire de la survie même de Fatou attire l'attention sur la complexité<sup>48</sup> du génocide. Née d'une mère Nayak et d'un père Bonandé elle fut sauvée par le Colonel Théo alors que ses soldats étaient sur le point de la violer avant de lui réserver le même sort que sa famille. On sait que Théo s'est rendu coupable de crimes de guerre en tuant des enfants Nayak. Faut-il croire que Théo a tué les enfants pendant la guerre civile pour ne pas paraître faible devant ses hommes ? Ou bien a-t-il agi, poussé par une « force qui le dépasse » comme il le confie à Edna, la mère du petit Michel qui a péri sous ses coups. La situation du Colonel Théo rappelle celle de ce père de famille, Tonton Antoine, dans *Murambi* (113-15). Il est contraint par son ami à se joindre aux miliciens Hutu, mais il reste déterminé à sauver des enfants Tutsi qu'il cache dans sa maison, au risque de sa vie. Quel sort la société doit-elle réserver à ces individus ? C'est peut-être ce dilemme d'ordre éthique et judiciaire qui légitimise le recours à la justice non conventionnelle basée sur la réconciliation. Ce tribunal exige que l'accusé avoue la vérité et reconnaisse son crime pour mériter le

---

<sup>48</sup> Nous voudrions relativiser une certaine interprétation critique des films sur le génocide rwandais qui consiste à les présenter comme des « simplifications ou des mises en scène erronées qui ne rendent pas compte de la complexité du génocide ». Voir à ce propos: Alexandre Dauge-Roth, *Writing and Filming the Genocide of the Tutsi in Rwanda. Dismembering and Remembering Traumatic History*. Laham: Lexington Books, 2010.

pardon. Cependant la furie vengeresse d'Edna dans *La Nuit de la vérité* est là pour dire que la paix sociale sans justice véritable reste bien fragile.

On retrouve une scène similaire dans le film *Sometimes in April*. En route pour chercher la dépouille de sa fille, le Capitaine Augustin assiste à un règlement de compte. Un survivant du génocide de 1994 fait irruption dans une cour et exige que les habitants, qu'il accuse d'être les bourreaux de ses proches, lui indiquent le lieu où ils ont laissé les restes des siens. A ce moment du film, l'angle de la camera, qui correspond à la perspective d'Augustin, ne donne accès qu'à une vision limitée de cette scène de vengeance. Cette perspective limitée d'une scène montrant le citoyen se rendant soi-même justice est là pour dénoncer les actes de cette nature. Plus que nulle part ailleurs la vengeance comme forme de justice est à bannir d'une société qui émerge d'un génocide car elle pourrait fortement compromettre les efforts de reconcialiation nécessaires en vue d'une paix durable.

*La Nuit de la vérité* réussit à articuler un argument majeur des « trauma studies » en montrant comment le corps social dans son ensemble souffre après des événements tragiques. La dichotomie réductrice bourreau/victime est transcendée parce que le film montre à la fois les responsables de violence génocidaire souffrir aux côtés des survivants. Ce point de vue est davantage illustré dans le film par cette espèce de cure collective dans laquelle est engagée la population entière comme en témoignent les murs de la ville qui sont recouverts de fresques géantes. Ces peintures racontent les atrocités du génocide tout en évoquant la mémoire des disparus.

Pour revenir à L'Aîné des orphelins nous voudrions citer ces phrases dans laquelle Faustin insiste sur le caractère involontaire des images insoutenables qui le

hantent depuis qu'il a survécu à l'attaque dans l'église de Nyamata: « Mes souvenirs du génocide s'arrêtent là. Le reste on me l'a raconté par la suite ou alors *cela a rejilli tout seul dans ma mémoire en lambeaux, par à-coups, comme des jets d'eau boueuse jaillissent d'une pompe obstruée* » (AO 156 Nous soulignons). L'imagerie de l'obstruction employée ici est fort intéressante dans l'analyse rétrospective du génocide de 1994 au Rwanda. Selon James Dawes, l'histoire même du Rwanda a commencé comme un « échec des récits »<sup>49</sup> (failure of stories); ensuite il analyse l'exécution des massacres de 1994 dans une large mesure comme une attaque conçue et planifiée contre les organes et voies de communication.<sup>50</sup> Pendant le génocide tout le monde se souvient des bandes de jeunes *interahamwe* tenant des barrières sur les artères principales des villes rwandaises. Dans leur sinistre tâche les bourreaux réussissent à encombrer aussi le cours du principal fleuve, le Nyabarongo, qui traverse une bonne partie du centre du pays. La « désacralisation » du Nyabarongo a choqué les esprits au point d'inspirer ce passage insoutenable dans La Phalène des collines de Koulsy Lamko :

Ce fleuve est... sublime. L'eau serpente jusqu'aux confins de l'horizon, possède quelque chose de magique. L'eau c'est la vie", constate Pelouse. Le *driver* l'entend, lui murmure : " Ici, elle a eu ses menstrues, elle a rejeté la vie. [...] Le Nyabarongo lui aussi joue à cache-cache avec les collines [...] Pelouse se penche elle aussi sur l'eau. Je lui fais lire toute l'amertume que le fleuve s'efforce de recracher. Triste Nyabarongo floué, trahi, blessé dans son

---

<sup>49</sup> Dans son livre, That the World May Know. Bearing Witness to Atrocity. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007 James Dawes affirme: "Rwanda begins as a failure of stories", p.22. Avant de remarquer: "The Rwandan genocide worked so well because it directly assaulted communication: key public voices (journalists, activists, opposition politicians) were targeted for execution, domestic telephone lines in Kigali were cut, and curfews and roadblocks prevented public protests." p. 41.

<sup>50</sup> Plus loin James Dawes insiste sur le rôle même du langage en ces termes: « The Rwandan genocide was, from the start, a conflict over terminology. Most of the attempts at renaming were obvious and grotesque. The killing itself was called "work"; kidnapping and raping a woman was called taking a "wife"; innocent civilians trying to cross roadblocks were labeled "infiltrators." Even the UN participated in this responsibility-erasing language. The code cable announcing that the UN was planning to withdraw its forces as the killings accelerated included a request to Dallaire for an assessment of what would happen to those who had "taken refuge" at UN sites (they were massacred). Dallaire comments: "I noted the use of the phrase 'taken refuge' as opposed to 'under protection.'" *Ibid.*, pp. 59-60

orgueil, son innocence, sa générosité ! Lui, qui avait toujours porté la vie, charrie depuis l'avril fatidique, la mémoire de l'horreur. Contre son gré. L'eau a été surprise par d'abondantes menstrues violentes qui lui ont arraché ses ovaires. Le fleuve a saigné à flots. Des guenilles, de gros lambeaux de peau, de grosses viandes d'hommes faisandés, des quartiers de chair tout saignants, se sont chevauchés, heurtés, frottés aux joncs des rivages. (La Phalène des collines 64)<sup>51</sup>

Le film *La Nuit de la vérité* donne à voir cette réalité du génocide. Dans une scène, on voit une rivière dont le cours est littéralement obstrué par des corps humains démembrés. Nul ne saura oublier le sadisme avec lequel les extrémistes Hutu ont sectionné le tendon d'Achille de certaines de leurs victimes. Dans cette perspective on peut parler d'une transgression de tous les symboles de communication aux plans humain, logistique et infrastructurel.

L'image du fleuve littéralement transformé en un charnier flottant concentre tous les symboles de la négation de la vie.

Notre analyse de L'Aîné des orphelins rejoint celle de Josias Semujanga qui voit dans ce récit une « interprétation régressive de la culture rwandaise. »<sup>52</sup> L'usage des proverbes dans le texte évoque la sagesse et la tradition ancestrales rwandaises et semble opposer la société précoloniale à la vie dans le Rwanda indépendant marquée par la haine ethnique et le génocide. Ce passage spécifique de L'Aîné des orphelins est assez évocateur de la « lecture à rebours » mentionnée plus haut :

Je me rappelle ce qu'il avait dit au brigadier Nyumurowo quand celui-ci m'avait arraché mon cerf-volant des mains : « Et tu crois, toi, que c'est l'ennemi qu'il faut abattre ? Ça se voit que tu n'as rien compris à la parole des

---

<sup>51</sup> On retrouve une perspective similaire dans la représentation picturale qu'Ernest Prophète a faite en mémoire des victimes haïtiennes du massacre de 1937 et intitulée *Grand-mère me disait que la riv. Massacre était en sang*. Voir Renée Larrier, *Autofiction and Advocacy in the Francophone Caribbean*. Gainesville: University Press of Florida, 2006, p.119.

<sup>52</sup> Josias Semujanga, « L'Aîné des orphelin. Au delà du bien et du mal ou la quête d'une parole sur le génocide. » Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine. Québec : Nota Bene, 2008, p.87.

anciens. 'Si tu hais un homme, laisse-le vivre !', Voilà ce que disent les anciens !' (AO 141- 42)

Ce proverbe, au-delà du ton ironique, semble insister sur la dimension didactique<sup>53</sup> du témoignage sur le génocide. S'il faut transmettre la mémoire pour lutter contre l'oubli, l'espoir derrière tout travail mémoriel sur un génocide est de prévenir la répétition de tels crimes contre l'Humanité.

Un autre aspect de cette lecture symbolique est le refus de ce que la voix narrative dans L'Ombre d'Imana de Véronique Tadjo appelle une rationalisation excessive : « A trop essayer de rationaliser, on se perd dans de fausses vérités »(34). C'est dans ce sens qu'il faudrait comprendre ce passage de L'Aîné des orphelins qui décrit les premiers moments qui suivent la chute de l'avion présidentiel. Les événements sont placés sous le signe d'un véritable désordre cosmique.

Donc l'avion du président fut abattu le 6. En tombant du ciel, il ramena avec lui toute une pluie de mauvais augures. On vit un troupeau de topis traverser le village, des aspics et des caméléons sortir de partout et, en plein jour, une volée de hiboux se percher sur le toit de l'église. Les gourdes de vin de palme se remplirent de sang et de colonnes de fourmis-magnans envahirent les domiciles et les puits (142).

Cette analyse du symbolisme ne serait complète sans faire un rapprochement avec Murambi. Le livre des ossements. Ce texte se caractérise par un refus de tout symbolisme à l'exception de celui de l'enfance.

- Comme il faut se souvenir de l'enfant à la flûte sur les rives du lac Mohazi, fit Cornelius. Je sais que c'est la même chose.
- Tu m'as compris.
- Voilà au moins un symbole*, n'est-ce pas Siméon Habineza ?
- Tu sais que je n'aime ces mots qui nous ont si souvent masqué notre

---

<sup>53</sup> A noter que depuis 1997 une véritable littérature de jeunesse existe sur le génocide rwandais : Reine-Marguerite Bayle, Souviens-toi Akeza ! Les enfants rwandais dans la guerre. Paris : Syros-Jeunesse & Handicap international, Coll. J'accuse, 1997 et Pierre Calame, Les héritiers du pays des collines. Un rêve pour la paix au Rwanda. Sépia, 1997.

servitude, mais peut-être cet enfant en est-il un, en effet. (Murambi Le Livre des ossements 216 Nous soulignons).

Symbole de la jeunesse, de l'avenir mais aussi de la vie, la figure de l'enfant devient ainsi la métaphore même de la mémoire. L'agressivité de la violence dans les dernières pages de L'Aîné des orphelins incarne bien la logique d'écriture telle que résumée par cette phrase laconique et empreinte de cynisme du narrateur diégétique :

« [...] ce n'est ni une histoire de langue ni une histoire de *taumatrismes*, c'est une histoire de couteau » (AO 92). Cette citation est pertinente pour deux raisons :

D'abord la métathèse, déplacement de lettre ou de syllabe à l'intérieur d'un mot, qui devient l'expression du désarroi et du traumatisme chez l'adolescent qui peine à comprendre l'incompréhensible terreur qui a détruit sa famille.

Ensuite l'analyse de cette phrase permet d'identifier la figure de style employée : la prétérition ; figure de rhétorique qui consiste à déclarer ne pas vouloir parler d'une chose dont on parle néanmoins par ce moyen. Sur le plan métadiscursif la voix du narrateur se confond presque à la voix auctoriale pour attirer l'attention sur la délicate problématique du langage dans l'écriture du génocide. Sur ce point spécifique on retiendra la position de Catherine Coquio qui estime que c'est en « fouillant le langage à rebours de sa désignification annihilante, élaborant des images contraires à la littéralisation meurtrière des métaphores, cette quête négative d'humanité fait construire un fragile tombeau symbolique » (Rwanda. Le réel et les récits 105). Dans cette perspective on peut faire un rapprochement fort intéressant entre l'usage récurrent de la métathèse dans L'Aîné des orphelins et la notion de sacrifice chez Georges Bataille ; notamment lorsqu'il parle du mot, l'unité syntaxique,

comme « sacrifice »<sup>54</sup>. Ainsi la métathèse dans les propos du jeune Faustin est synonyme du sacrifice de la jeunesse, de l'enfance. Pour paraphraser Joseph Paré, nous dirons qu'avec la métathèse la discoursivisation devient un lieu de « dévoilement et de dévoilement » (Écritures et discours dans le roman africain francophone postcolonial 155) à la fois. Dévoilement parce que la métathèse fait ressortir d'une part la dimension du traumatisme chez l'adolescent et dévoilement parce que l'écrivain se joue du langage pour dire la douloureuse réalité du génocide. En effet dans L'Aîné des orphelins le discours fictionnel se double d'un discours théorique au point qu'on peut parler d'« une ambivalence maximale l'un déplaçant l'autre et inversement : le discours théorique subissant la distanciation, l'indétermination entre ironie et sérieux que lui imprime la fiction, celle-ci en retour se rehaussant au niveau de la réflexion, et amorçant un processus de réflexivité partielle ou totale.<sup>55</sup>» Dans cette même perspective il est important de mettre l'accent sur la dimension thérapeutique et testimoniale des *gacaca*,<sup>56</sup> ces tribunaux populaires dont le but est d'amener les personnes coupables de génocide à confesser leur faute et à demander pardon à la société. Dans un entretien télévisé<sup>57</sup> le président du Rwanda justifie cette idée par la nécessité de privilégier la réconciliation nationale et le travail de reconstruction du pays :

Absolutely. That's a point. That's a good point. I mean, it happened. People who have been victims. There are others who are perpetrators. And you want, in the process of justice, to bring them back together, to live together and accept one another and value one another. So to speak, there is a conflict

<sup>54</sup>Voir Pierre Van Den Heuvel, Parole, mot, silence, *Op. Cit.* p. 48

<sup>55</sup> Francis Vanoye, Récit écrit, récit filmique. Paris: Nathan, 1979, p.199.

<sup>56</sup> Système de justice inspiré par les tribunaux populaires traditionnels. Le mot veut dire « herbe » en kinyarwanda, une allusion au fait que les participants étaient le plus souvent assis sur l'herbe en plein air.

<sup>57</sup> P. Kagame, <<http://transcripts.cnn.com/TRANSCRIPTS/0907/19/fzgps.01.html>> consulté en decembre 2009.

here. You have to manage it. It is so complex. And the only way we could find to get out of that was such a process, the Gacaca process, which -- there, people would come out -- some of the perpetrators would come out -- and show remorse, and apologize and confess, and even give information that people didn't have an understanding yet of what happened and who was involved and to what extent. And then, on that basis, people will forgive -- even the people sitting therein the court after hearing that, after hearing the testimonies given by different people [...] I think there are many more cases of people who regret what they did. So these ones must also be heard. And in fact, they contribute a lot also to this future I'm talking about. So, there are many more cases of people who come forward and repent and show remorse. And it's like, *even psychologically*, they have been affected. They are really at a loss as to how to lead their lives. So we are also trying to manage that kind of situation. And there are probably more people in that category than even in those who find nothing wrong in what they did.

Avant de nous lancer dans une analyse des ces déclarations du président rwandais, nous voudrions les mettre en parallèle avec le discours de la figure présidentielle dans

*La Nuit de la vérité :*

[...] Oublions le passé. Regardez le pays vous-mêmes. Il va mal ! Et même très mal ! Et pour se relever, il a besoin de tous les bras sans exception. Vous savez, chez nous on dit, 'une seule graine suffit pour tout le baobab.' Eh ! bien, pour que l'arbre de la paix et de la prospérité grandisse, un seul mot suffit : la Réconciliation !

Dans le film, la réconciliation est présentée comme un préalable à la paix et à l'œuvre de reconstruction et de développement national. Cet aspect crucial, les autorités rwandaises en sont conscientes également ; même si les propos du Président Kagame méritent un certain nombre de réflexions. D'abord ils invitent à faire un rapprochement avec la célèbre Commission Vérité et Réconciliation (CVR) mise en place en Afrique du Sud en 1996, cinq ans après la libération de Nelson Mandela<sup>58</sup>. A l'instar de l'exemple sud africain, les *gacaca* s'inspirent de la notion de justice

---

<sup>58</sup>Renée Larrier, relève la pertinence du témoignage dans les sociétés qui émergent de la violence de masse en ces termes : « The United Nations' establishment of International Criminal Tribunals for Yugoslavia (1993) and Rwanda (1995), which continue to hear host of testimonies, is just one step in the healing process. » *Autofiction and Advocacy in the Francophone Caribbean. Op. Cit.* p.116

restaauratrice qui privilégie le pardon et la réconciliation à condition que la faute soit reconnue. Ayant la garantie de l'amnistie, le coupable est plus enclin à s'exprimer. Dans le cas du génocide l'aveu du bourreau entre dans l'Histoire, perpétuant ainsi la mémoire de l'événement. Il lutte contre le négationnisme et empêche la répétition du crime génocidaire. Ensuite si dans les deux cas, les sociétés respectives ont tenu à présenter ces assises populaires comme l'expression de leur attachement aux valeurs africaines de la communauté<sup>59</sup> ; il convient toutefois de relever que cette démarche est motivée aussi par un pragmatisme qui prend en compte la réalité de la situation. Vu le nombre particulièrement élevé d' « accusés » les infrastructures étaient simplement incapables sinon inexistantes pour juger tous les détenus selon les procédures de la justice civile. Richard Goldstone qui fut très impliqué dans l'établissement de la Commission Vérité et Réconciliation en Afrique du Sud et plus tard Procureur du Tribunal Pénal International pour le Rwanda observait en 1998 :

In Rwanda, too, serious consideration is being given to the setting up of a truth commission and *there may be no other sensible way to manage the number of people awaiting trial in unacceptable prison conditions*. Certainly in that brutally torn and damaged country imaginative solutions will have to be found if it is to recover from its most recent and bloodiest experience of murder, rape and expulsion<sup>60</sup>.

Les conditions carcérales déplorables dont parle Goldstone, Faustin les vit dans L'Aîné des orphelins. L'avocat en témoigne dans L'ombre d'Imana : « au rythme de mille procès par an, ce dernier considère qu'il faudrait au moins cent trente ans pour juger tous les cent trente mille accusés en attente de jugement. » (OI, 35).

---

<sup>59</sup> Selon Martha Minow la justice restauratrice est universelle car elle existe sous différentes variantes dans toutes les sociétés. Voir Between Vengeance And Forgiveness. Facing History After Genocide and Mass Violence. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.

<sup>60</sup> Richard Goldstone « Foreword » in Martha Minow, Between Vengeance And Forgiveness. Facing History After Genocide and Mass Violence. *Op. Cit.*

Enfin, le Président Kagamé évoque aussi les conséquences psychologiques du génocide surtout chez les bourreaux. La gestion de ces situations humaines difficiles passe par la description de la nouvelle réalité post-génocide. Au plan socioculturel, les rwandais ont dû apprendre à faire usage d'un certain réalisme dans leur langage quotidien. Esther Mujawayo revient en 2004 sur l'introduction du mot traumatisme dans le vocabulaire de la société rwandaise de l'après génocide.

[...] le mot de traumatisme [...] n'existait pas dans notre vocabulaire. Dans un premier temps, pour exprimer les troubles visibles, on a utilisé celui de *guhahamuka*, qui signifie littéralement : « avoir ses poumons hors de soi » mais c'était fort péjoratif car un individu qui est *igihahamuke* soit avec ses poumons hors de lui, est quelqu'un qui ne sait pas se contrôler, sursaute pour un rien, parle trop fort, bondit sur les autres sans raison. Or ce terme sous-entend une responsabilité ou une notion de faute de la part de cet individu et cela pouvait tendre à le culpabiliser d'éprouver ces troubles. Cela ne convenait donc pas. On a alors choisi, dans le cercle des thérapeutes d'Avega ainsi que dans celui d'autres organismes rwandais, le mot de *gugungabana* qui signifie « être fort déstabilisé » mais avec l'idée essentielle que la cause de ce bouleversement est externe à l'individu. Ce travail sur le vocabulaire, sa sélection fort réfléchie, ont permis de terriblement soulager nos patientes d'Avega car ces rescapées sont souvent convaincues que c'est elles qui sont folles<sup>61</sup>.

En prenant soin de formuler un mot spécifique pour désigner la réalité de la souffrance des rescapés du génocide, la société rwandaise gère à la fois le « symbolique » et le « réel » pour employer des expressions lacaniennes. La société s'est sentie interpellée au point d'éprouver le besoin d'un vocabulaire nouveau offrant ainsi la preuve que c'est l'ensemble de la société qui est victime de traumatisme au lendemain d'un génocide.

Le néologisme *Notions-Unies* offre l'occasion de questionner le rôle de l'ONU

---

<sup>61</sup> Citée par Catherine Coquio, *Rwanda. Le réel et les récits*. *Op. Cit.* pp. 107-08. Il faut signaler que Avega est une association des veuves rescapées du génocide.

dans la gestion des conflits en Afrique Centrale, au-delà du cas rwandais<sup>62</sup>. Il convient de souligner qu'au moment où se déroulait 1998 le projet « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » la population civile en République Démocratique du Congo était la cible du Front Patriotique Rwandais (FPR) qui réclamait son droit à poursuivre les anciens *interahamwe* dans ce pays. Cette situation est compliquée par l'intervention militaire d'autres pays de la sous région, à tel point que certains observateurs ont qualifié ce conflit à l'Est de la République Démocratique du Congo (RDC) de Première Guerre Mondiale de l'Afrique. Si l'implication du Rwanda dans ce conflit qui a fait au moins quatre million de morts depuis 1998 est bien établie ; on peut en revanche déplorer que cette tragédie et ses conséquences sur les populations civiles ont été largement occultées par les événements de 1994.

Dans les textes issus de l'expédition « Ecrire par devoir de mémoire », cet état de fait se traduit par ce que Paul Veyne appelle « une vision rétrodictive de l'histoire.<sup>63</sup>» Sur le plan narratif cette perspective adoptée par les auteurs se traduit par une tendance à expliquer les massacres de 1994 au Rwanda à partir des violences précédentes. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre la constante référence dans ces textes aux dates, 1959, 1963, 1972 et 1992.

---

<sup>62</sup> Sur la déroute onusienne voir Roger Booh Booh « L'Accord d'Arusha ou la paix assassinée » in Fabien Eboussi et Alain Didier Olinga, *Le génocide rwandais. Les interrogations des intellectuels africains* *Op. Cit.* pp. 95-118. Plus spécifiquement sur le rôle de l'ONU dans la gestion des conflits en Afrique Centrale voir Mahmood Mandani, *Op. Cit.*

<sup>63</sup> Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Seuil, 1971.

Ce silence<sup>64</sup>, entendu ici dans son acception la plus large, nous invite à réfléchir sur les enjeux et implications mêmes du témoignage dans le cadre d'un projet comme celui de Fest' Africa. Annette Wieviorka attire l'attention sur les enjeux liés à cette notion :

Le témoignage, surtout quand il se trouve intégré à un mouvement de masse, exprime, autant que l'expérience individuelle, le ou les discours que la société tient, au moment où le témoin conte son histoire, sur les événements que le témoin a traversés. Il dit, en principe, ce que chaque individu, chaque vie, chaque expérience [...] a d'irréductiblement unique. Mais il le dit avec les mots qui sont ceux de l'époque où il témoigne, à partir d'un questionnement et d'une attente implicites qui sont eux aussi contemporains de son témoignage, lui assignant des finalités dépendant d'enjeux politiques ou idéologiques, contribuant ainsi à créer une ou plusieurs mémoires collectives, erratiques dans leur contenu, dans leur forme, dans leur fonction et dans la finalité explicite ou non, qu'elles s'assignent (L'ère du témoin 13).

On peut, à l'instar de certains intellectuels africains, déplorer la lecture unidimensionnelle de l'histoire que recouvrent ces dates. En effet, elles font complètement fi de ce que fut le sort des populations Hutu rwandaises avant 1959<sup>65</sup>. La narration dans L'Aîné des orphelins exploite l'imaginaire populaire pour expliquer le génocide à partir d'une vision linéaire et cumulative de l'histoire. Le passage suivant rend compte de cette succession d'événements dont le génocide de 1994 est le point culminant :

---

<sup>64</sup>Le témoignage en tant qu'acte visant à valider la "véracité" d'un fait recouvre la conception du silence décrite par l'historien Michel-Rolph Trouillot : « Silences are inherent in history because any single event enters history with some of its constituting parts missing. Something is always left out while something else is recorded. There is no perfect closure of any event, however one chooses to define the boundaries of that event. Thus whatever becomes fact does so with its own inborn absences, specific to its production, dans Silencing the Past. Boston: Beacon Press, 1995, p.49.

<sup>65</sup> Consulter sur ce sujet les ouvrages suivants: Gérard Prunier, Rwanda : Le génocide. Paris : Dagorno, 1999 et Mahmood Mamdani, When Victims Become Killers: Colonialism, Nativism, and Genocide in Rwanda. *Op. Cit.*

Le malheur fait penser à la pluie : contrairement aux apparences, il n'est jamais subit, me disait le vieux Funga. Cela vient toujours d'une succession de petites choses qui s'accumulent, qui s'accumulent, et, un beau jour, ça déborde et voici que l'eau gicle de partout ou bien alors le sang. Regarde petit : d'abord, c'est ce petit Gatoto qui perd la tête, tout seul dans les collines, pendant qu'il cherchait des fagots de bois, puis c'est le père Manolo qui se renverse en voiture peu de temps avant de mourir sous les pieds du pape, devant le monde entier puis que ces gens qui filment tout étaient là ; ensuite c'est l'Italienne qu'on étripe et pour finir cet accident d'avion ! Les gens, ils ne voient que les incidents, jamais le fil qui les relie (AO 110).

Cette explication qui établit une analogie entre le génocide et une force de la nature incontrôlable par les humains est présente aussi dans *La Nuit de la vérité*. Le Colonel Théo Bogwanda tient les propos suivants au Président :

Président, avez-vous déjà assisté au passage d'une tornade ? Cela m'est arrivé une fois dans les îles. D'abord c'est un vent frais qui vous réjouit le cœur. On a l'impression qu'il va renouveler le monde. C'est la révolution à ses débuts ; le réveil des pauvres, des opprimés, des humiliés comme nous étions, nous les Bonandés. Et le vent apporte la pluie. Elle est bonne, chaude, sucrée comme le premier sang d'un combat pour une cause juste. Et puis après... après le vent devient de plus en plus fort. Il arrache tous les toits. Il saccage tout. C'est la guerre ! Et on ne sait plus pourquoi on se battait. On piétine son idéal tous les jours, on l'étrangle de ses propres mains. C'est l'horreur Président ! C'est la folie ! Alors il faut arrêter tout ça par tous les moyens. Est-ce que vous comprenez ? Pour que plus jamais la tornade ne passe là où nous vivons.

La référence aux phénomènes naturels pour dire les pires emportements humains relève d'un aspect de la tradition rwandaise et donc constitue une manifestation de la mémoire transculturelle. Selon Esther Mujawayo, le mot kinyarwandais qui sert à désigner les massacres répétés de Tutsi depuis 1959 est *muyaga* ou « mauvais vent » (La Fleur de Stéphanie 22).

Représenter la violence psychologique permet de rendre compte d'un autre sinistre dessein des génocidaires : abaisser leurs victimes au rang d'animal. Victime lui-même de cette logique barbare, Faustin finit à son tour par questionner l'humanité des ses propres frères et sœurs internés dans le pensionnat pour cause de

démence. « Qui pouvait bien pousser des cris aussi inhumains ? J'interrogeais pensionnaires et cuistots. Mais personne ne pouvait satisfaire ma curiosité. On me parla de folie, de malédiction. D'après ceux qui les avaient aperçues, elles étaient trois (trois filles, voire deux filles et un garçon, selon l'état visuel de l'interlocuteur.» (AO 66)

La narration dans ce récit, structurée en une série d'analepses, participe d'un choix esthétique qui peut s'analyser à plusieurs niveaux. La première réflexion concerne la démarche même dont ce roman est le fruit. La critique a été unanime à reconnaître le caractère unique de l'initiative de Fest' Africa. En effet contrairement à une pratique courante en littérature qui consiste à solliciter l'imaginaire, les participants à l'expédition du Rwanda sont allés à la rencontre du réel. Dans le cas de l'opération « écrire par devoir de mémoire » les écrivains ont voulu témoigner de la douloureuse réalité du génocide. Quatre années après les événements horribles les récits des survivants constituent l'ossature à partir de laquelle ils ont bâti leurs textes. Partager son récit avec l'Autre<sup>66</sup> devient pour le survivant une forme de deuil mais aussi une manière d'assurer la transmission.

Le retour en arrière comme procédé narratif n'est qu'un moyen de faire resurgir le passé dans le présent ; de réitérer l'horreur à la face du monde et de tous ceux qui pour des raisons diverses ont sous estimé ou ignoré l'ampleur de l'une des plus grandes tragédies humaines du 20eme siècle. Le choix narratif trouve sa

---

<sup>66</sup> Il s'agit ici du lecteur quelconque surtout quand on sait que ces textes sont destinés à être lus hors du Rwanda. Aussi il importe de souligner que de tous les textes du projet « devoir de mémoire » seul celui de Koulsy Lamko a été publié au Rwanda.

justification dans une volonté de privilégier la dimension traumatique des événements chez le jeune survivant. Dans cette perspective on peut parler de récit de trauma tant la narration est ponctuée de souvenirs atroces. De son bref séjour à la cité de Anges bleus, Faustin a gardé en souvenir les cris hystériques insupportables de son frère et de ses deux sœurs qui étaient en état de quasi démence depuis leur arrivée dans ce centre social pour enfants (AO, 66). Dans certains cas l'aspect traumatique apparaît dans la perte de la notion de temps même et l'incapacité de relier les événements entre eux :

Le râle des agonisants et le vrombissement des tanks cédèrent la place à la voix des vendeuses de papayes et de maracujas. Le changement se fit sans que l'on s'en aperçoive.[...] Même dans la puanteur des caniveaux où, au fil des jours, la pisse des ivrognes et des putes avait surpassé en volume le sang coagulé et la cervelle gluante des cadavres. Ne me demandez pas combien de mois s'étaient écoulés ! (AO 47)

L'intérêt de ce passage est double. Au-delà d'une représentation du traumatisme, il y a tout un langage scatologique qui renvoie à l'intentionnalité des bourreaux. L'absence de sépultures décentes et la description de l'environnement immédiat des corps en disent long sur le projet des génocidaires : montrer « l'animalité » de leurs victimes. On pourrait parler même d'une « seconde mort » infligée à ces victimes. Leur anonymat et les sépultures de masses renforcent cette idée de seconde mort. Cependant c'est la cruauté et la monstruosité des bourreaux qui sont retenues pour mieux dénoncer la violence génocidaire.

L'évocation de l'univers carcéral permet de décrire une autre facette de la violence exercée sur l'enfant. Arrêté, jugé et condamné à mort pour le meurtre de son ami, Faustin est par moments suspecté de crime génocidaire. Avec cet amalgame que fait la justice, l'acte de venger l'honneur de sa sœur violée perd son « caractère

chevaleresque<sup>67</sup> » qui se noie dans le marécage de la déliquescence morale dont ce récit ce fait l'écho. Livré aux brimades de ses codétenus, c'est en prison que Faustin vit la forme la plus manifeste du stress post-traumatique, comme le souligne ce passage : « On est obligé d'être sans arrêt sur ses gardes. Dormir, voilà le moment le plus agonisant ! Depuis mon arrivée ici, je me réveille en sursaut une dizaine de fois, la nuit, le front en sueur, en appelant ma mère au secours [...] » (AO 92)

Contrairement à l'histoire, la fiction permet à l'écrivain de dévoiler la vie intérieure de son personnage. Dans ce contexte l'écriture testimoniale est aussi synonyme de partage de l'intimité avec un lecteur quelconque.

La singularité du point de vue et sa dimension esthétique dans l'économie du roman sont ainsi commentées par Audrey Small: «Faustin remains undeniably a difficult narrator and L'Aîné des orphelins is a problematic text, but on the level of narrative, the psychological condition of repressed memory and the fact of being a child permits him to say and do things which would be unacceptable from a healthy adult<sup>68</sup>. »

### 1.1.3 La discursivisation comme « dévoilement et dévoilement ».

La situation tragique du narrateur enfant dans L'Aîné des orphelins n'est pas sans rappeler l'un des épisodes les plus sombres des crimes nazis qui ont visé de façon

---

<sup>67</sup> Catherine Coquio, Rwanda. Le réel et les récits. *Op. Cit.* p. 144

<sup>68</sup> Audrey Small, "Tierno Monenembo: Morality, Mockery and the Rwandan genocide." *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 42, No.2 (march, 2006), p. 8.

indiscriminée enfants et vieillards pendant la *Shoah*. Cet intertexte historique évoque la mémoire même de la littérature concentrationnaire.

Au niveau diégétique, cinq ans après le génocide, la prison apparaît comme un « lieu de mémoire » vivant. C'est dans cette perspective qu'il convient de lire les propos suivants de la voix narrative dans L'ombre d'Imana : « Le peuple rwandais a vu beaucoup de violence [...]. Mais ceux qui ont fui le pays ont cassé la mémoire car ils ne sont pas là pour aider les prisonniers à reconstituer les événements » (OI 113). Les principaux commanditaires du génocide ayant fui, leur témoignage ne sera pas entendu. Le récit se veut une réécriture de l'Histoire du Rwanda avec tous les massacres successifs de Tutsis : 1959, date des premières tueries, 1963, nouveaux massacres. La dimension testimoniale des textes est d'autant plus importante que Tadjou prend le soin méthodologique de l'inscrire dans son œuvre comme une problématique spécifiquement africaine : « L'oralité de l'Afrique est-elle un handicap pour la mémoire collective ? Il faut écrire pour que l'information soit permanente. » (OI 38). Cette observation inscrit le récit du génocide dans le contexte de la « mémoire transculturelle » -- qui au-delà du cas rwandais recherche les liens intertextuels avec la littérature de la Shoah.

Dans L'Aîné des orphelins c'est depuis son mouvoir de cellule où il attend d'être exécuté que le narrateur nous livre ses souvenirs. Avec le cynisme qui le caractérise il avoue : « C'est en prison qu'on se rend compte que les souvenirs servent à quelque chose. » (AO 22). On ne saurait s'abstenir de faire le rapprochement avec cette autre phrase du jeune narrateur dans Etre sans destin d'Imre Kertesz : « Je ne l'aurais jamais cru, mais le fait est là : à l'évidence, un mode de vie ordonné, une

certaine exemplarité, je dirais même une certaine vertu, ne sont nulle part aussi importants qu'en détention, justement<sup>69</sup>. »

Dans le passage suivant, Faustin parle du premier interrogatoire qui suivit son arrestation par les soldats du FPR : « Je fis un effort surhumain pour revenir sur les fameux *avènements* que ma mémoire ne voulait plus revoir. Soudain, tout s'éclaircit. Ma bouche s'ouvrit toute seule et je parlai si vite qu'il m'arrêta pour faire venir mon vieux compagnon de route. » (AO 46) Ces propos de Faustin font ressortir le caractère ambivalent du traumatisme chez le narrateur et le dilemme qui en résulte: le désir d'oublier les événements atroces dont il fut le témoin et la résurgence quasi involontaire de ces mêmes épisodes.

Ignorant la différence sémantique entre les mots, Faustin se sert constamment de l'expression *avènements* pour parler des massacres génocidaires. Cette expression et bien d'autres – *taumatrismes*, *pédrophile*, *Notions-Unies* – témoignent aussi de l'identité de l'enfant traumatisé qui peine à comprendre l'incompréhensible. Avec la métathèse, le « discours oralisé<sup>70</sup> » agit comme un actant qui en coulisse s'exprime au nom de la communauté des survivants.

Notre interprétation s'appuie sur la théorie de Pierre Macherey sur « l'implicite et l'explicite » romanesques :

[...] le langage du livre prétend être par lui-même un langage complet, source et mesure de toute *diction*. N'ayant d'autre horizon que lui-même, jusque dans son geste initial il porte inscrite la fermeture. Se déroulant en *cercle fermé*, ce langage ne dérobe rien en lui que lui-même : il n'a que *son* contenu et *ses* limites et porte en chacun de ses termes la marque de son "explicit." Pourtant

<sup>69</sup> Imre Kertesz, *Etre sans destin*. Paris : Actes Sud, 1998, p.190.

<sup>70</sup> Catherine Mazauric, « Les mensonges de la mémoire: La part du lecteur dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop et *L'Aîné des orphelins* de Tierno Monémbo. » *Les langages de la mémoire. Littérature, médias et génocide au Rwanda*. Ed., Pierre Halen et Jacques Walter. Université Paul Verlaine-Metz, 2005, p. 345.

il n'est pas achevé : la parole inscrite par le livre, à le regarder attentivement, apparaît comme interminable ; mais elle se donne précisément pour *fin* cette absence de terminaison et s'installe en elle. Le creux à l'intérieur duquel se déploie le livre, c'est ce lieu où tout est à dire, et ainsi n'est jamais dit, mais qui ne supporte pas non plus d'être altéré par un autre propos, enfermé comme il est dans son inachèvement. (Pour une théorie de la production littéraire 102)

La conception de la littérature exprimée dans ces propos constitue un véritable clin d'œil au lecteur dont l'imagination est sollicitée pour révéler les non dits du texte. Cette connivence du lecteur est davantage importante dans le cas du récit de témoignage sur le génocide pour deux raisons fondamentales : d'abord le témoignage relève d'une perspective personnelle sur un événement donné avec tout ce que cela comporte de subjectivité ; ensuite s'appuyant sur les souvenirs, le témoignage souffre de lacunes et n'est donc jamais complètement fiable. Dans le cas spécifique du récit de génocide il importe donc au lecteur qui se trouve en position de « témoin du témoin<sup>71</sup> » d'être en mesure d'attester de la véracité des faits, de combler d'éventuelles omissions et de rectifier les distorsions dans le discours. Car comme nous le rappelle Claude Mouchard : le témoignage peut dire « elliptiquement la violence<sup>72</sup>. » Dans sa forme écrite on peut aussi envisager le témoignage comme cette « petite étincelle qui permet de retrouver l'Autre<sup>73</sup>. » Cette altérité possible permet de communiquer l'indicible à un tiers qui se chargera à son tour du travail de transmission. Car celui qui prête une oreille attentive au récit d'une victime tisse un lien avec cette dernière ; de même le lecteur d'un écrit testimonial devient un maillon

<sup>71</sup> Voir Annette Wieviorka, L'ère du témoin. Paris : Plon, 1998.

<sup>72</sup> Claude Mouchard, Qui si je criais...? Œuvres-témoignages dans les tourmentes du XXe siècle. Ed. Laurence Teper, 2007, p. 69

<sup>73</sup> Yves Chemla et Daniel Pujol. « Entretien avec Frankétienne » *Notre Librairie*, No. 133, (janv.-avril 1998), p.117.

dans la chaîne de transmission. Il s'effectue un « passage de témoin » pour reprendre une expression de Larrier<sup>74</sup>.

Cependant la notion de « vérité » reste complexe dans le cas d'un génocide. Il importe de l'envisager de l'envisager à travers « la métaphore du miroir brisé<sup>75</sup> »— le témoignage repose sur des souvenirs fragmentaires qui offrent une perspective relative sur l'ensemble de l'événement. Selon Véronique Tadjo, en recollant « les morceaux de leurs histoires à l'instar des éclats d'un miroir, il y a l'espoir d'entrevoir la vérité du génocide dans toute sa laideur car ces enfants sont les plaies ouvertes de la mémoire, le mal qui suppure » (OI, 100).

A un autre niveau, ces expressions enfantines pourraient s'analyser à la lumière de la corrélation qui existe entre langage, et mémoire collective. Commentant le rôle éminemment social du langage dans la construction mémorielle, Maurice Halbwachs attire notre attention sur son caractère ambigu et sélectif.

« Les conventions verbales constituent donc le cadre à la fois élémentaire et le plus stable de la mémoire collective, puisqu'il laisse passer tous les souvenirs tant soit peu complexes, et ne retient que des détails isolés et des éléments discontinus de nos représentations. » (Les Cadres sociaux de la mémoire 82)

La désinvolture, le cynisme et le non conformisme qui caractérisent le langage du jeune narrateur semblent participer d'un certain rejet de l'univers adulte post génocidaire. Cependant l'usage fréquent par Faustin des proverbes, véritables véhicules de la sagesse et de la mémoire ancestrale, permet à l'enfant désemparé de redonner un peu de cohérence à son monde qui a chaviré.

<sup>74</sup> Autofiction and Advocacy in the Francophone Caribbean. *Op. Cit.* p.24

<sup>75</sup> Voir Henry Rousso, Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours. Paris : Seuil, 1990.

Cette forme de discours permet aussi à cet orphelin de faire revivre la mémoire des siens, notamment celles de son père Théoneste et de Funga, le vieux guérisseur. Ainsi, se remémorant ses premiers jours à Kigali, ville de charniers aux mains du FPR, Faustin a les mots suivants : « J'avais fini par trouver mon compte au beau milieu du chaos [...] Le vieux Funga a raison. 'Le monde, il marche même si c'est souvent de travers » (AO 49). Et quelques pages plus loin il y a cet autre proverbe : « L'enfant sait courir mais il ne sait pas se cacher. » J'aurais pensé à cette parole des anciens [...] » (AO 91). Autant d'exemples qui mettent en évidence le caractère pluriel et éclaté de la mémoire. Cette expression plurielle se traduit par une écriture hybride dans L'Aîné des orphelins. A côté du français, on retrouve l'italien, le Kinyarwanda et l'anglais. Cette expression de la créolisation est peut-être l'antidote même contre l'enracinement de l'idéologie génocidaire. Le trilinguisme<sup>76</sup> – français, kinyarwanda et anglais – est une manifestation de « mémoire transculturelle » dans le Rwanda post-génocide.

Analysant la manifestation des différents types de mémoires dans l'écriture des récits de génocide, Josias Semujanga insiste sur leur pertinence à dire la spécificité du drame rwandais en revisitant l'histoire de la littérature, le passé colonial et précolonial du Rwanda. L'usage de proverbes rwandais dans L'Aîné des orphelins est l'expression de cette « mémoire transculturelle. »

Le caractère hybride de l'expression littéraire est mis en avant par Tierno Monénembo lorsqu'il affirme : « [...] La littérature chez nous n'étant jamais qu'un

---

<sup>76</sup> Après le génocide le retour d'environ 800 000 Rwandais qui vivaient en exil en Ouganda, a considérablement bouleversé le paysage linguistique. Il existe aujourd'hui au Rwanda une situation de trilinguisme qui consacre l'anglais, le français et kinyarwanda comme langues officielles. Le Rwanda est membre du Commonwealth depuis novembre 2009.

accidentel point de jonction entre palabres africaines et les lettres européennes.

Une fille naturelle du griot et de l'aède, en somme ! L'œuvre africaine porte naturellement en elle des éléments hétéroclites dont l'auteur n'a pas toujours conscience du degré de mixage mais dont il croit encore déceler les origines...<sup>77</sup> »

L'usage des anglicismes dans le texte pourrait être lu aussi comme l'expression du rejet d'une certaine idéologie de la francophonie politique qui avait fait du Rwanda de Juvénal Habyarimana une partie intégrante du pré carré français. On notera au passage que le gouvernement issu du Front Patriotique Rwandais (FPR) a insisté sur la complicité des troupes françaises de « l'Opération Turquoise » dans l'évacuation des principaux commanditaires du génocide de 1994<sup>78</sup>. C'est dans cette perspective qu'il faut entendre les commentaires suivants de l'avocat dans L'Ombre d'Imana : « Je le sais, j'en suis témoin : la France a tout gâché. Elle a trahi tout un peuple » (37). On a ici une dénonciation de la « Françafrique<sup>79</sup>. » Dans *Sometimes in April* le personnage du colonel Bagosora confirme avec fierté cette complicité des autorités françaises : « Thanks to the support of our French friends we have kalachnikovs from Albania, Israel Uzis. Czech grenades, M-16 rifles from the USA, guns and ammo from Egypt. »

---

<sup>77</sup> Tierno Monémbo, « Mondialisation, culture métisse, imaginaire hybride » *Op. Cit.*

<sup>78</sup> Consulter, Roger Booh Booh « L'Accord d'Arusha ou la paix assassinée » *Op. Cit.*

Il convient de préciser que M. Booh Booh était au Rwanda au moment des faits, en tant que Représentant Spécial du Secrétaire Général de l'ONU.

L'évacuation dont il est question ici apparaît aussi dans le film de Raoul Peck, *Sometimes In April*.

<sup>79</sup>Ce néologisme est de François-Xavier Verschave. Il désigne les réseaux d'influence et de clientélisme politique qui ont marqué les relations entre la France et plusieurs Etats africains depuis De Gaulle jusqu'à Mitterrand. Voir l'ouvrage de François-Xavier Verschave, La Françafrique : Le plus long scandale de la République. Paris : Stock, 1998.

Face à la violence destructrice qui constitue la toile de fond du récit de génocide, l'écriture romanesque dans L'Aîné des orphelins se veut un outil de construction dans une logique qui dénonce la violence. Le survivant peine à retrouver son intégrité humaine tandis que la mémoire des morts triomphe de la barbarie et de l'anonymat auxquels les bourreaux ont voulu les condamner à jamais. Monénembo attire l'attention sur le caractère hautement pernicieux de la violence génocidaire car susceptible d'affecter durablement la couche la plus fragile de la société - les enfants. L'enfance victime de la folie meurtrière des adultes constitue un thème majeur dans L'ombre d'Imana de Véronique Tadjo. Ils symbolisent cette mémoire éclatée dont la reconstruction incombe à tous ceux qui aspirent à comprendre la douleur de tout un peuple. Raconté par un adolescent, le génocide rwandais prend les allures d'une lente descente aux enfers comme le confirment ces propos d'un autre jeune survivant dans le récit de Tadjo : « Les adultes nous ont trahis, [...] ils ont gâché notre vie, nous ont poussés en enfer, abandonnés. » (OI 37).

Vue à travers les yeux d'un enfant la brutalité des atrocités génocidaires se trouve amplifiée. Le recours à l'hypotypose, une description vivace et réaliste qui donne l'impression qu'on a l'image sous les yeux, dans L'Aîné des orphelins peut être analysé à plusieurs niveaux : d'abord comme l'expression du réel traumatique – cette impossibilité pour le sujet d'oublier les douloureuses scènes vécues. Dans cette perspective elle apporte au niveau de la diégèse, le réalisme nécessaire pour inscrire les faits narrés dans leur contexte historique. En dépit de l'amnésie partielle qu'il a subie, Faustin se rappelle les moindres détails des événements qui ont précédé l'attaque de l'église de Nyamata.

Dans le cas des productions artistiques sur le Rwanda, il faut souligner que cet aspect est de la plus haute importance pour certains artistes qui ont pris part au projet « Rwanda : Ecrire par devoir de mémoire. » Diop Affirme avoir pris le soin de vérifier l'authenticité des faits dont parle son roman.<sup>80</sup> Enfin l'hypotypose par sa puissance d'évocation a le potentiel de solliciter l'affect du lecteur - une autre problématique importante qui touche à l'éthique même de l'écriture et de la représentation du génocide.

La visite des sites du génocide a profondément marqué les auteurs à tel point que chacun des textes de notre corpus retrace des événements dont les deux localités rwandaises - Nyamata et Murambi - furent le théâtre pendant le génocide de 1994. Dans ce contexte l'émotion vise à établir « le pacte compassionnel<sup>81</sup> » nécessaire à la transmission de la mémoire. Ce dernier point en particulier est d'une importance capitale pour la critique des littératures de témoignage. En effet, elle a tendance à accepter comme relevant de la littérature, les textes qui développent une perspective réaliste sur les événements tout en gardant une distance par rapport à ces mêmes événements de façon à anticiper la réaction du lecteur, « témoin du témoin ». Claude Mouchard décrit ainsi cette intention poétique qui se manifeste en filigrane dans le témoignage pour en faire un texte littéraire :

---

<sup>80</sup> Voir Catherine Coquio, *Rwanda. Le réel et les récits*. *Op. Cit*

<sup>81</sup> Dans *L'ère du témoin*. Paris : Plon, 1998, Annette Wieviorka explique ainsi cette idée : « Le témoignage s'adresse au cœur, et non à la raison. Il suscite la compassion, la pitié, l'indignation, la révolte même parfois. Celui qui témoigne signe avec celui qui reçoit le témoignage un 'pacte compassionnel', comme celui qui écrit son autobiographie signe avec le lecteur ce que Philippe Lejeune a appelé 'le pacte autobiographique' que Dominique Mehl caractérise comme une 'interaction spécifique entre émission et réception. Du côté de l'émission le protocole compassionnel règle une mise en scène fondée sur l'exhibition de l'individu, de sa souffrance particulière, et met l'accent sur la manifestation émotionnelle et sur l'expression corporelle. Du côté de la réception, l'identification aux malheureux et l'empathie avec les souffrants constituent les ressorts de l'élan compassionnel'. » p.179.

Comment les “œuvres-témoignages” se distinguent-elles des autres types de témoignage ? D’abord par leur degré d’élaboration et leur ampleur interne (qui n’est pas forcément affaire de dimensions). Ou par *la complexité de leurs relations aux faits* ou situations historiques et par leur sens de l’ici-maintenant. Mais aussi, et peut-être surtout, *par leur degré d’initiative quant à leur réception*. [...] Alors même qu’en tant que témoignages, elles sont chargées d’un contenu et d’une transmission spécifiques, les œuvres –témoignages osent ce qu’il y a de plus aléatoire et de plus imprévisible : *le rapport littéraire au lecteur indéterminé, l’adresse poétique à ce que Mandelstam appelle “l’interlocuteur.”*<sup>82</sup>

Les dernières pages de L’Aîné des orphelins livrent le secret macabre de la survie de Faustin. Il a survécu aux tueries blotti contre le cadavre de sa mère, en s’alimentant du sang maternel à la place du lait. Une image forte qui reste gravée pour longtemps dans la mémoire du lecteur mais en même temps elle lui donne la clé de la personnalité de l’enfant rescapé. Ce passage évoque le témoignage poignant de Gérard dans Murambi et qui illustre l’ampleur de l’hécatombe ne même temps qu’il révèle le retour de l’instinct animal qui s’est emparé de la cité des hommes.

Au-dessus de chaque charnier, nous avons vu se former de petites mares de sang, Cornelius. Le soir, les chiens venaient s’y désaltérer. Des frissons parcoururent le corps de Cornelius. Il eut la vision fugitive d’une meute de chiens s’abreuvant au clair de lune, sans hâte, du sang des suppliciés de Murambi. Il imagina le reflet de la lune dans le lac de sang. (194)

Au-delà du fait que cette image dénonce l’inhumanité sauvage qui s’est installée dans la ville en même que le génocide, il nous donne aussi l’occasion d’analyser la dimension symbolique de la figure animale du chien qu’on retrouve de plus en plus

---

<sup>82</sup> Claude Mouchard, Qui si je criais...? Œuvres-témoignages dans les tourmentes du XXe siècle. *Op. Cit.*, pp. 26-27.

dans les fictions<sup>83</sup> de guerre civile, de génocide ou simplement, des écrits qui dénoncent la violence politique.

Nous avons déjà souligné le caractère cynique du langage de certains personnages romanesques. Nous voudrions à présent montrer que ce n'est pas un hasard s'il existe dans ces textes un certain degré de cynisme dans leur critique de la réalité africaine contemporaine. Déjà dans l'antiquité et chez Platon notamment, l'image du chien signifie « [...] le gardien en tant que gardien de la cité juste. Ainsi l'image du chien de garde selon Platon ne possède aucune dimension poétique ou pittoresque. Elle comporte d'abord une dimension éthico-politique. »<sup>84</sup> Les textes et films sur le génocide inversent donc cette image positive du chien<sup>85</sup> pour dire la déliquescence morale et politique de la cité en proie à la violence génocidaire. Dans *Sometimes in April* quand Augustin Muganza revient dans les locaux en ruine de ce qui fut jadis l'école de sa fille Anne-Marie, le seul signe de vie qu'il trouve dans les décombres de la cour est un chien en train de se nourrir des restes humains. En route il se renseigne auprès d'un habitant du quartier qui tente de le dissuader dans sa quête d'élucider le sort de sa fille et de faire finalement son deuil. Le vieil homme lui lance sur un ton

---

<sup>83</sup> Nous pensons aux romans suivants: Emmanuel Dongala, *Johnny Chien Méchant*. Paris : Le Serpent à plumes, 2002 et *Le Paradis des chiots*. Paris : Mercure de France, 2006 du Togolais Sami Tchak. En outre, selon Carole Allamand, « il y a ici une allusion évidente au régime nazi, qui, en parallèle de son programme génocidaire, a promu une législation contre la cruauté envers les animaux qui faisait de l'Allemagne le pays le plus 'animal-friendly' de l'Europe d'alors (et d'aujourd'hui). La passion d'Hitler pour ses chiens est légendaire. »

<sup>84</sup> Voir B. Cassin et J.-L. Labarrière (Ed.) *L'Animal dans l'antiquité*. Librairie Philosophique. J. Vrin, 1997. p.429.

<sup>85</sup> Dans les sociétés esclavagistes caribéennes et américaines le chien était utilisé pour donner la chasse à ceux qui s'échappaient. Voir Patrick Chamoiseau, *L'esclave vieil homme et le molosse*. Paris : Gallimard, 1997. Dans *Et les chiens se taisaient*. Paris : Présence Africaine, 1956 de Césaire, la figure du chien est associée à la mort : « le chien maigre de la mort », Acte I, P.15.

empreint de résignation et de cynisme : « Forget about the school. Forget about everything. Some things are better left alone. »

L'autre interprétation de la figure canine dans la littérature antique justement veut qu'elle soit le symbole même du cynisme. « Dans le programme des Cyniques, le chien ne représente pas l'état domestique. Mais il est le symbole de l'animalité sauvage. Ici l'image du chien, du Cynique rejoint l'image platonicienne du loup sauvage. [...] Et Dion Chrysostome traitait Diogène de chien enragé de Laconie (L'Animal dans l'antiquité, 431). Dans Murambi le passage suivant semble justifier cette lecture symbolique : « Les chiens : des formes sombres et vagues, découpées à même les ténèbres. Il pensa que Siméon cherchait à lui ouvrir le monde des symboles » (194).

Si Faustin est le fils de sa mère, il reste toutefois une création de la démoniaque et perverse machine génocidaire. C'est ce constat qui doit inviter à une réflexion profonde car comme le disait Rafaël Lemkin : « [...] la mémoire n'a pas seulement pour fonction d'enregistrer les événements passés mais de stimuler l'éveil de la conscience humaine. » (Qu'est-ce qu'un génocide ? 12) Sur ce point fondamental, la fiction se fait le reflet de l'histoire car elle participe des efforts des autorités rwandaises en vue d' « internationaliser la mémoire du génocide » (Rwanda. Le réel et les récits 79).

#### 1.1.4 .La puissance de parole : « narguer l'écriture par la parole ».

La dimension du témoignage dans L'Aîné des orphelins se manifeste au niveau diégétique par la présentation du narrateur au lecteur. Dès la page quatorze du roman Faustin décline son identité comme un témoin le ferait devant une cour de justice. Cette instance de prise de la parole place l'ensemble du texte sous le signe du témoignage.

La dimension performative de la parole interroge sans cesse le rôle du tiers dans le témoignage sur le génocide et invite à réfléchir sur la question de l'altérité au sens large du terme.

Le soir, on s'attroupait autour de la télé du bar de la Fraternité et de Radio Mille Collines. On voyait ces messieurs de la télé expliquer le maniement des machettes. On entendait les chants de guerre. Cela nous amusait un peu. *Ce qui se passe au loin ne peut être tout à fait dramatique.* Il y eut même parmi nous quelqu'un pour s'exclamer : « Celui-là (il parlait du bonhomme de la télé qui portait un chapeau de raphia), jamais je l'engagerai pour une récolte de bananes : il tient sa machette par la lame ! » Et, bien entendu tout le monde avait rigolé (AO 32).

Ce passage peut être lu comme, d'une part, la mise en abîme de l'excès de médiatisation qui a accompagné le génocide de 1994 et, d'autre part, comme une représentation inversée de la figure du génocidaire, dépeint comme un individu gauche et ridicule. On peut faire un rapprochement intéressant avec cette autre description d'un bourreau dans Murambi :

La même nuit, des hommes armés de machettes et de bâtons attaquèrent sa maison natale. Jessica et Stanley étaient venus s'y cacher. Siméon les avait alors attirés tous les trois dans l'épaisseur de la bananeraie en leur faisant signe de ne pas bouger.[...] L'un des incendiaires avait presque réussi à amuser les gamins. Le bonhomme, court sur pattes, était si obèse qu'il ressemblait à un monstrueux bloc de graisse. Il avait des fesses monumentales et sa chemise rouge mal boutonnée découvrait un ventre rond et flasque lui retombant sur les cuisses. Il maniait sa machette trop longue pour lui avec une maladresse comique. Il s'arrêtait toutes les deux minutes, à bout de

souffle, la langue pendante, les yeux révoltés, appuyé sur la machette plantée dans le sol. Il avait fini par s'asseoir par terre, les mains sur les côtes (57).

Ce passage traduit l'aporie inhérente à toute entreprise génocidaire : certes elle révèle la supériorité physique des bourreaux sur les victimes mais elle exprime leur infériorité morale, pire elle fait ressortir le caractère bestial de leur brutalité<sup>86</sup>. Il n'est pas exagéré de dire que ces tableaux relèvent du registre comique macabre. Cette volonté de parodier la représentabilité du génocide est déjà présente dans la comparaison que les personnages principaux du roman font entre leur situation propre et certains arts du spectacle.

-Cameraman, c'est pareil que le cinéma ?  
- Je fais des films mais pour la télévision. Un tremblement de terre en Colombie, Rodney est sur place ! Une forte mousson en Inde, voilà le zèbre Rodney et son étrange fourbi ! Une tuerie en Somalie, on fait appel à Rodney ! Rodney est partout où ça va mal [...] il y a toujours quelque chose à voir ! *Au besoin, on invente. C'est ça le génie d'un cameraman : toujours donner à voir, même quand il n'y a rien à montrer !* (AO 98)

Avec de tels propos, Rodney est prêt à transgresser toutes les règles déontologiques en matière de journalisme. L'important pour ce personnage c'est de *reconstituer* le génocide à coups d'images sensationnelles pour remplir son contrat avec les chaînes de télévision. « If it bleeds, it leads<sup>87</sup> » pour reprendre l'expression de Gourevitch. Cette approche de l'événement est aux antipodes la démarche de l'écrivain dans le projet « Ecrire par devoir de mémoire ». Si parfois il donne libre cours à son

---

<sup>86</sup> Dans son article « Ambiguïté du massacre, faillite morale », *L'écriture du massacre en littérature, entre histoire et mythe*. Peter Lang, 2004, p.58 Ingrid Brenez remarque : « le massacre est donc un acte ambigu, à la fois signe de supériorité et signe de barbarie : celui qui est massacré est inférieur physiquement, celui qui massacre est inférieur moralement. Car le massacre animalise la victime en en faisant l'inférieur de l'assaillant [...] Mais il animalise également l'agresseur. »

<sup>87</sup> Philip Gourevitch, *We Wish to Inform You That Tomorrow We Will be Killed With Our Families*. New York: Farrar, 1998, p.165.

imaginaire, c'est toujours avec la responsabilité de dénoncer l'inhumain génocidaire et redonner aux victimes leur dignité.

Faustin, lui se sert du langage théâtral pour méditer sur son sort après sa condamnation à mort par le tribunal : « Une fois au bord de la tombe, la pièce est finie. La seule chose qui vous reste à faire, c'est de tirer le rideau. Il suffit d'un peu de lucidité pour apprécier toute la farce [...] » (AO, 141). Le théâtre en tant que poésie dramatique permet à une société de réfléchir sur l'image d'elle-même. Ce besoin n'est nulle part aussi important que dans le cas d'une communauté qui sort d'un génocide<sup>88</sup>.

Dans Murambi, Cornelius – qui incarne le « bystander » donc l'alter ego de l'écrivain, pense justement à écrire une pièce de théâtre sur le génocide (84).

A tort ou à raison, la critique fait souvent cas de la pudeur des Rwandais et de leur grande capacité à contenir leurs émotions.<sup>89</sup> Après le génocide il est permis de dire que le masque est tombé. De ce point de vue, « l'homme aux masques » (OI 42) constitue un symbole pour l'ensemble de la société. Dans la journée il vaque à ses occupations et la nuit il est hanté par les images des massacres. Des Rwandais ont tué des voisins en plein jour et à visage découvert. Le témoin dans une telle situation devrait savoir situer les responsabilités. Cependant l'écriture dans L'Aîné des orphelins refuse une telle considération. Au contraire, en mettant l'accent sur la condamnation à mort de Faustin pour un crime passionnel le récit attire l'attention sur la parole – c'est par elle que Faustin a saboté son propre procès comme nous le

---

<sup>88</sup> A partir d'extraits de plusieurs des textes du projet « Ecrire par devoir de mémoire » Koulsy Lamko a monté une pièce, *Corps et Voix - Paroles Rhizomes* ; et une troupe belge Groupov a créé une pièce sur le génocide : *Rwanda 94*.

<sup>89</sup> Voir « Introduction » Fabien Eboussi et Alain Didier Olinga, Le génocide rwandais. Les interrogations des intellectuels africains . Yaoundé, Editions Clé, 2006. pp. 185-205.

montrons plus haut. La parole devient à la fois symbole de vie et de mort. La discoursivisation redonne au narrateur son identité. Il se déploie dans le texte « un cercle parodique de la parole comme lieu où s'exécute la réalité de la société au sens large<sup>90</sup> ». Pendant le génocide le langage a été utilisé pour déshumaniser les victimes avant même qu'elles ne tombent sous les coups de leurs bourreaux. Conscient du rôle joué par la langue dans le génocide et de la délicate question de son usage dans la représentation fictionnelle de l'événement, l'écrivain opte pour une poétique hybride. Le projet testimonial est manifeste dans le roman de Tierno Monénembo. Le « je » renferme à la fois une dimension collective et individuelle. Dans sa forme collective, le « je » a une fonction métonymique et renvoie à la famille Nsenghimana mais aussi à l'ensemble des orphelins qui ont survécu au génocide. Dans cette même perspective le « je » s'exprime elliptiquement pour toutes les victimes qui ne pourront jamais dire ce qui a été leur souffrance. Cependant, pour Faustin l'expérience du génocide et de ses conséquences se résument en cette phrase : « [...] ce n'est ni une histoire de langue ni une histoire de *taumatrismes*, c'est une histoire de couteau. » Par ces propos Faustin fait allusion non pas au génocide mais à *son* expérience carcérale - qui semble l'avoir marqué plus que toutes les atrocités génocidaires car il est constamment exposé à la violence de ses co-détenus :

La loi du milieu est inviolable, elle, le moindre écart se règle entre hommes, c'est-à-dire au couteau. On n'est jamais à l'abri du couteau, même pour un petit protégé comme moi : voilà la leçon qu'il vaut mieux retenir lorsqu'on entre ici pour la première fois ici. La dysenterie et la malaria sévissent moins souvent et tuent plus lentement que les coups de canif. On est obligé d'être sans arrêt sur ses gardes. Dormir voilà le moment le plus angoissant ! (AO 91)

---

<sup>90</sup>Pius Ngandu Nkashama, Ruptures et écritures de violence. Etudes sur le roman et les littératures africaines contemporaines. Montréal : L'Harmattan, 1997, p.52

On retrouve ici cette manière oblique d'aborder le génocide. L'expérience de la prison rend plus intéressant le témoignage de Faustin. En plus d'avoir survécu à l'attaque de l'église de Nyamata, il a aussi côtoyé en prison les bourreaux. Le témoignage de Faustin renseigne sur les conditions de vie épouvantables dans ces prisons qui sont devenues de véritables mouvoirs après le génocide. Il y a une ironie dans tout cela quand on sait que les principaux commanditaires du génocide ont réussi à quitter le Rwanda.

Récit de vie mais aussi de mort L'Aîné des orphelins est un texte qui a su allier témoignage et fiction de façon unique. Le succès de ce texte réside peut-être dans son refus de tout minimalisme dans la reconstruction du génocide. En dépit de l'atmosphère moribonde qui constitue la toile de fond du récit, il se dégage du texte l'expression d'une volonté de survie qui permet de célébrer la mémoire des morts. Car la vie doit continuer même après un génocide. Cette volonté de vivre est déjà en soi un échec à la logique génocidaire.

Dans L'Aîné des orphelins le discours oralisé du narrateur homodiégétique restitue la forme du témoignage avec toutes les défaillances du souvenir – oublis, hésitations, omissions. En outre la discursivisation se double d'une dimension performative du langage qui fait coïncider l'usage de la métathèse avec l'évocation des souvenirs les plus atroces. Le récit articule ainsi la relation entre mémoire, traumatisme et témoignage.

A l'instar de la propagande génocidaire qui a endoctriné une importante couche de la société, la violence qui s'exerce sur la langue contamine le texte pour en faire cet espace où s'exprime la violence – une violence artistique féconde qui « tisse

et confectionne la vie <sup>91</sup>» mettant ainsi en échec l'idéologie génocidaire et son cortège destructeur. « L'écriture est déjà (encore) violence », disait Blanchot (L'écriture du désastre 78).

Dans L'Aîné des orphelins, la métathèse fonctionne à la fois comme « une construction du discours *autrement* » et comme expression d'un *cri*. Un cri qui est un appel à la transmission de la mémoire des événements tragiques car à l'image de l'écriture, « le cri est ce qui excède la vie <sup>92</sup>». Dans cette perspective elle permet de véritablement retrouver le tiers, ce maillon indispensable dans la transmission mais qui a cruellement fait défaut pendant le génocide. Cette absence de bienveillance, les rescapés l'ont ressentie au plus profond de leur âme. Le traumatisme qui en a résulté est manifeste dans leur cri : « [...] trauma seems to be much more than a pathology, or the simple illness of a wounded psyche: it is always *the story of a wound that cries out*, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available.» (Unclaimed Experience 4. Les italiques sont de nous).

Il appartient à tous d'assumer ce rôle de « témoin du témoin » au nom de l'Humanité, vu le caractère imprescriptible du crime génocidaire. La convergence entre littérature, témoignage et histoire permet de montrer la complexité de la réalité génocidaire tandis que l'apport de la philosophie aide à examiner la portée éthique de la réception de leur discours.

---

<sup>91</sup> Koulsy Lamko, La Phalène des collines. *Op., Cit.* p. 56.

<sup>92</sup> Nous paraphrasons Maurice Blanchot *Ibid.* p. 86.

**CHAPITRE 2 : PAROLE (S) ARDENTE(S) / MÉMOIRE D'OSSUAIRE.  
MURAMBI DE BOUBACAR BORIS DIOP OU LA TRANSFIGURATION  
 ÉMOTIVE DU RÉEL**

Il explique, répond aux questions sans trahir l'émotion [...].  
 Il parle en sachant que notre imagination n'atteindra jamais  
 la réalité.

Véronique Tadjó

La sérénité de l'historien peut-elle dire ce déchaînement des  
 passions humaines les plus folles ? Je ne le crois pas. Le  
 roman, qui trouve le tueur sur son terrain, celui de l'émotion  
 et de la falsification, me paraît plus apte à remplir cette tâche.

Boubacar Boris Diop

Si le génocide au Rwanda marque en Afrique Sub-Saharienne une escalade bien sinistre dans la violence de l'Etat contre le citoyen ordinaire, la réaction des artistes face à la tragédie constitue, elle aussi, un tournant majeur dans l'histoire littéraire de la région. En effet, au lendemain de la tragédie on assiste à l'émergence d'une nouvelle « instance auctoriale »<sup>93</sup> guidée par le souci de témoigner du drame qui a endeuillé tout un peuple. Véronique Tadjó – l'une des participantes à la résidence d'écriture au Rwanda – écrit à propos de l'écrivain-témoin : « L'écrivain pousse les gens à lui prêter l'oreille, à exorciser les souvenirs enfouis. Il peut mettre du baume sur la déchirure, parler de tout ce qui apporte un peu d'espoir.» (L'Ombre d'Imana 38)

---

<sup>93</sup> Voir Sylvie Ducas, « *Ethos* et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain », *Argumentation et Analyse du Discours*, no3, 2009  
 <<http://aad.revues.org/index669.html>>, consulté en mars 2010.

L'intention de dévoiler la réalité du génocide rwandais de 1994 ne s'affirme dans nul autre texte avec la vivacité d'expression - digne d'un documentaire - qui caractérise le roman Murambi de Boubacar Boris Diop. Publié en l'an 2000, deux ans après l'opération « Rwanda : Ecrire par devoir de mémoire », cette œuvre figure désormais sur la liste des « Cent meilleurs livres de l'Afrique ». Le roman emprunte son titre à l'un des sites du génocide de 1994 où près de soixante mille Rwandais ont été massacrés sur ordre du médecin et industriel Hutu Joseph Karekesi.

Boubacar Boris Diop entre en littérature en 1981 avec un roman – Le Temps de Tamango. L'écrivain sénégalais a depuis publié : Les Tambours de la mémoire (1987) ; Les Traces de la meute (1993) ; Le Cavalier et son ombre (1997) ; Murambi. Le livre des ossements (2000) ; Doomi golo (2002) ; Nérophobie (2005) en collaboration avec Odile Tobner et François-Xavier Verschave ; L'Afrique au-delà du miroir (2007) et Kaveena (2006). Il est aussi co-auteur de L'Afrique répond à Sarkozy (2008) et plus récemment de Nouvelles du Sénégal (2010).

Pour le sujet qui nous intéresse dans la présente thèse, l'écriture du génocide, seuls deux de ces titres seront au centre de notre étude : Le Cavalier et son ombre et Murambi. Le livre des ossements.

Conçu comme une histoire d'amour entre Lat-sukabé et Khadidja, deux diplômés en chômage et laissés pour compte de la société sénégalaise, Le Cavalier et son ombre est un roman bâti sous forme de fables enchâssées. Mais ce roman se veut aussi une critique de l'Histoire en tant que forme de pensée et d'orientation de la mémoire collective. Le roman dénonce la récupération constante de l'Histoire par

diverses couches sociales, à différents moments de la vie d'une nation. Mais Le Cavalier et son ombre est pertinent pour la présente thèse pour des raisons beaucoup plus spécifiques, liées notamment au thème même du génocide.

Lorsqu'en 1994, en pleine écriture du texte, le génocide rwandais fait irruption dans l'actualité quotidienne de l'auteur, il ressent le devoir de consacrer une partie de la trame à cette tragédie qui, au-delà du Rwanda, interpelle tout un continent sinon le monde entier. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'évocation dans le roman d'une guerre fratricide entre Twis et Mwas et la volonté d'y apporter un règlement équitable. « Cette guerre civile fut la plus terrible de toutes. Jamais un peuple ne mit tant d'ardeur à disparaître dans le néant. » (196) Ces propos résument bien le pessimisme qui l'emporte sur la volonté de justice du Cavalier, lui dont les prouesses guerrières lui ont valu tant de victoires. En fait comme pris d'aveuglement, il lui est impossible de distinguer les victimes des agresseurs. Las, il abandonne le combat, à l'image de tout un continent qui tourna le dos au Rwanda pendant le génocide. « Le Cavalier pense que cette guerre n'est pas la sienne. »<sup>94</sup> L'auteur lui-même revient décrit en ces mots, les circonstances qui l'ont amené à aborder la question du génocide dans ce roman dont la trame se situe au Sénégal :

Le Rwanda, j'en avais entendu parler, comme on dit, « à la télé ». Je me souvenais surtout des colonnes de réfugiés – près de trois millions de malheureux – s'ébranlant vers l'Est du Zaïre de Mobutu. Les envoyés spéciaux s'égosillaient dans leurs micros avec une sorte d'extase perverse : 'C'est le plus gigantesque exode de l'histoire de l'humanité !' J'étais en train d'écrire Le Cavalier et son ombre : j'ai chargé un de mes personnages, Khadidja de dénoncer d'une voix frémissante de colère les sanglantes turpitudes de nos dictateurs.<sup>95</sup>

<sup>94</sup> Boubacar Boris Diop Le Cavalier et son ombre. Paris : Stock, 1997, p. 64.

<sup>95</sup> Boubacar Boris Diop, « Rwanda : Ecrire au miroir de l'Histoire » Jean-Pierre Karegeye (Ed) Rwanda. Le récit. Traversée de la mémoire. Bruxelles : Espaces de Libertés, 2009. p.2

Ces précisions de l'auteur révèlent une caractéristique fondamentale de son écriture : la ventriloquie, procédé narratif qui consiste à insuffler sa parole à un tiers. Dans une perspective plus large, la ventriloquie pourrait s'appliquer à la pratique même de la littérature.

Compte tenu de lien thématique très pertinent, il nous paraissait important de revenir sur ce texte avant d'aborder notre étude de Murambi. Nous profitons de l'opportunité pour dire qu'avant ce roman sur le génocide la recherche d'instances narratives inédites a souvent caractérisé les textes de Boubacar Boris Diop. La métalepse – l'intervention du narrateur dans le récit par plusieurs procédés discursifs - est l'un des traits distinctifs des romans de Diop.

Un autre aspect majeur de ces textes réside dans l'articulation entre tradition orale africaine, histoire et littérature. Par exemple Le Temps de Tamango serait une réécriture de la nouvelle de Prosper Mérimée, Tamango tandis que Les Tambours de la mémoire est inspiré en partie par le long poème dramatique, *Aube Africaine*, du Guinéen Keita Fodéba, premier directeur artistique des Ballets Africains.

Ecrit dans le cadre de l'expédition «Rwanda : Ecrire par devoir de mémoire» - organisée en 1998 par Nocky Djedanoum avec le soutien de l'Association Arts et Médias d'Afrique et la Fondation de France, Murambi. Le livre des ossements marque une rupture dans l'écriture romanesque de l'écrivain sénégalais. Mais une rupture, dans la continuité serait-on tenté de dire.

A la différence du roman qui le précède, Le Cavalier et son ombre, que l'auteur a écrit sans jamais visiter le Rwanda ; Murambi, est le fruit d'une résidence d'écriture qui a nécessité un séjour de deux mois au pays des Milles Collines. Ce

voyage fut l'occasion de nombreuses visites sur les principaux sites du génocide, de consultation d'archives et d'entretiens avec des survivants du génocide, victimes comme bourreaux.

L'écriture de Murambi. Le livre des ossements vient comme une réponse à l'injonction suivante que la voix narrative lance à Khadidja, dans Le Cavalier et son ombre, comme pour questionner ses lamentations sur le Rwanda tenues à distance:

Tu te donnes tout ce mal, juste pour ne pas crever de faim à Nimzatt, ma petite, ma petite, n'essaie pas de me faire croire que le Rwanda t'empêche de dormir plus que les autres. Là-bas, du côté des vraies collines de Kigali, ils ont arraché les yeux à des vieillards et pilé des centaines de milliers d'enfants dans des mortiers, mais la vie continue. *Va donc au camp d'Uvira, fais un tour sur les routes menant à Bukavu, perds toi dans la foule des désespérés de Mugunga et reviens m'en parler. Alors tes mots auront l'odeur forte de la vérité et je te croirai. Pas avant.* Tu exagères tout parce que tu ne sais rien des grandes tragédies du peuple noir, ni au Rwanda, ni ailleurs. (281-82)

Murambi reste marqué par cet ethos du témoignage et cette intention littéraire qui font que le texte peut se lire comme une suite de Le Cavalier et son ombre. Dans le souci de donner la parole aux « véritables acteurs » du drame rwandais, Diop a choisi une série de témoignages croisés qui révèlent différents aspects du génocide à travers des perspectives variées. La trame narrative est bâtie autour de Cornelius Uvimana – fils du Dr. Joseph Karekezi surnommé « le boucher de Murambi ». Après vingt-cinq ans d'exil à Djibouti, Cornelius rentre au Rwanda en 1998, quatre ans après les sanglants événements qui ont déchiré son pays.

Au nombre des survivants qui interviennent dans la narration, figurent les amis d'enfance de Cornelius : Jessica Kamazi et Stanley ; de même que

Gérard, dit le Matelot. A côté de ces vieilles connaissances on retrouve aussi des miliciens interahamwe tels que Faustin Gasana et Aloys Ndasingwa. Ces bribes de mémoire constituent une fenêtre sur l'horreur humaine qui a marqué les cent jours du génocide. Usant souvent d'hypotypose, ces témoignages constituent par moment de véritables tableaux macabres. Cette intention littéraire est déjà annoncée dans le titre éponymique du roman. Car le texte donne à voir ce que fut le sort des réfugiés de l'Ecole Technique de Murambi, cette localité du Sud du Rwanda, dans la préfecture de Gikongoro.

Cornelius est accueilli à Kigali par ses amis d'enfance Stanley et Jessica. Cette dernière se chargera de le préparer psychologiquement à la révélation qui l'attend à Murambi car Cornelius ignore tout de l'implication de son père, le Dr. Karekezi, dans la planification des massacres de l'Ecole technique qui ont fait plus de soixante mille morts, dont la mère Tutsi de Cornelius de même que son frère et sœur. Mais à Murambi il retrouve aussi son oncle Siméon Habineza qui, vingt cinq ans plus tôt, avait sauvé Cornelius et ses amis lors d'une attaque menée par des extrémistes Hutu. Cet événement motiva le départ en exil de Cornelius. Plus d'un quart de siècle plus tard, le jeune homme reste hanté par ces sanglants souvenirs.

Avant même de retrouver son pays, ce professeur d'histoire avait pensé écrire une pièce de théâtre sur le génocide qui a meurtri sa patrie. Une fois sur place, au fur et à mesure qu'il prend connaissance de la complexité de la réalité, il renonce à cette idée qui lui paraît tout d'un coup une entreprise bien absurde. Renoncer à ce projet d'écriture théâtrale devient une mise abyme pour la délicate question de la

représentation fictionnelle du génocide qui reste au cœur même de l'entreprise testimoniale de l'initiative, « Rwanda : Ecrire par devoir de mémoire »

Notre propos vise à analyser les prises de paroles successives dans le texte, les différents témoignages, afin d'élucider les connexions entre histoire, mémoire et traumatisme. Pour ce faire la réflexion s'articule autour de la notion de témoignage, de l'histoire même du Rwanda et de la littérature. Il s'agit aussi de reconnaître l'importance et la spécificité de l'ordonnance narrative dans chacune de ces disciplines aux enjeux parfois multiples et contradictoires.

Participant d'une stratégie narrative spécifique avec des fins déterminées, la mise en récit s'appuie sur un ethos du témoignage qui vise à ancrer le discours des personnages dans la réalité historique du génocide. Il y a cette impression que l'auteur veut s'effacer et laisser parler ceux qui ont vécu la tragédie - victimes et bourreaux confondus. « Or, et Philippe Lejeune l'a amplement montré dans ses ouvrages sur l'autobiographie, un récit n'est jamais un morceau de vie brute. »<sup>96</sup>

En tant que telle, cette « construction *autrement* du discours »<sup>97</sup> présente un certain nombre d'enjeux qu'il convient aussi d'analyser de plus près. Car comme le dit une rescapée dans le livre d'Esther Mujawayo : « ...si les rescapés sont farouchement attachés à la mémoire du génocide, ce n'est pas par idéologie, mais 'tout simplement' parce qu'ils ne peuvent pas, eux, passer à autre chose. »<sup>98</sup>

Murambi se veut une reconstruction fictionnelle du témoignage des rescapés et des bourreaux du génocide. Une restitution des événements qui reste toutefois modulée par la perspective distante et quelque peu naïve du personnage de

<sup>96</sup> Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*. Paris : Plon, 1998, p.68.

<sup>97</sup> Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence*, Paris : José Corti, 1985, p.72

<sup>98</sup> Esther Mujawayo et Souâd Belhaddad, *La Fleur de Stéphanie*, Paris : Flammarion, 2006, p.217.

Cornelius. Cette volonté de témoigner contre l'oubli et pour la mémoire est aussi un défi contre le silence qui entoure tout génocide. Mais, avant elle reste une écriture consciente des enjeux de son projet, celui de rester fidèle au réel qui l'a inspirée. Car comme le souligne la voix narrative dans W ou le souvenir d'enfance :

«l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée. »<sup>99</sup>

Confrontée à la délicate question de la représentation de la réalité génocidaire, la fiction oscille entre un débordement rhétorique et une écriture minimaliste. Ce dernier choix d'écriture peut se justifier par la nécessité de rester fidèle à ce que l'on a vu ou entendu sur le terrain, le besoin de témoigner. Comme le souligne Renée Larrier: « An individual *témoin* is an eyewitness as well as an earwitness – a position that privileges vision and audition. Additionally, the *témoin* reports what he or she purports to be the truth. »<sup>100</sup>

L'exigence de vérité qu'implique cette définition met le témoin dans une situation souvent difficile. Confronté à la fragilité du souvenir, il sait que de la véracité de son propos dépend sa réputation. Dans son livre, La Fleur de Stéphanie, Esther Mujawayo revient sur le cas d'une survivante du génocide qui est ridiculisée lors d'une déposition devant une séance de gacaca (64). Éviter un tel affront – qui est ressenti par le survivant comme une seconde mort – semble justifier le silence dans lequel s'enferment bon nombre de rescapés de génocide depuis la Seconde guerre mondiale. Dori Laub attire l'attention sur les conséquences – pour le témoin – lorsque son récit est mis en doute. « Le récit non écouté est un traumatisme aussi

<sup>99</sup> George Perec, W ou le souvenir d'enfance, Paris : Denoël, 1975, p. 63

<sup>100</sup> Renée Larrier, Autofiction and Advocacy in the Francophone Caribbean. Gainesville: University Press of Florida, 2006, p.24

grave que l'épreuve initiale. »<sup>101</sup> Joséphine, une rescapée Tutsi qui s'est confiée à Esther Mujawayo résume de façon éloquente et poignante la situation douloureuse de ceux qui ont survécu aux massacres. « Tous ceux que le mal du génocide n'a pas eus par la machette, il veut les avoir en les dévorant de l'intérieur, et ceux-là vont devenir comme des morts-vivants. » (152). Ce témoignage met en relief le caractère pernicieux du génocide mais aussi l'ambivalence même de la politique sociale des gacaca. Avant de formuler un jugement quelconque sur le bien fondé de la réconciliation prônée par les autorités rwandaises il convient d'analyser comment le discours narratif dans Murambi exploite l'instance de « la parole libérée. » Les enjeux de cette stratégie discursive seront analysés.

### **1.1 Au Rwanda on dit ... la famille qui ne parle pas meurt.**<sup>102</sup>

Si pendant le génocide il a fallu lutter contre le silence, après les faits, il importe de veiller à préserver la mémoire pour faire échec aux négationnistes de tout bord. La spécificité de chaque expérience que le romancier restitue exige le recours à une écriture en adéquation avec la situation dont s'inspire le récit. Elle requiert aussi des stratégies discursives à travers lesquelles se déploie une intention littéraire. La prise de parole a une dimension thérapeutique pour le rescapé. Elle comporte aussi une dimension symbolique importante pour ce dernier. Le rescapé témoigne pour ses proches disparus et dans la foulée leur restitue une existence que les génocidaires ont voulu nier et dont ils ont cherché à effacer toute trace.

---

<sup>101</sup> Cité in Annick Cojean, « Les voix de l'indicible », *Le monde*, 25 avril 1995, p.3.

<sup>102</sup> Nous empruntons ce titre au documentaire de Anne Aghion, qui a reçu l'Emmy Award en 2005, *Au Rwanda, on dit...la famille qui ne parle pas meurt !*

Par le présent sous-titre nous voulons insister sur le caractère unique de la parole pour chaque personnage de Murambi. La sobriété de l'écriture relève du souci de l'auteur de rester absent de son texte comme pour donner la parole aux témoins véritables du drame. Cette façon de procéder révèle une posture auctoriale avec tout ce qu'elle implique pour l'ordonnance narrative. On pourrait la résumer ainsi : « De telles scénographies auctoriales, par lesquelles l'auteur brigue un statut symbolique et vise à légitimer son dire, se renouvellent lors des mutations de l'histoire littéraire. Elles engagent l'*ethos* de l'écrivain, entendu ici comme l'ensemble des moyens par lesquels ce dernier rend son discours persuasif [...]»<sup>103</sup> La démarche de Diop part de l'idée que plus le récit est, clair et vraisemblable, plus le romancier réussit à établir sa crédibilité aux yeux du lecteur qui doit légitimer son témoignage.

Le choix de donner la parole à plusieurs narrateurs homodiégétiques – qui racontent leur propre histoire – constitue une importante stratégie narrative dans Murambi. Avec différents acteurs qui témoignent de leur expérience pendant le génocide, il se déploie dans le texte un *ethos* du témoignage qui tend à garantir la « véracité » des faits. A l'instar du journaliste dont « l'autorité réside dans le fait de pouvoir dire : Voici ce qui s'est passé. J'étais là-bas. Vous n'y étiez pas. » (Notre traduction) «The authority of a journalist lies in being able to say: This is what happened. I was there. You weren't.»<sup>104</sup>

Mieux encore, ce procédé narratif laisse entrevoir l'espoir de cerner un tant soit peu la complexité du génocide en juxtaposant le récit des rescapés à celui des bourreaux,

---

<sup>103</sup> Sylvie Ducas, *Op. Cit.*, p. 2

<sup>104</sup> Jay Rosen, *The Future of News*: "The Role of Citizen Journalists" animé par Frank Sesno et diffusé sur PBS. 10 octobre, 2009

comme si l'auteur visait à pallier l'impuissance des mots à dire la réalité génocidaire par la diversité des expériences humaines du drame.

La narration dans Murambi s'oppose à celle qu'on retrouve dans L'Aîné des orphelins. Le récit dans ce dernier roman est conçu comme un mime homogène : le regard sur le monde et la réalité génocidaire est le fait d'un seul narrateur tandis que, dans « le livre des ossements, » la pluralité des voix est placée sous le signe du registre polémique. Ainsi dans Murambi avec chaque individu qui s'exprime, une pièce du puzzle macabre semble se mettre en place, comme le souligne la narratrice dans La Fleur de Stéphanie : « Mais ce fut ce jour-là que pour la première fois une parcelle de la vérité se dévoila. » (99) Selon Esther Mujawayo, la nécessité de donner la parole aux tueurs et aux rescapés laisse entrevoir l'espoir de « redessiner une carte humaine qui restitue un nom, un lieu d'origine ou d'appartenance et une vie » (73). Dans Murambi l'ensemble du texte pourrait être imaginé comme un « polyptyque géant composite »<sup>105</sup> qui met à nu la douleur de tout un peuple, mais un polyptyque dont les plis coïncideraient avec le vide, le non-sens qui accompagne tout acte génocidaire et face auxquels l'entendement humain peine à comprendre.

La nécessité de témoignages croisés qui donnent la parole aux victimes et aux bourreaux est déjà présente chez Gidéon Hausner qui présida le procès Eichmann. Il explique ainsi sa décision de faire succéder plusieurs témoins à la barre :

Le récit d'un certain enchaînement de circonstances fait par un seul témoin est suffisamment tangible pour être visualisé. Mises bout à bout, les dépositions successives de gens dissemblables, ayant vécu des expériences différentes, donneraient une image suffisamment éloquente pour être enregistrée. Ainsi espérais-je donner au fantôme du passé une dimension de plus, celle du réel.<sup>106</sup>

<sup>105</sup> Daniel Delas, « Ecrits du génocide rwandais » in *Notre Librairie*, Vol. 142, 2000, p.27

<sup>106</sup> Gidéon Hausner, Justice à Jérusalem. Eichmann devant ses juges. Paris : Flammarion, 1966, p.384

Nous reviendrons sur l'idée exprimée dans la phrase qui clôt cette citation.

Transposé dans le contexte romanesque, cette intention littéraire, fait du roman sinon du récit testimonial en général, un tombeau symbolique au regard du deuil impossible des survivants, comme le confirment ces lignes écrites par Esther Mujawajo en la mémoire de sa sœur dont les restes demeurent introuvables. « 'En attendant,' ma Stéphanie, ma chère sœur, je voudrais juste te dire que je t'offre ce livre comme sépulture ultime. » (227)

Si il est aisé de comprendre que l'on porte de l'intérêt au témoignage du rescapé, en revanche prêter attention au discours des génocidaires peut sembler incongru. Ne se sont-ils pas déjà exprimés pendant les massacres ? Considéré en termes de stratégies narratives, le fait de donner la parole aux rescapés et aux bourreaux participe du registre polémique entendu ici comme « une pratique hypertextuelle » que Gelas et Orecchioni définissent comme l'ensemble des « propriétés sémantiques, rhétoriques, énonciatives et argumentatives » présentes dans le texte et « mises au service d'une visée pragmatique dominante : disqualifier l'objet qu'il prend pour cible, et mettre à mal, voire à mort l'adversaire... »<sup>107</sup>

Dans Murambi, le témoignage du personnage d'Aloys Ndasingwa, un génocidaire est illustratif du registre polémique. Il reprend tout le discours idéologique qui a servi à nier l'humanité des Tutsi (Inyenzi, cancrelats) de même que les stéréotypes qui les dépeignent comme une classe de privilégiés dans la société rwandaise.(107-111). Toutefois la polémique atteint son paroxysme dans la narration dialoguée censée restituer une conversation entre Casimir Gatabazi et son fils

---

<sup>107</sup> N. Gelas et C. Orecchioni (Ed.) « Préface » Le Discours polémique. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1980, p.1

Faustin Gasana, un leader interahamwe. Les propos du vieux Casimir qui incitent son fils au génocide sont un véritable torrent de haine au point qu'il évite de prononcer même le mot Tutsi. Faustin Gasana décrit ainsi la position de son père malade : « Malgré sa décrépitude physique, le vieux est resté d'une étonnante vivacité d'esprit. C'est vrai : si nous n'arrivons pas à éliminer tous les Tutsi, nous seront les méchants de l'histoire. Ils serviront au monde entier des lamentations bien orchestrées et ce sera drôlement compliqué pour nous. » (26)

En tant que stratégie narrative, le registre polémique fonctionne sur un mode paradoxal. Il humanise le bourreau tout en œuvrant à la mort symbolique du génocidaire qu'il est. Aussi ce n'est pas un hasard si le vieux Gasana qui incarne la haine génocidaire est dépeint comme un moribond, une véritable loque humaine rongée par la maladie, pourriture au sens figuré aussi bien que littéral. La description que donne de lui son fils est sans complaisance.

Mon père est assis au milieu du lit. Le transistor posé à côté de lui distille de la musique funèbre. Ses yeux n'y voient presque plus, mais il sent ma présence et me tend ses deux mains. Je les prends en évitant de réveiller sa douleur. Le même liquide jaunâtre suinte du bandage blanc qui entoure son bras gauche. Ça pue un peu. Lui si robuste il y a quelques années, est à présent maigre, fragile et comme rabougri (25)

Dans le contexte de l'écriture testimoniale où la question de la « vérité » reste un enjeu essentiel le registre polémique offre l'avantage de restituer au moins le vraisemblable. Aussi il importe de relever dans Murambi une tendance chez les personnages à distinguer la rumeur publique, information qui n'émane pas de témoin oculaire, de la parole du témoin.

Cette pratique discursive est mieux illustrée par ces mots qui terminent le témoignage d'Aloys qui raconte la fin des massacres à l'église de Nyamata exécutés

par un groupe d'interahamwe dont il faisait partie. « Des bandes de gamins attendaient notre départ pour se précipiter dans l'église. Il y avait tant de cadavres qu'ils pouvaient toujours glaner quelque chose, les petits. On m'a même dit qu'ils jouent au foot avec les crânes, *mais je n'ai pas encore vu cela de mes propres yeux.* » Cette insensibilité des enfants de Nyamata que la violence génocidaire a rendus insensibles est pourtant largement confirmée par l'expérience de Faustin, le narrateur de L'Aîné des orphelins, originaire du même village. En mettant ces allégations sur le compte de la rumeur publique Aloys confirme que toutes ses autres déclarations relèvent de la vérité. Le témoignage du survivant permet donc valider ou d'invalider les récits faits par d'autres.

Dans Murambi la parole des témoins reste marquée par un motif récurrent – la périphrase « j'ai vu cela de mes propres yeux » et ses nombreuses variantes « oui, j'avais vu cela » ; « j'ai vu de mes yeux » fonctionnent dans le texte comme des embrayeurs qui renforcent le rapport entre le locuteur et la réalité extra linguistique. « Nos yeux ont vu cela. – Est-ce possible ? – Nos yeux ont vu cela répéta Siméon. » (194).

A côté de ces formes d'énonciations particulières on retrouve la référence à des bribes d'actualité qui permettent d'ancrer le témoignage dans une temporalité qui authentifie le réel, le contextualise. Ces dispositions narratives permettent aussi de situer le témoin-narrateur par rapport à l'événement qu'il raconte. La référence à la date du 06 avril 1994 participe de cette logique narrative.

De par sa profession d'espionne, Jessica est celle dont le témoignage révèle les incidents ou développements majeurs qui ont précédé le début des massacres :

l'assassinat des dix Casques bleus belges et le départ consécutif des troupes belges du Rwanda et le meurtre du premier ministre. Cornelius, lui se souvient comment un matin dans « la salle des profs » à Djibouti, sa compagne Zakya lui avait annoncé la nouvelle de l'attaque sur l'avion présidentiel, incident qui va précipiter le déclenchement du génocide de 1994. Ce personnage qui incarne l'alter ego de l'écrivain dans le roman admet ainsi son regard extérieur sur la tragédie rwandaise. Avec l'évocation de la coupe du monde qui avait lieu aux Etats-Unis cette année-là, c'est l'apathie de la communauté internationale qui est dénoncée. Toutes ces pratiques discursives marquent la narration d'un ethos du témoignage. En disqualifiant certaines informations comme relevant de la rumeur, le narrateur réaffirme le caractère « véridique » de sa parole. Nous remarquons que cette façon de procéder n'est pas unique à Murambi. L'apologue intitulé « Dans Kigali, on raconte l'histoire suivante » relève de la même logique narrative dans L'Ombre d'Imana de Véronique Tadjo. Une histoire d'amour entre une femme et le supposé bourreau de son fils (48-49). Sur la question de savoir quel témoignage de rescapés est crédible ou pas, Esther Mujawayo attire l'attention sur une singularité importante du génocide rwandais :

Seules les femmes hutu, épouses de Tutsi, épargnées grâce à leur origine et qui ont assisté aux tueries de leurs propres enfants, héritiers de l'ethnie du père, sont considérées comme des témoins fiables. Rarement complices, souvent cruellement impuissantes, la plupart d'entre elles ont révélé la vérité, au risque d'être exclues de leur famille. Leur position est terrible : traîtresses aux yeux des leurs et, parfois intruses aux yeux des rescapés. Mais mis à part ces cas spécifiques, la vérité, c'est certain, appartient à ceux qui ont été exécutés (70).

Peindre le bourreau sous des traits humains a le mérite d'aider à comprendre un tant soit peu le fonctionnement de la machine génocidaire afin de mieux prévenir

la répétition des événements. Sur ce point il convient de rappeler la polémique suscitée par la sortie en 2005 du film, *Downfall*, retraçant les derniers jours d'Hitler assiégé dans son bunker. Une partie de ceux qui ont vu le film estime que le réalisateur a manqué de représenter le leader Nazi comme le monstre qu'il fut<sup>108</sup>. A ces personnes on pourrait répondre que continuer à peindre les responsables de crimes de masse sous des traits monstrueux ne permet pas de faire l'effort de compréhension nécessaire à la prévention. Pire, cette façon de voir tend à inverser les rôles et faire des bourreaux de nouvelles victimes. Cet engrenage est à éviter dans une société qui émerge d'un génocide car la vengeance n'est pas la justice et elle contribue au cycle de la violence.

Dans L'Ombre d'Imana, Véronique Tadjo dénonce les massacres de Kibeho comme relevant de cette logique. Pour mémoire, il faut dire que cinq à huit mille réfugiés Hutus ont trouvé la mort le vingt deux avril 1995 dans un camp situé au Sud-ouest du Rwanda lors d'une descente de l'armée du FPR (Front Patriotique Rwandais). Comme le souligne Tadjo « L'Histoire faisait marche arrière. Les bourreaux devenaient victimes, les victimes bourreaux. Comme si la violence ne cessait d'engendrer la violence » (130).

Le fait qu'au Rwanda Hutu et Tutsi sont condamnés à cohabiter rend encore plus urgent et nécessaire l'abandon des vieux réflexes qui diabolisent le voisin. C'est d'ailleurs tout le sens des gacaca : « Punir, oui mais réconcilier... »<sup>109</sup>.

Sur le plan même de la discoursivisation, on note que le roman s'ouvre par un embrayeur qui inscrit la narration dans une temporalité donnée et permet au lecteur

<sup>108</sup> Voir A. O.Scott, « The Last Days of Hitler: Raving and Ravioli » *The New York Times*, 02/18/2005.

<sup>109</sup> Esther Mujawayo et Souâd Belhaddad *Op. Cit.*, p.55

de situer la « distance » qui sépare le témoin Michel Serumundo de l'objet de son discours. Cette distance qui ne s'évalue pas parce que non quantifiable relève peut-être de l'ordre de l'incommunicable et du non-sens qui s'installent après un génocide. Claude Mouchard aborde cette question d'un point de vue poétique en insistant sur la nécessité de prendre en compte cette dimension spatio-temporelle qui fonde le témoignage. « Nous parlons ici, maintenant, loin dans le temps de ce qui fut. Nous parlons... « Nous » ? Chacun à sa façon, chacun depuis son propre (et ordinairement douteux) ici, maintenant, chacun différemment.»<sup>110</sup>

A cette distinction poétique qui semble faire place au « témoin du témoin » dans la transmission de la mémoire des atrocités de masse, Claude Mouchard introduit un autre niveau de réflexion qui concerne l'insurmontable rupture entre le témoin rescapé et les autres qui n'ont pas vécu les faits.

La plupart d'entre nous n'ont pas vécu ce à quoi ont survécu les témoins présents parmi nous. Et même pour eux – c'est du moins ce que beaucoup nous disent (Antelme dès 1947) une distance s'est établie entre le « je » qu'ils sont en parlant désormais parmi nous, et celui qu'ils furent là-bas. Cette distance, cependant, n'est pas la même que celle qui sépare les témoins des non-témoins de la réalité jadis advenue. C'est aussi entre les distances qu'il faut sentir des distances.(41)

La question de cette « fracture » entre les survivants et les « hommes normaux » - et les non-témoins<sup>111</sup> est laissée en suspens par l'ordonnance narrative de Murambi. Avec la multiplicité des points de vue, il se crée l'impression que le lecteur a accès à une « meilleure compréhension » du génocide, sinon une perspective plus large sur celle-ci.

---

<sup>110</sup> Claude Mouchard, Qui si je criais...? Œuvres-témoignages dans les tourmentes du XXe siècle. (Ed.) Laurence Teper, 2007, p.41

<sup>111</sup> Voir David Rousset, L'univers concentrationnaire, Paris: Minuit, 1981.

Cependant cet écart entre les expériences mérite d'être reconnu et même respecté. C'est du reste tout le sens des propos qui décrivent le gardien du site de génocide de l'église de Ntarama dans L'ombre d'Imana de Véronique Tadjo que nous reprenons dans l'épigraphe : « Il explique, répond aux questions sans trahir l'émotion [...]. Il parle en sachant que notre imagination n'atteindra jamais la réalité. » (25)

Dans un entretien avec Jean Hatzfeld, Francine Niyitegaka une rescapée du génocide lui lance : « Toutefois, je pense qu'un écart de compréhension séparera désormais ceux qui se sont allongés dans les marais, et ceux qui ne l'ont jamais fait ; entre vous et moi par exemple. »<sup>112</sup> Et c'est tout le sens de ce proverbe rwandais qui sert d'épigraphe au roman de Tierno Monénembo : « La douleur d'autrui est supportable. »

Pour dire encore un mot sur la question de la « fracture » entre les survivants et les non-témoins, nous estimons qu'il est tout à fait à propos de finir sur la même référence intertextuelle qui nous a donné l'opportunité de l'évoquer – la littérature concentrationnaire. Dans Etre sans destin, le narrateur rejette tout amalgame linguistique par de non-témoins qui établirait un parallèle entre les camps nazis et l'enfer : « ...pour ma part je pouvais en tout cas m'imaginer un camp de concentration, puis que j'en avais une certaine connaissance, mais l'enfer, non » (344)

En tant que survivant des camps le jeune narrateur est mieux placé pour faire cette distinction. Ces propos restent imprégnés du même ethos de témoignage dont nous parlions plus haut.

---

<sup>112</sup> Jean Hatzfeld, Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais. Paris, Seuil, 2000, p.43.

Dans Murambi, Gérard dit le matelot est un autre personnage secondaire - du point de vue de la focalisation - mais important de par la nature de son témoignage qui exhibe toutes les caractéristiques d'une mémoire traumatique. Pendant le génocide il a survécu à deux massacres : d'abord celui de Bisesero où le courage et l'ingéniosité des populations ont mis à rude épreuve les assauts meurtriers des Interahamwe. Sur cette colline environnante de Murambi, les populations traquées ont opposé une véritable résistance à leurs assaillants parfois avec des armes aussi rudimentaires que de simples cailloux. Gérard a survécu en faisant le mort au milieu des tas de corps. Il ne cesse de répéter qu'il a bu du sang pour survivre. De cette expérience il garde d'atroces souvenirs constamment ballottés entre son désir de les taire à jamais et le besoin impérieux de les avouer. Dans Murambi le narrateur dit ceci :

Il avait été présenté à Cornelius sous le nom de Gérard Nayinzira, mais tout le monde l'appelait le Matelot ou, parfois le Mataf. Hésitant visiblement devant la gravité de ce qu'il allait dire, il annonça son intention de faire éclater la vérité [...] Finalement en dépit de diverses exhortations, le Matelot annonça qu'il allait partir en promettant de parler une autre fois, n'ayant pas réussi ce soir-là ce - dont il s'excusait, sincèrement, il tenait beaucoup à ce que ces gentlemen ne lui en tiennent pas rigueur - à dire ce qu'il avait sur le cœur. (70-71)

Ce silence, en apparence volontaire de Gérard est caractéristique de l'indicible. Il trahit le profond traumatisme qu'il vit quatre ans après le génocide. Il est habité par une mémoire traumatique, à l'image de bien de ses concitoyens qu'il invite à s'exprimer : « Mes amis, hurler votre douleur ! Oh ! J'aimerais tant entendre votre douleur ! Moi, j'ai bu du sang. Et maintenant écoutez-moi bien ! » (70)

Le traumatisme de ce personnage se manifeste aussi par la prise de parole différée. Comme pour confirmer la réussite de la stratégie discursive, le lecteur n'apprendra

les circonstances douloureuses de la survie de Gérard que dans les dernières pages du roman. La voix narratrice s'efface pour laisser le témoin – personnage homodiégétique – dire son histoire. Dans le court extrait qui suit il est intéressant de constater que l'usage des déictiques est accompagné d'une description sensorielle comme pour apporter plus de crédit à la parole du témoin survivant. L'individu qui s'exprime n'est pas seulement un témoin oculaire. Mieux, il a vécu les atrocités dans sa chair. Dans les phrases qui suivent, l'évocation des intempéries authentifie la douleur du témoin – rescapé. Cette description qui sollicite les organes de sens inscrit son dire dans le vraisemblable du vécu : « Je venais de Bisessoro. Là-bas, nous nous étions tous repliés sur la colline de Muyira [...]. Malgré la pluie, le froid et les privations nous formions toujours un bloc compact. » (Murambi 218). Le témoin contextualise son récit et l'évocation des éléments de la nature : pluie, froid et d'autres privations telles que la faim, la soif apportent au récit la dimension du vécu. On pourrait même parler d'une « mémoire des sens.»

## **2.2. Les voix (x) et du silence : l'expression de l'indicible.**

La narration dans Murambi peut être analysée comme une réaction contre le silence qui entoure l'acte génocidaire. L'analyse du discours résume ainsi cette intention poétique : « Cette attitude vis-à-vis du silence peut conduire à la *réduction* des paroles, à la nudité et à la sobriété du texte présenté [...].»<sup>113</sup>

Le mutisme de certains personnages est un aspect important du texte. Il s'agit donc de relever les non-dits, l'innommable et l'incommunicable du témoignage et

---

<sup>113</sup> Pierre Van Den Heuvel. *Op. Cit.*, p.72

d'interroger leur rapport à l'Histoire et à la mémoire mais aussi d'apprécier leur rôle dans la configuration du « je » qui témoigne. Car le « silence textuel » est aussi un espace où se manifeste le traumatisme des survivants. Il convient de signaler que dans certains cas le sujet en proie au traumatisme est confronté à la situation paradoxale de « ne pouvoir ni oublier, ni en parler »<sup>114</sup>. Dans Murambi au moins deux personnages vivent cette expérience ambiguë et douloureuse qui fait quasiment d'eux des morts-vivants. L'un des ces personnages est « la jeune femme en noir » qui chaque jour se rend sur le site de l'Ecole technique de Murambi pour « se recueillir » devant les restes de sa fillette et celles de son mari ; sans jamais échanger le moindre mot avec personne. Cette silhouette errante apparaît dans la narration comme un fantôme qui fait son apparition sur un lieu hanté. Quatre ans après le génocide cette mère et veuve reste à jamais dépositaire de la mémoire de ce lieu infâme qui a vu les membres de sa famille tomber sous les coups des génocidaires. Dans cette perspective « la jeune femme en noir » est l'incarnation de l'expérience traumatique si bien exprimée par Anne Whitehead : «The past as revenant. »<sup>115</sup> Dans « le livre des ossements » la voix narrative l'associe à la solitude pour mieux insister sur sa situation douloureuse qui semble être partagée par bon nombre de survivants de la tragédie rwandaise.

La solitude, c'était aussi la jeune femme en noir qui venait presque tous les jours à l'Ecole technique. Elle savait exactement quels étaient, parmi les squelettes enchevêtrés sur le ciment froid, ceux de sa fillette et de son mari. Elle se dirigeait tout droit vers l'une des soixante-quatre portes de Murambi et se tenait au milieu de la salle, devant deux corps emmêlés : un homme serrant contre lui un enfant décapité. La jeune femme en noir priait en silence puis s'en allait. (Murambi, 223)

<sup>114</sup> Michel Delage, « Le traumatisme psychique » in Monique Léonard (Ed) Mémoire et Ecriture. Paris : Honoré Champion, 2003, p.27

<sup>115</sup> Anne Whitehead, Trauma Fiction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004, p.12

Le caractère répétitif de l'acte de cette femme et le silence qui l'accompagne sont l'expression d'un profond traumatisme. Ils constituent aussi l'illustration d'un deuil impossible. Car l'individu n'a pu donner une sépulture aux membres de sa famille en fonction des rites sociaux convenus. La femme en noir est plus qu'un symbole. Les propos suivants de Michel Delage, décrivent mieux sa présence dans le texte :

Lacan, dans une belle formule a écrit que le symbole était le meurtre de la chose. Mais ici il n'est pas possible de tuer la chose. Le réel traumatique vient déborder le symbolique. Il confronte le sujet à une atrocité qui ne peut être recouverte par le voile opacifiant formé par les entrelacs symbolique et imaginaire. L'ordre symbolique broyé, troué, nul barrage ne s'oppose plus à la dérégulation de l'être de parole (c'est pourquoi d'ailleurs on peut parler de traumatisme par la déshumanisation).<sup>116</sup>

Le silence de la jeune femme et son rituel funéraire témoignent du deuil impossible et de la souffrance de tout un peuple. Son anonymat, son nom n'est jamais mentionné dans le roman, en fait une figure qui représente l'ensemble de la société qui cherche à donner un sens à son passé génocidaire. Il existe un parallèle fort intéressant entre « la jeune femme en noir » de Murambi et « la femme aux longues tresses » du film *La Nuit de la vérité*. Comme la veuve de Murambi, cette peintre reste totalement anonyme dans le film. Elle partage le silence avec « la jeune femme en noir ». Cependant à la différence de cette dernière, « la femme aux dreadlocks » passe ses journées à peindre des figures humaines qui représentent les victimes du génocide. Le traumatisme trouve ici un exutoire dans un langage non verbal tandis que le silence accompagne une activité artistique qui est à la fois travail de deuil et de

---

<sup>116</sup> Michel Delage, *Op. Cit.*, p.26

mémoire. Cet emploi particulier du silence qui permet de camper la figure d'un personnage correspondrait à l'interprétation du silence par Allamand dans certains romans : « Retourner le silence, le faire passer du non-être à l'existence [...] »<sup>117</sup> »

Dans Murambi la phrase suivante souligne l'impact du génocide sur l'ensemble de la société : « Après une histoire pareille, tout le monde était de toute façon, un peu mort. » (229)

Si on admet que la parole est le propre des humains, son absence chez cette survivante du génocide équivaut à une seconde mort – inscrite dans l'intention des bourreaux – à laquelle le récit de témoignage tente de la sauver. Sur ce point spécifique Diop souligne :

Le délire de cruauté des génocidaires est difficilement compréhensible mais il n'est pas aussi insensé qu'on peut le croire à première vue. Si les tueurs ont tenu à humilier des innocents avant de les débiter à la machette, c'était pour se convaincre eux-mêmes et surtout convaincre leurs victimes qu'elles étaient totalement dépourvues d'humanité et que leur présence sur la terre était une erreur de la nature. Tuer les innocents ne suffisait pas. Il fallait détruire jusqu'à leur mort elle-même.<sup>118</sup>

La tâche de l'écrivain dès lors consiste à faire échec à ce sinistre dessein des bourreaux. Sur ce point il est particulièrement important de noter que la même vision éthique est au cœur du témoignage de Philip Gourevitch, l'un des premiers journalistes étrangers à avoir écrit sur la tragédie rwandaise. Se remémorant son arrivée sur un site de massacre en compagnie des troupes du Front Patriotique Rwandais (FPR) quelques mois après l'entrée de ces dernières dans le pays, il écrit :

---

<sup>117</sup> Carole Allamand. « A/Lexis: le silence dans Alexis ou le traité du Vain Combat. » *Roman* 20-50, 30 (Dec. 2000) : 153-163, p.157.

<sup>118</sup> Boubacar Boris Diop. «Génocide et devoir d'imaginaire» Rwanda. Quinze ans après. Penser et écrire l'histoire du génocide des Tutsi, *Revue d'histoire de la Shoah*, No.190 (jan-juin, 2009), p.376

The dead at Nyarubuye were, I'm afraid, beautiful. There is no getting around it. The skeleton is a beautiful thing. The randomness of the fallen forms, the strange tranquility of their rude exposure, the skull here, the arm bent in some uninterpretable gesture there – these things were beautiful, and their beauty only added to the affront of the place. *I couldn't settle on any meaningful response: revulsion, alarm, sorrow, grief, shame, incomprehension, sure, but nothing truly meaningful* ( les italiques sont de nous).<sup>119</sup>

Le témoignage de Gourevitch inspire quelques réflexions dans le contexte général du travail de mémorialisation. Il a pris le risque de séjourner dans le pays à un moment où la sécurité était encore assez précaire même si le pays était presque sous contrôle total du FPR (Front Patriotique Rwandais).

Sur un autre plan, son initiative, de par son caractère individuel est un exemple probant que le travail de mémoire ne relève pas exclusivement de « l'émotion politique »<sup>120</sup> à laquelle certains critiques ont cru bon d'associer l'expédition des écrivains africains. Catherine Coquio parle d'une « internationalisation de la mémoire du génocide »<sup>121</sup> sous la houlette du gouvernement issu du Front Patriotique Rwandais. Si l'appareil d'Etat a été mis à contribution pour la planification et l'exécution du génocide, on peut comprendre l'implication du politique dans l'effort d'inscrire la tragédie dans les consciences. Qui d'autre pouvait s'en occuper au lendemain du génocide quand la société civile était inexistante ? Albert Memmi commente ainsi le rôle des institutions dans la commémoration d'événements historiques. Pour l'auteur franco-tunisien, la mémoire individuelle est toujours fonction de la représentation collective qu'une société fait d'elle-même. « Le souvenir n'est pas un phénomène de pur esprit. De même que la mémoire de

<sup>119</sup> Philip Gourevitch. *We Wish To Inform You That Tomorrow We Will Be Killed With Our Families*. New York: Farrar Straus and Giroux, 1998, p.19.

<sup>120</sup> Voir Françoise Sironi. *Psychopathologie des violences collectives*. Paris : Odile Jacob, 2007, p.24

<sup>121</sup> Catherine Coquio. *Rwanda. Le réel et les récits*. Belin, 2004, p.79

l'individu est le fruit de son histoire et de sa physiologie, celle d'un peuple repose sur ses institutions. » <sup>122</sup>

L'un des mérites de la contribution de Gourevitch réside dans le caractère personnel et individuel de l'initiative. Cependant son texte à mi-chemin du reportage journalistique et de la chronique fait des victimes une masse anonyme. Le danger est que cela risque de concéder une parcelle de victoire aux génocidaires. Sur ce point le projet « Rwanda : Ecrire par devoir de mémoire » se veut plus efficace. Diop évoque ainsi la pertinence de la fiction, mieux que tout autre forme d'écriture, pour faire échec au dessein des génocidaires :

En ce sens, la fiction est un excellent moyen de contrer le projet génocidaire. Elle redonne une âme aux victimes, et si elle ne les ressuscite pas elle leur restitue au moins leur humanité en un rituel de deuil qui fait du roman une stèle funéraire. Et sur celle-ci sont écrits des mots très simples, qui pourraient résumer toutes les phrases de nos romans : ci-gît... <sup>123</sup>

L'aposiopèse, les points de suspension, correspond ici à la voix de tous ces survivants du génocide, rescapés comme bourreaux dont le témoignage devrait donner un nom aux victimes et les tirer de l'anonymat dans lequel les génocidaires ont voulu les enfermer. Dans Murambi l'identification de Theresa Mukandoli, la dame sauvagement mutilée dont l'image de momie a fait le tour du monde, s'inscrit dans cette approche. Comme silence volontaire, l'aposiopèse vise aussi à la persuasion car elle est censée omettre ce qui est évident. Et l'évidence c'est les centaines de milliers de victimes du génocide de 1994 comme en témoignent les ossements qui peuplent les sites de Nyamata, de Murambi, de Ntarama, et de Nyamirambo.

---

<sup>122</sup> Albert Memmi. Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur. Paris : Buchet-Chastel, 1957, pp. 135-136

<sup>123</sup> Boubacar Boris Diop. «Génocide et devoir d'imaginaire», *Op. Cit.*, p. 376.

La forme brève qui caractérise le style du roman de Diop a le mérite d'attirer l'attention du lecteur sur l'essentiel : l'insupportable réalité du génocide.

Conscient du fait que la sensibilisation peut être un puissant moyen de prévention contre le négationnisme et promouvoir la transmission, l'auteur opte pour une approche explicative du génocide. Il importe d'analyser comment le pouvoir de suggestion de la littérature est subtilement mis à contribution pour obtenir l'attention du lecteur sur le massacre planifié des Tutsi et dans la foulée l'inviter à une introspection sur la notion même de responsabilité dans le contexte génocidaire.

Dans Murambi, cette délicate question est introduite par l'apologue – définit en général comme un court récit en prose ou en vers souvent présenté sous forme allégorique et véhiculant un enseignement. Inséré au beau milieu du roman, ce texte reprend les souvenirs d'une jeune femme, Marina Nkusi témoin du douloureux dilemme de son père « contraint » par son ami –Tonton Antoine – à participer au massacre des Tutsi pendant le génocide de 1994. Tourmenté par l'insistance de Tonton Antoine et la menace qu'il faisait planer sur sa famille le père de Marina finit par céder, tout en continuant de cacher des enfants Tutsi dans sa maison. La voix narrative résume ainsi l'épilogue de cette monstrueuse conversion.

L'instant d'après, il [le père] disait qu'il devait nous protéger. S'il ne faisait rien, les Interahamwe allaient venir tuer tout le monde dans la maison. Le troisième jour, n'en pouvant plus, il a pris sa machette. Ma mère et moi avons voulu l'empêcher de sortir. Alors, il a hurlé : 'Vous ne regardez pas la télévision ou quoi ? C'est comme ça dans toutes les guerres, on tue les gens et puis c'est tout !' Il est allé sur les barrières. On nous a dit que là-bas il manie la machette comme un forcené. (114-15)

Ce passage intervient comme pour dénoncer les limites de l'approche explicative du génocide. Ce père de famille qui a succombé à la peur légitime de voir toute sa famille exterminée en cas de non participation au génocide finit par rationaliser son action au prix d'un amalgame tout aussi horrible que le comportement qu'il vise à justifier car un génocide est bien différent d'une guerre. Le moment de son procès venu, qu'est-ce qui devrait peser dans la balance en ce qui concerne cet individu ? Les vies d'enfants sauvées au prix de la sienne ou celles qu'il a ôtées pour sauver sa famille ? Une chose est sûre, nous sommes là en face de la complexité même du génocide.

L'autre aspect important de cet apologue consiste dans la notion de responsabilité individuelle. C'est aussi en son nom qu'il faut identifier et nommer le bourreau voire lui donner ce visage humain que beaucoup voudraient lui nier sous l'effet de l'émotion.

Dans Murambi, la discoursivisation reste marquée par le pronom personnel « nous ». Dans la réalité, cette façon de procéder correspond à la stratégie de défense adoptée par la majeure partie des bourreaux qui « noient le 'je' dans la collectivité » Faustin Gasana commence son récit à la première personne mais pour tous les aspects du discours qui relatent les préparatifs des massacres prévus le lendemain de son entretien avec son père, il emploie systématiquement le « nous » : « Nous allons sûrement veiller très tard. Contrairement à ce que j'ai dit au vieux, c'est demain que les choses sérieuses commencent pour nous. Toute la nuit, nous jouerons avec nos machettes... » (36). Ce procédé narratif semble fonctionner dans le roman sous la forme d'une gradation inverse. Plus la place du bourreau est basse dans la hiérarchie

des génocidaires<sup>124</sup> plus son témoignage manque de pronom « je ». Dans La Fleur de Stéphanie, Esther Mujawayo dénonce le manque de sincérité qui semble travestir les demandes officielles de pardon, adressées aux proches des victimes par les bourreaux :

Des centaines de Rwandais ont reçu ce type de lettre. Le texte ne varie jamais. Même demande de pardon, même objectif visé, même détachement. Jusqu'à ce jour, je n'ai jamais entendu parler d'un courrier où l'auteur s'accusait personnellement. L'utilisation du « je » ne sert qu'à minimiser sa responsabilité en se fondant dans le groupe. J'étais dans un groupe qui, lui, a fait, commis, tué... « Je » n'est pas responsable, le groupe est coupable. Si tel est le cas, alors pourquoi me demander pardon ? (129)

Ce discours à la première personne qui tend à dissimuler la responsabilité derrière la solidarité de groupe renverse un réflexe de survie très pratiqué pendant le génocide. En effet, les personnes se sentant en danger avaient tendance à se joindre à d'autres dans l'espoir de dissuader leurs assaillants, comme en témoigne ce passage de L'Aîné des orphelins où Funga met Faustin en garde contre le danger à errer seul alors que les massacres se poursuivent dans le pays : « Encore une fois, viens avec moi ! C'est le groupe qui sauve : avant de t'atteindre, il faudrait qu'ils exterminent ceux qui t'entourent. C'est mieux que quand tu es tout seul » (17).

Le témoignage du personnage d'Aloys Ndasingwa dans Murambi illustre bien cette fuite de responsabilité des bourreaux dits « petits exécutants ». Le pronom « je » n'est

---

<sup>124</sup> Selon Esther Mujawayo, les personnes accusées de génocide au Rwanda sont classées dans trois catégories suivant leur degré d'implication dans les massacres. La première catégorie comprend les « concepteurs du génocide ». Il s'agit d'une part de personnes qui avaient une certaine influence au niveau provincial, dans l'armée ou à la tête de l'Eglise. D'autre part ce premier groupe compte aussi les « grands tueurs, les violeurs et les auteurs de tortures sexuelles. » La deuxième distinction s'applique à la majorité des accusés : « les exécutants aussi appelés « petits tueurs » et tous ceux qui sont passés à l'acte sans intention de donner la mort » Enfin la troisième renferme « les complices et les pilleurs dont les actes ne relèvent pas du crime de génocide. » *Op. Cit.*, pp.52-54

employé que sous la forme du discours indirect pour restituer les propos du chef de groupe interahamwe et mieux disculper l'intervenant (107-11).

L'ordonnance narrative et la polyphonie discursive dans Murambi ne sont pas sans rappeler la focalisation cinématographique. Sur la question spécifique de la responsabilité des bourreaux, la comparaison entre le roman de Diop et le film de Raoul Peck, *Sometimes in April*, s'impose. En choisissant de raconter le génocide de 1994 à travers le regard d'Augustin, un capitaine Hutu des Forces Armées Rwandaises qui refuse de participer aux massacres des civils, le réalisateur voulait insister sur la notion de responsabilité individuelle. A la différence d'Augustin, son frère Honoré, animateur à la tristement célèbre Radio des Mille Collines, joue à fond la carte de l'incitation au meurtre de Tutsi. Par cette focalisation le réalisateur haïtien lance un message sans ambiguïté : l'acte de tuer relève toujours d'une décision individuelle. Commentant son choix esthétique le cinéaste affirme à propos du génocide : « C'est une histoire d'individus qui, à un moment donné, ont choisi de dire oui ou non. Je veux mettre le spectateur devant le même dilemme, pour qu'il se demande : qu'est-ce que j'aurais fait, moi ? »<sup>125</sup>

Dans Murambi, l'apologue inséré au beau milieu du texte, devient une allégorie fort pertinente pour la déchirure intérieure de tous ceux qui ont dû faire face pendant le génocide à des situations, où la question du libre-arbitre a été noyée dans le marécage du non-sens qui caractérise l'instant du génocide. Toute l'énergie humaine est déployée en vue d'une hypothétique survie dans le présent tragique. Il se crée dans ces circonstances de grandes tourmentes à la fois un aveuglement et un renversement

---

<sup>125</sup> Fontemaggi Francesco « Le Rwanda. Chair à fiction. A Kigali, Raoul Peck fait rejouer l'horreur du génocide de 1994 à des Rwandais. Reportage sur un tournage au réalisme déroutant » *Libération*, 18 février 2004.

de la temporalité. Dans Traité de la violence, Wolfgang Sofsky remarque à ce propos :

La peur cloue l'être humain au hic et nunc. Il n'y a rien au-delà d'elle. Le temps se réduit à l'instant présent. Savoir et expériences sont dévalués, seules des bribes de souvenirs défilent dans le cerveau, les espoirs sont gommés. La peur n'est pas un affect rendant négatives les attentes. Celles-ci visent l'avenir. Or, dans la peur, c'est l'orientation du temps qui s'inverse. (65)

A la différence de Murambi, la narration dans L'Aîné des orphelins semble défier cette désespérance et son corollaire d'abdications qui naissent de l'imminence d'une mort inévitable. Dans le roman de Monenembo, le père Hutu de Faustin, Théoneste, refuse de prendre part aux massacres, mais il va risquer sa vie pour protéger la vie de son épouse Tutsi et celle de leur enfant. Théoneste justifie son acte par le souci de défendre l'intégrité de sa famille. Au brigadier Nyumurowo qui lui ordonne de rentrer chez lui en tant que Hutu, Théoneste dont l'épouse est Tutsi répond : « -- Oui, mais je ne partirai pas sans ma femme et mon enfant [...] -- Je veux bien rentrer à la maison mais avec ma femme et mon enfant ! La maison, c'est fait pour ça non ? » (154)

### **1.3. La transfiguration émotive du réel ou récit à mi-voix(e)x?**

Déjà au lendemain de la seconde guerre mondiale, Hannah Arendt attire l'attention sur la dimension des émotions dans le témoignage des rescapés des camps. « De ce dont il s'agit, on ne peut parler sans colère, ni sans bien d'autres émotions. Cependant, il me serait insupportable de sentir mes propos s'appropriant

si peu que ce soit le bouleversement qui naît de ce que nous évoquons, en tirer un effet. »<sup>126</sup> Nous seront presque d'accord avec Hannah Arendt pour affirmer que le survivant ne doit pas se rabaisser au niveau de ses bourreaux qui ont été aveuglés par la haine génocidaire. Cependant l'exemplarité de sa parole se mesure par l'objectivité avec laquelle elle essaie de décrire la douleur subie afin que le monde sache la réalité des atrocités perpétrées. Cette seule entreprise constitue une victoire contre le silence et le mensonge qui accompagnent tout régime totalitaire.

Le procès de Nuremberg est souvent présenté comme ayant consacré la victoire de l'écrit sur l'oral à cause du volume des archives utilisés. L'écrivain allemand, Peter Weiss a tiré de ce procès une pièce de théâtre documentaire, *The Investigation*. Les dialogues reprennent les dépositions des accusés Nazis et celles de leurs victimes juives. Ce qui est frappant à la lecture de cette pièce, c'est la stratégie de défenses des accusés. Les uns se réfugient derrière l'argument qu'ils n'ont fait qu'obéir à des ordres tandis que d'autres visent à minimiser leur degré d'implication. Le recours à cette stratégie de défense revient dans la pièce comme un leitmotiv, « I was only... » Toutefois dans le contexte juridique, la déposition orale du témoin peut « donner au fantôme du passé une dimension de plus, celle du réel. »<sup>127</sup> Le caractère vivant et interpersonnel du récit à la première personne véhicule aussi un « trop-plein d'affect » qui « agit comme le feu dans la chambre réfrigérée qu'est l'histoire » selon la formule de Geoffrey Hartman.<sup>128</sup> Dans son prologue, Peter Weiss attire l'attention sur la place des émotions dans le choix artistique qui guide la conception de son œuvre.

---

<sup>126</sup> Cité in Claude Mouchard, *Op. Cit.*, p.39

<sup>127</sup> Gidéon Hausner, *Op.Cit.*, p.384.

<sup>128</sup> Geoffrey Hartman, « Apprendre des survivants:remarques sur l'histoire orale et les archives vidéo de témoignages sur l'holocauste à l'université de Yale » in Le Monde juif. Revue d'histoire de la Shoah, jan-avril 1994, p. 68.

« The confrontation of witnesses and defendants, like the speeches for and against, was loaded to the breaking point with emotional power. »<sup>129</sup>

En littérature, le fait de faire appel à l'affect du lecteur pourrait être assimilé à de l'instrumentalisation. Jean-Paul Sartre invite l'écrivain à se départir d'une telle attitude.

L'œuvre d'art est une valeur parce qu'elle est appel. Si j'en appelle à mon lecteur pour qu'il mène à bien l'entreprise que j'ai commencée, il va de soi que je le considère comme liberté pure, pur pouvoir créateur, activité inconditionnée ; je ne saurais donc en aucun cas m'adresser à sa passivité, c'est-à-dire tenter de l'affecter, de lui communiquer d'emblée des émotions de peur, de désir ou de colère.<sup>130</sup>

Si la critique peut attribuer aux écrivains une fonction démiurgique, il est permis de leur reconnaître la capacité d'auto-reflexion nécessaire pour transcender leur légitime bouleversement face à l'inhumain. Ce qui devient énergie créatrice dans la foulée, libère de l'apathie et pourfend l'épaisseur du silence qui accompagne le génocide. L'enjeu de la littérature testimoniale dans Murambi pourrait se résumer à une tentative qui vise à « hisser l'écriture à la hauteur de la souffrance. »<sup>131</sup> D'où le besoin d'une mise en fiction respectueuse du contexte socio historique des événements dont le récit se fait l'écho.

Vu l'ampleur et la brutalité des massacres pendant le génocide, on pourrait se demander si rester insensible à tant de cruauté ne relèverait pas de la même logique génocidaire à l'origine de la folie meurtrière.

Ce que nous entendons par « transfiguration émotive du réel » est une écriture qui consciente des enjeux et des circonstances de sa propre production, la réalité

---

<sup>129</sup> Peter Weiss. « Remarks » The Investigation. London ; New York : Marion Boyars, 1982

<sup>130</sup> Jean-Paul Sartre. Qu'est-ce que la littérature ? Paris : Gallimard, Folio, 1948, 2008, p.55

<sup>131</sup> Daniel Delas. *Op. Cit.*, p.21

généocidaire, et qui vise à transcender l'inévitable émotion subjective que suscite une telle horreur pour interpeller le lecteur sur la question. Car ce dernier faut-il encore le souligner, reste l'agent indispensable dans le dispositif global de la mémorialisation. Il est celui qui entre en « contrat compassionnel » avec l'auteur. Diop lui-même commente ainsi son intention littéraire : « Cet engagement-là aboutit donc à la production d'une *fiction critique*, maintenue sous contrôle d'une réalité plus impérieuse qu'aucune autre, et plus apte à restituer « *l'émotivité exacerbée* » nécessaire ici comme le besoin de « donner un visage à la douleur » en faisant « revivre » en fiction les personnes anéanties. »<sup>132</sup>

La première partie de Murambi est placée sous le signe des émotions, en l'occurrence la peur et la colère pour être précis. Cependant, contrairement au « sentiment de sécurité » que Sartre affirme être à l'origine de ce qu'il nomme à juste raison « émotions esthétiques », nous considérons que l'écriture de Murambi renverse la conception sartrienne de l'esthétique émotive. Ce n'est plus un vague « sentiment de sécurité » qui est à l'origine de la « colère douloureuse » de l'auteur, qui n'est pas sans rappeler la poétique de la colère chez Césaire. La charge émotive est ce qui aide à traduire le réel dans toute sa laideur car comme le souligne Tierno Monénembo à propos de la tragédie rwandaise : « Ce qui s'est passé ici peut parfaitement se passer ailleurs. » L'écrivain africain reconnaît la fragilité des sociétés africaines postcoloniales. Diop lui-même exprime cette légitime inquiétude en tant qu'Africain :

Un génocide, c'est un point de rupture. C'est vraiment le moment où on s'arrête et où l'on dit qu'un continent peut basculer dans le néant, si l'on

---

<sup>132</sup> Boubacar Boris Diop, Entretien avec N. Bernard, <<http://www.aircridge.org>> consulté en janvier 2009.

s'accommode de cela. [...] Qu'on en arrive à dire que l'Afrique n'a pas de destin, c'est ça que signifie l'afro-pessimisme (c'est-à-dire « l'Afrique, il faut s'en passer, ça ne mène nulle part ») [...] On arrive à un niveau où, en fait, la pensée est effrayée par elle-même.<sup>133</sup>

Ce sentiment crée une urgence à dévoiler la violence génocidaire pour essayer de mieux la comprendre dans ses manifestations et transmettre la mémoire. Véronique Tadjo partage cette double préoccupation littéraire et mémorielle. Dans L'Ombre d'Imana, on peut lire dans l'apologue consacré à l'écrivain : « L'émotion peut aider à faire comprendre ce qu'a été le génocide. » (35) Nous reviendrons sur l'usage spécifique de l'apologue dans Murambi.

Témoigner pour les morts, écrire contre l'oubli. C'est cet impératif mémoriel qui justifie l'écriture documentaire que Boris Diop a choisie pour donner la parole aux « acteurs » du drame rwandais. En choisissant un « récit à mi-voix » le discours des témoins est restitué dans sa forme la plus dépouillée comme pour exprimer aussi la « mémoire des sens ». Sur ce point précis, l'auteur parle à propos de son texte, de roman écrit dans « l'odeur de la mort » parce que le texte s'inspire de témoignages authentiques même si la fiction y est omniprésente. Le titre et le sous-titre du roman - Murambi. Le livre des ossements en font une mémoire d'ossuaire<sup>134</sup>. La convergence sémantique entre le sens littéral du titre et du sous-titre et le contenu du roman réaffirme le caractère urgent du travail de mémoire dont l'œuvre se réclame.

Dans une perspective plus générale qualifier la narration de récit à mi-voix revient à admettre les « distances » qui existent entre les différents témoignages à l'intérieur même du récit. Mais cette expression rend compte aussi de l'élan unique

<sup>133</sup> Catherine Coquio, *Op. Cit.* p.138

<sup>134</sup> Dans L'esclave vieil homme et le molosse, de Patrick Chamoiseau, c'est justement un tas d'ossements humains, sans doute ceux d'un esclave, qui inspirent et incitent le Marqueur de Paroles à écrire pour témoigner et faire rompre le silence des os.

auquel correspond la démarche de l'écrivain : aller à l'encontre des acteurs de la tragédie avec toute la polémique qu'une telle entreprise peut soulever. Qu'est-ce qui autorise ces écrivains qui ont vécu la tragédie à distance à écrire des fictions sur l'incommunicable douleur de tout un peuple ? Dans son article « Génocide et devoir d'imaginaire » Boris Diop s'exprime sur ce point précis :

Ma conviction est pourtant que les grandes œuvres littéraires sur le génocide d'avril 1994 seront écrites par les Rwandais eux-mêmes, plus tard. Pour cela il faudra sans doute que le travail du deuil ait été fait, que la douleur ait traversé plusieurs générations et, qu'émergeant d'une longue stupéfaction, les fils trouvent les mots pour dire la folie de leurs pères. (381)

Nous retrouvons l'idée de cette fracture insurmontable qui sépare l'expérience des rescapés du discours de l'écrivain, témoin indirect.

Sur un autre plan, parler de récit à mi-voie nous permet de prendre la mesure – au plan épistémologique – de l'écart qui peut exister entre le témoignage et la fiction d'une part et entre littérature et Histoire d'autre part. Nous voulons toutefois admettre que la littérature devient événement lorsqu'elle se donne pour sujet une tragédie humaine aussi grave que le génocide de 1994. Dans le cas du Rwanda, l'aspect singulier du génocide est qu'il s'est déroulé dans « une fureur jubilatoire et bruissante ». Cependant presque rien n'a été fait pour l'arrêter. On parle même de génocide le plus rapide du monde mais aussi de génocide de proximité. L'autre aspect c'est que l'immense souffrance humaine qui a suivi les massacres reste inscrite de façon indélébile dans la conscience du monde.

L'impunité est perçue dans Murambi comme cette faiblesse humaine qui a existé déjà en 1959 après les premiers massacres de Tutsi par les Hutu. Cette vision de l'Histoire rwandaise qui hante le citoyen, tel un fantôme, marque la narration

dans le roman de Diop ; comme le montre ce dialogue entre Cornélius et son ami d'enfance Stanley :

–Penses-tu que cela peut recommencer ?  
 –Cela dépend de chacun. Le génocide n'a pas commencé le 6 avril 1994 mais en 1959 par de petits massacres auxquels personne ne faisait attention. S'il y a des meurtres politiques aujourd'hui, il faut châtier très vite les coupables. Sinon tout ce sang nous retombera sur la tête un jour. (66)

Ce passage fait ressortir une convergence importante entre le roman de Diop et celui de Monenembo. Le regard sur l'histoire participe d'une « vision rétrodictive » pour reprendre l'expression de Paul Veyne. Toutefois dans Murambi, l'approche explicative se double d'une prise de conscience de la nécessité d'œuvrer à la prévention en mettant fin à l'impunité.

#### **1.4. « Ecrire le génocide comme on entrebâille une fenêtre... »**

Dans La Fleur de Stéphanie, Esther Mujawayo prévient : « La parole de rescapés d'un génocide est particulière. Lors qu'elle se livre, elle se conjugue d'abord à l'imparfait puis, subtilement, glisse vers le présent, comme si, figé dans leur mémoire, le temps de l'inouï immobilisait également le temps du récit. » (10)

Le long monologue narrativisé de Cornelius révèle que ce personnage reste hanté par les massacres de Tutsi de 1973. « Cette année-là Cornelius et ses camarades de classe, Jessica et Stanley avaient eu la vie sauve grâce à son oncle Siméon qui réussit à les sortir de la maison avant l'arrivée des tueurs. De leur cachette, ils ont pu assister, sans être inquiétés, à la furie meurtrière avec laquelle les assaillants Hutu s'en sont pris à leurs voisins considérés comme des Hutu modérés. » (Murambi 56-58)

En fait cet événement tragique dont il fut le témoin est la véritable cause de son exil. Vingt cinq ans plus tard sa voix intérieure finit par accepter, sur un ton quasi laconique, ce qui avait été refoulé : « Au fond, tout tenait en quelques mots : depuis son enfance, le Rwanda lui faisait peur. » (60) Cet épisode douloureux, refoulé dans la conscience, Cornelius n'en parle pas. Cependant ce traumatisme ressurgit en ces jours de retour au bercail comme si le passé et le présent du jeune homme se télescopaient en présage de l'abominable nouvelle qui l'attend à Murambi.

L'instant où, dans la bananeraie, il retenait son souffle en compagnie de Jessica et de Stanley formait une tache sombre dans sa mémoire. [...] Par fragments disparates, les scènes du passé et du présent se croisaient dans sa mémoire [...] Revenir dans son pays – y être heureux ou y souffrir – était une renaissance, mais il ne voulait pas devenir un être sans passé. Il était tout ce qu'il avait vécu. (61)

La simple évocation du nom de Siméon Habineza a suffi pour déclencher le déferlement d'une série de souvenirs traumatiques. Il faut signaler que Cornelius est à quelques heures de son départ pour Murambi. Le caractère involontaire et spontané de la réminiscence est typique du traumatisme. Tout se passe comme si Cornelius devait reconnaître les événements traumatiques de son enfance et les intégrer à sa vie afin de mieux affronter les révélations qui l'attendent sur le sort de sa famille. Dans cette perspective la discoursivisation fait ressortir un moment d'épiphanie pour le sujet romanesque qui prenant conscience de la cause de son tourment intérieur se résout à le surmonter.

L'espace discursif est important ici. Le fait que le monologue narrativisé de Cornelius a lieu dans sa chambre à coucher permet de faire le lien entre témoignage et dévoilement de l'intimité subjective. Pour revenir à la question du traumatisme, l'espace discursif, la chambre à coucher, appelle à un rapprochement avec le rêve

traumatique que Michel Delage distingue du souvenir ordinaire.

Ce que vivent les victimes en effet n'obéit pas à la logique du souvenir. Un souvenir est lié à un événement localisé dans un lieu et un temps donnés. Cet événement s'est produit et ne se produira plus. Dans le traumatisme tout se passe comme si l'événement n'appartenait pas au passé. C'est bien la particularité du rêve traumatique, qui n'est que répétition incessante des scènes vécues. Le rêve, l'oubli et la mémoire sont étroitement liés.<sup>135</sup>

Cornelius semble vivre en permanence, au présent, les violents massacres dont il fut témoin vingt cinq ans plus tôt. Même l'exil à Djibouti n'a suffi à dissiper ces images qui l'habitent pour toujours et que sa mémoire associe à son enfance.

« Mais il ne pouvait pas oublier les jours de terreur, dans ses jeunes années, quand des tueurs rôdaient en permanence autour de lui » (61).

Jessica raconte le cas de son amie d'enfance Lucienne qui souffrait d'une forme extrême de traumatisme après avoir survécu à une tentative de meurtre à la machette. Le choc du traumatisme est d'autant plus grand que le coupable était le propre fiancé de la victime. Quatre ans après le génocide la jeune femme est toujours tourmentée par cette agression épouvantable : « Lucienne était obsédée par cette scène, elle n'y croyait pas, elle en parlait tout le temps en riant et en pleurant à la fois. Elle finit par se suicider il y a trois mois » (91) Ces symptômes du traumatisme, les rescapées du génocide les connaissent trop bien comme en témoignent une dame dans le documentaire de Anne Aghion, *My Neighbor, My Killer* :

La folie a plusieurs visages. Elle peut te pousser à rire ou à pleurer jusqu'au point de non retour. Certains vont rire sans fin, jusqu'à en mourir ou sombrer dans le mutisme. Là, je te parle de la souffrance. Certains l'expriment par le rire, d'autres par les larmes ou par le mutisme. Ceux-là, tu te demandes s'ils sont devenus muets.

---

<sup>135</sup> Michel Delage. *Op. Cit.*, p.28

Un autre forme de traumatisme qu'on retrouve dans Murambi est celui dit « vicarious trauma » ou traumatisme indirect ou par contagion. Cette forme de traumatisme est incarnée dans le roman par la figure de l'intellectuel afro-américain. Bouleversé par la vue de la momie de Theresa Mukandori, cette femme dont le corps atrocement mutilé résume toute la haine et la violence du génocide – cet homme laisse éclater sa déception au sujet de tout un continent. « Complètement traumatisé, il avait déclaré à une télévision : 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 [...] » (96).

Avec cet exemple nous voulons montrer la place de l'altérité et de l'émotion comme moyens d'exprimer le traumatisme. Altérité d'abord. Il a fallu que ce personnage se reconnaisse à la fois dans les victimes et les bourreaux pour lancer ce coup de gueule qui est aussi l'expression d'un coup de folie. Face à la double logique d'exclusion et d'extermination qui caractérise le contexte génocidaire l'écrivain-témoin montre en quoi l'altérité peut être fondée sur une démarche de reconnaissance et de partage. Nous avons envie de paraphraser ce proverbe rwandais - en épigraphe dans L'Aîné des orphelins : « La douleur d'autrui est supportable » pour dire que la douleur d'autrui peut être le lieu d'une empathie qui lie la grande famille humaine. L'émotivité qui se dégage des propos de ce personnage est le résultat d'une hyper-identification avec l'ensemble des victimes que constitue la société rwandaise comme le veut les « trauma studies ».

Les propos de cet intellectuel afro-américain sont également emblématiques de l'afropessimisme<sup>136</sup> qui a tant conditionné les réactions d'une certaine composante de la communauté internationale face au génocide rwandais. Faut-il le rappeler, en faisant de la culture africaine la cause essentielle des échecs et maux du continent, les théoriciens africains de ce courant de pensée ont, peut-être sans le vouloir, encouragé les prises de position les plus excessives, sinon racistes, à l'égard du continent.

L'ancien Secrétaire Général des Nations-Unies, Boutros Boutros Ghali est souvent cité pour avoir affirmé : « Au Rwanda, les Hutu tuent les Tutsi et les Tutsi tuent les Hutu »<sup>137</sup> (4). Prenons encore ces propos d'un diplomate :

Des dizaines ou des centaines de milliers de morts ? Ils y vont un peu fort, nos amis, mais bon, il y a des chances que personne n'y fasse jamais attention, car tout le monde dira : les Africains, ça s'entretue avec cruauté depuis toujours. Et pourquoi donc cher Monsieur ? On ne sait pas trop. Ce sont des Africains, vous savez. Ils nous ont habitués à ces brusques accès de rage qui d'ailleurs, et c'est là un passionnant mystère ethnologique, s'estompent aussi brutalement qu'ils étaient venus. Ce n'est pas plus compliqué que ça .<sup>138</sup>

A travers la réaction du personnage afro-américain la voix narrative dans Murambi dénonce cet affreux amalgame de la part de certaines personnalités étrangères qui n'ont vu dans le génocide qu'une violence ethnique de plus. Comble de cette dérive afro pessimiste ils ont voulu voir dans le caractère atroce des violences un trait culturel spécifique aux Africains. Dans L'Ombre d'Imana Véronique Tadjou aborde

---

<sup>136</sup> Ce terme est apparu dans les années 90 avec une série d'essais écrits par camerounais, notamment Axelle Kabou, Et si l'Afrique refusait le développement ? Paris : L'Harmattan, 1991 et Daniel Etounga Manguellé, L'Afrique a-t-elle besoin d'un programme d'ajustement culturel ? Paris : Broché, 1991. Le mot recouvre une dimension géographique et raciale car il ne s'applique qu'à l'Afrique dite « au Sud du Sahara » ou aussi appelée Afrique « noire. » A travers une conception monolithique, ces intellectuels ont diabolisé la culture africaine, désignée comme le principal obstacle au développement du continent. Selon Boris Diop on peut voir dans ce discours des intellectuels africains un certain « mépris de soi » qui a alimenté certaines thèses racistes dans la description du continent et conditionné les réactions au génocide Rwandais.

<sup>137</sup> Boubacar Boris Diop, « Rwanda : Ecrire au miroir de l'Histoire » *Op.Cit.*, p.4

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 5.

sur un ton ironique la question de la culture précoloniale rwandaise que certains ont identifiée comme source des atrocités qui ont caractérisé le génocide.

Les tambours royaux étaient vénérés comme des dieux [...] On les ornait de trophées de guerre : les parties génitales des ennemis, la tête d'un chef ou d'un roi vaincu [...] Les voleurs de bétail étaient crucifiés. Les graines de la violence ont toujours existé, enfouies dans la terre ancestrale. Avec les saisons, elles ont germé et se sont propagées, herbe-poison envahissant tout le pays. (29-30)

L'idée d'une Afrique comme le « paradis naturel de la cruauté » a été véhiculée par l'essai de l'ancien reporter Stephen Smith<sup>139</sup>. Tadjó veut inviter tous ceux qui appliquent aux tragiques événements du Rwanda, mais aussi au continent, cette lecture simpliste et cumulative de l'Histoire à approfondir leur réflexion autour de la question. Pour l'écrivain franco-ivoirienne les questions suivantes peuvent servir de base pour remettre en question un certain nombre de préjugés et d'idées reçues sur les fondements de la violence postcoloniale en Afrique : « Qui peut dire de quoi est faite la mémoire de tout un peuple ? Quelles images tapissent son inconscient ? Qui peut savoir quelles tueries cachées sous les siècles anciens sculptent aujourd'hui le devenir d'une nation ? » (30)

Ayant vécu le génocide en exil, Cornelius a aussi connu ces commentaires mal avisés qui ont tendance à expliquer les événements de 1994 par le passé précolonial du Rwanda. Dans une conversation avec son amie d'enfance Jessica - devenue agent de renseignements du Front Patriotique Rwandais pendant la guerre contre les Forces Armées Rwandaises - Cornelius lui décrit à quel point il s'est senti parfois agacé par ceux qui tenaient de tels discours autour de lui. « Tu leur dis :

---

<sup>139</sup> Voir Stephen Smith. Négrologie. Pourquoi l'Afrique meurt? Paris: Calemman-Levy, 2003.

Arrêtez donc vos histoires de haine millénaire, ça a débuté en 1959 ! Tu leur dis tout et ils se contentent de hocher la tête d'un air un peu sceptique. » (94)

Murambi aborde la situation des Hutu avant 1959, de façon presque elliptique. C'est sous la forme d'un monologue narrativisé qui reprend un vigoureux débat intellectuel entre Cornelius et sa compagne Zakya que le lecteur apprécie la perspective du jeune homme sur l'histoire tumultueuse de son pays.

[...] il se lança dans des explications un peu chaotiques : Nous avons la même langue, le même Dieu, Imana, les mêmes croyances. Rien ne nous sépare. – Si, répondit méchamment Zakya : il y a entre vous ce fleuve de sang. Ce n'est pas rien quand même. Arrête de raconter des histoires. » Puis elle ajouta : « Je ne suis pas une imbécile et il faut aborder autrement les problèmes de votre pays si vous voulez les résoudre. » Il eut peur. [...] Quel sens fallait-il donner à la violence dans son pays ? C'était peut-être absurde de la part des victimes de continuer à clamer si obstinément leur innocence. Et si ce châtement radical – le génocide – était la réponse à un crime très ancien dont plus personne ne voulait entendre ? (88)

Cet extrait de Murambi peut être analysé à plusieurs niveaux : d'abord le registre polémique du discours est présenté comme source de réflexion critique pour dépasser les explications partisans qui s'accommodent trop souvent du politiquement correct. L'autre avantage du style polémiste est qu'il conduit le personnage romanesque à une quête sur l'histoire véritable de son pays. Une telle démarche subvertit une certaine vision réductrice et monolithique de l'histoire rwandaise qui voudrait dire que depuis 1959 les Tutsi ont régulièrement été victimes de massacres perpétrés par les Hutu. « Zakya m'a fait douter. Je me suis remis à étudier l'histoire du Rwanda. [...] Les documents prouvent que les Hutu et les Twa ont été opprimés jadis par les Tutsi. » (88)

A travers cette analyse rétrospective de l'histoire par le personnage de Cornelius, représentant la figure de l'écrivain, Boris Diop veut insister sur ce que

Tzvetan Todorov nomme la « mémoire exemplaire. » « Il y a en revanche un mérite incontestable à passer de son propre malheur, ou de celui de ses proches, au malheur des autres, à ne pas réclamer pour soi le statut exclusif de l'ancienne victime. »<sup>140</sup> (43) Après avoir pris le temps de s'informer sur le douloureux passé de son pays, Cornelius délibère en toute conscience et prend position. « Je suis hutu mais je ne veux pas vivre avec cet héritage. Je refuse de demander au passé plus de sens qu'il n'en peut donner au présent. » (88) Ce choix du personnage pourrait être attribuée à plusieurs facteurs : L'héritage hybride de Cornelius. En effet, il est le fruit d'un mariage mixte entre un père Hutu et une mère Tutsi. La deuxième explication possible réside peut-être dans la faculté de discernement et la distanciation que confèrent l'éducation et l'exil. Toutefois il faut se demander si toutes ces circonstances ne convergent pas pour faire de ce personnage un faux sage ? Car absent pendant le génocide, il n'a pas vécu le dilemme lancinant de ceux qui, à l'image de ce père de famille « contraint » de tuer pour rester en vie et espérer sauver d'autres. Le romancier laisse au lecteur la responsabilité d'envisager la réponse à cette question.

De tous les écrivains du projet « Ecrire par devoir de mémoire », Waberi est le seul qui attire l'attention sur cet aspect que les autres participants ont trop facilement occulté. Malgré le ton sarcastique, qui, on peut le comprendre, s'inscrit dans une logique de contre violence – il faut reconnaître que le texte de Waberi est l'un des rares qui donne à voir ce que fut le sort des populations Hutu avant 1959. Dans un passage intitulé « La Calvacade, » la voix poétique attribuée aux Hutus cette

---

<sup>140</sup> Tzvetan Todorov. Les Abus de la mémoire. Paris : Seuil, Arléa, 1998, p.43

harangue qui semble résumer toute leur frustration passée. « Il faut rétablir nos droits sous nos bananiers. Peuple de l'argile, on t'a trop longtemps piétiné, spolié et humilié, il est grand temps pour toi de redresser la tête et les épaules [...] Débroussaillons la vermine, enfants de cultivateurs. Coupons le plus grand nombre de cous possible.»<sup>141</sup>

Ce discours sur le sort des Hutu avant 1959 revient dans le film de Raoul Peck, *Sometimes in April*. Toutefois il s'agit de montrer comment les commanditaires du génocide se sont servi de l'Histoire pour faire régner un climat de peur au sein des populations Hutu et les inciter à participer aux massacres. Dans une scène du film, tandis qu'un animateur radio, Honoré Botere, raconte comment leurs parents ont souffert sous les coups de fouet, des images de bananeraies défilent sur l'écran pour suggérer l'exploitation des Hutu comme ouvriers agricoles. Remarque importante : l'émission de cet animateur est intitulée : *Historical Review*.

Now, my dear listeners, yesterday we spoke about how the *mzungu*, the German and the Belgian colonists chose the Tutsi invaders as proxies to do their dirty jobs. Forced labor, raising of heavy taxes on those poor peasants and the whipping. We Hutu, will we ever forget the whipping? Will we, my dear listeners? I beg not. For these scars will never heal. But the days when a Tutsi King or *Mwami* is imposed upon the Hutus is passed. For we have sworn never to let them rule us again. Never.

Dans *Sometimes in April* il s'agit pour les idéologues du génocide de 1994, de dire aux Hutu que c'est le sort qui les attend si jamais ils se laissent diriger encore par les Tutsi. Ils seront réduits à servir comme des serfs.

---

<sup>141</sup> Abdourahman A. Waberi. Moisson de crânes, textes pour le Rwanda. Paris : Le Serpent à plumes, 2000, pp.50-51

Cette explication historique limitée est également présente dans *Hotel Rwanda*.

Un animateur de radio explique dans le film de Terry George la cause du conflit entre Hutu et Tutsi :

When people ask me, good listeners, why do I hate all the Tutsi, I say, 'Read our history.' The Tutsi were collaborators for the Belgian colonists. They stole our Hutu land, they whipped us. Now they have come back, these Tutsi rebels. They are cockroaches. They are murderers. Rwanda is our Hutu land. We are the majority. They are a minority of traitors and invaders. We will squash their infestation. We will wipe out the RPF rebels. This is RTLM Hutu powa radio.<sup>142</sup>

Dans *Murambi* l'approche explicative vise à révéler d'une part la complexité du génocide et d'autre part à montrer comment une partie de la population Hutu a été manipulée au point de céder à une peur qui n'était pas du tout justifiée. Cette mémoire traumatique a été exploitée par les planificateurs du génocide pour mobiliser les Hutu à passer à l'acte.

Le mérite de ces représentations, celles qui apparaissent dans le texte de Waberi et le film de Raoul Peck, réside dans la restitution d'une vue d'ensemble de l'Histoire des deux groupes sociaux. Elle reconnaît à chacun sa vérité subjective sans tenter de légitimer et encore moins de justifier un comportement donné.

Pour revenir sur le contexte de production des œuvres issues du projet « devoir de mémoire » on peut dire que si l'un des objectifs était « d'agir sur le réel, » il n'est pas exagéré d'affirmer que le réel, à son tour, a marqué profondément les auteurs. Leur écriture, à bien des égards, porte en creux les traces de ce choc avec la réalité génocidaire. Koulsy Lamko rend compte de cette expérience douloureuse partagée par les participants à la résidence d'écriture.

---

<sup>142</sup> Mohamed Adhikari, « Hotel Rwanda: too much heroism, too little history – or horror? » in Vivian-Bickford-Smith and Richard Mendelson (Ed.) *Evoking The African Past Through Movies*. Oxford : James Curry; Cape Town: Double Tree; Athens: Ohio University Press, 2007, p.283

L'on perd ses « outils les mots ». Alors, chercher à les retrouver pour écrire un livre, témoigner, tenter d'exprimer ce que l'on ressent ne peut plus être un exercice de style. Ecrire devient un parcours intérieur, une recomposition de soi-même au travers des mots, une quête initiatique qui se construit comme une conquête faite de combats avec les spectres, *de moments de troubles, d'intenses émotions, de colère et de larmes* mais aussi de ruptures fondamentales et d'exigence d'espoirs à insuffler.<sup>143</sup>

La vue de tant d'horreurs pendant la visite des sites de génocide peut se révéler être un moment d'intense choc émotionnel pour l'écrivain-témoin. Et l'écriture peut offrir une soupape de sécurité face à ce « trop-plein d'affect ». Revenant sur ces moments passés sur les lieux de massacres, Diop reconnaît :

Je me souviens qu'au Rwanda, lorsque nous allions en visite sur les lieux où sont aujourd'hui encore exposés les ossements des victimes, j'éprouvais chaque fois le besoin de chercher toutes les traces de vie autour de nous, *comme on entrebâille une fenêtre* pour laisser passer un peu d'air frais dans un endroit hermétiquement clos<sup>144</sup>.

Ce réflexe de survie reste la seule métaphore dont se réclament tous les témoignages sur le génocide rwandais. S'astreindre à trouver des traces de vie au milieu des morts. Ressusciter les morts par la parole. User de l'écriture pour inscrire le génocide dans la mémoire.

Toutefois, à travers l'analogie entre la situation du visiteur de sites et le geste banal, l'auteur de Murambi trahit ce sentiment de suffocation, de lassitude et d'impuissance que les écrivains ont ressenti face à l'horreur d'une réalité qui dépassait de loin ce que les reportages journalistiques avaient annoncé. « Je comptais m'abriter derrière le journalisme et esquiver la nécessité d'une fiction et d'un

<sup>143</sup> Koulsy Lamko. « Les mots ... en escale sur les Mille collines » *Notre Librairie*, No. 138, 1999, p122

<sup>144</sup> Boubacar Boris Diop. L'Afrique au-delà du miroir. Paris : Philippe Rey, 2007, p.29

engagement profond.[...]Et j'arrive sur place : au bout d'une semaine, je me rends compte que l'on m'a caché un million de cadavres [...] »<sup>145</sup>

L'expression « comme on entrebâille une fenêtre » pourrait parfaitement résumer la démarche littéraire de Diop dans Murambi. Le témoin-écrivain a voulu restituer la réalité du génocide sans artifice. Ainsi de cette fenêtre entrebâillée que constitue le roman, ce sont des acteurs de chair et de sang qui défilent sur l'écran de l'horreur. La perspective limitée qu'offre cette analogie de la fenêtre entrouverte correspond bien à la démarche artistique même du romancier que Camus résume ainsi : « La véritable œuvre d'art est toujours à la mesure humaine. Elle est essentiellement celle qui dit 'moins'. »<sup>146</sup> Avec un peu de bonne volonté que requiert la situation de lecteur l'on pourrait mettre les omissions historiques relevées plus haut dans Murambi au compte de la même logique esthétique. En plus du point de vue cinématographique sus-mentionné, on retrouve aussi dans Murambi, l'approche théâtrale.

En tant que prise de parole collective le théâtre peut s'avérer un outil adéquat pour la société afin de résoudre un « malentendu. » Dans le cas des sociétés postcoloniales où la culture de l'oralité est prépondérante le témoignage de l'art dramatique a le potentiel d'atteindre un plus grand nombre de citoyens pour leur dire ne serait-ce que cette vérité fondamentale : « un génocide parle à chaque société humaine de son essentielle fragilité » (224). Toutefois, dans Murambi, l'indécision de Cornelius au sujet de son projet d'écrire une pièce sur le génocide pourrait être interprétée comme une reconnaissance par l'écrivain, témoin indirect, de

<sup>145</sup> Entretien avec N. Bernard <<http://www.aircridge.org>> consulté en janvier 2009

<sup>146</sup> Albert Camus. Le Mythe de Sisyphe. Paris : Gallimard, 1942, p.132.

l'inadéquation de la littérature à représenter la réalité du génocide. Ce constat traverse le texte de Boris Diop en même temps que se révèle la cruauté des crimes, comme pour mettre à nu le non sens qui accompagne le génocide. « Tout cela est absolument incroyable. Même les mots n'en peuvent plus. Même les mots ne savent plus quoi dire. » D'où cette décision de Cornelius de renoncer à écrire une pièce de théâtre. Le personnage étant déterminé à faire œuvre de témoignage l'écriture devra se hisser à la hauteur du Mal absolu pour l'exprimer, situation qui se traduit par l'irruption dans le texte de néologismes parfois affreux. Il se produit un dédoublement entre la figure de l'écrivain et le personnage de Cornelius. « Il dirait inlassablement l'horreur. Avec des *mots-machettes*, des *mots-gourdins*, des mots hérissés de clous, des mots nus et – n'en déplaise à Gérard – des mots couverts de sang et de merde. » (Murambi 226)

Le refus d'écrire une pièce de théâtre est une façon oblique de dénoncer le non sens du génocide. La pièce, telle que se la représente Cornelius, est placée sous le signe du théâtre de l'absurde.

Au début de la pièce, il y a ce général français qui arpente la scène, un énorme cigare à la main. Perrichon, il s'appelle. Je veux qu'on voie immédiatement qu'il est d'une mauvaise foi sans bornes. Un type grassouillet, moustachu et en pyjama de soie [...] il est malheureux, il dit qu'on a peut-être tué son chat pendant *les génocides*. – Les génocides ?  
 -- Oui. Le général a cette putain de théorie sur les génocides croisés. Tout le monde essaie de tuer tout le monde et après il n'y a plus personne pour tuer qui que ce soit. Tu me suis ? [...] il pose une question très précise : son chat est-il hutu, tutsi ou twa ? Non, ni l'un ni l'autre, n'est-ce pas ? Parfait. Que chacun suive bien son raisonnement. (75-76)

En plus de la circularité du raisonnement, devraient figurer dans la pièce des personnages au nom caricatural : Pierre *Intera* et Jacques *Hamwe*. On retrouve ici un jeu de mots sur *interahamwe*.

Le général sort. Le capitaine convoque ses deux assistants, Pierre Intera et Jacques Hamwe et leur dit : 'Les gars, j'ai encore besoin de vous !' » Pierre Intera et Jacques Hamwe font partie, pour ainsi dire, du recrutement local, ils ont cette drôle d'habitude de tenir tout le temps leurs deux machettes entrecroisées vers le ciel (Murambi 77).

Nous avons déjà relevé la relation intertextuelle qui peut exister entre les romans de Boris Diop et certains textes de la littérature française ou africaine. Nous constatons que le nom du général dans la pièce, Perrichon, évoque celui d'un autre personnage dans une comédie du XIXe siècle. Le Voyage de Monsieur Perrichon, une pièce en quatre actes écrite par Eugène Labiche et Edouard Martin.

L'introduction de la théâtralité répond ici à plusieurs intentions littéraires. Une première observation indique qu'elle permet au texte de fonctionner sur le registre de la parodie entendue ici comme « la tendance de l'écrivain à dénigrer, à décrire avec moquerie un fait ou une situation.»<sup>147</sup> Dans cette perspective la parodisation et le registre polémique peuvent coexister dans un texte. La deuxième remarque révèle que la parodisation dans le contexte de l'écriture testimoniale offre à l'écrivain l'occasion de transgresser les spécificités génériques. Nous l'avons déjà souligné, seule une poétique hybride peut prétendre à dévoiler la complexité d'un génocide. Dans ce cas de figure le terme renvoie à la définition suivante de Linda Hutcheon : « Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text... Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which makes difference rather than similarity.»<sup>148</sup> Cette transgression des genres qui fait coexister théâtre et roman

---

<sup>147</sup> Joseph Paré. Écritures et discours dans le roman africain francophone postcolonial. Ouagadougou: Kraal, 1997, p.107

<sup>148</sup> Linda Hutcheon. Theory of Parody. The teaching of Twentieth-Century Art Forms. New York and London: Methuen, 1985,p.6

visé à établir la spécificité du témoignage qui reste un genre difficilement classifiable. Dans le contexte de la représentation du génocide, la parodisation est une façon de dire l'impossibilité de la mimesis.

Sur un autre plan la parodie permet aussi à l'écrivain de jeter un regard critique sur lui-même et sur son œuvre. Dans Murambi Cornelius représente la figure de l'écrivain-témoin. En renonçant à son idée d'écrire une pièce, le personnage n'est pas du tout tendre avec lui-même. Cornelius décrit sa décision comme malavisée sinon irresponsable. « Hum, j'en ai causé avec Roger l'autre soir. Je crois bien que j'ai dit des bêtises. J'étais drôlement sonné, j'avais un peu forcé sur le whisky » (84). Plus tard dans le roman, Cornelius ayant pris conscience de toute la complexité et de l'ampleur du génocide, surtout après les révélations sur l'implication de son père et le sort de sa famille. Il tombe en proie à des sentiments de honte :

« Cornelius eut un peu honte d'avoir pensé à une pièce de théâtre. » Incapable de trouver de la consolation dans l'art encore moins dans les effets personnels de ses parents collectés à leur domicile, Cornelius se tourne vers la philosophie et la sagesse ancestrale de Siméon Habineza pour trouver les ressources et l'énergie nécessaires à faire œuvre de témoignage.

Il surprit une fugitive expression de dépit – ou peut-être de colère – chez le vieil homme. --- Il n'existe pas de mots pour parler aux morts, fit Siméon d'une voix tendue. Ils ne se lèveront pas pour répondre à tes paroles. Ce que tu apprendras là-bas, c'est que tout est bien fini pour les morts de Murambi. Et peut-être alors respecteras-tu encore mieux la vie humaine. Notre existence est brève, elle est un chapelet d'illusions qui crèvent comme de petites bulles dans nos entrailles. Nous ne savons même pas à quel jeu elle joue avec nous, la vie, mais nous n'avons rien d'autre. C'est la seule chose à peu près sûre sur cette terre. Pour la première fois depuis son retour au Rwanda, Cornelius sentit des larmes se former aux bords de ses paupières (Murambi 212).

Ces propos que le vieux Habineza adresse à Cornelius - le voyageur, l'exilé, l'apprenti dramaturge, le professeur d'histoire, gardien d'une certaine mémoire officielle - invitent à faire un rapprochement avec ce que Camus disait de l'acteur dans Le Mythe de Sisyphe : « A parcourir ainsi les siècles et les esprits, à mimer l'homme tel qu'il peut être et tel qu'il est, l'acteur rejoint cet autre personnage absurde qui est le voyageur. Comme lui, il épuise quelque chose et parcourt sans arrêt » (108). En s'inspirant d'une comédie française du 19<sup>e</sup> siècle pour le nom de son personnage, Général Perrichon, l'écrivain-voyageur remonte le temps et explore la mémoire de la littérature. Il y a en même temps une dimension de ventriloquie dans le choix de certains personnages car comme nous le rappelle Camus : « Pénétrer dans toutes ces vies, les éprouver dans leur diversité, c'est proprement les jouer. » Nous avons dit que l'écrivain est celui qui pénètre la subjectivité de ses personnages, qui a accès à leur vie intérieure.

Dans Murambi Cornelius s'inspire de la philosophie de son oncle Siméon Habineza pour affronter l'immense souffrance humaine qui sévit tout autour de lui depuis son retour. Ce n'est pas un accident si dans le roman, Siméon reste la seule personne qui sache faire preuve à la fois de lucidité et de modération tant dans ses jugements que dans ses prises de positions. Il représente à la fois le passé et l'avenir du Rwanda. Sa tolérance, sa modération et sa grande sagesse sont autant de valeurs dont le pays aura besoin pour sortir de l'abîme du génocide. Siméon refuse de décrire le génocide en termes manichéens, encore moins par le discours de l'altérité radicale. « Vois-tu, dans cette histoire beaucoup ont tué par avidité, par sottise, par crainte de l'autorité ou je ne sais quoi encore » (Murambi 195). Toutefois il sait situer

la responsabilité de son frère, le Dr. Joseph Karekezi. Il lance à Cornelius : « Joseph, ton père, savait ce qu'il faisait, lui. » (195)

La réflexion du vieux Habineza sur les responsabilités individuelles semble dénoncer aussi une espèce de collision scandaleuse entre le génocide et la haute culture. Il pose une question essentielle au sujet du bourreau de Murambi mais au-delà même de la tragédie rwandaise, la question appelle à une réflexion sur le bien-fondé de l'art à se nourrir des pires tragédies humaines: « En tueur froid et résolu, il a su mieux que personne mettre la ruse au service de la haine. A quoi lui ont servi ses études ? » (Murambi 195) Si une telle question a déjà été posée par des auteurs comme Walter Benjamin et Theodor Adorno, des décennies plus tard elle ne perd rien de sa motivation éthique. Il y a dans la pièce de Peter Weiss, *The Investigation*, un jeune officier Nazi de vingt ans, bien instruit, qui entre les séances d'exécutions qu'il ordonne, s'adonne à une conversation avec d'autres détenus sur « l'humanisme de Goethe.»<sup>149</sup>

Dans l'extrait du roman qui suit, la mémoire orale, incarnée par le vieil Habineza, est mise en parallèle avec le document écrit représenté par la pièce de théâtre, « idée mort-née », puisque Cornelius renonce à l'écrire.

Oui, c'était une affaire bien obscure. Ces jours cruels ne ressemblaient à rien de connu. Cornelius en était conscient, il ne réussirait jamais à dompter ce tourbillon, ses fortes couleurs, ses hurlements et ses furieuses spirales. Tout au plus Siméon lui avait-il fait pressentir ceci : un génocide n'est pas une histoire comme les autres, avec un début et une fin, entre lesquels se déroulent des événements plus ou moins ordinaires. *Sans avoir jamais écrit une seule ligne toute sa vie, Siméon Habineza était à sa manière un vrai romancier, c'est-à-dire, en définitive un raconteur d'éternité.* (226)

---

<sup>149</sup> Peter Weiss, *Op., Cit.* p.108

C'est à la fois subjugué et convaincu par cette dimension de la mémoire orale incarnée par son oncle que Cornelius décide d'abandonner son projet d'écrire une pièce de théâtre. « Ne pouvant prétendre rivaliser avec la puissance d'évocation de Siméon Habineza, il se réservait un rôle plus modeste. Il *dirait* inlassablement l'horreur» (226). A l'image de L'Aîné des orphelins, roman dans lequel la tradition orale est incarnée par Funga, le guérisseur et Théoneste, le père de Faustin, il y a dans Murambi une prise de conscience de l'efficacité de la parole à témoigner et à transmettre la mémoire du génocide. Dans ce même ordre d'idée que se situe l'importance marginale des documents récupérés par Cornelius au domicile abandonné de ses parents. Ces pièces – l'agenda dans lequel son père, le Dr. Karekezi consignait « ses rendez-vous et ses impressions », plus quelques effets de sa mère – sont présentées comme n'ayant de valeur que sentimentale et leur collecte répond à un besoin strictement personnel.

Car ces objets, y compris le carnet d'adresse, devraient permettre à Cornelius « de renouer les fils brisés ou distendus de son existence » (207). En décidant de ne pas considérer ces pièces comme des documents d'archives, la voix narrative leur reconnaît toutefois une valeur symbolique bien particulière. Ils vont aider cet unique survivant de sa famille à faire le deuil de siens qu'il n'a pas vus depuis vingt cinq ans et qu'il ne reverra plus jamais.

En même temps, il convient de préciser que le théâtre est souvent considéré comme l'expression artistique qui convient le mieux pour exprimer les préoccupations des sociétés africaines. Ce genre dramatique est en soi une forme hybride car il recouvre à la fois la poésie, la danse, la musique et la chanson. Et chacune de ces composantes

peut servir d'outil de témoignage pour entretenir la mémoire collective. Par exemple des artistes rwandais se sont inspirés du tristement célèbre refrain des miliciens interahamwe « *Tubatsembasembe ! Tubastembatsembe !* » pour composer des chansons qui témoignent au nom des victimes du génocide tout en prônant l'unité de tous les groupes sociaux du Rwanda<sup>150</sup>. Siméon Habineza qui est poète chante aussi dans le roman. Le vieil homme joue de la cithare en chantant : « Ah ! Imana tu m'étonnes, dis-moi ce qui t'a mis dans cette colère, Imana ! Tu as laissé tout ce sang se déverser sur les collines où tu venais te reposer le soir. Où passes-tu tes nuits à présent ? Ah ! Imana tu m'étonnes ! Dis-moi donc ce que je t'ai fait, je ne comprends pas ta colère ! » (Murambi 225-226).

Il y a dans ce chant historique une évocation idyllique du Rwanda précolonial. Après avoir créé le pays des Mille collines le Dieu Imana en tomba amoureux au point de le choisir comme son domicile où il se retire chaque soir. Mais au-delà de la fable, la réalité historique dit que les différents groupes sociaux, Hutu, Tutsi et Twa ont vécu dans une certaine harmonie avant l'arrivée des conquérants européens. Cependant, Murambi ne pousse pas la déconstruction de l'Histoire aussi loin que le fait Le Cavalier et son ombre ; comme en témoigne cette cinglante phrase de Lat-Sukabé à l'adresse de sa compagne reconvertie en historienne, conteuse et gardienne de la mémoire : « Et, puis, tu le sais bien, chaque peuple se raconte d'agréables foutaises sur son passé, et ça marche toujours. » (112) Il existe déjà dans Les traces de la meute, une condamnation des mythes fondateurs, une pratique qu'on retrouve dans toutes les sociétés humaines. Avec ce constat de Lat-Sukabé,

---

<sup>150</sup> Voir Paul Kerstens. « Amahoro. Chanter après le génocide » in P. Halen et J. Walter (Ed) Les Langages de la mémoire. Université Paul Verlaine-Metz, collection littératures des mondes contemporains, 2004.

c'est le caractère idéologique même de l'Histoire qui est dénoncé. Car l'Histoire est aussi le creuset de sentiments aussi diffus tels que le nationalisme, l'émancipation politique, la valorisation de la culture et de l'identité qui visent à l'expression de la souveraineté d'un Etat. C'est conscient de ces enjeux que Dieng Mbaalo, représentant officiel de l'Etat récupère la sculpture de l'artiste Kamara comme un monument national pour célébrer la mémoire d'un héros public, et cela au grand dam de l'artiste qui lui dit : « Cette œuvre ne ressemble à personne, puisqu'il n'existe aucun portrait de votre Cavalier» (132-133).

## **Conclusion**

En reconnaissant la tradition orale comme à la fois dépositaire et véhicule de l'histoire les études postcoloniales mettent l'individu, et non l'Etat, au centre des enjeux de l'historiographie des sociétés africaines. Cette reconnaissance a le mérite de faire entendre des voix discordantes qui offrent cependant une large perspective sur la relation symbiotique qui peut exister entre les individus et le passé des peuples, l'idée sous-jacente étant qu'il existe souvent un écart entre l'expérience personnelle des citoyens et les discours officiels.

Murambi, c'est aussi le refus de l'exactitude minutieuse qui caractérise certains passages du témoignage de Jean Hatzfeld, Dans le nu de la vie. « En 1994, entre le lundi 11 avril à 11 heures et le samedi 14 mai à 14 heures, environ 50 000 mille Tutsis, sur une population d'environ 59 000, ont été massacrés à la machette, tous les jours de la semaine de 9 h 30 à 16 heures, par des miliciens et voisins hutus, sur les collines de la commune de Nyamata, au Rwanda »(7). Dans Murambi,

Cornelius, interpelle tous ceux qui sont friands de statistiques et de décomptes macabres, au point de ne pouvoir s'accorder sur des chiffres exacts, et qui finissent en réalité par réduire les victimes du génocide à de simples statistiques, à prendre toute la mesure de la dimension du traumatisme dont souffrent les rescapés, quatre ans après la tragédie. « Il avait envie de leur demander quelle était la place de la jeune femme en noir dans leur graphiques » (228). Dans le roman de Boris Diop, « la jeune femme en noir » représente le deuil impossible et le traumatisme des survivants. Le fait qu'elle soit une figure anonyme renforce sa place dans le roman comme un archétype de la société. Et c'est sur ce point que le discours romanesque converge avec les « trauma studies » pour dire que c'est l'ensemble de la société qui est victime des tragédies historiques. Dans le cas spécifique du Rwanda, les veuves du génocide ont su faire preuve d'une capacité de résilience hors du commun pour prendre en charge leur destin et cela bien avant que les structures officielles reconnaissent leur souffrance individuelle liée au traumatisme.<sup>151</sup>

A la différence de L'Aîné des orphelins où on voit une assistante sociale s'occuper de Faustin, le jeune narrateur survivant du génocide, la veuve, rescapée de Murambi ne peut que s'attendre à l'empathie d'un témoin distant : « Cornelius décida de l'attendre. Il lui fallait voir son visage et écouter sa voix. Elle n'avait aucune raison de se cacher et lui avait le devoir de se tenir au plus près de toutes les douleurs. Il voulait dire à la jeune femme en noir – comme aux enfants de Zakya que les morts de Murambi faisaient des rêves, eux aussi, et que leur plus ardent désir était la résurrection des vivants » (229). On retrouve ici en Cornelius la figure de

---

<sup>151</sup> Pour en savoir plus lire Esther Mujawayo et Souâd Belhaddad. Op. Cit.

l'écrivain, et témoin indirect, figure auctoriale que Véronique Tadjo évoque si bien : « L'écrivain pousse les gens à lui prêter l'oreille, à exorciser les souvenirs enfouis. Il peut mettre du baume sur la déchirure, parler de tout ce qui apporte un peu d'espoir » (38). Que Boris Diop choisisse de finir son roman avec Cornelius, qui pour un moment décide de mettre de côté son propre deuil – pour se porter au secours d'une autre personne plus éprouvée, est une invitation à célébrer la résilience et la solidarité humaines, seuls prix pour parvenir à une véritable « mémoire exemplaire »<sup>152</sup> dont se réjouiraient même les morts. C'est le travail de mémoire même des écrivains qui est mis en abyme ici dans le texte. Chacun des écrivains qui ont pris part au projet « Ecrire par devoir de mémoire » sont originaires de pays africains minés par de nombreux problèmes et néanmoins ils ont cru urgent de répondre au cri de détresse de tout un peuple, oubliant pour un moment, les questions brûlantes de leurs pays respectifs.

Dans Murambi, l'introduction de la théâtralisation vise à faire ressortir le caractère éthique du témoignage. Ce thème permet à Cornelius, le double de l'écrivain, de faire un travail d'autodérision qui est aussi une forme d'auto critique. L'acte de se voir en situation et de rire révèle la grande lucidité de Cornelius car une société qui sait rire d'elle-même est une société saine d'esprit.

Il y a aussi un autre métadiscours. Cornelius finit par se rendre compte du caractère futile d'une tentative de représentation mimétique du génocide. Dans sa remarque liminaire, Peter Weiss prévient les metteurs en scène potentiels de sa pièce contre toute tentative de représentation scénique des camps de concentration. « Such

---

<sup>152</sup> Voir Tzvetan Todorov. Les abus de la mémoire. Paris : Seuil, collection Arléa 1998.

a representation seems just as impossible to the author as a representation of the camp on stage would be. »<sup>153</sup>

L'introduction du théâtre dans le récit de génocide participe aussi du caractère hybride de l'écriture testimoniale. C'est dans cette perspective qu'il faut voir la manifestation du discours théâtral dans ces textes. Par exemple dans L'Ombre d'Imana, le thème du théâtre est présent à travers le personnage de « l'homme aux masques », ce survivant du génocide décrit comme quelqu'un qui dans la journée vaque normalement à ses occupations. Et rentré chez lui le soir, il revit seul, au milieu de ses masques les pires atrocités commises pendant le génocide. « Le Mal à l'état pur, dans sa forme la plus extrême, hante ses rêves » (43). Il faudrait que ce monsieur, accepte de faire « tomber son masque » et de vivre en public le traumatisme qui le hante, comme le fait « la jeune femme en noir » dans Murambi. Nous avons déjà parlé de la pertinence du discours théâtral dans L'Aîné des orphelins. En plaçant l'incipit de son roman sous le signe du procès de Faustin, Tierno Monénembo reconnaît le procès comme l'archétype même du théâtre. Et dans le contexte du génocide où le désir, tout humain, de comprendre passe souvent par une recherche de vérité quasi obsessionnelle, l'écrivain, témoin indirect tend à voir en la littérature la possibilité de révéler la souffrance humaine dans toutes ses dimensions en reconnaissant la singularité de chaque vie. La prise en compte de la parole du rescapé du génocide permet de rendre compte de la diversité des expériences. Elle traduit aussi l'attachement de l'écrivain africain à un renouvellement des pratiques narratives sans tourner le dos aux réalités africaines.

---

<sup>153</sup> Peter Weiss. *Op. Cit.*

Comme le rappelle Boris Diop dans son ouvrage de réflexion critique L'Afrique au-delà du miroir : « A présent, les mots me remontent du passé le plus lointain et si leur bruit m'est en même temps si familier et si agréable, c'est que j'appartiens par toutes les fibres de mon être à une culture de l'oralité » (171). Une juste compréhension de cette réalité africaine permet d'expliquer l'engouement des populations pour les arts du spectacle qui très souvent offrent un mélange de récits historiques, de contes, de musique et de documents divers.

A la différence du roman, le cinéma et le théâtre sont plus accessibles aux populations rwandaises. Ces deux formes d'art peuvent être l'occasion pour les citoyens de « se voir en situation. » En dépit des reproches que l'on peut faire aux « témoignages héroïques » qui ont inspirés des films comme *Hotel Rwanda* et *J'ai serré la main du diable*<sup>154</sup>, ces documents de témoignage constituent une énorme possibilité de parler tout droit aux populations concernées. Leur message peut interpeller chaque membre de la société en ces termes : « Lui au moins, il a essayé de sauver des vies, et toi ? » Sans perdre de vue la complexité du génocide, cette prise de conscience aurait au moins le mérite de mettre chacun devant sa responsabilité.

---

<sup>154</sup> Sorti en salle en 2007 sous le titre initial: *Shake Hands with the Devil*, ce film retrace les efforts du général canadien, Roméo Dallaire, de prévenir le génocide au Rwanda où il servait en tant que commandant des Casques bleus de l'ONU.

*Hotel Rwanda* est basé sur le témoignage Paul Rusesabagina, gérant de l'Hôtel des Mille Collines au moment du génocide. Voir Mohamed Adhikari. « Hotel Rwanda: too much heroism, too little history – or horror? » *Op., Cit.* Pour ce qui est du théâtre, il faut signaler que le témoignage de Yolande Mukagasana - une survivante du génocide - constitue un moment fort de la représentation de *Rwanda 94*. Une pièce montée par la troupe théâtrale belge Groupov.

**CHAPITRE 3 : LE PEUPLE DES TERRES MÊLÉES DE RENÉ PHILOCTÈTE.  
DIRE L'HISTOIRE ET PENSER L'ORALITÉ À TRAVERS « LA PAROLE  
BAROQUE »**

[...] notre histoire (ou nos histoires) n'est pas totalement accessible aux historiens [...] Notre chronique est dessous les dates, dessous les faits répertoriés : *nous sommes Paroles sous l'écriture*. Seule la connaissance poétique, la connaissance romanesque, la connaissance littéraire, bref, la connaissance artistique, pourra nous déceler, nous percevoir, nous ramener évanescents aux réanimations de la conscience.

Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant

L'histoire est la pâte des peuples ; il en sort des pains de toutes les levures.  
René Philoctète

Publié en 1989 Le Peuple des terres mêlées est le deuxième roman de René Philoctète. Poète, nouvelliste, romancier et auteur dramaturge de grands talents, l'œuvre de Philoctète se confond avec l'histoire littéraire contemporaine d'Haïti. Il est co-fondateur de la revue *Haïti Littéraire* avec ses compatriotes Roland Morisseau, Davertige, Serge Legagneur, Auguste Thénor et Anthony Phelps. Écrivain toujours innovateur Philoctète s'investit dans la création du Spiralisme aux côtés de Jean-Claude Figolé et de Frankétienne. Si ses écrits sont relativement peu étudiés par la critique, les raisons de ce manque d'intérêt pour son œuvre ne tiennent assurément pas à ses qualités car les textes de Philoctète sont pétris de talents insoupçonnés et d'inspirations envoûtantes.

L'un des écrivains haïtiens les plus prolifiques de sa génération, René Philoctète s'est essayé à tous les genres littéraires. Il est l'auteur de plusieurs recueils de poèmes dont Ces îles qui marchent (Port-au-Prince : Spirale 1969) et Caraiïbe (Port-au-Prince : *sz*, 1982). « Il faut des fois que les dieux meurent » (Port-au-Prince 1992) est le titre d'une des ses nouvelles. En tant que auteur dramaturge, René Philoctète a publié

quatre pièces de théâtre dont Boukman, ou le rejeté des enfers (Port-au-Prince 1963). Trois romans figurent à l'actif de l'écrivain : Le Huitième jour (Port-au-Prince : Editions de l'an 2000 1973) ; Une Saison de cigales ( Port-au-Prince : Editions Conjonctions 1993) et Le Peuple des terres mêlées ( Port-au-Prince : Editions Henri Deschamps 1989). C'est cette dernière œuvre qui constitue l'objet de notre étude. Ce roman et les recueils de poèmes - Ces îles qui marchent et Caraïbe – sont peut-être les textes qui incarnent le mieux le talent littéraire, la conception artistique et les idéaux humanistes d'un écrivain « créateur de formes » que son confrère Ulysse Pierre Louis, auteur de la préface, qualifie à juste titre, « d'arbre à poèmes »(5). A la lecture de la bibliographie de Philoctète, une remarque s'impose : tous les écrits de l'auteur sont publiés en Haïti. Si cet aspect découle d'un choix personnel de l'auteur motivé par des principes idéologiques, il aura des répercussions majeures sur le paysage littéraire haïtien. A la différence de leurs compatriotes qui choisissent l'exil<sup>155</sup>, aux Etats-Unis, au Canada et en France, les auteurs restés en Haïti sous la dictature ne bénéficient pas d'un accès facile au monde de l'édition. Du coup, ils sont contraints de publier à compte d'auteur. Selon Louis-Philippe Dalembert et Lyonel Trouillot, en dépit d'une situation nationale difficile, ces écrivains « du dedans » contribuent à l'essor d'une production littéraire de qualité. Malheureusement « la critique étrangère, dans une ignorance quasi-totale de ce qui s'écrivait en Haïti,

---

<sup>155</sup> Selon Louis-Philippe Dalembert et Lyonel Trouillot, la fuite des cadres et intellectuels haïtiens dans les années 60 fut organisée et encouragée « par l'Unesco qui avait pour objectif de mettre des cadres non européens à la disposition de toutes les jeunes nations francophones d'Afrique. Elle [cette fuite des cerveaux] coïncide avec une répression politique sans précédent, qui amènera en prison, en exil, voire directement à la morgue, un nombre important d'intellectuels et d'écrivains : Jacques Stephen Alexis disparaît sans laisser de traces [...] l'exil de Philoctète n'a duré que six mois [...] Haïti. Une traversée littéraire. Port-au-Prince : Presses nationales d'Haïti. Paris : Culturesfrance Editions. Philippe Rey, 2010. p. 75. En 1965 René Philoctète est contraint à l'exil au Canada. Il n'y passera que quelques mois avant de rentrer en Haïti.

‘sacralisa’ les écrivains haïtiens dits du dehors, auréolés du statut d’exilés politiques » (Haïti. Une traversée littéraire 78). Cet aveuglement de la critique étrangère est accentué par le fait que « la faiblesse, voire l’absence, de structures éditoriales haïtiennes n’a pas toujours permis de découvrir ce qui s’y faisait. » (Dalembert et Trouillot 78)

Le Peuple des terres mêlées se veut aussi un véritable hymne à la paix<sup>156</sup> entre Haïtiens et Dominicains, deux nations vivant sur une même terre. C’est du reste tout le sens que l’auteur donne à son texte: “It is a novel about the Dominican and the Haitian peoples; it calls for a harmony between the two because, whether we want it or not, the dissension and the hatred between those two peoples are, for me, an accident of history” (*Callaloo* 624)

Le Peuple des terres mêlées retrace un des chapitres les plus sombres dans l’histoire des relations entre Haïti et la République dominicaine – le génocide<sup>157</sup> en 1937 de plusieurs milliers d’Haïtiens et de Dominicains par le régime de Rafael Léonidas Trujillo.

<sup>156</sup> Dans son prologue à la traduction en langue anglaise, du roman Lyonel Trouillot commente la valeur poétique et l’intention littéraire de René Philoctète. “René Philoctète: A Dream of the Triumph of Goodness” *Massacre River*. New York: New Directions Books, 2005, pp.11-16.

<sup>157</sup> Pour plus de détails sur les circonstances et l’ampleur des massacres, on pourra consulter les ouvrages critiques et historiques suivants : François, Blancpain, Haïti et la République dominicaine. Une question de frontières. Matoury, Guyane: Ibis Rouge, Collection Espace Outre-Mer, 2008; Renée Larrier, Autofiction and Advocacy in the Francophone Caribbean. Gainesville: University Press of Florida, 2006; Eric Paul Roorda, “Genocide Next Door: The Haitian Massacre of 1937 and The Sosua Jewish Refugee Settlement” The Dictator Next Door. Durham and London: Duke University Press, 1998, 127-148 ; Jacques Roumain, “La tragédie haïtienne” Léon-François Hoffmann, Œuvres complètes de Jacques Roumain. Madrid et Nanterre : Agence Universitaire de la Francophonie, 2003 ; Eugenio Matibag, Haitian-Dominican Counterpoint. New York : Palgrave-Macmillan, 2003 ; Jean Price-Mars, La République haïtienne et la République dominicaine. Port-au-Prince, 1953 et Marta Caminero-Santangelo and Roy C. Boland Osegueda (ed.), Trujillo, Trauma, Testimony : Mario Vargas Llosa, Julia Alvarez, Edwidge Danticat, Junot Díaz and Other Writers on Hispaniola. Australia: Antipodas, 2009.

Selon les Nations Unies « le génocide s'entend de l'un quelconque des actes ci-après, commis dans l'intention de détruire, ou tout ou en partie, un groupe national, ethnique, racial ou religieux, comme tel :

Meurtre de membre du groupe ;  
 Atteinte grave à l'intégrité physique ou mentale de membres du groupe ;  
 Soumission intentionnelle du groupe à des conditions d'existence devant entraîner sa destruction physique totale ou partielle ;  
 Mesure visant à entraver les naissances au sein du groupe ;  
 Transfert forcé d'enfants du groupe à un autre groupe (*Qu'est-ce qu'un génocide ?* 260)

Ainsi défini, le génocide insiste sur l'intentionnalité des bourreaux et le caractère prémédité et planifié de leur acte. Le massacre quant à lui se définit par le désordre qui l'accompagne. Dans L'écriture du massacre en littérature entre mythe et histoire, Ingrid Brenez précise : « Le massacre ne respecte rien, ni âge ni sexe, il est une image de désordre, de chaos, capable de se retourner contre ses propres auteurs : on tue ses proches, on finit par se détruire soi-même [...] » (57) Cette définition permet de dire que le massacre n'est pas toujours motivé par l'altérité radicale ou une conception essentialiste de l'identité comme dans le cas des tragiques événements de 1937 en République dominicaine. En outre, la mobilisation de la force publique ou de l'appareil étatique est indispensable dans l'exécution d'un génocide, ce qui n'est pas forcément le cas du massacre. Par exemple, dans certains pays de l'Afrique Sub-saharienne, il n'est pas rare que les conflits entre agriculteurs et pasteurs nomades tournent au massacre d'un groupe par un autre. Dans ce contexte le massacre est souvent motivé par la vengeance – à défaut d'une justice qu'on ne saurait attendre de l'Etat – et le concept n'est pas dépourvu d'ambiguïtés qui font que le terme est

souvent employé comme synonyme de génocide. Le massacre comme le génocide tend à animaliser la victime, et à l'instar du crime contre l'humanité, il révèle la barbarie du bourreau.

Pour revenir au texte de René Philoctète, Le Peuple des terres mêlées situe les événements de 1937 dans le village frontalier d'Elias Piña où, Adèle Benjamin, l'Haïtienne, et son mari dominicain Pedro Alvarez Brito, ouvrier agricole, sont pris dans la tourmente des massacres génocidaires commandités par le régime dictatorial de Rafael Léonidas Trujillo y Molina qui voulait, entre autres objectifs, « blanchir la race. »<sup>158</sup> Pour identifier les Haïtiens, l'armée de Trujillo décide de demander systématiquement à toute personne de teint noir de prononcer le mot *perejil* – persil en langue espagnole. Selon la propagande raciste, xénophobe et anti-haïtienne du régime dictatorial de Trujillo, en général les Haïtiens prononcent le mot de façon assez spécifique comme l'atteste ce commentaire dans Le Peuple des terres mêlées « le p rentre dans l'r, l'étouffe » (53). Leur identité nationale ainsi révélée, les pauvres innocents succombent alors sous les coups de machettes des soldats dominicains.

Le roman de Philoctète nous transporte dans les jours qui précèdent ce déferlement de terreur. Pedro Alvarez et Guillermo Sanchez, le responsable syndical des ouvriers agricoles, tentent d'organiser leurs collègues pour faire échec au projet macabre du régime. Sanchez est tué dès le premier jour des massacres. Il s'ensuit

---

<sup>158</sup> Dans son ouvrage, Haïti et la République dominicaine, une question de frontières, François Blancpain, commente l'état des relations haïtiano-dominicaines dans les années qui précèdent les massacres. L'auteur ne laisse aucun doute sur les intentions génocidaire et l'idéologie raciste de Trujillo : « Les relations entre les deux pays n'étaient pas au beau fixe en 1930. Trujillo, imbu des idéaux racistes très répandus dans le monde à cette époque, voyait avec crainte et dédain grossir le nombre des immigrants haïtiens dans son pays. 'Il voulait blanchir la race' » (104) Eric P. Roorda indique un autre volet du projet raciste de Trujillo qui consistait à refouler les Haïtiens et à inviter des populations de « race caucasique » à s'installer en République dominicaine. « As a corollary to his effort to expel black Haitians from the frontier, Trujillo attempted to recruit white immigrants from Puerto Rico » (130)

pour Pedro et sa compagne Adèle Benjamin, une course effrénée pour rejoindre le territoire haïtien. Un véritable sauve-qui-peut pour échapper aux escadrons de la mort dirigés par Don Augustin de Cortoba et son bras droit Don Preguntas Feliz. Le récit est marqué, à la fois, de moments de terreur, de tendresse et de rêves hallucinés. Philoctète, dans un langage chatoyant, réussit à produire une œuvre de fiction aux confluents de plusieurs traditions littéraires à l'image de la richesse du vécu des populations frontalières des républiques sœurs d'Haïti et de Dominique. Le Peuple des terres mêlées est une œuvre qui « restitue aux hommes leur histoire », une histoire enfouie dans la mémoire collective et entretenue par la tradition orale.

### **3.1. « La parole baroque »<sup>159</sup> pour témoigner de l'indicible**

Benítez-Rojo, dans son ouvrage The Repeating Island :The Caribbean and the Postmodern Perspective, insiste sur la dimension baroque du roman caribéen: "It's been said more than once that Caribbean novels have protagonists who are excessive, baroque, grotesque, and even that the texts out of which these characters speak are the same way" (220). Déjà dans son étude sur l'évolution historique du roman, Mikhaïl Bakhtine identifie le texte baroque comme l'ancêtre de la fiction romanesque : « La signification historique du roman baroque est exceptionnellement importante. Presque toutes les variantes du roman des temps nouveaux en tirent génétiquement leur origine » (Esthétique et théorie du roman 201). Plus loin le critique littéraire attire l'attention sur l'une des caractéristiques majeures du texte baroque : « la multiplicité des genres intercalaires.»

Le roman baroque réunit en lui la multiplicité des genres intercalaires. Il

---

<sup>159</sup> Nous empruntons cette expression à Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris : Gallimard, p.89

visé aussi à être une encyclopédie de tous les aspects du langage littéraire de son époque, et même de toutes les connaissances et informations (philosophiques, historiques, politiques, géographiques, etc.) possibles et imaginables. On peut dire qu'il atteint les limites du savoir encyclopédique propre à la première ligne stylistique. (Esthétique et théorie du roman 209)

Dans Le Peuple des terres mêlées de René Philoctète, « la voix auctoriale »<sup>160</sup> semble associer l'héritage baroque à une certaine idéologie qu'elle remet en cause. Dans cette perspective, le passage suivant pourrait se lire comme une mise en abyme de la réversibilité de l'idéologie raciste et xénophobe qui se traduit par le génocide de 1937 perpétré par l'armée trujilliste contre les populations haïtiennes.

Trujillo, lui, brilla dans son discours : blancos de la tierra ! Rêveur, il se disait : Ça vaudra bien la Citadelle. Un mythe pour un fantôme ! Les intellectuels de droite attrapèrent au vol la formule, l'expérimentèrent dans les productions littéraires et artistiques. Des poèmes, ballades, rondeaux, odes, sonnets, hymnes foisonnèrent ; des romanceros abondèrent, des peintures, classiques, baroques, pré-modernes, modernes, émaillèrent les lieux publics ; des thèses historiques virent le jour ; des pièces de théâtre se multiplièrent (*PTM* 52).

La réversibilité consiste ici à mobiliser le potentiel artistique et expressif de l'ensemble des formes d'art évoquées dans la propagande trujilliste, commentée dans le passage ci-dessus cité, pour en retour témoigner de l'horrible atrocité commise contre les immigrants haïtiens en République dominicaine. Le dispositif baroque fonctionne comme une ordonnance narrative qui encadre le témoignage historique sur la réalité du génocide. Enfoui dans cette espèce de digression monstre, le témoignage historique devient cette « parole baroque » qui transcende la cacophonie

---

<sup>160</sup> Selon Charles W. Scheel, l'expression « voix auctoriale » désigne la voix narrative dans un récit d'inspiration réaliste merveilleuse. Voir : Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques. L'Harmattan, 2005.

de la propagande d'Etat qui tend à s'imposer comme la voix dominante du texte<sup>161</sup>. Cette étape de notre réflexion vise à analyser l'écriture du massacre dans Le Peuple des terres mêlées comme une rupture avec la monstration de la violence radicale que constitue le génocide. L'objectif est de faire ressortir les connexions entre le spirralisme et le réalisme merveilleux pour mieux apprécier les procédés narratifs du roman de Philoctète et leurs enjeux esthétiques dans la représentation de "l'événement-limite." Dans son essai sur le « réalisme merveilleux des Haïtiens », Jacques Stéphen Alexis insiste sur la dimension à la fois réaliste et merveilleuse de l'art haïtien : « L'art haïtien présente en effet le réel avec son cortège d'étrange, de fantastique, de rêve, de demi-jour, de mystère, et de merveilleux [...] » (263). La narration dans Le Peuple des terres mêlées a toutes les caractéristiques du réalisme merveilleux. Ce choix répond à un double souci narratif : éviter un étalage d'images macabres sur les pires atrocités humaines et présenter les faits suivant un point de vue omniscient. Sur ce dernier point, Renée Larrier remarque : "The use of free indirect discourse allows Philoctète to alternate between an omniscient narration and the first-person perspective of Adele Benjamin and her husband Pedro Alvarez Brito, a sugarcane factory worker and activist" (Autofiction and Advocacy in the Francophone Caribbean 115). Dans le cas d'un récit dont la toile de fond reste le génocide, la perspective omnisciente a le mérite de faire ressortir la complexité et la dimension humaine du drame.

---

<sup>161</sup> Commentant l'attitude des nouveaux romanciers contre le silence Pierre Van Den Heuvel dans Parole, mot, silence remarque : "Elle peut également donner lieu à une *amplification* qui n'a toutefois pas la même fonction que celle qu'exerce dans le discours subjectiviste : ici, elle se fait à l'aide d'une surabondance d'objets baroques qui, comme un cadre entourent ce qui n'est pas montré, ce qui reste dans le silence." p.72

Dans Le peuple des terres mêlées, le jeu de symétrie bien maîtrisé qui se déploie dans la narration opère une mise en parallèle entre le quotidien banal et l'évocation de l'événement-limite dans un souci narratif de décupler la gravité et l'horreur du génocide. L'extrait ci-dessous est un exemple éloquent de l'ordonnance du récit pour présenter l'Histoire comme un « mélange indécent de banalités et d'apocalypse. »<sup>162</sup>

La nuit descend sur l'île dans le fracas des cris des anolis et l'arôme des cannaies. Je suis l'arbre, Adèle en est l'écorce [...] Mais Trujillo !... Est-il acceptable qu'en une nuit, entre des cendriers, des bouteilles vides, pleines ou à demi, entre l'écoute des nouvelles internationales et des prévisions de la météo, entre un verre qui se casse, un ventre que l'on gratte, un coup de pied à un chien, une digestion lente, une dent que l'on cure, un domestique que l'on tance, entre une piqûre de punaise, une parole à l'aveuglette, entre une bouche qui éructe et la reprise de l'audience, sur du papier à en-tête Republica Dominicana de – Dios – Patria – Libertad – Ano Mil Novecientos Treinta y Sieta, il soit décidé la décapitation de plus de cinquante mille personnes de tout âge, de toute espèce, de toute condition [...] Je sais ! *C'est d'ordinaire dans ces ambiances, entre cigare et raison d'Etat, que se préparent les coups bas, les accrocs à la vie, les attentats, les pichenettes à la décadence, que couvent les hargnes, les complots, le fanatisme, entre un sourire de dactylo, des sentiments patriotiques, entre un café noir, un hoquet de fatigue, entre un dîner froid, des mots d'usage que cuvent les agiotages, les tractations, les marchandages, que se fermentent les haines, les ressentiments, les combines, entre une poignée de main, l'évocation de la conscience nationale, une partie de cartes, entre l'éloge d'une marque de voiture, un vernissage, un pari, un reproche, un rendez-vous, un match de football, une blague, une critique, des flonflons, une vessie, un nobel, une lanterne, entre le service à thé, un mot d'amour, les caresses d'une chatte, que puent les machinations, dégoûillent les condamnations à mort, écument les génocides* (PTM 62-63. Les italiques sont de nous)

Cette poétique de la dialectique et de l'antithèse, où sont décrits à la fois des routines quotidiennes banales et l'évocation du génocide, est à son tour mise en parallèle plus tard dans le texte avec la juxtaposition du naturel et du surnaturel telle que pratiquée par le Réalisme magique. L'antiphrase ironique suivante dans Le peuple des terres mêlées résume bien cette démarche narrative : « Il n'est pas question de poétiser

<sup>162</sup> E. M. Cioran, Précis de décomposition. Paris : Gallimard, 1994, p.11

l'accumulation des têtes » (55). Cette prétérition devient la mise en abîme par excellence de l'écriture du roman. Ainsi le texte abonde d'une série de juxtapositions antinomiques au niveau sémantique que l'on pourrait schématiser comme suit : le quotidien-banal (ou mondain) sous formes de réclames publicitaires et le sérieux-grave (ou événement-limite) que constitue l'évocation du génocide. Les passages ci-dessous cités constituent des exemples de cette écriture dialectique : « Qu'il en tombe par centaines de milliers à la seconde (justement comme des épis), cela n'a nul effet sur nos points sensibles – Quand on désherbe, on ne se soucie guère des chants de cigales – Place à la sérénité des machettes, à l'effusion du sang ! [...] – *Listerine* blanchit et protège les dents ! » (PTM 55-56).

La radio d'Etat diffuse sa propagande génocidaire tout en y insérant des séquences publicitaires comme c'est le cas dans cet autre exemple : « La radio de bord monte, persifleuse : Pas de tête à empailler. Les musées internationaux allèguent que ces têtes n'ont pas de la présence. [...] *Brugard, le meilleur rhum* du pays vous donne l'heure : exactement trois heures quarante-sept du matin (PTM 91, nous soulignons). On pourrait ajouter un dernier exemple pour insister sur la récurrence de ce procédé narratif dans le texte : « *Lucky Strike*, la cigarette au goût intense ! Qui dit mieux ? Et de la radio de bord monte un timbre tantôt martelé, tantôt grave, tantôt sec, pareil à celui de Benito Mussolini. Le pouvoir est un don de la mort et moi je file et je tranche ! » (PTM 103). Cette construction permet de mettre en relief le caractère horrible du génocide pour mieux le dénoncer. Sa portée intertextuelle, par le fait qu'elle dévoile le rôle des mass media, met le massacre des civils Haïtiens en République dominicaine sur le même pied que les autres génocides du vingtième

siècle. Sur ce point il est particulièrement frappant de souligner la subtilité avec laquelle la voix auctoriale fustige le silence et l'indifférence de la communauté internationale devant le génocide des Haïtiens en République dominicaine. Le passage suivant est éloquent à ce sujet :

Ici, à Elias Piña, les machettes s'entraînent — Moniteur principal : Don Augustin de Cortoba, grand maître du sang coagulé — On attend d'autres données pour vous renseigner. Patienter—figurant : Le gouvernement haïtien – Bonne chance avec *Coca-Cola* ! Et l'unique radio de la rue principale d'Elias Piña poursuit son programme avec Tino Rossi dans "Sous le Ciel de Paris" (*PTM* 40).

Ce passage dans sa dénonciation de la communauté internationale fait un rapprochement intéressant entre deux puissances qui ont un lourd passé vis-à-vis d'Haïti. Un passé d'occupation pour les Etats-Unis, impérial et colonial pour la France<sup>163</sup>. L'une et l'autre sont symbolisées respectivement par la célèbre marque de boisson et le titre de la chansonnette.

La réalité historique témoigne que l'une des rares voix<sup>164</sup> à s'élever contre ce génocide fut celle de Jacques Roumain, à l'époque en exil en France. Dans l'étude qu'il consacre à l'écrivain, Jacques Roumain. Œuvres complètes, Léon-François

<sup>163</sup> L'occupation américaine du territoire haïtien s'étend de juillet 1915 à août 1934, soit 19 ans. Selon l'universitaire Pascal Blancpain, l'intervention américaine en Haïti était motivée par le contrôle de l'accès au canal de Panama. Devant l'instabilité politique chronique dans le pays – en moins de six mois, entre août 1911 et juillet 1915, six présidents, tous élus, sont forcés de quitter leur fonction à la tête de la république haïtienne. Cette situation compromettait fortement les intérêts économiques et financiers américains. Déjà en 1907 les Etats-Unis rachetaient l'ensemble de la dette extérieure de la République dominicaine et comptaient sur les recettes douanières générées par les échanges commerciaux avec Haïti pour recouvrir cette dette estimée à plusieurs millions de dollars. En intervenant pour restaurer la stabilité politique en Haïti, le gouvernement américain de l'époque espérait garantir la disponibilité de 30% des recettes fiscales de la République dominicaine soit l'équivalent des recettes douanières. (82-83)

<sup>164</sup> D'autres intellectuels comme Jean Price-Mars vont plus tard dénoncer le silence coupable du pouvoir haïtien : « En effet, dans les premiers jours d'octobre 1937, une nouvelle foudroyante éclata à Port-au-Prince. On chuchotait tout bas que d'innombrables hécatombes de paysans haïtiens venaient d'être effectuées par la soldatesque dominicaine dans la région frontalière septentrionale [...]. La nouvelle paraissait aussi extravagante qu'in vraisemblable, d'autant que les milieux officiels gardaient le plus complet mutisme. Aucun démenti n'étant publié, l'inquiétude et l'indignation grandissaient en proportion. » La République d'Haïti et la République dominicaine. Port-au-Prince, 1953, p.310.

Hoffmann revient sur cet épisode et précise que Roumain fut l'objet de poursuites judiciaires pour « outrages à un chef d'Etat étranger » (1219).

Le passage de la narration qui qualifie le gouvernement haïtien de figurant reflète cette quasi inaction des autorités haïtiennes face au massacre de leurs concitoyens.

Comme nous essayons de l'expliquer plus loin, l'auteur vise à décrire ce mal radical dans toute sa complexité au-delà d'une caractérisation manichéenne.

A ce propos il importe de souligner que, dès les premières lignes du roman, Philoctète remonte le temps pour commencer la narration avec l'évocation d'un « moment crépusculaire, » dans un espace liminal par excellence : la frontière. Dans le décor ainsi planté la conscience ne pourra se mouvoir de que façon éclatée ; aussi il est vain de prétendre connaître la vérité des choses.

Depuis cinq heure du matin, un oiseau (à la vérité, on ne sait quoi) tourne dans le ciel d'Elias Piña, petite ville frontalière dominicaine. les enfants croient qu'il s'agit du cerf-volant que le chef du village lance, des fois, pour s'amuser [...]. Les vieillards, hommes et femmes, mâchoires en saillie, paupières clignotantes, se regardent en coulisse, crachent trois fois sur leur poitrine. Se signent. Soudain l'oiseau s'immobilise, ailes déployées. Son ombre découpe une croix carrelant Elias Piña. Aucun son ne sort de son gosier. Pas de cri ni de gazouillement. L'oiseau est muet. Chiens, chats, bœuf, chèvres, ânes chevaux, mordent, griffent, broutent, paissent son ombre sertie dans le cristal d'un midi caraïbe (*PTM* 9).

L'oiseau-monstre représente la bête immonde du totalitarisme génocidaire dans ce qu'il a de plus laid : Dans son ouvrage, Rêve et littérature romanesque en Haïti, Philippe Bernard constate : « En fait chez les spiralistes, un seul animal réunit tous les autres, les concentre dans leur hideur extrême, c'est l'Hydre [...] elle apparaît sous forme de l'oiseau -cerf-volant tentaculaire au-dessus d'Elias Piña » (252). Au-delà de ce symbolisme le texte semble suggérer un autre élément capital de la fiction. Elle transcende la quête de vérité qui, même si elle est nécessaire dans une société

post-génocidaire n'incombe pas à la littérature. D'où l'importance des mots suivants dans le passage cité plus haut : « à la vérité, on ne sait quoi. »

Ce passage est riche en symbolismes à l'image de la poétique hybride qui le féconde. Nous allons en expliquer quelques uns en fonction de leur pertinence pour cette étude.

Avec la croix que dessine l'ombre de l'oiseau-monstre, c'est le nazisme qui est évoqué par allusion à l'une des ses armoiries les plus notoires, la croix gammée. Mais on pourrait penser aussi à la croix de la crucifixion. Toujours à travers le jeu de symétrie qui caractérise la description de Philoctète, cette évocation répond à l'image religieuse de la croix dénotée par la phrase verbale « Se signent. » Et n'eut été l'injonction de la voix narrative « à la vérité, on ne sait quoi ». On aurait pu conclure à une opposition Bien-Mal incarné respectivement par les laborieuses populations éprises de religion d'un côté et de l'autre par cette figure de la machine génocidaire. Mais encore une fois la réalité qui se dévoile en « demi-jour <sup>165</sup> » dès les premiers moments du texte invoque un aspect de la poétique réaliste merveilleuse et nous conjure à dépasser une telle lecture facile. En effet le spiralisme sollicite la connivence et l'esprit critique du lecteur qui est appelé à faire preuve d'une « lecture créatrice » (Frankétienne) pour faire ressortir la dynamique complexe de l'écriture.

Le nouvelliste Philoctète réussit à imprimer dans l'écriture de ce roman la concentration narrative caractéristique d'un genre qu'il maîtrise bien. Par exemple « l'éclipse » soudain que provoque au milieu de la journée l'apparition de l'Hydre géante dans le ciel limpide de la ville frontalière est une occasion bien trouvée pour

---

<sup>165</sup> Voir Jacques Stephen Alexis, *Op. Cit.* p. 263

mettre en relief le syncrétisme religieux des populations d'Elias Piña. La concentration narrative convoque les croyances ancestrales (que se partagent souvent les populations d'origine amérindienne et africaine) qui voient en l'éclipse, un phénomène cosmique, un signe de mauvais augure. Cependant cette croyance est mise en contraste avec la réaction immédiate des hommes et femmes qui font le signe de croix, geste qui révèle la composante chrétienne de leur identité plurielle. Espace de créolisation par excellence, les Caraïbes restent par conséquent un creuset magnifique de syncrétisme<sup>166</sup> vivace et envoûtant. Dans cette perspective, le signe de croix, symbole du mystère divin de la Sainte Trinité est reconnaissance de pluralité car elle appelle au salut d'une Humanité plurielle au-delà des différences. Etendu à la diversité humaine ce mystère divin de la Trinité se traduit par « l'Opacité ». Le Vodou<sup>167</sup> constitue une des expressions religieuses les plus populaires d'Haïti. Décrivant le rapport ambigu que les classes dirigeantes entretiennent avec cette pratique culturelle, Jacques Stéphen Alexis remarque : « Ils aiment d'ailleurs et vibrent intensément à la musique nationale, dès leur plus jeune âge ils apprennent, ne serait-ce que de leurs domestiques, les contes, les légendes, et la littérature orale d'Haïti, ils participent aux bandes du carnaval populaire, bien souvent ils sont aussi animistes et vaudouisants que le peuple [...] » (256).

La phrase suivante extraite de Le peuple des terres mêlées confirme cette conception

---

<sup>166</sup> Benítez-Rojo parle même de “supersyncretism”, *Op. Cit.* p.12

<sup>167</sup> Dans *Nou Bouke : Haiti's Past, Present and Future*, le Prêtre Suprême du vodou témoigne à côté de l'Archevêque de Port-au-Prince. Ce documentaire narré par Edwidge Danticat a été diffusé sur PBS/KBDI (01/12/2011) à l'occasion du premier anniversaire du tremblement de terre de janvier 2010.

du Vodou<sup>168</sup> comme religion des masses. « A dire vrai, Pedro se reconnaît un homme respectueux des mystères, des voix, des ombres, des signes, des loas<sup>169</sup>. » (135)

Pour conclure ce passage, on retiendra que Philoctète a su trouver une expression dynamique dans sa poétique et hybride dans son inspiration pour dénoncer le totalitarisme génocidaire sans recourir à une description effrénée de la violence. La dimension spiraliste et le caractère baroque du témoignage historique peuvent être mis en parallèle avec la conception de l'art haïtien ci-dessous définie par Jacques Stéphen Alexis :

L'art haïtien semble rechercher le type, mais la manière dont il traite ses types est *actuelle*, dans le sens latin du terme, *actualis* : qui agit, tellement que tous les sujets particularisés peuvent s'y retrouver. Cet art est celui des moments caractéristiques de la vie, mais il résume l'ensemble du réel. L'imagination y règne en maîtresse et y refait le monde à sa guise, cependant on y trouverait pas un seul élément gratuit, un seul détail qui n'ait sa réalité pratique sous-jacente, immédiatement intelligible pour la masse des hommes pour lesquels il existe. Même l'arabesque, la symétrie, le héraldique, le totémique, loin d'être abstrait, ont un lien direct avec la vie de tous les jours. Le résultat en est unique : violence, entrelacs de rythmes, naïveté, exubérance, âpreté du ton, agressivité des lignes, végétation de spirales, pathétique du vibrato, joie sauvage du verbe, lyrisme douloureux de la mélodie, exaltation et volupté des couleurs, dissonances et syncopes, sens du mouvement, faste et sobriété du dessin, ornementation enchevêtrée et claire à la fois, démesure et goût de la composition, éléments zoomorphiques dissymétriquement assemblés, affrontés, pour aboutir à une fleur, à un sentiment humain, à un

<sup>168</sup> En dépit de la distinction de classe entre l'élite politique et les masses, Jacques Stephen Alexis présente le Vodou comme une donnée culturelle qui transcende cette distinction car toutes les composantes sociales se reconnaissent dans cette pratique religieuse : « [...] ils [dirigeants politiques] sont aussi animistes et vaudouisants que le peuple, en un mot ils réagissent généralement comme les autres haïtiens. » (256) aucun autre dirigeant n'aura incarné cette identification au vaudou mieux que le dictateur François Duvalier. Dans *Rêve et littérature romanesque en Haïti*, Philippe Bernard remarque à ce sujet : « Duvalier a minutieusement intégré la religion vodoue à son discours et à ses actes. La 'macoutisation' de la population en a ainsi été largement facilitée » (86). Enfin il faut noter que le vodou – la Cérémonie de Bois Caïman – est souvent cité comme l'acte rituel qui précéda l'insurrection des esclaves haïtiens en 1791 pour très vite se transformer en Révolution qui déboucha sur l'indépendance d'Haïti le 1<sup>er</sup> janvier 1804. Par ailleurs en avril 2003 le gouvernement de Jean-Bertrand Aristide proclama le vodou comme religion officielle d'Haïti, au même titre que le Catholicisme ; voir Steeve Coupeau, *The History of Haiti*. Westport, Connecticut : Greenwood Press, 2008, p.101.

<sup>169</sup> Le loa est l'esprit ou divinité Vodou même; "Vodou spirit". Voir Edwidge Danticat, *Create Dangerously*. p. 129 ; Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée*. Québec: Mémoire d'encrier, 2007, p.43.

frisson réel, images concrètes et au milieu de tout cela jaillit l'homme, œuvrant pour son destin et son bonheur. (263-64)

La symétrie, la poésie, la zoomorphie, la démesure, le merveilleux, le mélange des genres sont autant de caractéristiques qui font du Le peuple des terres mêlées « une somme qui témoigne pour des humains » (Alexis 251). L'écriture transcende la spirale de la violence génocidaire pour laisser entendre un « lyrisme douloureux. » Et c'est en cela que Le peuple des terres mêlées exprime ce que Glissant décrit comme « le cri de la Plantation, transfiguré en parole du monde » (Poétique de la Relation 88).

Le Peuple des terres mêlées se distingue des autres formes de témoignage à la première personne. La narration est à la troisième personne. Cependant l'auteur a su faire d'Adèle la voix des victimes du génocide de 1937 en exploitant l'une des caractéristique essentielle de la fiction, ce pouvoir qu'a l'écrivain de pénétrer l'intériorité de ses personnages. Le récit de la survie d'Adèle Benjamin et de son compagnon Pedro est livré au lecteur sous forme de réminiscences et de rêves hallucinés qui confirment la dimension traumatique du récit. Par moment il y a résurgence dans la narration du discours direct.

Don Preguntas Feliz haletant s'amène tout en essuyant son visage avec un grand mouchoir mastic ; excité, il parle à l'oreille de don Agustin. Les deux compères tournent en même temps leur regard vers Adèle qui achève de rincer la salopette dont l'odeur de travail lui monte de plus en plus à la tête. Les représentants du pouvoir m'ont regardée comme s'ils avaient des poignards dans les yeux. Est-ce possible que des regards d'homme puissent être si cruels ? J'ai vu Pablo Marquez tomber sous une rafale de mitraillette [...] J'ai vu Lucita Gomez tenir son ventre à le broyer quand le garde lui remit le corps de son garçon [...]  
(PTM 40-41)

L'irruption dans la narration du discours à la première personne introduit dans le texte un ethos du témoignage avec la répétition de l'expression « j'ai vu... »

Le récit à la troisième personne est une autre technique employée dans le texte pour d'écrire les bourreaux, notamment Perez Agustin de Cortoba, superviseur des massacres au nom du gouvernement dominicain, comme l'indique cette annonce de la radio d'Etat dominicaine : « Ici, à Elias Pina, les machettes s'entraînent.

Moniteur principal : Don Perez Agustin de Cortoba, grand maître du sang coagulé [...] » (PTM 40).

Ces commentaires de la radio nationale dominicaine, Voz Dominicana, permettent de désigner l'Etat dominicain comme le commanditaire principal des massacres.

A la différence de The Farming of Bones la narration dans Le Peuple des terres mêlées est faite selon un point de vue omniscient. Ainsi la narration est riche en renseignements sur le génocide, depuis ses causes sociohistoriques jusqu'à la réaction du gouvernement haïtien, en passant par sa planification par le gouvernement fasciste de Trujillo. Cette large perspective sur les événements semble tantôt privilégier le point de vue dominicain. « C'est une affaire dominicaine » (PTM 12). Même l'ambiance dans les cercles du gouvernement haïtien est présentée suivant le regard du pouvoir dominicain.

Nous avons, en outre, l'avantage de faire savoir au peuple dominicain [...] que l'appareil gouvernemental haïtien, du Ministre Des Relations Extérieures aux Dactylos, en passant par les Directeurs de Bureaux, les Chefs de Service, les Secrétaires, le jour même du déclenchement de l'Opération Cabezas Haitianas, a fêté, au Palais national, Place des héros. [...] On célébrait, paraît-il le quatre-vingt-dix-septième anniversaire de la naissance de la sœur du chef de l'Etat (PTM 118).

Par moment ce point de vue dominicain introduit dans la narration un registre polémiste qui ironise sur la passivité du gouvernement haïtien face aux massacres de ses citoyens en République dominicaine. « La nuit même du massacre (deux jours de cela) il y avait bal masqué pour les fonctionnaires civils, au palais de la présidence. Les héros nationaux y étaient en plus grand nombre que les renards, les araignées, les putois, les chacals, les hyènes, les singes, les loups, pour la bonne et unique raison que, plusieurs Haïtiens, de tous temps, se sont crus des êtres supérieurs » (PTM 119). Au-delà de la satire d'un un pouvoir aphone, ce passage reflète une caractéristique majeure de l'écriture baroque, le travestissement burlesque. L'emploi du langage polémique qui parfois dépeint les régimes de Sténio Vincent et de Rafael Trujillo sous des traits grotesques prend place dans un contexte carnavalesque lui-même autorisé par la qualité baroque<sup>170</sup> du roman de Philoctète. Le passage ci-dessous représente le point de vue des autorités dominicaines sur le gouvernement et le peuple haïtien :

Dans l'intervalle, à l'avant de l'île, en République Haïtienne, le tambour battait. Le gouvernement cultivait chez les masses l'instinct de bamboche. *Les fêtes patronales, patriotiques, se transformaient en bacchantes.* A toutes les occasions le clairin coulait. Dans les marchés, les places publiques, les parcs, les restaurants, les écoles, les hôpitaux, les églises, on donnait le bouillon-Président Vincent, un mélange de légumes, de gras-double, de n'importe quoi, accommodé de discours politiques à grosses sauces de démagogie nationaliste. Les bals sous les tonnelles, dans les salons, réunissaient les corps pour les prochaines explosions démographiques. On exécutait des morceaux de musique sur des rythmes exotiques. On créait des pas de danse, des espèces de rotations à la vilbrequin. Toutes les fois qu'un ministre, un sénateur de la République, un député du peuple, un directeur du personnel ou un chef de bureau, se mariait, les bandes carnavalesques prenaient les rues, les pavés de la capitale tremblaient sous les pas des bœufs, moitié jaunes, moitié verts [...] (PTM 72)

---

<sup>170</sup> Selon Bakhtine, « la parole comique » acquiert « des libertés assez larges » lors de certaines fêtes populaires. *Op. Cit.* p.428.

Ce passage satirique sur le discours des autorités dominicaines ,responsables de l'un des premiers crimes de génocide du vingtième siècle, exprime une double ironie : d'une part il dépeint les autorités haïtiennes sous des traits burlesques et d'autre part il attribue aux représentants politiques dominicains un discours trivial, signe de leur bouffonnerie intellectuelle. « Bouillon-Président Vincent » constitue un exemple de ce langage trivial. A présent nous allons analyser sur les causes socio-historiques de l'animosité séculaire entre la République dominicaine et Haïti.

### **3.2. Genèse et contexte de la présence haïtienne en République dominicaine. Immigration ou trafic d'êtres humains ?**

Il convient de s'interroger sur les causes objectives de la présence de travailleurs migrants haïtiens en République dominicaine. Selon les statistiques des ouvriers agricoles haïtiens en République dominicaine de 1935, deux ans avant le génocide, on estimait à quatorze le nombre des usines sucrières dans ce pays et face à l'étendue des plantations les autorités faisaient appel chaque année, de janvier à juin, à une main-d'œuvre étrangère considérable, en majorité haïtienne.<sup>171</sup> Dans The Dictator Next Door, Eric Roorda confirme ces faits en y apportant plus de précision :

By the 1930s, there was a large Haitian presence in the Dominican Republic, composed of two groups. One group was the predominantly male brigades of *braceros*, or agricultural workers, who contracted to work on the sugarcane plantation in the south and east. The seasonal migration of these workers began in the early twentieth century, regulated by the Dominican government for the benefit of sugar companies, many of which were American-owned. The other, more firmly rooted group included families of workers, smallholders, and entrepreneurs established in the north and west along the border with Haiti (129).

---

<sup>171</sup> Jean Price-Mars, La République d'Haïti et la République dominicaine. Port-au-Prince, 1953, p.329.

Plus loin nous expliquons comment des citoyens dominicains ont été massacrés simplement en raison de la couleur de leur peau.

A la différence de toutes les autres sources citées dans la présente thèse, le documentaire *The Sugar Babies* fait remonter l'origine du transfert de travailleurs agricoles haïtiens vers la République dominicaine à la période de l'occupation américaine comme le précise Edwidge Danticat, la narratrice du documentaire : « Following its 19 years occupation of Haïti, in the early part of the 20th century, it was the American government that first transported the Haitians to the Dominican Republic to work in the sugarcane fields [...] ». Cependant parallèlement à cette immigration que l'on pourrait qualifier d'officielle, s'est développé au fil des ans un réseau de migration clandestine.

Selon Jean Price-Mars, dans sa forme clandestine, cette immigration est le résultat « d'un triple phénomène biologique, économique et écologique ». Dans son ouvrage, La République d'Haïti et la République dominicaine, Price-Mars estime que les pratiques culturelles inadéquates des gouvernements successifs ont dégradé les terres arables alors que la population ne cesse de croître, situation qui contraint chaque année des milliers de paysans haïtiens pauvres et d'origine africaine à passer la frontière.

[Et] l'immigration clandestine est le mode le plus aisé pour arriver à ce résultat. Il existe toujours une quantité considérable de pauvres gens tout le long de la région frontalière qui sont constamment disposés à se laisser embaucher clandestinement pour aller tenter le risque d'un travail même à bas salaires dans le pays dominicain. Ils appartiennent à la troupe innombrable des sans-travail qui pâtissent d'un chômage chronique et indéfini. Ils sont la résultante d'un triple phénomène biologique, économique et écologique (330)

Toutefois il faut signaler qu'une telle analyse de la situation socio-économique, qui voit dans cette immigration saisonnière presque un élan naturel de survie, n'est pas partagée par tous, ou du reste devrait être nuancée. C'est le point de vue de Jacques Roumain. Quelques jours après le génocide de ses compatriotes par l'armée dominicaine, l'écrivain haïtien réagit depuis son exil français. Dans un article intitulé « La tragédie haïtienne, » il renvoie dos à dos les gouvernements haïtien et dominicain pour leur responsabilité partagée dans les événements. Les autorités haïtiennes sont mises en cause ne serait-ce que pour leur « silence complice. » A l'intention de ceux qui pensent que les paysans haïtiens manquent de terres cultivables dans leur pays pour justifier leur exode de l'autre côté de la frontière, Roumain écrit :

On a dit des victimes de Montechristi qu'elles fuyaient des terres stériles. Rien de plus inexact. Haïti, de rares régions exceptées, est fertile. Ses mornes se prêtent aux plantations de cafés, de maïs, aux cultures maraîchères. De gras herbages recouvrent les plateaux du Centre et dans les plaines poussent en abondance la canne à sucre, la banane, le coton, le tabac et de nombreuses espèces d'arbres fruitiers. Mais la terre ne nourrit plus ces paysans noirs, travailleurs acharnés dont il suffirait de citer le titre magnifique qu'ils se décernent à eux-mêmes : « gouverneurs de la rosée », pour définir leur dénuement et l'orgueil qu'ils éprouvent de leur destin. (La tragédie haïtienne 6)

La pertinence des arguments de Roumain ne réside pas seulement dans le fait qu'ils mettent en cause le régime du président Sténio Vincent. Ses propos permettent de situer le génocide de 1937 dans le contexte socio économique général des deux pays. Un des facteurs importants dans ce contexte serait la détérioration des cours de la canne à sucre et des sous-produits provenant de l'industrie sucrière. Ingénieur agronome de formation, Jacques Roumain s'exprime sur les conditions de vie des paysans en mettant en avant sa pratique de l'expérience du terrain :

Dans les plaines opulentes du Sud, j'ai visité des exploitations paysannes naguère prospères. Près du village de T..., sur 23 guildives (distillerie d'eau-de-vie de canne), 21 étaient fermées : impossible de faire face aux charges fiscales et de lutter contre les grandes industries, telles que la H.A.S.C.O., compagnie sucrière américaine, qui a anéanti la concurrence des petits producteurs (La tragédie haïtienne 7).

Nous voudrions à ce niveau attirer l'attention sur une similarité dans le contexte sociohistorique du Rwanda dans les années qui ont précédé le génocide de 1994. La détérioration des prix des matières premières agricoles, telles que le café, le cacao, le coton etc., qui commence à la fin des années 80, va porter de rudes coups aux conditions de vie des populations. Cette situation va perdurer dans plusieurs pays africains exportateurs de ces produits jusqu'au début des années 90. Par exemple, la Côte d'Ivoire l'un des principaux exportateurs mondiaux de café et de cacao sera le premier pays du continent à adopter en 1981 un Programme d'Ajustement Structurel (P.A.S.)<sup>172</sup> Quel lien avec le Rwanda peut-on être tenté de demander ? Le café fut pendant longtemps l'un des piliers de l'économie rwandaise ; par conséquent la baisse des cours mondiaux de ce produit a été durement ressentie par les couches paysannes. Dans son essai "Hotel Rwanda: Too Much Heroism, Too Little History or Horror?", Mohamed Adhikari revient sur le facteur socioéconomique, lié à la

---

<sup>172</sup> Souvent imposés par des institutions comme le Fonds Monétaire International et la Banque Mondiale, ces programmes infligent, aux pays en besoin d'aide financière, des coupes budgétaires draconiennes avec souvent pour conséquences une baisse notoire du pouvoir d'achat des populations. Sur les effets pervers de ces programmes sur les populations africaines, voir le film *Bamako* du réalisateur malien Abderrahmane Sissako. Sur ce film voir Manthia Diawara, *African Film: New Forms of Aesthetics and Politics*. Munich, New York: Prestel, 2010. Et plus spécifiquement sur les conséquences socio-économiques des Programmes d'Ajustement Structurels, consulter, Ousseina Alidou. "Francophonie, World Bank and the Collapse of the Francophone Africa Education System" *A Thousand Flowers: Social Struggles Against Structural Adjustment in African Universities*. Trenton, NJ: Africa Press, Inc, 2000. 37- 42.

baisse du prix du café et présente cet élément comme l'un des catalyseurs dans la préparation et l'exécution du génocide des Tutsi.

Dans tous les cas ce facteur socioéconomique lié à l'érosion des conditions de vie suite à la baisse des cours du café permet d'expliquer en partie la mobilisation des populations rurales autour du projet génocidaire :

The Habyarimana regime, though even more autocratic and corrupt than that of Kayibanda, was one of relative calm during the 1970s and 1980s, partly because the price of its main export crop, coffee, remained stable at relatively high levels and partly because Habyarimana took a softened stance toward the Tutsi. [...] *Hotel Rwanda* [also] provides little insight into the more immediate political circumstances that contributed to genocide. There is no indication of the severe economic crisis into which the society was thrown when the international market price of coffee, from which Rwanda gained over half its foreign exchange earnings, plummeted in the latter half of 1989. The resultant insecurity and hardship were important ingredients in the making of the genocide (288).

Cette comparaison est nécessaire car dans toute société, il se développe en tant de sérieuse crise socio-économique des reflexes de conservation qui ont tendance à dégénérer en xénophobie. La figure de « l'étranger » constitue dans ce cas, le parfait bouc-émissaire. Mais dans le cas du massacre en 1937 des populations d'origine haïtienne en République dominicaine, ce sont les militaires qui ont commis les exécutions que le gouvernement a voulu présenter comme une malencontreuse affaire entre fermiers dominicains qui protégeaient leurs biens et des brigands<sup>173</sup>.

L'ampleur de l'inféodation des pouvoirs haïtien et dominicain aux industries sucrières est mise au grand jour par le film de Bill Haney *The Price of Sugar*. Ce film documentaire montre comment l'industrie sucrière fonctionne à l'intérieur de la République dominicaine avec un mode opératoire qui a tout d'un véritable Etat à

---

<sup>173</sup> Sur la responsabilité de l'armée dominicaine et du Président Trujillo, lire Jean Price-Mars *Op. Cit.*, p. 318 et Michael Heintz, *Written in Blood. The Story of the Haitian People 1492-1995*. New York- London: Laham, 1996.

l'intérieur de l'Etat. Dans *The Price of Sugar*, un journaliste indépendant décrit ainsi cette situation: «The Vicini have gotten along well with dictators and democratic presidents. It's always been said that they are part of the power behind the throne. What the Vicini want, no president is going to deny them. » Ce point de vue sur la toute puissante famille Vicini et leur industrie sucrière est partagé par une autre journaliste : «This family's power is seen everywhere. It's like an invisible hand that controls everything. » Eric Paul Roorda, mentionne que pendant les massacres, l'armée de Trujillo s'est abstenue d'aller chercher les Haïtiens qui vivent sur les plantations de canne-à-sucre. «The army did not target those Haitians resident in the sugar colonies ; but all of those found outside the cane fields, even Haitians who had lived in the Dominican Republic for many years or who were Dominican citizens by birth, they were seized and killed» (131). Il y a la des raisons de croire que le dictateur Trujillo a voulu ménager la susceptibilité des puissantes industries sucrières propriétaires légales des champs de canne.

### **3.3. Un génocide est toujours une affaire d'Etat. « Trujillo, le responsable et Vincent le complice »<sup>174</sup>**

La voix auctoriale dans Le Peuple des terres mêlées met directement en cause les autorités haïtiennes dans le trafic et l'exploitation des paysans haïtiens par le gouvernement dominicain et les industries sucrières installées dans ce pays.

[Mais] faire la guerre ne lui était pas indispensable pour se procurer la chair haïtienne. Les autorités de Port-au-Prince lui en fournissaient à chaque récolte de canne-à-sucre. A ces occasions, des milliers d'agents du gouvernement sillonnaient les villes, les campagnes, claironnant que la zafra, la coupe des cannes, allait s'ouvrir en Dominique. On racontait aux ouvriers qu'ils pouvaient s'enrichir rien qu'en coupant des cannes.

---

<sup>174</sup> C'est ainsi que Jacques Roumain situe les responsabilités dans sa réaction au massacre de ses concitoyens en République dominicaine. *Op. Cit.* p.8

On faisait comprendre aux paysans que ce travail était de beaucoup plus rentable que la culture de leurs terres. Que, de surcroît, les blanches, là-bas, poussaient comme de l'herbe (PTM 129).

A la différence de *The Farming of Bones* d'Edwidge Danticat, le roman de Philoctète révèle la complicité active de l'Etat haïtien dans le trafic et l'exploitation de ses compatriotes par les intérêts sucriers et l'Etat dominicain. Dans le film *The Sugar Babies* de la réalisatrice Amy Serrano, le Père Pierre Ruquoy qui s'est engagé aux côtés du prêtre Christopher Hartley pour enquêter sur le trafic humain entre Haïti et la République dominicaine, dénonce le traitement inhumain des ouvriers agricoles haïtiens. Il témoigne de l'ampleur d'un phénomène qui s'apparente à un véritable esclavage des temps modernes :

Nous avons découvert que l'un des grands problèmes pour les émigrants Haïtiens en République dominicaine, c'était le problème du trafic humain. Nous avons découvert qu'il s'agissait là pratiquement du problème central. La façon dont arrivent les Haïtiens en République dominicaine, et la façon dont ils sont pratiquement achetés et vendus. Il faut savoir que sur tout le territoire haïtien, il y a des trafiquants qu'on appelle *buscones*, trafiquants d'êtres humains [...] il y en a dans tous les petits villages d'Haïti, même à Port-au-Prince.

Une voix off reprend la même accusation dans *The Price of Sugar*<sup>175</sup>: The government's complicity in human trafficking is obvious, as soon as the priests reach the army post near the frontier''. De nuit on voit des dizaines d'Haïtiens, femmes enfants et hommes entassés dans des hangars à quelques mètres des postes tenus par les garde- frontières dominicains.

---

<sup>175</sup> Il est important de signaler que ce film à aucun moment ne fait cas du massacre de 1937. Est-ce par autocensure ? Ou bien cette condition faisait-elle partie des clauses passées avec le gouvernement dominicain en vue du tournage du film ? Ce sont là deux questions légitimes concernant l'occultation des événements de 1937. Le silence du Père Christophe sur cette tragédie ; un personnage qui est si familier de l'histoire haïtiano-dominicaine, nous interpelle à voir dans *The Price of Sugar* « un lieu de mémoire. » L'omission est pour le moins intrigant. Cependant d'un point de vue strictement technique un documentaire est un film didactique présentant des faits réels.

Dans ce documentaire, le Père Christopher Hartley situe ainsi les responsabilités: « Haitians are recruited by what are called *buscones*, who work for the companies. They go across the border into Haiti and recruit approximately some 30,000 men every harvest season. » On doit rappeler que tout état souverain a le devoir de protéger ses citoyens non seulement à l'intérieur de ses frontières mais aussi de s'assurer qu'ils bénéficient d'un traitement conforme aux normes internationales dans leur pays d'accueil. Dans *The Sugar Babies* l'ambassadeur John Miller, représentant américain à la division du Département d'Etat chargée de la lutte contre le trafic humain, s'indigne du fait même qu'on emploie un euphémisme pour désigner ce fléau moderne : « What kind of human trafficking are we talking about ? It's slavery [...] It's a slave trade. »

A écouter le Père Hartley, la zone frontalière entre Haïti et la République dominicaine est une espèce de *no man's land* où s'activent ceux qu'il convient d'appeler de véritables marchands d'esclaves des temps modernes. Ces témoignages, il faut le préciser, ont été recueillis en 2006, presque sept décennies après les événements d'octobre 1937. « How we got wind of the story is actually very ironic. This Haitian who works as one of the *buscones* came to me complaining that the person for whom he had rounded up 250 men has not paid him. So in other words he was a slave merchant who has not received his reward and was coming to the priest asking for justice. »

### 3.4. Cause (s) immédiate(s) d'un génocide

Dans tout événement socio-historique majeur on peut distinguer souvent des causes immédiates, dont la manifestation est parfois beaucoup plus perceptibles, et des causes lointaines lesquelles se perdent souvent dans l'engrenage des faits. La rhétorique raciste, xénophobe et anti-haïtienne du régime du dictateur Leonidas Trujillo confirme le caractère génocidaire des massacres de 1937. Même les enfants ne furent pas épargnés comme le confirme la radio d'Etat dans Le Peuple des terres mêlées : « Ici, à Elias Piña, vu la logique de l'entraînement, nous avons commencé par les enfants : cent vingt-huit mâles de huit à neuf ans [...] » (PTM 48) Plus loin dans le texte, la voix narrative commente le caractère prémédité des massacres. « Les autorités dominicaines, sans se presser, avec la patience, la finesse, les trucs, les scrupules, les tics, même avec l'angoisse de l'artiste, planifient le génocide » (PTM 100). Comme nous l'indiquions plus haut, le caractère génocidaire des massacres semble faire l'unanimité. Cependant, selon certaines sources, le dictateur et mégalomane Trujillo voulait un prétexte pour envahir et annexer Haïti<sup>176</sup>. D'après cette hypothèse, la brutalité et le caractère injuste des tueries allait pousser le gouvernement haïtien, mal équipé sur le plan militaire, à se lancer dans une aventure militaire qui allait se solder par une victoire-éclair des troupes dominicaines plus nombreuses et de loin mieux équipées. Dans Le Peuple des terres mêlées, Trujillo est présenté comme insatisfait et irrité par les histoires des conteurs populaires. C'est ainsi que le dictateur décide d'œuvrer au renforcement de son potentiel militaire.

Subitement, Trujillo congédia les poètes populaires. Il réclama sur le champ son Ministre de l'Intérieur avec qui, durant toute la nuit, il

---

<sup>176</sup> Jean Price-Mars, *Op. Cit.* p.333

s'enferma dans son cabinet de travail pour faire passer une commande d'armes. Les premiers rayons du soleil commençaient à dorer les berges de l'Ozama lorsque le Président et son Ministre firent une dernière lecture de la fiche de commande : 70.100 mitrailleuses à feu de bougainvillier, 13.250 canons de fer, 4.316 fusils à glouglous de citerne, 400 canons de cuivre, 271 robinets d'eau sulfureuse, 6.613 grenades à têtes chercheuses, 10.014 baïonnettes, 5.500 pistolets à cheveux, 600 canons de fonte à blason du dragon, 7.000 sabres de cavalerie avec fourreaux et poignées en cuivre doré, avec moulures et ornements. Enfin projectiles d'artillerie de toutes sortes, non dénommés, à la volonté du fournisseur (PTM 89).

Ce passage du roman, vraisemblablement inspiré, par un document d'archive confirme l'hypothèse selon laquelle le régime du dictateur Trujillo se préparait à une guerre éventuelle bien avant les événements d'octobre 1937. Faut-il voir pour autant dans les massacres des Haïtiens par l'armée dominicaine un prétexte pour entraîner Haïti dans une guerre dont l'issue lui serait défavorable ? Jean Price-Mars semble exclure une telle explication, même si le rapport de force en faveur du régime de Trujillo peut laisser croire le contraire: « [Ou bien] faut-il supposer que la puissance militaire dominicaine consistant en une armée, une marine et une aviation capables ,dit-on, de résister à une coalition des deux ou trois pays les mieux équipés - militairement parlant de l'Amérique centrale et caraïbienne, ait un tel surcroît de forces inutilisées en temps de paix qu'il faille lui trouver un facile exutoire par une guerre éclair en pays voisin supposé incapable de résistance ? On se perd en conjectures » (333). En tout cas pour François Blancpain, à l'époque des faits, les données militaires défavorables à la République haïtienne justifie la retenue du gouvernement du Président Sténio Vincent. Commentant la supériorité militaire du

régime de Trujillo par rapport à l'armée haïtienne de l'époque, François Blancpain<sup>177</sup> écrit : « [...] les Dominicains ont des avions et de l'artillerie et, de plus une police politique armée qui n'est pas comptabilisée dans les effectifs militaires. Très sagement, Vincent a considéré qu'il aurait été trop hasardeux de répondre par la force au massacre de 1937». Selon Jean Price-Mars, l'une des conséquences de l'occupation américaine a été la quasi dissolution de l'armée haïtienne. « [...] ni le gouvernement ni le peuple haïtien n'étaient prêts à faire à guerre. Depuis l'intervention américaine dans les affaires d'Haïti, notre force armée avait été réduite à une organisation de police de quelques deux mille cinq cent hommes. A la fin de l'occupation, l'outillage militaire laissé à cette force était désuet et passablement insuffisant ou inadéquat » (312). Le passage suivant de Le Peuple des terres mêlées va plus loin dans l'explication de la réaction haïtienne, suggérant que la propagande trujilliste, par le biais de Voz Dominicana, a fait croire au gouvernement de Sténio Vincent que la République dominicaine bénéficiait du soutien de l'armée américaine :

Sur l'affaire des cabezas, Port-au-Prince garde le silence le plus recommandé – Les citoyens vaquent à leurs occupations. Les bureaux du Gouvernement fonctionnent normalement. Le président Vincent mange à sa faim [...] Même les chiens du Palais National dont les aboiements ont courbé le sabre de l'Empereur Jacques Premier. *De toute façon, des troupes dominicaines, encadrées, entraînées par des marines américains, sont massées sur la frontière et sont prêtes à envahir le territoire haïtien* – Ce soir au Ciné National, à 8 h 30, Ramuntcho, avec Louis Juvet – Bonne vision, chers auditeurs. (PTM 77-79 Nous soulignons)

---

<sup>177</sup> Haïti et la République dominicaine. Une question de frontières. Matoury, Guyane : Ibis Rouge, 2008, p.111.

Cette considération d'ordre militaire, inexistence de forces armées haïtiennes, peut expliquer en partie l'exécution du massacre de civils haïtiens et permet de voir dans cet acte d'agression d'une rare violence, une velléité d'annexion du territoire haïtien. Une réaction militaire du gouvernement haïtien dirigé par Sténio Vincent aurait donné aux troupes de Trujillo l'avantage d'une "invasion-éclair"<sup>178</sup> comme le dit Price-Mars, permettant ainsi à Trujillo d'assouvir de vieux fantasmes qui depuis ont cédé la place à un racisme. A défaut de pouvoir « posséder » la Citadelle Henri, le dictateur allait laisser exploser le « péril trujillien » (PTM 73).

### **3.5. Onirisme, mémoire(s) et traumatisme**

Un aspect important de notre analyse vise à établir les connexions entre pouvoir dictatorial et le génocide d'une part et d'autre part à montrer chez les survivants les manifestations du traumatisme provoqué par l'expérience génocidaire. Des années de duvaliérisme et leurs lots de violence politique contre la population civile ont laissé des traces indélébiles dans la psyché haïtienne. Selon Philippe Bernard, à la différence des courants littéraires occidentaux comme le romantisme allemand et le surréalisme, le recours à l'onirisme par les écrivains haïtiens ne vise point à « révéler les aspects obscurs de la nature ou à accéder à l'inconscient » :

Chez les écrivains haïtiens, on ne trouvera rien de la nostalgie d'une autre existence ni d'un quelconque sentiment d'étrangeté au monde. Le rêve, chez eux, est d'une tout autre valeur, il est à la fois un refuge, un bastion, une arme imprévisible, mais aussi le véhicule d'une évasion, d'un humour, d'une magie, d'une communion, parfois l'espace immense dans lequel crier ; c'est alors au lecteur de prendre la décision d'entrer dans le rêve comme on prend un train sans en connaître la destination. (Rêve et littérature romanesque en Haïti 24)

---

<sup>178</sup> Selon une note de Price-Mars, un témoin digne de foi lui a dit avoir vu, 48 heures après le début des massacres, environ cinq milles troupes dominicaines massées à la frontière Haïti-République dominicaine. Voir p. 311.

Notre argument vise à dire que dans Le Peuple des terres mêlées l'onirisme participe d'une stratégie narrative qui transgresse le silence né du traumatisme d'une double violence : d'une part la répression politique exercée par la dictature de Trujillo et d'autre part les crimes génocidaires perpétrés par ce même pouvoir.

Dans son roman *Philoctète* exploite judicieusement les atouts de cette forme d'écriture pour mieux insister sur la brutalité de la réalité génocidaire. Au-delà du jeu de symétrie bien maîtrisée auquel le romancier nous a accoutumés tout au long de son texte, il importe de souligner que le miroir, s'il en existe un, reste quasi déformant pour paraphraser *Philoctète*. En effet en matière de génocide « tout effort à décrire avec vérité » échoue « car il appelle soit les débordements d'une rhétorique macabre et partisane soit le silence »<sup>179</sup>.

L'onirisme dans Le peuple des terres mêlées se manifeste à la fois comme un mécanisme de conservation et d'évasion face à la cruauté du vécu sous un pouvoir tyrannique. Si le massacre des immigrés haïtiens par les hommes de main du dictateur Trujillo consacre le point culminant de ce régime sanguinaire, il convient de rappeler que cette dictature a fait ses armes en éliminant d'abord ses opposants à l'intérieur de la République dominicaine comme en témoigne ce passage du roman :

On ne s'attaque pas impunément à la machine. Pablo Ramirez avait essayé une fois, il fut jeté dans les fondrières du lac Enriquillo. Les caïmans le mangèrent. Sonia del Sol et ses quatre enfants, Miguel, Sunilda, Mario, Marco, se pendirent à Barahona. Roberto Sanchez a disparu. Depuis, sa voix ne berce plus les nuits de Santiago de los Caballeros. Voisine, connais-tu l'histoire de Paco Moya ? On dit qu'il fut matelot à la capitale, qu'il trépassa entre deux eaux, une étoile entre les yeux – Verdad ! Et l'histoire de María, la puta ? de Jose, el poeta ? de Rafaelo, le boulanger ? De Juan, el campesino ? de Garcia, le professeur ?

<sup>179</sup> Gérard Nauroy, L'écriture du massacre en littérature entre histoire et mythe. Des mondes antiques à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle. Bern-Berlin-Bruxelles-NewYork:PeterLang, 2004. p.2

d'Enrico, el sastre ?—La mort avait baissé le pont-levis, le château les engloutit (PTM 10).

Dans ce passage sous forme de dialogue entre la voix narrative et un soldat du dictateur Trujillo, c'est un véritable inventaire d'assassinats politiques qui est dressé. Dans le second paragraphe c'est dans son sommeil, donc en rêvant, que Señor Perez Augustin de Cortoba, représentant local de la dictature évoque les crimes du régime. La déduction s'impose : devant l'ampleur et le caractère abject des crimes, il n'aurait jamais eu le courage d'affronter ce passé qui le hante, lui l'homme de main du régime, probablement un exécutant de basses besognes. Ce passé douloureux qui ressurgit dans le rêve participe aussi d'un « réalisme traumatique »<sup>180</sup> sur le plan diégétique. Cependant au pan extra-diégétique elle relève d'un travail de mémoire qui vise à faire connaître les nombreux crimes commis contre les civils, souvent des opposants au régime. La symétrie parfaite et l'équilibre du rythme dans la dernière phrase de la citation sont à mettre en rapport avec la froideur des bourreaux et le caractère hautement calculé de ces exécutions politiques, comme le laisse entendre la juxtaposition des deux propositions : « La mort avait baissé le pont-levis, le château les engloutit ». L'emploi de la voix active et la double métaphore utilisée (la mort comme un être animé et la mort comme un château) renvoie au potentiel destructeur de la dictature. Par opposition, le château, symbole du confort et de la sécurité mais aussi siège du pouvoir devient une synecdoque pour désigner la tyrannie génocidaire.

---

<sup>180</sup> Selon Michael Rothberg le réalisme traumatique participe d'une écriture postmoderne qui reconnaît l'existence d'une culture traumatique due aux violences de masses. Les dictatures et les génocides sont les causes essentielles de ces violences.

Le caractère involontaire et macabre de la réminiscence onirique dans la narration en fait une manifestation du traumatisme. On retiendra ici l'explication suivante du phénomène traumatique décrit par Boris Cyrulnik : Les sujets en proie au traumatisme vont quant à eux, se trouver confrontés à la double impossibilité d'oublier et de lier les événements qu'ils ont vécus'' (Mémoire et écriture 19). Dans Le peuple des terres mêlées le caractère fragmentaire des réminiscences sur des aspects historiques particulièrement douloureux sous formes de contes ou de rêves sont symptomatiques du traumatisme. Par ailleurs, il est particulièrement important de souligner que la voix auctoriale, la voix narrative dans le récit réaliste-merveilleux, place l'ensemble de ces discours sous le signe du cauchemar : « la chose couve du cauchemar au-dessus d'Elias Piña » (PTM 13).

Ainsi une analyse méta discursive permet de dire que le traumatisme s'exprime sur un double plan diégétique et extra diégétique comme annoncé plus haut. Dans le second cas c'est aussi l'expérience même de l'auteur qui citoyen d'abord et avant tout, reste habité par la mémoire collective haïtienne, d'où le fait que le travail de mémoire dans Le peuple des terres mêlées devient en filigrane, une écriture de soi. Car comme l'affirme Frankétienne<sup>181</sup> : « Personne ne parviendra à dire beaucoup plus qu'il n'aura vécu. » (Mûr à crever 11)

Adèle exhibe une autre forme de traumatisme dans Le peuple des terres mêlées. Après avoir fui en territoire haïtien avec son compagnon Pedro, Adèle reste hantée par les horribles images des massacres dont elle fut le témoin quelques jour

---

<sup>181</sup> Il convient de préciser que René Philoctète et Frankétienne sont deux des rares écrivains qui ont choisi de rester en Haïti même pendant les pires années de la dictature. De cette expérience à la fois douloureuse et traumatique Frankétienne tire une leçon d'une grande lucidité : « Toute dictature finit par rencontrer la culture d'un peuple et se confondre avec elle. » Yves Chemla et Daniel Pujol "Entretien avec Frankétienne" *Notre Librairie*, 133, (1998) p.116

plutôt en République dominicaine. L'extrait suivant du roman décrit une jeune dame hagarde et incapable ni de reconnaître ni de communiquer avec son mari.

Adèle a beau vouloir reprendre sa tête, son esprit glisse, fuit. Pedro la touche délicatement comme aux premières heures du culte du système. La jeune femme vide son regard sur son mari, sous tous les angles, esquisse un vague pas de danse, fait claquer sa langue, sourit, hésite, lorgne longtemps, du coin de l'œil, la salopette gros bleu, l'effleure, un moment, du bout des doigts, et hop !, d'un brusque volte-face se détourne de Pedro, ramène sur ses cuisses les pans de la chemise orange vif, puis se met à compter les candélabres de la clôture : une, deux, trois, une deux, trois'', répète-t-elle d'une voix de fausset ! – Trois petites têtes sans idéal. (PTM 138)

En sécurité en territoire haïtien et des jours après la fin des tueries, Adèle continue à voir des têtes, vision assimilable à celles des victimes. L'écart temporel entre les tragiques événements vécus et la résurgence des symptômes traumatiques correspond à l'une des caractéristiques que Cathy Caruth retient dans sa définition du traumatisme : « In its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena. » (Unclaimed Experience 11)

Le passage suivant illustre le caractère soudain et répétitif des crises hallucinatoires chez Adèle :

Deux, six, huit. Adèle s'arrête de compter des candélabres, des poissons rouges, des cerceaux, des fanaux, pour tourner sur elle-même en prenant la voix, les gestes d'une mégère qui essaie d'enjamber un obstacle [...] Avec une lenteur insupportable, Adèle rentre dans la maison, plus précisément dans la chambre. Elle crache sur sa poitrine. Et voici que d'un coup elle se met à siffler, à crier, à beugler, à hurler, à rugir. Les bras en croix, les poings fermés, contractés, elle se débat, grogne, le corps secoué de tremblements. Sans transition elle se calme. Son visage est empreint d'une douceur sereine et sa voix semble venir d'un autre monde : "Il ne faut pas que les dieux soient abandonnés à n'importe quelle merci", recommande-t-elle, mystérieuse. (PTM 141)

Dans certaines situations le traumatisme se manifeste à travers le sens olfactif comme l'indique cette définition de Richard McNally, « it designates in this case sudden, unbidden, emotionally intense sensory experiences (such as visual images or smells) that seemingly reinstate the sensory impressions that occurred during the trauma » (Remembering Trauma 113-14). Dans Le peuple des terres mêlées, Adèle est constamment assaillie par une tenace « odeur de travail » qu'exhale la tenue de son époux Pedro. « La mousse dans une cuvette en aluminium. Les mains agiles d'Adèle frottent la salopette gros bleu de son mari. Une odeur de travail envahit délicieusement la jeune femme. Un poids lourd vert olive chargé de soldats passe, s'arrête, un tantinet devant la maison de Pedro Brito, puis se ravisant s'éloigne dans un bourdonnement rauque » (PTM 30). Trois pages plus loin, la jeune femme est décrite en proie à la même sensation olfactive : « Adèle laisse la barrière, va s'asseoir au bord de la cuvette où se gonfle d'eau la salopette de son mari parti dès l'aube. L'odeur de travail montant de la salopette trouble agréablement Adèle » (33). La description récurrente de cette odeur de travail introduit dans la narration une mémoire des sens. Elle rappelle à l'épouse, les durs labeurs de son mari et la nécessité de lui rendre hommage comme dans ce passage.

Adèle renouvelle l'eau dans la cuvette, y plonge la salopette. La même odeur de travail l'enivre. Que ça colle, l'odeur du travail ! La bonne sueur portant témoignage à nos raisons de vivre, à nos dépassements : la bonne sueur qui jette les ponts sur les rivières, relie les villes, bâtit les écoles, contrôle l'énergie ; des ombres, fait des clartés ; des frustrations, la liberté ; de la haine, l'amour ; met les trains sur l'aiguillage juste ; guérit, stimule ; conditionne la vie. (PTM 44)

Cette réminiscence provoquée chez Adèle par l'odeur de la coupe de la canne-à-sucre dit elliptiquement les conditions inhumaines auxquelles sont soumis les *braceros* dans

les plantations : « Pedro Brito pense à sa femme. Il se met à trembler [...] Ah ! le bruit des machettes étouffe ma voix. Saleté d'usine. Elle a longtemps broyé notre chair. Elle bouffe maintenant nos voix » (PTM 24). Bien avant le début des massacres, les ouvriers sont tués à petit feu par les conditions de travail inhumaines. Dans The Farming of Bones cette idée est exprimée par l'expression créole *travay tè pou zo* (55).

Adèle semble incapable de faire le lien entre cette odeur de travail et cette réalité. Son « aveuglement » sur cet aspect pourrait être interprété comme une manifestation de son traumatisme.

La narration dans Le peuple des terres mêlées ne manque pas de mentionner l'impact psychologique de la folie meurtrière sur les enfants comme en témoignent les lignes qui suivent :

Pendant l'exode, deux enfants, une fillette de cinq ans, dans une robe bleu clair qui cache à peine une culotte rose, un garçonnet de quatre, presque nu, se sont arrêtés sous un oranger ; dans l'humus, avec des cailloux blancs, ils ont dessiné au pointillé une machette grandeur nature. Leur prière, leur recueillement, leur enthousiasme, leur ferveur, élargissent le moindre de leurs gestes : genuflexions, signes de croix, prosternations. Ils dansent. Une danse lente, majestueuse. Comme une fête nuptiale. Ils danseront longtemps sur un rythme intérieur profond, inaccessible, comme s'ils étaient en dehors de ce qui se passe autour d'eux : les cloches, le cauchemar dans le ciel, la poussière, chronique, les têtes. (PTM 139)

Ces enfants qui ont survécu au massacre ont instinctivement recours à une technique thérapeutique convenue pour leur âge, dessiner et produire des sketches. La machette géante que ces enfants reproduisent sur le sol est le symbole même de leur traumatisme car les soldats de Trujillo se sont servis de la même arme pour commettre leur horrible crime. La narration ne leur accorde aucun discours. Ce

silence littéral constitue une autre expression de leur traumatisme. Ils s'adonnent à leur jeu comme des automates.

L'analogie de ce texte avec une fresque historique relève de ce qu'il convient d'appeler la « mémoire de la plantation » qui continue de féconder la littérature des Antilles. A ce niveau, Glissant remarque dans Poétique de la Relation :

C'est dans les prolongements de la Plantation, dans ce qu'elle a enfanté au moment même où elle disparaissait comme entité fonctionnelle, que s'est imposée pour nous la recherche d'historicité, cette conjonction de la passion de se définir et de l'obsession du temps, qui est aussi une des ambitions des littératures contemporaines (89).

Le peuple des terres mêlées se fait l'écho de toutes ces préoccupations résumées par le penseur de la créolisation. Aussi au plan littéraire ce roman se conçoit comme la manifestation la plus éloquente d'une poétique baroque : « La parole baroque inspirée de toutes les paroles possibles, et qui nous hèle si fortement » (Glissant 89). Les références intertextuelles qui reviennent dans le roman sont la manifestation d'une mémoire de la littérature en même temps qu'elles font du texte l'émanation d'« une parole diversifiée » (Glissant). Le passage suivant qui dénonce l'errance conquérante, vecteur d'imposition de « l'identité-unique, » rappelle la poésie de Heredia :

Pour posséder sa terre entière, il l'avait parcourue à coups de cravache. Comme un conquistador. Des vastes plaines aux hautes montagnes. Les vents alizés lui avaient raconté les histoires de Caonabo, de Nuñez de Caceres, lui avaient parlé des quatre fleuves et des trois mille rivières aux paillette d'or. A Monte Tina [...], il avait contemplé son pays par les horizons de ciel, de terre et de mer : Il pouvait à loisir embrasser les merveilles (PTM 128).

La narration prend fin avec les lignes suivantes qui sont dignes de l'optimisme de Roumain incarnée par Gouverneurs de la Rosée :

Et savent qu'ils ont un monde à construire. Pedro et Adèle regardent longtemps le ciel nu, libre, par-dessus les clameurs de la frontière. Sur la terre noirâtre, ils dessinent avec leurs doigts (à la vérité on ne sait quoi)—Une aile, peut-être ? Cela fait, ils sourient comme s'ils chantaient (PTM 147).

### **3.6. L'histoire comme fantôme et l'Histoire comme monument.**

Dans leurs efforts d'expliquer les raisons du génocide des populations d'origine haïtienne par le régime de Trujillo, les historiens et critiques littéraires avancent diverses raisons allant de la négrophobie à une volonté de venger les humiliations de l'histoire. Si l'on voulait adopter la perspective historique de l'École des annales, on serait d'accord pour affirmer que tout événement peut s'expliquer par plusieurs causes. Toutefois, cette conception de l'histoire, qui s'appuie sur la multi causalité, n'empêche pas de voir les dirigeants politiques comme des figures dont les errements peuvent conduire leur peuple vers des gloires, des sommets et parfois des abysses.

Dans Le Peuple des terres mêlées, la petite enfance de Rafael Trujillo est utilisée comme prétexte pour montrer l'articulation entre d'une part, l'individu et l'histoire et, d'autre part, entre tradition orale et mémoire collective. Symbole de la grandeur d'Haïti sous le roi Henry Christophe, la Citadelle Henry cristallise tous les rêves d'enfant du jeune Rafael Trujillo :

Tout au long de sa petite enfance, Rafael Leonidas Trujillo y Molina était amoureux de cette chose-formidable-près-du-ciel qu'on appelle la Citadelle Henry. Cerfs-volants aux queues de sirène, cerceaux d'acier raclant l'asphalte de leurs langues de feu, ballons multicolores par-dessus les toits de Santo-Domingo, billes, petits bateaux papillonnant dans les bassins, peluches, figurines, toupies, rien n'enchantaient Rafael Leonidas Trujillo y Molina. Il ne voulait que la Citadelle. Il se lamentait jour et nuit de ne pouvoir la posséder. Mais caressait l'espoir qu'il l'aura

un jour. La Citadelle s'enracinait de plus en plus dans sa mémoire. (PTM 22-23).

Cette mémoire fascinée et façonnée par histoire et l'architecture trouve son complément dans la tradition orale. Les soirées de l'enfant Trujillo ont été bercées par les récits des conteuses comme l'indique ce passage du roman. « [C'est que] Rafaelito n'avait pas encore dix ans qu'il se gavait des histoires que les mémés coiffées de leur mantille noire racontaient au coin des rues de Santo-Domingo. Le plus souvent, l'enfant interprétait les événements, jugeait les personnages, selon le rythme, les couleurs de la narration » (23). Le Peuple des terres mêlées présente les récits des conteuses comme des véhicules de la mémoire populaire car ils se disent dans la rue et sont enracinés dans la tradition orale. En revanche le discours nationaliste – une autre influence majeure sur le jeune Trujillo, est présenté comme relevant de la sphère familiale. Ennuyé par la version de l'histoire transmise par les conteuses populaires qui vont par les rues de Santo Domingo, l'adolescent Trujillo va fouiller dans ce qui ressemble à une archive familiale. L'information qu'il y découvre le satisfait car elle ne contredit pas ses sentiments anti-haïtiens et ses idées nationalistes. Mieux, sa lecture semble renforcer ses idées comme l'indique cet extrait du roman :

Soudain, il détala, gagna la maison de famille, s'engouffra dans sa chambre, fouilla dans une armoire, en sortit un journal dans lequel il lisait illico : 'Les villes haïtiennes de Lascahobas, de Saint Raphaël, de Hinche, de Saint Michel de l'Attalaye, doivent revenir à la République Dominicaine.' Il éclatait de rire, paraissait satisfait. Il pensait tout haut que, en lieu et place du "langage de la terre" dont parlait la mémé, il eût dit : "L'engagement du sang." Il s'examina et ce jour-là, il se prit au sérieux. (PTM 24).

L'intérêt de ce passage réside dans le fait qu'il situe les revendications territoriales au cœur du discours nationaliste du pouvoir dominicain. En réalité les disputes

frontalières et les revendications territoriales n'ont jamais cessé d'empoisonner les relations haïtiano-dominicaines depuis la signature en 1777 du Traité d'Aranjuez entre la France et l'Espagne, accord qui entérine le premier pacte de février 1776 sur la frontière. Selon Jean Price-Mars, entre 1804 date de son indépendance et 1952, la République d'Haïti aurait signé avec la République dominicaine dix-huit accords diplomatiques ou traités de paix et d'amitié (331).

Analysée sous l'angle des revendications territoriales entre les deux pays, la fascination de Trujillo pour la Citadelle Henry pourrait être interprétée comme un désir détendre son pouvoir absolu. La prise de la Citadelle symboliserait alors aux yeux du dictateur dominicain la fin du mythe de la résistance légendaire du peuple haïtien. En outre si on tient compte de la mégalomanie et du culte de la personnalité<sup>182</sup> qui sont propres à toute dictature, une annexion de la citadelle permettrait à Trujillo de la rebaptiser en son nom.

Dans Le Peuple des terres mêlées, la voix narrative revient sur cet héritage historique et colonial qui continue à peser sur les relations haïtiano-dominicaines.

L'avant-garde politique dominicaine, au nom du traité d'Aranjuez conclu en 1777 entre la France et l'Espagne, réclamait sans cesse des territoires haïtiens sur les frontières. Les cours dans les écoles et les universités exaltaient l'esprit nationaliste dominicain et les rêves de conquête. Les groupes musicaux produisaient autour du même thème. La religion évangélisait dans le même but. Les conversations n'avaient pas d'autres sujets. Les médias, là-dessus, entretenaient les consciences. Cet état d'esprit, entre-temps engendra un contentieux frontalier presque chronique entre la République d'Haïti et la République Dominicaine. Haïti devint pour le jeune Trujillo un adversaire dogmatique. La Citadelle son fantasme. (PTM 24)

Ce passage illustre comment différents prédécesseurs de Trujillo à la tête de l'Etat dominicain ont su récupérer l'histoire pour en faire un outil de propagande

---

<sup>182</sup> Trujillo débaptisa la ville de Santo Domingo pour la nommer Ciudad Trujillo. Voir Jean Price-Mars, La République d'Haïti et la République dominicaine. Port-au-Prince, 1953.

nationaliste. Cependant en toile de fond de cette campagne on retrouve la question de l'identité raciale des Dominicains qui s'est exprimée sous la forme d'une altérité radicale. Dans son article, « The Tribulations of Blackness : Stages in Dominican Racial Identity,<sup>183</sup> » l'universitaire et chercheur dominicain Silvio Torres-Saillant soutient que la conscience raciale des Dominicains répond à un besoin d'intégration dans l'ordre économique mondial de l'époque, un ordre dominé par des puissances occidentales.

A large part of the problem of racial identity among Dominicans stems from the fact that from its inception their country had to negotiate the racial paradigms of their North American and European country overseers [...] As the newly created Caribbean republic sought to insert itself into an economic order dominated by Western powers, among which “the racial imagination” had long taken a firm hold, the race of Dominican quickly became an issue of concern (127).

L'argument de Torres-Saillant permet de mettre en contexte la question raciale en République dominicaine et de la situer dans une perspective mondiale. C'est aussi le point de vue d'Eric Paul Roorda qui voit dans l'exécution des massacres de 1937 une similarité avec d'autres violences de masse à caractère raciste perpétrées dans le monde au début du vingtième siècle : «The carnage focused global attention on Trujillo, the strongest of the region's strongmen, whose brutality invited comparisons with Hitler and Mussolini. In fact, the event was part of the worldwide paroxysm of racist, nationalist violence from 1937 to 1945 that included the Rape of Nanking, China by the Japanese Army (which began two months after the killings in the Dominican Republic) and the genocide of European Jewry by Nazi Germany» (127).

---

<sup>183</sup> Article paru dans *Latine American Perspectives*, Vol. 25, No. 3 Race and National Identity in the Americas (May, 1998), pp. 126-146.

### **3.7. Aspects de la « mémoire transculturelle »<sup>184</sup> dans Le Peuple des terres mêlées de René Philoctète**

La narration dans Le Peuple des terres mêlées invoque un certain nombre de mémoires fragmentées allant de l'histoire précoloniale haïtienne aux figures des fascismes italien, espagnol et hitlérien, en passant par la traite négrière, l'esclavage jusqu'à la colonisation, sans ignorer la gloire passée et les défis du peuple haïtien dans sa longue marche vers l'émancipation.

Plusieurs fois dans le texte il est question de la reine de la souveraine Anacaona, la Reine à tête de Zémès. La souveraine est associée à la résistance du peuple Taino contre l'invasion des conquistadors. Mais au-delà de ses qualités de femme d'Etat, on reconnaît en elle un esprit pétri de culture savante comme en atteste Jacques Stéphen Alexis dans sa communication devant le Premier Congrès International des Ecrivains et Artistes Noirs : « On sait qu'au début du seizième siècle, quelques années après la découverte de Colomb et l'invasion des conquistadors, il ne restait plus qu'une faible partie du peuple indien taino d'Haïti, le peuple Chemès. En effet, après les luttes héroïques d'Anacaona la Grande, la Fleur d'Or, poétesse musicienne, chorégraphe et ballerine de talent, autant que chef politique résolu, celle de Caonabo et des autres caciques indiens, ce peuple a été décimé et mis en esclavage dans les mines d'or » (Du Réalisme 248). Sur le dernier point de cette citation, il convient de souligner qu'un certain nombre de critiques

---

<sup>184</sup> Ce terme que nous empruntons à Josias Semujanga résume le caractère intertextuel et hybride de l'écriture du génocide. Il renvoie à l'évocation d'un certain nombre de mémoires, allant des récits bibliques et précoloniaux et à l'histoire de la littérature et des arts en passant par les discours sur l'Holocauste.

voient dans l'invasion des conquistadors un acte de génocide perpétré contre les populations indigènes des Amériques.<sup>185</sup>

La référence biblique est aussi présente dans Le Peuple des terres mêlées à travers l'évocation du premier acte fratricide de l'histoire de l'humanité, l'assassinat d'Abel par son frère aîné Caïn. Un Dominicain qui aidait les Haïtiens à prononcer le mot « perejil, » persil en espagnol, est victime de la folle violence de ses compatriotes.

Le Dominicain dont la voix a rempli des kilomètres de sentiers de montagne, de plaine, de palude, de forêt, est borgne [...] Il vient de passer plus de cinquante heures à enseigner le mot... Le mot s'est déclaré inapte aux lèvres haïtiennes, incommode par elles. A la longue, l'homme à la peau chocolat finit par s'effondrer, l'autre œil, cette fois-ci, crevé par son propre regard, 'J'ai tant vu que les choses m'agressent comme si j'étais leur *cri d'Abel*. Je meurs, victime de la vision cruelle. Qu'on s'en souvienne chaque fois qu'on braque une arme sur n'importe quoi, sur la chanson d'un enfant par exemple.' C'était les derniers mots de l'homme (93-94, nous soulignons).

En témoignant pour les victimes haïtiennes ce Dominicain compare leur sort à celui d'Abel. Dans la Bible ce personnage est pasteur, éleveur de bétails. Il est donc associé à un genre de vie nomadique, à l'errance, à une migration saisonnière. Cette figure biblique incarne le mode de vie d'une partie des ouvriers agricoles haïtiens qui se déplacent à chaque *zafra*, la coupe de la canne. Cette comparaison implique aussi que les bourreaux représentent la figure de Caïn. Au plan symbolique une telle lecture converge avec l'intention poétique de l'écrivain pour dire le degré de rapprochement, de fraternité entre les peuples haïtien et dominicain. Enfin la mention de cette référence biblique dans le texte est une reconnaissance implicite de la composante catholique dans la riche vie spirituelle des peuples haïtien et dominicain, une

---

<sup>185</sup> Voir le poème « Ils sont venus ce soir » de Léon Gontran Damas.

spiritualité fécondée par un syncrétisme envoûtant comme le révèle le passage ci-dessous :

A dire vrai, Pedro se reconnaît un homme respectueux des mystères, des voix, des ombres, des signes, des loas. Il n'a jamais manqué chaque année, le 25 janvier, de se rendre en pèlerinage à Hinguey, d'offrir du sucre blanc, des figues mûres à la Santa Santissima, vierge et mère à la fois. Et comme il sait qu'il est un natif-natal de l'île entière, il allume chaque 16 Juillet à Saut-d'Eau, en terre haïtienne, un cierge en dévotion à la vierge des Miracles. Il pousse des fois jusqu'à la Plaine du Nord pour la Saint-Jacques ou jusqu'à Limonade pour la Sainte-Anne. C'est à la Plaine du Nord que j'avais vu le Bassin-Saint-Jacques, un grand cercle d'eau boueuse. Dans ses profondeurs, le tambour roulait, enchevêtré, comme si le musicien eût de la peine à en contrôler le rythme. Les pèlerins y jetaient des cierges allumés, des bouteilles de liqueur, de la pâtisserie, des parfums, des poupées de porcelaine, de l'argent. Les possédés de Hogoun Feraye y pataugeaient, transfigurés ! (PTM 135)

Dans The Farming of Bones l'ensemble de la narration est placé sous le signe de l'intertextualité biblique, notamment le célèbre récit de "shibboleth"<sup>186</sup> qui sert d'épigraphe au roman d'Edwidge Danticat :

Jephthah called together the men of Gilead and fought against Ephraim. The Gileadites captured the fords of the Jordan leading to Ephraim, and whenever a survivor of Ephraim said, "Let me cross over," the men of Gilead asked him, "Are you an Ephraimite?" If he replied, "No," they said, "All right, say 'Shibboleth.'" If he said, "Sibboleth," because he could not pronounce the word correctly, they seized and killed him at the fords of the Jordan. Forty-thousand were killed at the time.

La référence aux fascismes espagnol, italien et au Nazisme est également une forme de « mémoire transculturelle » qui est récurrente dans Le Peuple des terres mêlées. On peut voir dans cette évocation, qui crée un rapprochement avec l'Holocauste, un désir de faire connaître toute la brutalité et le caractère génocidaire des massacres de 1937. Un tel effort a le mérite de réhabiliter la mémoire des

---

<sup>186</sup> Bible, chapitre 12, versets 4 à 6.

victimes que le régime du dictateur Trujillo a voulu peindre comme de vulgaires « voleurs de chèvres. »<sup>187</sup>

Etablir un parallèle entre les événements de 1937 et le Nazisme se justifie à plus d'un titre. D'abord il y a le contexte historique même. Nombreux sont les historiens et critiques littéraires qui admettent que les décennies qui précèdent la seconde Guerre Mondiale ont été marquées par une montée du racisme en Europe<sup>188</sup>. La négrophobie des Dominicains sous Trujillo est à mettre au compte du même phénomène.<sup>189</sup>

Dans le roman, la radio d'Etat, Voz Dominicana, annonce : « En définitive, on n'a pas pu épargner les enfants ni les femmes ni les vieillards. On aurait pu tout de même si les autorités haïtiennes en avaient fait la demande : Nous ne pouvons pas être plus attentionnés que le Gouvernement haïtien lui-même. Dernière heure : Hitler réclame avec plus d'insistance le Corridor de Danzig » (PTM 85).

Ce passage réaffirme le caractère indiscriminé des massacres, un critère de plus pour en faire un génocide. Avec la dernière partie du bulletin d'information, la narration établit une symétrie entre deux logiques génocidaires. Pour mémoire on notera qu'avec la revendication du Danzig<sup>190</sup>, Hitler précise peu à peu ses intentions belliqueuses dont l'Europe et ses alliés ne tarderont pas à connaître la vraie nature.

---

<sup>187</sup> Nous paraphrasons Jean Price-Mars, *Op. Cit*, p.311

<sup>188</sup> Voir Silvio Torres-Saillant, *Op. Cit.* et Eric Paul Roorda, *Op. Cit.*

<sup>189</sup> Nous précisons sous Trujillo pour nuancer car selon Price-Mars, depuis l'indépendance d'Haïti en 1804, l'enjeu principal pour le contrôle de l'île était de savoir laquelle des races blanche ou noire allait s'imposer. « [...] il y avait au fond de la dispute haïtiano-dominicaine une question de suprématie de race [...] » (181).

<sup>190</sup> En mars 1939 Hitler exige la construction d'une voie de transport à travers le corridor polonais. Devant le refus des autorités polonaises, l'Allemagne nazi envahit la Pologne quelques mois plus tard, déclenchant le début de la Seconde Guerre mondiale.

Plus loin, nous avons cette autre construction qui relève aussi de la « mémoire transculturelle ». «Face aux ambitions du troisième Reich, les Nations Unies s'interrogent et s'inquiètent. – Cinq heures dix en notre station avec le Duce » (PTM 104).

Au-delà du rapprochement évident entre le Nazisme et le fascisme italien identifié par la figure du Duce. L'auteur ironise sur l'inefficacité de la Société des Nations (SDN) car cette organisation moribonde, ancêtre de l'ONU, est restée passive face aux velléités d'expansion du troisième Reich. Le cas du Danzig, évoqué plus haut, est un parfait exemple. L'Annexion du Corridor du Danzig par les troupes hitlériennes a permis au dictateur nazi de tester la volonté de la communauté internationale. La mollesse de la réaction internationale a rassuré le régime nazi dans son entreprise destructrice. Dans Le Peuple des terres mêlées, la narration évoque ce tournant décisif dans la montée en puissance du nazisme en Europe pour établir un parallèle entre le fascisme de Trujillo et le nazisme comme l'indique l'extrait de la page quatre-vingt-cinq, cité plus haut.

Dans les lignes qui suivent la radio nationale dominicaine reconnaît que les autorités peuvent compter sur l'inaction de la Société des Nations. « Que la Société des Nations s'émeuve pour l'instant, on comprend ! Après quelques formalités diplomatiques consacrées depuis Cyrius, la Perse, tout sera oublié » (PTM 124).

L'inaction et le silence dénoncés dans ces lignes sont des traits fondamentaux pour comprendre la psychologie et le mode de fonctionnement des régimes génocidaires. Dans le cas de tous les génocides du vingtième siècle, les exécutants savaient qu'ils pouvaient compter sur un allié sûr : la passivité de la communauté internationale qui

souvent se borne à quelques condamnations verbales sans conséquences. Pire, elle se distingue par un aveuglement déconcertant et qui n'a d'égal que son incapacité à prévenir les génocides même quand les signes avant coureurs sont manifestes. Dans sa pièce La résistible ascension d'Arturo Ui, écrite en 1941 et publiée en 1959 - Bertolt Brecht sonnait l'alarme : « Le ventre est encore fécond, d'où a surgi la chose immonde. » (111) Comme s'il fallait un exemple supplémentaire pour dire jusqu'à quel point les écrivains restent de fins observateurs et des témoins privilégiés de leur temps, nous mentionnons, cette phrase au ton prémonitoire de Jacques Roumain, extraite de son article « La tragédie haïtienne ». « Si les démocrates n'y prennent garde, nous assisterons bientôt à des catastrophes auprès desquelles les événements exposés ici ne seront, pour reprendre les mots de señor Pastoriza, que des 'incidents sans importance' » (8).

La construction narrative dans Le Peuple des terres mêlées est très riche en figures historiques et artistiques. Dans la phrase suivante : « Le vent-huissier-radio de bord se tait. Puis, sur un fond du Clair de Lune de Debussy, reprend : Nous n'avons pas eu non plus l'opportunité d'éviter les infirmes ... » (PTM 85). Grand compositeur et pianiste de talent, Claude Debussy symbolise la culture classique dans ce qu'elle a de plus noble. Cependant, cette annonce de la radio d'Etat dominicaine qui appelle au massacre de civils innocents sur fond de la musique debussienne peut être interprétée à plusieurs niveaux. D'abord, ce rapprochement ironise une conception bourgeoise, de la culture qui en fait un antidote contre la violation des droits humains. L'historien de l'art, Lionel Richard veut bien douter d'un prétendu pouvoir de la culture à prévenir la violence de l'Etat contre ses citoyens : « La culture

contribue-telle au difficile apprentissage de l'humain ? Tout dépend comment elle est assimilée par les individus. Les hauts dignitaires nazis avaient appris Lessing, Goethe et Schiller. Bonne culture classique. Cela ne leur a pas servi de vaccin contre l'inhumanité ». <sup>191</sup>

Sur un autre plan la construction symétrique de la phrase, sur un fond du Clair de Lune de Debussy, reprend : Nous n'avons pas eu non plus l'opportunité d'éviter les infirmes, suggère une dénonciation de la collusion qui peut exister entre culture et barbarie <sup>192</sup>. Dans La Danse de Gengis Cohn de Romain Gary on peut lire : « Ce qui m'étonne encore, figurez-vous, c'est la beauté de la Joconde. C'est assez curieux les chefs-d'œuvre, vous ne trouvez pas ? Vous ne trouvez pas qu'ils ont quelque chose de dégueulasse ? [...] Mettez-vous dans un trou qu'on vous aura fait creuser en famille, regardez les mitraillettes et pensez à la Joconde »(45). En définitif on peut dire que l'art qui ne témoigne pas des pires tourmentes humaines reste indifférent à l'inhumain <sup>193</sup>. A côté de cette réflexion sur la mémoire artistique moderne que suscite l'évocation dans Le Peuple des terres mêlées, de figures artistiques comme Tino Rossi, Claude Debussy, Louis Jovet pour son film *Ramuntcho*, la mémoire du fascisme et de la guerre civile espagnols est aussi présente dans le texte.

A la différence de Le Peuple des terres mêlées, dans The Farming of Bones d'Edwidge Danticat c'est la narratrice Amabelle qui introduit le thème de la guerre

---

<sup>191</sup> « Montrer l'horrible dans sa réalité a-t-il encore un sens ? L'artiste et la mémoire. » *Libération* (16 avril 1998) p.1

<sup>192</sup> Les penseurs, de Walter Benjamin à George Steiner, en passant par Adorno ont dénoncé une certaine complicité entre culture et barbarie.

<sup>193</sup> On retrouve une dénonciation similaire dans un autre texte de Gary, *Europa* : Paris, Gallimard, 1972.

civile espagnole en commentant la vie du personnage de Papi, le père de sa patronne, Señora Valencia.

In the parlor, Papi sat alone, as he did every night, in a corner near the parlor's accordion-shaped radio, straining to make out an announcer's voice without disturbing the others. He was an exiled patriot, Papi, fighting a year-and-a-half old civil war in Spain by means of the radio. On his lap were maps showing different Spanish cities that he consulted with a hand magnifier as he listened. The maps were cracked along the creases and edges, becoming closer to dust with every passing day. (FOB 43)

Si cet épisode de l'histoire espagnole raconté par Amabelle s'inscrit dans une intention discursive manifeste, il convient de souligner que dans Le Peuple des terres mêlées, la référence aux événements et figures historiques est souvent juxtaposée à la narration, sous forme de bribes d'information. Cette ordonnance narrative particulière, faite de fragments, requiert du lecteur une certaine connaissance de l'Histoire en vue de réussir le travail de reconstruction et d'interprétation du texte. L'emploi du mot *caudillo* dans Le Peuple des terres mêlées évoque toute une série de mémoires historiques qu'il convient d'éclaircir. D'abord, faut-il le rappeler, c'est à partir de 1931 que le Général Franco, leader fasciste espagnol se donne ce titre<sup>194</sup>. «Et l'unique radio de la rue principale d'Elias Piña propose à la méditation des auditeurs un extrait du dernier discours de Francisco Franco sur 'Le respect des peuples à l'endroit de leurs dirigeants'»(PTM 48). Par extension ce terme désignera tous les chefs militaires des régimes dictatoriaux qui se succéderont à la tête de

---

“Ce qui s'était accompli, dans l'horreur des charniers, c'était aussi l'assassinat de l'imaginaire. Toutes les œuvres d'art y avaient péri : n'en étaient sortis que les faux, c'est-à-dire la vérité sur l'art des siècles et sur l'Europe. Les hommes y avaient souffert atrocement et y étaient morts, mais la Joconde s'en est tirée avec un sourire sale, les yeux baissés, et la gueule pleine de sang : la culture convaincue de mensonge, s'était retirée dans les châteaux-musées et y avait repris son existence luxueuse.”(117)

<sup>194</sup> Voir, Pilar Martinez-Vasseur, La Guerre Civile espagnole: du réel au légendaire (1936-2006). Crini, 2006.

différents pays en Amérique Latine<sup>195</sup>. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre l'usage du terme caudillo dans le roman de René Philoctète pour désigner le dictateur dominicain.

Un soir, à la tête de plus de deux mille hommes de sa garde personnelle, Rafael Leonidas Trujillo y Molina, (devenu chef d'Etat après un pronunciamiento style Amérique Latine : coup de force exécuté avec la rapidité de l'éclair par des féodalités militaires, renversement d'un gouvernement autoritaire au profit d'une camarilla, établissement d'un autre gouvernement autoritaire au profit d'un nouveau petit groupe de clientèle), en grand apparat, monté sur pur sang fauve, vint camper à San Francisco de Monte Plata, juste pour découvrir dans les hauts nuages du Nord haïtien les lignes de la Citadelle Henry (PTM 49).

La fréquente référence aux figures dictatoriales dans Le Peuple des terres mêlées participe de ce que nous désignons dans la présente thèse comme la « mémoire de la dictature » qui continue de féconder la littérature haïtienne. Un certain nombre d'ouvrages romanesques et productions cinématographiques récents atteste de cette entreprise mémorielle : Saisons Sauvages de Kettly Mars et le film *Moloch Tropical* de Raoul Peck.

Nous profitons de l'opportunité que nous donne ce passage à travers la référence au sous continent Américain pour attirer l'attention sur le caractère spécifique de l'engagement du christianisme latino-américain tel qu'il se manifeste dans les films *The Price of Sugar* et *The Sugar Babies*. Notre propos consiste à situer l'action de ces prêtres catholiques dans le contexte de la théologie de la libération. Les évêques latino-américains choisissent à la fin des années 60 « de fonder une théologie spécifiquement latino-américaine, de se démarquer de la néo-scolastique

---

<sup>195</sup> Dans "La tragédie haïtienne" Jacques Roumain cite les cas spécifiques des dictateurs Gomez du Venezuela (1908 et 1935) ; et de Machado à Cuba (1925 et 1933). On peut lire dans Compère Général Soleil, "Tous les dictateurs étaient donc des Gomez." (290). La voix narrative présente l'homme fort du Venezuela comme l'archétype même du dictateur.

traditionnelle ,européocentriste et inadaptée aux réalités du sous-continent, et des théologies politiques européennes qui ignorent les urgences du Tiers-Monde ». <sup>196</sup>

Du fait de l'expérience quasi unique de l'Amérique Latine <sup>197</sup> en matière de peuplement et de diversité raciale, l'Eglise a été très tôt confrontée à la question des inégalités. Par exemple il y avait au départ une forte réticence à promouvoir les mulâtres au sein de la hiérarchie catholique. Au Mexique, par exemple, dès la fin du XIXe siècle le combat pour l'émancipation politique sera mené de pair avec le combat pour l'égalité au sein de l'Eglise. <sup>198</sup> En décidant de « s'engager dans la lutte contre les inégalités » <sup>199</sup> les évêques latino-américains réunis en congrès à Medellin, en août 1968, ont jeté les bases institutionnelles du christianisme de libération <sup>200</sup>.

Pour Jacques Stephen Alexis, les affinités culturelles entre l'Amérique Latine et Haïti se doublent d'une expérience politique et idéologique commune :

D'ailleurs l'histoire des peuples latino-américains, la manière dont ils se sont aidés pour conquérir leur indépendance respective, l'aide de Dessalines et de Pétion au général Mexicain Mina, à Miranda, à Bolivar, les volontaires haïtiens qui ont versé leur sang sur les terres latino-américaines, tout cela crée une fraternité qui favorise la confluence culturelles [...] il est certains que nous devons être attentifs à toutes les démarches culturelles de la République Dominicaine, de Cuba, de Puerto Rico, du Mexique, de Panama, du Venezuela, etc. (258)

<sup>196</sup> Olivier Compagnon, « Le 68 des catholiques latino-américains dans une perspective transatlantique », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Materiales de seminarios, 2008, p. 3. Puesto en línea el 17 décembre 2008. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index47243.html>

<sup>197</sup> Notre compréhension de cette région renvoie à la définition de Benítez-Rojo : “[...] the Spanish Caribbean is part of Latin America, but also part of a considerably more complex region, characterized by its military and commercial importance, its linguistic and ethnological pluralism, and by the proliferating character of the Plantation.” (34)

<sup>198</sup> Pour savoir plus sur ce sujet voir le documentaire “*From Darkness to Light*” diffusé le 25 août sur PBS.

<sup>199</sup> Olivier Compagnon, *Op. Cit.*, p.2

<sup>200</sup> Il faut signaler que la même année, un étudiant brésilien, Rubem Alves, défend une thèse de doctorat à Princeton University : *Towards a Theology of Liberation*. En Afrique, l'engagement de Desmond Tutu pour les causes sociopolitiques relève de la même doctrine. De même dans l'histoire récente d'Haïti on pourrait parler de l'engagement politique de Jean Bertrand-Artiste comme inspiré de la théologie de la libération. Ce prêtre des quartiers pauvres de Port-au-Prince sera élu deux fois président par les masses populaires et deux fois il sera démis de ses fonctions par les pressions internationales.

Dans *The Price of Sugar*, l'évêque dominicain, supérieur hiérarchique, du Père Christopher Hartley défend son action en faveur des ouvriers agricoles haïtiens en ces termes : «The work that Father Christopher does in Los Llanos is the work of the Church. You should not see it has the work of an individual. The fundamental reason for this problem is economic and political interests of certain sector of the country».

Sans équivoque l'évêque inscrit l'engagement social de son prêtre dans la droite ligne de la mission de l'Eglise. Mieux, il présente le traitement inhumain des Haïtiens comme relevant d'une logique économique qui ne profite qu'aux industries sucrières du pays.

Toutefois la représentation de la figure du religieux dans les films *The Price of Sugar* et *The Sugar Babies* s'oppose à celle qui est décrite dans Le Peuple des terres mêlées. Dans le roman de Philoctète, le curé Jose Ramirez est comparé à Ponce Pilate. Alors que les escadrons de la mort de Trujillo sèment la terreur dans le quartier d'Adèle, « le curé andalou » de la paroisse abandonne les victimes :

Le camion vert olive qui stationnait devant la maison de Preguntas démarre. Le Pharmacien non plus. Des têtes de soldats crient : Perejil ! Cette fois-ci, j'ai bien entendu. Perejil ! Périr ! Bah !, gens de casernes oude... Le notaire non plus. Un frisson léger traverse Adèle [...] Tiens, tiens ! Il retraverse la rue, le bon père Ramirez, perdu dans sa soutane. Le Christ à la huitième station ! Ponce, Ponce, Ponce Pilate, tes mains te font-elles mal ? (PTM 32)

Quelques pages plus loin c'est un prêtre qui est décrit. La narration l'associe à la passivité.

Le prêtre espagnol, comme une grande bougie noire à la flamme pâle restait là, debout, au seuil de la chapelle safran, à côté d'un bocal d'eau bénite déposé sur un guéridon recouvert d'une nappe immaculée, amidonnée, brodée en points de croix [...] Pas une voix, pas un cerceau d'enfant, pas un refrain de mendiant, même pas l'égouttis d'une fontaine, encore moins le

bourdonnement d'une école. Tout était figé. Immobile : le marchand de tissus, ses couleurs, le prêtre, ses sacrements, le dentiste, son essence de girofle, le hougan, ses panacées, la pluie, son cristal de pattes fines. Même le silence était coagulé. Ah ! ce jour-là... (PTM 44)

A la différence des films documentaires qui montrent le militantisme et le témoignage des prêtres Hartley et Ruquoy, dans le roman de Philoctète, les *braceros* prennent en main leur propre destin avec à leur tête le syndicaliste Guillermo Sanchez. Déjà un an avant les massacres de 1937, les ouvriers organisent une grève pour réclamer l'amélioration de leurs conditions de vie et de travail. Adèle s'en souvient, la grève fut réprimée dans le sang par l'armée de Trujillo : « J'ai vu Pablo Marquez tomber sous une rafale de mitrailleuse, l'été dernier, quand les soldats de Trujillo mataient la grève des ouvriers » (PTM 41). Cette grève est racontée dans Compère General Soleil de Jacques Stephen-Alexis. Dans ce passage que nous citons, le leader des *braceros* dominicain, Paco Torres réussit à unir les ouvriers haïtiens et dominicains dans leurs revendications pour de meilleures conditions de vie et de travail :

L'incertitude la plus complète régnait dans les rangs des hommes du sucre. Les travailleurs haïtiens surtout hésitaient. Ils étaient en terre étrangère, et puis pour le plus grand nombre, ces mots étaient nouveaux. Hier encore paysans avec un lopin de terre, puis ruinés, ils n'avaient pas un sou devant eux. Paco comprit leur hésitation. Le bras dressé, il s'adressa à eux : -- *Compañeros haitianos*, vous devez marcher avec nous ! Ici on veut vous faire marcher comme des chiens. Ne vous mettez pas en travers du mouvement, ça permettra à Trujillo de répandre de nouvelles calomnies sur les haïtiens ! Jamais les travailleurs du sucre ne seront divisés, frères dans le travail, nous resterons frères dans la lutte ! Les haïtiens ont maintes fois montré qu'ils n'acceptent pas d'être esclaves ! Dominicains et Haïtiens unis, nous imposerons aux américains de la compagnie de nous donner le pain de nos enfants !... (Compère Général Soleil 283-284)

Ce passage décrit les ouvriers comme des êtres doués d'une conscience aiguë leur rôle et de leur force face à la lutte qui les oppose aux industries sucrières, comme

le constate Adèle, épouse de Pedro Alvarez Brito y Molina, l'une des rares femmes qui témoigne de la dignité des *braceros* dans leur lutte face à un système inhumain :

Les ouvriers, directeurs du travail et de la vie, sont en somme des pions que les patrons manœuvrent, déplacent sur un échiquier truqué. Mais ils ont la tête dure, les ouvriers. Ils goûtent fort peu l'obscurité, les miasmes. Leurs déterminations sont aussi rudes que leurs mains calleuses, leur ténacité est aussi stricte que leur corps sec, leur humanité aussi pleine que leur journée de travail. Et comme ils sont burinés par la vie, ils ont la masse sereine de la patiente sculpture de l'histoire. Mon homme, cet ouvrier, envisage aujourd'hui de porter un grand coup à cette espèce d'inhumanité qui s'annonce. Lui, les autres, ceux de l'usine sucrière, Guillermo Sanchez, maître exécuteur des consignes, doivent s'entendre sur les voies et moyens de contrarier la marche des ombres (PTM 35)

Plus tôt dans Le Peuple des terres mêlées, alors que le génocide se prépare dans l'indifférence générale de la population, la détermination de Pedro Brito pour sauver des vies est mise en contraste avec la passivité de ses concitoyens :

Tous sur la place : besogneux, professionnels, autorités civiles, militaires, religieuses, cadres supérieurs, enfants, parents, domestiques. Participation massive, totale, directe. Acception inconditionnelle d'un état de choses, d'un ordre d'idées. D'esprit. Les micros grésillent [...] De discours en applaudissement on se parachève, on se parfait. C'est la mue. C'est la mue collective ! Moi, Pedro Brito, je refuse de m'incorporer. Il faut que tout devienne normal, humain. Qu'on arrête le cauchemar [...] Il faut barrer la route à la machine. Les camarades le comprendront. (26)

Si ces passages du roman cités plus haut témoignent de la volonté propre des ouvriers de prendre en charge leur propre destin, c'est tout à fait le contraire qui est représenté dans le documentaire, *The Price of Sugar*, quand le Père Christopher Hartley intervient pour leur inculquer ce qu'on pourrait appeler une véritable conscience ouvrière. Le missionnaire apprend aux coupeurs de cannes qu'ils sont la cheville ouvrière de l'industrie sucrière, mieux, ils sont les employés les plus indispensables. La prise de conscience dans ce cas, n'est pas souveraine, elle n'est pas le fruit d'une réflexion

propre à l'individu et au groupe. Nous pensons que, écrivant dans la lignée du roman paysan, René Philoctète rejette cette vision condescendante du monde ouvrier et paysan. Sur un ton ironique, la tradition orale renseigne sur la dimension ontologique de la classe paysanne et de sa contribution vitale dans la société. Des années avant l'avènement au pouvoir du dictateur Trujillo, une artiste haïtienne invitée à donner un spectacle dans une ville dominicaine fait de la réflexion suivante le thème de sa chanson : « Si la main ne donne pas à manger à la bouche, que deviendra la main ? » (PTM 28).

### **Conclusion**

Nous avons essayé de montrer la dimension baroque du roman de Philoctète, une caractéristique qui se révèle dans l'amplification du discours et la multiplicité des sous genres eux-mêmes véhicules de divers micros-récits sur la mémoire collective et l'histoire des arts. A l'intérieur du foisonnement baroque, « le Dit des poètes populaires » (Le Peuple des terres mêlées 36), subvertit de l'intérieur les récits officiels, ressuscite le passé occulté et restitue aux populations leur mémoire<sup>201</sup>.

---

<sup>201</sup> Sur cet usage spécifique de la tradition orale et son pouvoir de subvertir les discours officiels, Jean Price-Mars écrit dans Ainsi Parla l'oncle: « Mieux que les récits des grandes batailles, mieux que la relation des grands faits de l'histoire officielle toujours guindés par la contrainte de n'exprimer qu'une partie de l'insaisissable Vérité, mieux que les poses théâtrales des hommes d'Etat en attitudes de commande, mieux que les lois qui peuvent n'être que des oripeaux d'emprunt mal agencés à notre état social où les détenteurs passagers du pouvoir condensent leurs haines, leurs préjugés, leurs rêves ou leurs espérances, mieux que toutes ces choses qui sont le plus souvent des parures de hasard imposées par les contingences et adoptées par une partie de la nation seulement – les contes, les chansons, les légendes, les proverbes, les croyances sont des œuvres ou des produits spontanés jaillis, à un moment donné, d'une pensée géniale, adoptés par tous parce que fidèles interprètes d'un sentiment commun, devenus chers à chacun et mûs, enfin, en créations originales par le processus obscur de la subconscience ». (187-88)

La dénonciation du génocide de 1937 apparaît dans cette digression monstre comme un témoignage qui défie le silence qui entoure tout crime de masse à l'ère moderne. L'accent est mis sur ce qui semble caché en créant un contraste avec le discours trivial dominant des commanditaires du génocide. Cette disposition narrative répond à la conception littéraire même de l'auteur telle qu'il l'annonce dans une préface quelques années avant sa mort :

Contrairement à la vogue, il [l'écrivain] ne s'engage pas à coups de sentences, de prises de position contre un système politique et social. Dans les coulisses, montreur de marionnettes, il mène les opérations. C'est à vous, spectateurs, de fulminer contre l'état de bêtises établi. De fourbir votre conscience et vos armes. Vous acceptez, ipso facto, que la suggestion en art, et en littérature, soit plus frappante que le constat, plus présente que le procès-verbal, plus efficace que l'affiche. En vérité l'approche des tourmentes humaines nécessite souvent plus de discrétion que de dénonciation tapageuse. (Les Fous de Saint Antoine)

Si le désir de l'écrivain de voir s'opérer entre les populations dominicaine et haïtienne un rapprochement est évident dans le titre même du roman, Le peuple des terres mêlées, on peut remarquer la dénonciation du génocide est enfouie dans les interstices du récit dont la fragmentation, la dissimulation, la redondance, l'ellipse réaffirment la qualité baroque.<sup>202</sup>

En puisant aux sources d'une inspiration hybride qui va d'un « indigénisme dépourvu de folklorisme » (Philoctète) à un spirralisme maîtrisé en passant par le réalisme merveilleux, le romancier a su transfigurer la réalité et se faire l'écho de la créolisation. Les nombreuses références aux diverses formes d'expression artistique (musique, danse, littérature, architecture), au-delà de leur valeur narrative font du

---

<sup>202</sup>Benítez-Rojo remarque: “If we look at the Caribbean’s most representative novels we see that their narrative discourse is constantly disrupted, and at times almost annulled, by heteroclitic, fractal, baroque, or arboreal forms, which propose themselves as vehicles to drive the reader and the text to marginal and ritually initiating territory of the absence of violence” *Op. Cit.* p.25

texte une œuvre baroque au sens du penseur de la créolisation. La juste compréhension de cette diversité enrichissante, étendue aux sociétés humaines, peut constituer un puissant antidote contre l'exclusion dont le génocide est le stade suprême.

Sa vision de l'île d'Hispaniola, René Philoctète l'exprime *langagement* ( pour reprendre un titre de Lise Gauvin) face au totalitarisme génocidaire et à « l'engagement du sang » (PTM). Un engagement épris de paix pour l'unité et la diversité qui, au-delà d'Hispaniola s'étend à ces « îles qui marchent », expression poétique que Philoctète emploie pour désigner les Caraïbes. C'est cet élan d'optimisme qui est à la base du roman en dépit de la gravité du sujet traité. Car le plus difficile après un génocide est d'avoir les ressources nécessaires pour « re-nouer » avec la vie et laisser l'humanité reprendre son droit. En cela Le peuple des terres mêlées est un exemple éloquent qui pérennise la mémoire des «Vêpres dominicaines » tout en réconciliant les peuples dans le respect de la diversité reconnue. La concurrence des mémoires, entre histoire officielle représentée par les archives et mémoire collective reflétée par les contes, participe de la stratégie des populations pour se réapproprier leur histoire afin de faire éclater ce que les créolistes appellent la « mémoire vraie » (Eloge de la créolité 36). En cela le roman se veut une remise en question d'une certaine histoire sur le massacre des immigrés haïtiens en République dominicaine. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la référence aux archives officielles qui revient dans le texte. Ainsi le listing des armes commandées par Trujillo en vue d'une éventuelle guerre de son pays contre Haïti, le montant proposé par le régime dominicain pour dédommager les rescapés et les

familles des victimes, ou encore les revendications territoriales dominicaines symbolisées par l'obsession de Trujillo pour la Citadelle Henry sont autant de bribes d'histoire dont se sert l'auteur pour bâtir une narration qui interroge les sources officielles.

Dans la dynamique de la mondialisation et du « Chaos-Monde » le peuple de la frontière, par la puissance de sa charge symbolique, représente dans le roman les peuples de la Terre où qu'ils soient. Le peuple des terres mêlées est un appel à développer un nouvel imaginaire de la frontière qui défie la conception institutionnalisée des limites territoriales. Dans un récent entretien<sup>203</sup>, Edouard Glissant remarque à ce niveau :

Les frontières doivent être perméables. Elles ne doivent pas être des armes contre les processus de migration ou d'immigration. Mais, je pense, ceci étant dit, que la frontière est nécessaire. Elle est nécessaire pour permettre d'apprécier le passage de la saveur d'un pays à une autre saveur d'un autre pays. Moi, je trouve extrêmement plaisant de passer d'une atmosphère à une autre à travers la frontière [...] Et par conséquent ce qu'il nous faut aujourd'hui, c'est non pas d'abolir les frontières, mais donner aux frontières un autre sens, le sens d'un passage, d'une communication, c'est-à-dire d'une Relation.

Le titre du roman de Philoctète, Le peuple des terres mêlées, résume bien la vision de l'auteur pour une nouvelle conception de la frontière. Imaginée comme le cadre par excellence du brassage humain, en dehors de la plantation, la frontière est une source intarissable de richesses culturelles. L'emploi dans le texte, du français, de l'anglais, de l'espagnol, de l'italien et du créole fait de ce roman l'expression d'une véritable créolisation dans le sens où l'entend Jacques Stephen Alexis :

---

<sup>203</sup> Manthia Diawara, «Edouard Glissant, un monde en relation.» 2011.

[...] il y a par conséquent une rencontre inévitable aujourd'hui de l'art de tous les peuples sur le plan [du] contenu esthétique : amour du réel, de la nature et de la vie, amour de la liberté, de la justice et de la vérité, amour de l'homme par-dessus tout, en un mot humanisme nouveau [...] L'art haïtien semble rechercher le type, mais la manière dont il traite ses types est *actuelle*, dans le sens latin du terme, *actualis* : qui agit, tellement que tous les sujets particularisés peuvent s'y retrouver (247-263).

Selon Alexis, il faut voir dans la culture haïtienne l'héritage de « trois apports constitutifs » majeurs : « l'apport indien taïno chemès ; l'apport africain et l'apport occidental et plus particulièrement français » (253). En dépit de la gravité du sujet dont il témoigne, Le peuple des terres mêlées reste empreint d'un humanisme profond qui reconnaît la diversité des langues et des cultures comme facteur d'épanouissement. En cela ce témoignage historique constitue un puissant outil de dénonciation de l'idéologie génocidaire.

**CHAPITRE 4: THE FARMING OF BONES D'EDWIDGE DANTICAT.  
 RACONTER LES MÉANDRES D'UN GÉNOCIDE : ENTRE MÉMOIRE  
 TRAUMATIQUE ET « MÉMOIRE EXEMPLAIRE »**

Est-ce parce que cette langue[...]nous est mémoire, archive matérielle et symbolique, et que nous, Caribéens, sommes faits comme elle de contradictions, de divisions, de blessures toujours ouvertes, de tensions toujours présentes ?

Dany Bébel-Gisler

It is perhaps the great discomfort of those trying to silence the world to discover that we have voices sealed inside our heads, voices that with each passing day, grow even louder than the clamor of the world.

Edwidge Danticat

L'œuvre d'Edwidge Danticat est marquée par l'exil et l'histoire, notamment les tumultes sociopolitiques de son pays natal, Haïti. Les calamités naturelles, comme l'ouragan qui ravage l'île d'Hispaniola en 1930 ou le tremblement de 2010 qui endeuille Haïti, figurent en bonne place dans les témoignages historiques de l'écrivaine, à côté d'autres thèmes tels que la condition des femmes, la famille, la plantation, la dictature, l'occupation américaine et le génocide<sup>204</sup> de 1937.

A l'âge de douze ans, Edwidge Danticat part rejoindre sa mère aux Etats-Unis. Depuis elle vit dans ce pays et écrit en langue anglaise. Cette expérience peut amener la critique, souvent friande de taxonomie, à s'interroger sur l'identité nationale de Danticat en tant qu'auteure : doit-on la considérer comme écrivaine haïtienne, caribéenne ou africaine-américaine ? Au fond, Edwidge Danticat vit cette situation

---

<sup>204</sup> La définition des Nations-Unies prévaut dans cette thèse. Voir Rafaël Lemkin, *Qu'est-ce qu'un génocide?* Editions du Rocher, 2008, p.260.

comme un « dilemme dyasporique »<sup>205</sup> qu'elle semble pourtant bien supporter. Dans son récent ouvrage, Create Dangerously elle explique comment la condition d'exilés de ses aînés Haïtiens lui a permis de réfléchir à la sienne. Elle trouve une réponse dans les propos suivants du journaliste Jean Dominique : « The *dyaspora* are people with their feet planted in both worlds. There is no need to be ashamed of that. There are more than a million of you. You are not alone » (51). Cette situation va permettre aussi l'éclosion d'un imaginaire à cheval entre deux mondes, deux cultures, riche de tout ce que l'Histoire humaine a à offrir en termes d'épanouissements mais aussi de tragédies.

The Farming of Bones raconte l'histoire de l'Haïtienne Amabelle Désir. A l'âge de huit ans elle observe, impuissante, ses parents qui se noient dans la Rivière Massacre, frontière naturelle entre Haïti et la République dominicaine. La fillette est recueillie par un vieil homme, Don Ignacio, habitant de la ville dominicaine d'Alegría. Amabelle grandit dans sa famille et plus tard elle devient la domestique de Señora Valencia, fille de Don Ignacio et épouse de Pico Valencia, colonel dans l'armée de Rafael Trujillo. En 1937, Amabelle et ses compatriotes haïtiens sont pris dans la tourmente du génocide perpétré par le régime de Trujillo. Amabelle réussit à rejoindre le territoire haïtien où elle est accueillie dans un hôpital de fortune en

---

<sup>205</sup> Nous paraphrasons Edwidge Danticat qui reprend un terme de Gérard Alphonse-Fère. Voir Create Dangerously. Princeton University Press, 2010, p.49. Commentant sa situation elle écrit: "when I say 'my country' to some Haitians, they think I mean the United States. When I say 'my country' to some Americans, they think of Haiti." p.49.

compagnie d'autres survivants. Encore traumatisés par la brutalité des massacres<sup>206</sup>, les rescapés brûlent d'envie de confier aux autorités haïtiennes le récit des événements horribles qu'ils ont vécus. « [...] greater than their desire to be heard was the hunger to tell » (The Farming of Bones 209).

Nous allons analyser la « construction autrement du discours » narratif dans The Farming of Bones pour faire ressortir le caractère traumatique de l'écriture et sa dimension testimoniale. Pour ce faire « les trauma studies » nous serviront de cadre de référence pour nous aider à montrer les connexions entre témoignages<sup>207</sup> et Histoire.

Dès les premières pages de son tout premier roman, Breath, Eyes, Memory, on peut lire: « Whenever she was sad, Tante Atie would talk about the sugar cane fields, where she and my mother practically lived when they were children. They saw people die there from sunstroke every day» (4). Plus loin la narratrice Sophie, torturée et abusée par les « tests » répétés d'une mère trop protectrice, elle-même victime de violence sexuelle, ne peut s'empêcher de tenir la réflexion suivante :

Some nights I woke up in a cold sweat wondering if my mother's anxiety was somehow hereditary or if it was something that I had 'caught' from living with her. Her nightmares had somehow become my own, so much so that I would wake up some mornings wondering if we hadn't both spent the night dreaming about the same thing: a man with no face, pounding a life into a helpless girl (Breath, Eyes, Memory 193).

<sup>206</sup> Nous employons ce mot ici non par euphémisme mais au contraire pour souligner un aspect important du crime de génocide: l'usage disproportionné de la force sur des civils innocents. Dans le cas précis du génocide des Haïtiens et des Dominicains d'origine africaine en République dominicaine, des sources concordantes affirment que le Président Trujillo a ordonné l'usage d'armes blanches, des machettes dans la plupart des situations, pour faire croire que les tueries avaient été perpétrées par des paysans dominicains qui protégeaient leurs biens contre des voleurs. Voir à ce propos les ouvrages suivants: Jean Price-Mars, La République d'Haïti et la République dominicaine. Port-au-Prince, 1953 ; et Rénald Clérismé, Main-d'œuvre haïtienne, capital dominicain. L'Harmattan, 2003.

<sup>207</sup> Voir Renée Larrier, Autofiction and Advocacy in the Francophone Caribbean. Gainesville: University Press of Florida, 2006 et « 'Girl by the Shore'. Gender and Testimony in Edwidge Danticat's The Farming of Bones ». *Journal of Haitian Studies*, Vol. 7 Issue 2 (2001) 50-60.

Dans ce premier roman,<sup>208</sup> Breath, Eyes, Memory, le témoignage historique révèle des aspects de la vie familiale. Dans le passage ci-dessus cité, la relation mère-fille est présentée comme source de traumatisme pour la jeune narratrice. Vu le caractère autofictionnel de Breath, Eyes, Memory, les événements décrits ont un certain lien avec la vie de la romancière et de ses proches. Cette écriture mémorielle qui témoigne de la vie et de la souffrance des proches constitue aussi l'essentiel de Brother, I'm Dying, essai dans lequel Edwidge Danticat retrace la vie des membres de sa famille paternelle dans le quartier haïtien de Bel Air, à Port-au-Prince.

The Farming of Bones, de par son intention poétique, est l'expression d'une « mémoire exemplaire ». Nous employons cette expression au sens où l'entend Tzvetan Todorov. Dans son essai, Les abus de la mémoire, le critique distingue la « mémoire littérale » de la « mémoire exemplaire » : « En privilégiant la mémoire exemplaire, il [l'auteur] choisit de se servir de la leçon du passé pour agir dans le présent, à l'intérieur d'une situation dont il n'est pas acteur, qu'il ne connaît que par analogie ou de l'extérieur » (44). Dans sa préface à la traduction anglaise de Le Peuple des terres mêlées, Massacre River, Edwidge Danticat précise le sens de son roman :

In March 1995, when I decided to visit the Massacre River as part of my research for my own novel on the 1937 slaughter, all of this was on my mind. So when I got there, I expected to see a river running with blood. In the shadow of such a gruesome history, in the shadow of such a gruesome history, I told myself, how could there be anything else? [...] Having read René Philoctète's Massacre River, I grieved then, as I do now, for all the Massacre River's survivors, those who suffered the machetes' that chopped the Haitian heads and the fingers that counted the dead. (Massacre River 9)

---

<sup>208</sup> Ce texte était à l'origine sa thèse de « Masters of Fine Arts » (M.F.A).

A travers, l'Histoire, la littérature et la visite de terrain Edwidge Danticat s'informe sur les tragiques événements et témoigne de la douleur des survivants du génocide de 1937. L'articulation entre témoignage historique et littérature permet une exploitation judicieuse de la tradition orale, gisement de la mémoire populaire.

#### 4.1.L'écriture : l'ombre de la parole<sup>209</sup> ?

Du point de vue de la disposition typographique, The Farming of Bones se distingue de Le Peuple des terres mêlées, le roman de René Philoctète. Dans The Farming of Bones les chapitres en caractères gras relèvent en général de la mémoire traumatique, qui coïncide aussi avec le témoignage historique sous forme de discours oralisés, tandis que les énoncés narratifs à proprement parler sont en caractères réguliers. Dans son récent ouvrage, Create Dangerously, Edwidge Danticat explique sa démarche esthétique : « [...] my desire to tell some of my stories in a collaged manner, to merge my own narratives with the oral and written narratives of others, begins with my reading of two books I eagerly checked out from the Livres Haïtiens section of the Brooklyn Public Library [...] » (62). Le sous titre même de cet dernier ouvrage « The immigrant artist at work » suggère que l'écrivain-exilé a un rapport particulier à la création littéraire.

L'ordonnance typographique particulière de The Farming of Bones est une manière supplémentaire d'attirer l'attention sur le va-et-vient entre le passé et le présent de la narration. Ce choix artistique qui insiste sur la fragmentation de la mémoire évoque

---

<sup>209</sup> La Double scène de la représentation : oraliture et littérature dans la Caraïbe. Quebec : Collection GRELCA 1991, Maximilien Laroche analyse *la relation de continuum* entre oralité et écriture en présentant « l'oraliture comme le double de toute écriture. » ( Nous soulignons 78)

aussi la « mémoire de la littérature, »<sup>210</sup> comme le suggèrent les propos de l'écrivaine cités plus haut. Au plan symbolique et pour réaffirmer le parallèle entre oralité et écriture, ces caractères gras, qui relèvent du témoignage des survivants, pourraient être analysés comme « l'é-cri-ture » qui devient l'ombre d'une parole qui véhicule le traumatisme associé aux massacres de 1937 mais aussi l'ouragan de 1930 et la noyade des parents d'Amabelle, la narratrice. Dans le contexte spécifique des événements de 1937, la symbolique de l'écriture testimoniale comme cri permet de défier la logique du silence<sup>211</sup> qui accompagne tout acte génocidaire. En outre, cette interprétation du témoignage historique comme cri reconnaît le caractère vivant et dynamique de la transmission de la mémoire, faisant de celle-ci une allégorie. « This past is more like flesh than air; our testimonials like the ones never heard by the justices of peace or the Generalissimo himself » (The Farming of Bones 281). Ces paroles d'Amabelle sur le témoignage historique s'opposent à la pratique de la radio d'Etat dominicaine dans

---

<sup>210</sup> Il convient de préciser que divers auteurs ont employé une disposition typographique similaire. Pour rester dans le contexte de la littérature haïtienne et celui de la thématique générale de notre étude, le génocide et la violence de masse au vingtième siècle, nous citerons : Frankétienne, Les Affres d'un Défi, (2000) et George Perec W ou le souvenir d'enfance (1975). Comme dans The Farming of Bones, la « construction autrement du discours » dans tous ces textes répond au moins au besoin suivant : « donner une forme visuelle à la poéticité et du coup la rendre autonome de la lecture linéaire » voire Philippe Bernard, *Op. Cit.* p.289. Lorsque l'intention poétique vise à témoigner de la violence de masse - comme c'est le cas dans The Farming of Bones - faire coïncider les passages en caractères gras avec les récits oraux n'est qu'un moyen supplémentaire pour attirer l'attention sur la portée historique des événements rapportés.

<sup>211</sup> Pour faire un rapprochement avec la violence de masse en Afrique Sub-Saharienne, Ousseina Alidou dénonce le silence de la population nigérienne face à la répression indiscriminée de l'armée contre les Touarègues, après la rébellion menée par une partie de ce groupe social: "The appalling silence of the rest of the population aggravated their fate", "Rethinking the nation in postwar Reconstruction in Niger Republic." Ahamad A. Sikainga and Ousseina Alidou, Postconflict Reconstruction in Africa. Trenton, NJ: Africa World Press, Inc (54-76), p.54.

Le Peuple des terres mêlées. Dans ce roman l'instance narrative accorde une grande attention à la perspective du gouvernement dominicain sous forme de communiqués radiodiffusés.

Cette pratique discursive qui ne permet pas de représenter des points de vue individuels, tente d'éclipser les récits des événements par des réclames publicitaires.

Dans The Farming of Bones l'insertion de documents officiels d'archives – à l'intérieur des couvertures – établit la concurrence entre témoignage oral et archives matérielles. Le titre du roman est inspiré par l'expression créole *travay tè pou zo*. Cette expression à elle seule résume les conditions inhumaines auxquelles sont soumis les *braceros* haïtiens dans les plantations dominicaines. Ces mots créoles que les ouvriers agricoles utilisent pour décrire leur exploitation quotidienne correspondent, sur le plan sociolinguistique, à ce que Dany Bébel-Gisler appelle « Paroles témoignage de vie et de mort », en Créole,<sup>212</sup> *Pawòl pou lanmò pou lavi*, (Le Défi culturel guadeloupéen 107). Cet usage du créole<sup>213</sup> est une manière pour les populations de décrire leur

<sup>212</sup> Dans la citation que nous utilisons en épigraphe, Bébel-Gisler parle justement de cette langue créole.

<sup>213</sup> Déjà au 19<sup>e</sup> siècle, Oswald Durand (1840-1906) rédige le premier poème haïtien majeur en langue créole : « Choucouné » Rires et pleurs. Paris. Editions Crété, 1896. Et en 1901, Georges Sylvain (1866-1925) traduit des textes de LaFontaine sous le titre : Cric ? Crac ! Fables de LaFontaine racontées par un montagnard haïtien et transcrites en vers créoles. Puis en 1928, Jean Price-Mars publie Ainsi parla l'oncle. Compiègne : Imprimerie de Compiègne, un essai exhortant les Haïtiens à se reconnaître dans le Créole, considéré à l'époque comme étant la langue des masses. En 1944 Gouverneurs de la rosée de Jacques Roumain inaugure l'ère du « roman paysan » haïtien, en réussissant un usage original de la langue créole pour représenter le monde rural. Plus d'une décennie plus tard, Jacques Stephen Alexis déclare devant le 1<sup>er</sup> Congrès International des Ecrivains et Artistes Noirs : « Sur le plan de la littérature nous pensons qu'il faut concurrentiellement utiliser les deux langues, français et créole [...] » « Du réalisme merveilleux des Haïtiens ». *Présence Africaine*, No. Spécial 8-10 (Juin-Nov. 1956) : 245-272, p.270. Félix Morisseau-Leroy (1903-1998) écrit un recueil de poèmes en créole : Diakout. Port-au-Prince, imprimerie des Champs, 1952. Suivra en 1964, Rosaire. Couronne Sonnets d'Emile Roumer, une étude formelle sur la stylistique des poèmes créole en langue. Enfin, il faut souligner la parution en 1975 de Dézafi de Frankétienne, roman entièrement écrit en créole. Un an plus tard, paraît à Montréal Konbèlann, une œuvre poétique de Georges Castera.

rapport au réel dans une langue qui leur est familière. La réalité ainsi décrite devient plus convaincante que tous les documents censés parler au nom des *braceros*. Dans Le Peuple des terres mêlées Pedro Brito, un coupeur de canne, s'écrie « Saleté d'usine. Elle a longtemps broyé notre chair. Elle bouffe maintenant nos voix » (24). Dans le film *The Price of Sugar*, on peut voir dans une des toutes premières scènes, un coupeur de canne-à-sucre qui montre la paume ravagée de sa main dont l'index manque, sans doute coupé dans un accident de travail.

Dans le film *The Sugar Babies*, la partie intitulée «white gold » est placée sous le signe de la tradition orale. Dans cette scène extraite du film *Rue Cases-Nègres*, on voit le petit garçon José qui rend visite à Médouze, le vieil homme. Sous forme de conte, Médouze raconte à l'enfant l'histoire de la traite négrière telle qu'il l'a vécue.

L'expression «Cric ? Crac ! » pourrait être considérée comme un embrayeur qui permet au conteur de captiver l'attention de son auditoire. Dans le recueil de nouvelles d'Edwidge Danticat, *Krik ? Krak !*, un personnage explique la pertinence du recours à cette pratique discursive : « Someone says Krik ? You answer, Krak ! And they say, I have many stories I could tell you, and then they go on and tell these stories to you, but mostly to themselves» (14). L'origine même de cette pratique est riche en « mémoire transculturelle » en ce qui concerne l'historique du peuplement de Saint Domingue<sup>214</sup>.

Attirer l'attention sur l'usage du créole dans l'écriture d'Edwidge Danticat permet de montrer une autre caractéristique majeure de la société haïtienne, la diglossie, tout en articulant le rapport dialectique entre tradition orale et témoignage historique.

---

<sup>214</sup> Selon Jean Price-Mars, l'origine de l'usage cette expression remonterait à l'époque coloniale et la pratique aurait été introduite à Saint Domingue par des marins bretons. Voir Ainsi Parla l'oncle. New York, N.Y. : Parapsychology Foundation, INC, 1954, P.7.

Dans le film *The Price of Sugar*, Médouze le vieil homme a connu l'esclavage. Pour captiver l'attention de son jeune interlocuteur, il commence son témoignage avec la même expression :

Cric ? Crac ! Are stories worth telling ? Yes, they are. And Cric? Crac! Once upon a time there was an old black man [...] And the old man also said: I had an older brother named Ousmane, and a little sister named Sokhna. The white men hunted us. They caught us with ropes. Then after many days' journey through the jungle they took us to the edge of the big water and then one day we were unloaded here and were sold to cut cane for the whites. And cric? Crac!

Ce récit de l'esclavage est transmis de génération en génération grâce à la tradition orale. On peut le mettre en parallèle avec l'histoire écrite du commerce transatlantique décrite dans A Brief History of the Caribbean:

Called the triangle, or triangular, trade, the business of shipping slaves to the Americas involved three distinct stages. In the first stage, European merchants took trade goods such as guns, knives, jewelry, spirits, and tobacco to Africa and traded these for slaves. From Africa, the slaves were shipped across the Atlantic to the Caribbean, often making their first landing in the Dutch colony of Curaçao. From there, the slaves were taken to other islands, Brazil, and England's northern American colonies (which later became the United States). In the Caribbean, plantation owners purchased the slaves and in turn sold the merchants coffee, sugar, rum, and tobacco. These merchants then completed the triangle by taking those products to Europe. The slaves began their journey to captivity when they were seized in the interior of Africa and sold to slave traders. (63-64)

On peut remarquer l'omission de toute responsabilité africaine dans le récit du vieux Médouze, contrairement aux sources historiographiques écrites. Cette omission

mérite d'être interrogée quand on sait que l'esclavage<sup>215</sup> a existé dans presque toutes les sociétés africaines, indépendamment du contact et du commerce avec l'Occident. Cet épisode de *The Sugar Babies* sur la tradition orale et la mémoire populaire reprend un extrait du film *Rue Cases-Nègres* (1983) réalisé par Euzhan Palcy et inspiré du roman éponyme du Martiniquais Joseph Zobel : La Rue Cases-Nègres<sup>216</sup> (1950). Avec l'introduction de cet intertexte cinématographique, c'est une constituante importante de la « mémoire transculturelle » qui est mise en avant : la mémoire de la littérature. Car comme nous le disons plus haut, le film d'Euzhan Palcy est lui-même basé sur un roman considéré aujourd'hui comme un des grands classiques de la littérature caribéenne.

Lorsque M. Médouze aura fini sa pipe, il crachera énergiquement, passera le revers de sa main sur ses lèvres, dans la broussaille crissante de sa barbe. Alors s'ouvrira la partie la plus troublante de la soirée. –Eh cric ! – Crac ! [...] J'ai très bien répondu au préambule [...] Rien de plus étrange que de voir M. Médouze évoquer la Guinée, d'entendre la voix qui monte de ses entrailles quand il parle de l'esclavage et raconte l'horrible histoire que lui avait dite son père, de l'enlèvement de sa famille, de la disparition de ses neuf oncles et tantes, de son grand-père et de sa grand-mère. (54-57)

Dans l'extrait de l'adaptation cinématographique du roman repris dans *The Sugar Babies* José, le petit garçon, représente ce maillon essentiel dans la transmission de la mémoire<sup>217</sup> de l'esclavage pour les générations à venir tandis que Médouze, le vieil

---

<sup>215</sup> Nous voudrions relativiser pour prendre en compte le point de vue de certains écrivains et chercheurs qui estiment que l'esclavage n'a pas été pratiqué dans les royaumes du Rwanda et au Burundi. Voir Jean-Pierre Chrétien, L'Afrique des grands lacs. Deux mille ans d'histoire. Paris : Flammarion, 2000. Sur le rôle de l'Afrique dans la Traite, consulter, Jean Mpisi, Les Evêques africains et la traite négrière. Pardon de l'Afrique à l'Afrique. Paris : L'Harmattan, 2008. Toutefois cette reconnaissance d'une « responsabilité » des Africains par le clergé du continent est sujet à controverses. Elle a été qualifiée de révisionniste par l'historien Elikia M'Bokolo.

<sup>216</sup> Situé à la Martinique des années 30, ce roman autobiographique retrace l'enfance de José dans une plantation, et sa scolarisation à Petit-Bourg, puis à Fort-de-France.

<sup>217</sup> Dans Poétique de la Relation, Glissant remarque : « Un des lieux de la mémoire antillaise a bien été le cercle délimité autour du conteur par les ombres de la nuit. Aux frontières de cette ronde, les enfants éperdus, qui sont les relayeurs de la parole.» p. 51

homme est le dépositaire de ce passé. Renée Larrier résume bien ce souci du témoignage historique qui vise à perpétuer la mémoire. En utilisant l'analogie de la course de relais Larrier écrit :

Témoignage also denotes testimony as well as evidence, thus it is situated in a space where oral and written discourses intersect. An individual *témoin* is an eyewitness as well as an earwitness - a position that privileges vision and audition. Additionally, the *témoin* reports what he or she purports to be the truth [...] In sport, *passer le témoin* means "pass the baton." (24)

La transmission de la mémoire de l'esclavage s'accompagne aussi d'un traumatisme évident. Dans le passage suivant, Médouze, le vieil homme, raconte à l'enfant José, les conditions violentes dans lesquelles l'esclavage a pris fin dans sur son île de la Martinique :

I was a young boy like you Jose, when all the blacks came down from the hills with sticks, machetes, guns and torches. They invaded the town of St. Pierre and burned down all the homes. For the first time, the blacks saw the whites tremble with fear, lock themselves inside their mansions and die. And that's how slavery ended. (*The Sugar Babies*)

Dans Brother, I'm Dying, la narratrice explique comment en Haïti, la lutte pour l'abolition de l'esclavage a uni les mulâtres affranchis et les esclaves :

The hill in Bel Air on which the house was built had been the site of a famous battle between mulatto abolitionists and French colonists who'd controlled most of the island since 1697 and had imported black Africans to labor on coffee and sugar plantations as slaves. A century later, slaves and mulattoes joined together to drive the French out, and on January 1, 1804, formed the Republic of Haiti. (29)

Dans le roman de Zobel, La Rue Cases-Nègres, la douleur et le traumatisme que suscite l'évocation de l'esclavage sont bien soulignés dans le passage suivant :

« Chaque fois que mon père essayait de conter sa vie, [poursuit-il], arrivé à 'J'avais un grand frère qui s'appelait Ousmane, une petite sœur qui s'appelait Sokhna, la dernière', il refermait très fort ses yeux se taisant, brusquement. Et moi aussi, je

mordais les lèvres comme si j'avais reçu un caillou dans le cœur » (57). L'émotion exprimée dans la dernière phrase permet de faire un rapprochement avec la dimension éthique que Cathy Caruth attribue à certaines manifestations du traumatisme : “[...] I will suggest, that the shock of traumatic sight reveals at the heart of human subjectivity not so much an epistemological, but rather what can be defines as an *ethical* relation to the real” (Unclaimed Experience 97). La portée symbolique de ce constat est d'autant plus forte quand on sait que près de deux siècles depuis l'abolition de l'esclavage, La Rue Cases-Nègres constitue un témoignage poignant pour la postérité.

Vu le lien très étroit qui existe entre la culture de la canne à sucre et le commerce transatlantique, nous estimons qu'il est important de donner un bref aperçu historique sur l'introduction de cette plante dans le Nouveau Monde.

#### **4.2. Hispaniola. Premier foyer sucrier des Amériques ?**

La domestication de la canne à sucre eut lieu pour la première fois en Nouvelle Guinée il y a environ 12 000 ans. Après avoir transité en Inde, la plante est introduite en Europe dans le sillage des Croisades. Selon l'anthropologue Sidney Mintz, à partir de l'Europe, la canne arrive au Nouveau Monde au cours du second voyage du navigateur Christophe Colomb. « And then [the cane] came to the New World with Columbus, on his second voyage. It was grown first in the New World, in what is today the Dominican Republic and Haiti.” (*The Sugar Babies*)

Mais tant que les mines d'or d'Hispaniola fournissent assez de métal jaune pour assouvir la demande des colons, la culture canne n'intéresse personne. Il faut

attendre la seconde moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle, au moment où les mines d'or commencent à tarir pour que les habitants d'Hispaniola se souviennent de la canne, cette plante au jus sucré que Christophe Colomb avait amené d'Europe plusieurs décennies auparavant. Dans son ouvrage, The Repeating Island, Benítez-Rojo explique comment la crise des exploitations minières a permis l'émergence de l'économie sucrière, de façon presque accidentelle:

The first plantations were started up in Hispaniola around the second decade of the sixteenth century [...] Unlike other economic initiatives, the plantations of Hispaniola sprouted up rather by chance in the right place. They did so at a moment of crisis, when the island having run out of Indians and gold, it was abandoned en masse by its settlers, who had caught the fever of the newest discoveries and the call to enrichment that was coming from Mexico. Those who, for one reason or another, decided not to leave the colony began to think up enterprises that would allow to subsist there. The first projects move us nowadays to laughter – using the shells of the big turtles to make and export shields, or sowing groves of *cañafistola* to flood Spain with its purgative sap – but someone remembered the sugarcane that Columbus had brought to the island, and he began to get molasses and brown sugar using rudimentary machines. (39-40)

L'analyse de ces différentes mémoires historiques, la conquête d'Hispaniola, l'émergence de l'industrie sucrière, la traite négrière et l'occupation américaine de l'île d'Hispaniola, indique qu'elles ont contribué à développer des économies tributaires des cultures d'exportation telles que le café et la canne. Les économistes Latino-Américains vont en tirer une théorie qui aujourd'hui reste valable aussi pour l'Afrique au Sud du Sahara. Dans un ouvrage, général sur le continent,

Understanding Contemporary Africa, Virginia Delancey résume ainsi la situation :

Latin American economists had been the first to develop the theory of economic « dependency », but African countries soon discovered that it was applicable to them as well. For example, they were still tied to their former colonial powers through preferential trade agreements and bilateral aid. That is, their exports continued to be primary commodities, and trade (both exports and imports) was directed toward the former colonizers. In addition, many

countries had monocrop economies, where they depended primarily on one commodity for their export earnings; *this continues even today*.(107 nous soulignons)

Dans le film *The Price of Sugar* une perspective similaire est mise en avant pour expliquer la relation privilégiée qui existe entre l'industrie sucrière dominicaine et l'ancienne puissance occupante, les Etats-Unis:

Most of this product [cane] ends up in the United States. The United States purchases the raw material, then it's processed in refineries in the United States and it [the sugar] ends up on American tables. I'm sure most American families will be very embarrassed to know at what price they put sugar in their coffee every morning. The Dominican sugar industry has a preferential trade deal with the U.S. government. The deal obligates Americans to buy Dominican sugar at up to double the world price. The U.S. imports more sugar from the Dominican Republic than from any other country.

#### **4.3. «La fluidité atavique<sup>218</sup> » : expression d'identité nationale ou fondement d'un génocide ?**

Dans Autofiction and Advocacy in the Francophone Caribbean, Renée Larrier attire l'attention sur la dimension linguistique dans les relations conflictuelles entre Haïti et la République dominicaine : « The tension between the two countries sharing Hispaniola are made manifest, in part through language » (106). Odette incarne la tension linguistique dans The Farming of Bones. Ayant brièvement survécue aux massacres Odette persiste à maintenir sa prononciation créole du mot: *pèsi* alors même qu'elle lutte entre la vie et la mort: « The Generalissimo's mind was surely as dark as death, but if he had heard Odette's "pèsi," it might have startled him, not the tears and supplications he would have expected, no shriek from

---

<sup>218</sup> Dans Poétique de la Relation, Glissant identifie cette notion sociolinguistique comme vecteur d'intolérance et donc d'exclusion. Dans le cas qui nous concerne c'est une idée similaire qui est exploitée par l'idéologie raciste et génocidaire du dictateur Rafael Trujillo pour identifier ses victimes en plus de la couleur de la peau.

unbound fear, but a provocation, a challenge, a dare » (203). La charge symbolique de cette résistance au totalitarisme génocidaire place « l'Opacité » au cœur de la « Relation » et de la diversité. Pour paraphraser les créolistes, on dira que c'est un bel exemple qui évoque le souvenir de « l'opaque résistance des nègres marrons bandés dans leur refus » (37). Cette volonté de résistance d'Odette doit être mise en parallèle avec les propos suivants de Pedro dans Le Peuple des terres mêlées : « lorsque le pressoir purge la canne, le jus s'éclaire de mille yeux solaires dans la chaudière de l'usine. Nous avons mis du temps à comprendre la transparence de notre vie » (16) « L'Opacité » s'oppose au fait totalitaire qui est la négation suprême de la diversité, elle-même source généreuse de richesses et de créations. Dans son ouvrage, Autofiction and Advocacy in the Francophone Caribbean, Renée Larrier fait ressortir la place unique de l'écriture testimoniale dans la littérature caribéenne d'expression française : « Caribbean autofiction is invested in remembering and recording history and in challenging society's perception of Caribbean people » (24).

Partant d'une perspective anthropologique bien à propos, la narratrice du roman de Danticat s'interroge sur les motivations qui ont prévalu au choix du mot « persil » par les autorités dominicaines pour révéler l'identité des Haïtiens. La réponse d'Amabelle nous vient en ces mots :

But parsley? Was it because it was so used, so commonplace, so abundantly at hand that everyone who desired a sprig could find one? We used parsley for our food, our teas, our baths, to cleanse our insides as well as our outsides. Perhaps the Genera-lissimo in some larger order was trying to do the same for his country (203).

La collision entre discours anthropologique et idéologie génocidaire est également dénoncée dans Le Peuple des terres mêlées. Le dictateur est décrit comme un

ethnologue : “Il avait consacré de longues heures à l’étude des mœurs de son peuple. Avait découvert qu’il dirigeait des gens désintéressés, hospitaliers, expansifs, belliqueux, aimant les jeux de hasard, les courses de chevaux, les combats de coqs. Des gens qui font l’amour avec des crocs et du cœur” (128). Dans son ouvrage, Rêve et littérature romanesque en Haïti, Philippe Bernard insiste sur les connexions entre ethnologie et dictature. Le critique montre comment Duvalier Père a su manipuler la population pour assurer sa longévité politique :

La dictature ne peut perdurer par la seule mise en scène de sa puissance policière (militaire partout visibles et miliciens partout menaçants), par la seule orchestration de son éclatante violence répressive. Duvalier l’a compris immédiatement et c’est pourquoi, en ethnologue averti, il s’est particulièrement penché sur les spécificités psychologiques de la société haïtienne [...] Duvalier a minutieusement intégré la religion vodoue à son discours et à ses actes. La « macoutisation » de la population en a ainsi été largement facilitée (86).

En République dominicaine Rafael Trujillo va miser sur les mass media pour alimenter et entretenir une conception essentialiste de l’identité raciale dominicaine qui nie tout de l’héritage africain. Il trouve en l’armée un allié de taille pour intimider et museler la société civile dominicaine. Dans The History of Haiti Steeve Coupeau observe: “Media plays a crucial role in the construction of imagined communities and identities and as an instrument of political power and cultural radiance” (149). Si les dictatures emploient les données des sciences sociales pour parachever leur embrigadement des populations, en revanche ce sont les mêmes sciences sociales qui permettent de disséquer leur mode de fonctionnement. Le Peuple des terres mêlées suggère qu’il faut être sociologue pour prétendre à une compréhension de la dictature : « Seul un étudiant en sociologie, Roberto Pedrino, en vacances chez sa cousine, Antonia Felicia Salvador y Lopez, tente d’apaiser la colère de la bête en lui

jouant de la mandoline » (11). Sur la couverture de la traduction anglaise du roman de Philoctète, Massacre River, on peut voir en illustration une hydre géante qui symbolise la machine génocidaire. L'anthropologie nous apprend que la différence reconnue permet le respect mutuel entre les peuples cependant il reste que les données de cette science deviennent des couteaux à double tranchant dans les situations de génocide. Le peuple des terres mêlées et The Farming of Bones ont le mérite d'attirer l'attention sur les conséquences de la récupération de cette discipline par un pouvoir totalitaire et génocidaire. Sur le plan sociolinguistique c'est l'idée même de la « fluidité atavique » (à entendre ici comme le fait de parler une langue sans accent parce qu'étant locuteur naturel de cette langue) comme facteur d'exclusion qui est dénoncée.

Plus tôt dans The Farming of Bones on apprend que les feuilles de persil peuvent avoir une fonction décorative. « Doctor Javier followed me to the pantry. As he passed through the doorway, a suspended bundle of dried parsley leaves brushed his scalp, leaving a few tiny stems in his hair » (18).

Cet usage domestique, expression de la convivialité et de l'hospitalité, est plus tard inversé par l'idéologie génocidaire qui utilise le mot espagnol « perejil » pour distinguer entre Haïtiens et Dominicains. Cette image, qui survient très tôt dans le roman, des feuilles de persil dans les cheveux du Dominicain Javier préfigure l'usage pervers qui sera fait de cette plante une fois que « l'opération Cabeza Haitianos » est déclenchée. Cette fois-ci, les feuilles de persil vont désigner les têtes haïtiennes à couper. L'ironie, c'est aussi que le Docteur Javier, qui est associé à cette plante

symbole de mort, a vocation à sauver la vie. Médecin de formation, il a prêté serment pour sauver et préserver la vie humaine.

Amabelle la narratrice a recours à la tradition orale pour expliquer le choix de ce mot.

#### 4.4. Témoignage historique et mémoire transculturelle

Près d'un quart de siècle après les terribles massacres, Sylvie, à l'époque une fillette hébergée et sauvée par Señora Valencia demande : « Why parsley ? » (303). Seule la tradition orale semble offrir un élément de réponse :

There are many stories. This is only one, the senora said, turning her eyes back to the waterfall. I have heard that when the Generalissimo was a young man, he worked as a field guard in the cane fields. One day one of his Haitian workers escaped into a nearby field where many things were growing, among them, wheat and parsley. So the Generalissimo would not see him, the Haitian worker crawled through those fields to hide. After the Generalissimo grew tired of chasing him, he called out to the Haitian man, 'If you tell me where you are, I'll let you live, but if you make me find you, I'll take your life.' The man must not have trusted the Generalissimo, so he kept crawling, but he took the Generalissimo seriously enough to cry out the names of the fields as he passed through them. In the wheat, he called out 'twigo' for trigo. And in the parsley he said 'pewegil' for perejil. The Generalissimo had him in plain sight and could have shot him in the parsley, but he did not because the Generalissimo had a realization. Your people did not trill their *r* the way we do, or pronounce the jota. 'You can never hide as long as there is parsley nearby,' the Generalissimo is believed to have said. On this island, you walk too far and people speak a different language. Their own words reveal who belongs on what side (The Farming of Bones 304).

Cet exemple est une illustration supplémentaire de la récurrence du thème de la tradition orale dans l'œuvre de Danticat. Dans son récent ouvrage, Create Dangerously, Edwidge Danticat réaffirme l'importance de la culture orale dans sa

création littéraire: “I had grown up steeped in Haitian orality [...]”<sup>219</sup> (62). Déjà dans son tout premier roman Breath, Eyes, Memory, on peut déceler, en filigrane, la concurrence entre oralité et écriture quand la narratrice révèle que sa mère Martine, immigrée à New York, utilise des enregistrements sonores sur des cassettes audio pour communiquer en Créole avec les membres de la famille restés en Haïti. « I wondered why Tante Atie had not showed me the big package. Usually, my mother would send us two cassettes with our regular money allowance. One cassette would be for me and Tante Atie, the other for my grandmother. Usually, Tante Atie and I would listen to our cassette together. Maybe she was saving it for later » (12).

Dans The Farming of Bones le recours à l’oralité et à la mémoire populaire répond au besoin de témoigner au nom des morts, au nom de toute une collectivité. Plus de deux décennies après les massacres, Amabelle explique ainsi sa volonté de continuer à transmettre la mémoire des tueries auxquelles elle a échappé : « I once heard an elder say that the dead who have no use for their words leave them as part of their children’s inheritance. Proverbs, teeth suckings, obscenities, even grunts and moans once inserted in special places during conversations, all are passed along to the next heir.[...] The slaughter is the only thing that is mine enough to pass on » (265-66). La référence à l’oralité introduit dans la narration des bribes d’histoire ou « mémoire transculturelle. »

D’abord l’appellation du massacre en créole, *kou Kouto*, invoque un chapitre historique majeur de l’évolution socioculturelle d’Haïti. En 1928 Jean Price-

---

<sup>219</sup> Plus spécifiquement sur les relations entre l’oralité et les pratiques discursives dans les nouvelles écrites par Edwidge Danticat, voir Judith Misrahi-Barak, « “My mouth is the keeper of both speech and silence...” or The Vocalisation of Silence in Caribbean short stories by Edwidge Danticat », *Journal of the Short Story in English* [Online], 47, Autumn 2006,

Mars publie son essai Ainsi parla l'oncle. Cet ouvrage qui passe en revue tous les aspects de la vie sociale haïtienne invite les populations à être fières de tous les aspects de leur identité y compris l'usage du Créole<sup>220</sup>. Quelques années plus tard Jacques Roumain sera l'un des écrivains dont l'œuvre va incarner cette expression linguistique. Nous pensons notamment aux romans La montagne ensorcelée (1931) et à Gouverneurs de la rosée<sup>221</sup> (1944). En contribuant l'émergence du roman indigéniste, Roumain réhabilite du coup le parler créole qui le rythme et la structure syntaxique de son roman séminal, Gouverneurs de la rosée œuvre dans laquelle se côtoient le Français, le Créole et l'Espagnol. Dans cette perspective, l'usage du créole dans The Farming of Bones évoque la mémoire de la littérature.

Ensuite sur le plan sémantique, l'expression créole, *kou Kouto*, établit un parallèle avec un épisode sanglant qui précède la déportation de masse et la mise à mort des Juifs d'Europe par les Nazi. Intervenue en 1934 et connue comme « La Nuit des longs couteaux,<sup>222</sup> » cette purge est l'occasion pour le dictateur nazi d'assassiner tous ses proches collaborateurs qui pouvaient entraver ses sinistres projets.

La guerre civile espagnole constitue à la fois un témoignage historique et un intertexte pertinent dans The Farming of Bones. La présentation du personnage de Papi, le père de señora Valencia, épouse du Colonel Pico, est l'occasion pour la narratrice d'attirer l'attention sur ce conflit armé qui a marqué l'Espagne :

---

<sup>220</sup> Dans le chapitre sur « Le Folk-lore et la littérature » Jean Price-Mars écrit : En définitive, il y a donc une littérature haïtienne. [...] Mais à côté de tout cela, il faudrait quelque chose d'autre qui soit plus grand, plus vrai de vérité humaine et haïtienne, il faudrait que la matière de nos œuvres fut tirée quelquefois de cette immense réserve qu'est notre folk-lore, où s'élaborent les éléments de notre sensibilité, où s'édifie la trame de notre caractère de peuple, notre âme nationale. (192)

<sup>221</sup> Cette expression même invoque la mémoire populaire et la tradition orale. Comme l'explique Jacques Roumain, c'est le nom que se donnent les paysans haïtiens. « La tragédie haïtienne » Léon-François Hoffmann (ed) Jacques Roumain. Œuvres complètes. Madrid, Nanterre : Collection Archivos, 2003, p.687

<sup>222</sup> Voir Max Gallo, La Nuit des longs couteaux. Paris : Robert Laffont, 2001.

In the parlor, Papi sat alone, as he did every night, in a corner near the parlor's accordion-shaped radio, straining to make out an announcer's voice without disturbing the others. He was an exiled patriot, Papi, fighting a year-and-a-half old civil war in Spain by means of the radio. On his lap were maps showing different Spanish cities that he consulted with a hand magnifier as he listened. The maps were cracked along the creases and edges, becoming closer to dust with every passing day. (42-43)

Cette description du personnage de Papi permet de mieux comprendre son indifférence à l'égard du régime de Trujillo et de toute la propagande qui l'aide à se maintenir au pouvoir comme le suggère la phrase suivante: « Papi seemed unaware of the Generalissimo's enormous presence as he listened for words from much farther away » (43).

Ayant combattu auprès des patriotes espagnols pour débarrasser l'Espagne de la dictature franquiste, Papi n'hésite pas à dire le dégoût et la méfiance que lui inspirent la mégalomanie des dictatures militaires en général. Quelques heures avant le début des massacres, alors que son gendre, le Colonel Pico, s'apprête à prendre le commandement d'un groupe de militaires pour une « mission très importante », Papi tient les propos suivants à sa fille :

With your man, everything is the great expedition [...] Men like him have their names on plaques, on roads and bridges. Cities and villages are named for them. I came to live here in this valley because I wanted to escape such dealings, escape from armies and officers [...] Your man, he believes that everything he is doing, he's doing for his country. At least this is what he must tell himself. (137-38)

Cette dénonciation de la mégalomanie des dictateurs est déjà présente dans le tout premier roman de Danticat, Breath, Eyes, Memory. Dans l'extrait suivant Sophie, la narratrice, arrive à l'aéroport en vue de prendre son vol pour New York. Elle est témoin d'une scène d'insurrection au cours de laquelle un groupe d'étudiants tente de, littéralement, débaptiser l'aéroport auquel le dictateur François Duvalier avait

donné son nom des années auparavant : « There is always some trouble here, the driver said. They are changing the name of the airport from François Duvalier to Mais Gaté, like it was before François Duvalier was president »(33). Ce passage permet de commenter la quasi obsession des dictateurs à vouloir laisser leur empreinte dans l'Histoire. Dans The Farming of Bones le guide qui fait visiter la Citadelle Henry à un groupe de touristes espagnols insiste sur ce désir universel des hommes d'Etat de construire des monuments qui leur survivent. Voici comment Amabelle commente les propos du guide :

Henry Christophe was at first a foreigner here, he said. He was born a slave in the Windward Islands and during his life made himself a king here [...] The king was sometimes cruel. He used to march battalions of soldiers off the mountain, ordering them to plunge to their deaths as a disciplinary example to the others. Thousands of our people died constructing what you see here. *But this is not singular to him. All monuments of this great size are built with human blood* (279, les italiques sont de nous).

Le désir de Rafael Trujillo de posséder la Citadelle Henry pourrait être interprété comme relevant de la même manie des hommes d'Etat à vouloir inscrire leur règne dans l'Histoire. Toutefois cela impliquerait une expansion de la souveraineté dominicaine, donc une conquête d'Haïti. Dans l'extrait suivant, seule la Citadelle Henry manque à la liste des personnes et biens conquis par le dictateur:

Malgré son accaparement des métaux, des minéraux, des marais salants, des oiseaux, des reptiles, des poissons, des insectes, des végétaux, sa main mise sur l'agriculture, l'industrie, le commerce, les finances, l'armée, son emprise sur les mœurs, les arts, les lettres, la religion, l'instruction publique, la justice, son ascendant sur la population, sa prépotence, ses titres, ses décorations, ses maîtresses, ses gardes du corps, Rafael Leonidas Trujillo y Molina souffrait du mal de la Citadelle Henry. Il n'arrivait pas à admettre qu'elle ne fut pas sa propriété... Il en vint à en vouloir terriblement au peuple haïtien (PTM, 128-29)

La Citadelle représente pour Trujillo la frontière à conquérir pour asseoir son autorité sur Hispaniola comme l'ont fait avant lui d'autres hommes d'Etat.

Nous devons souligner que même dans les soi-disant « grandes démocraties » chaque dirigeant élu essaie d'occuper une place particulière dans l'histoire en élaborant de « grands chantiers » ou projets, à défaut de construire des monuments gigantesques.

Vu sous cet angle et sans vouloir justifier le coût en vies humaines on peut admettre la conclusion du guide touristique dans The Farming of Bones : la propension à construire des monuments qui résistent au temps est un trait commun à tous les dirigeants humains, depuis l'antiquité jusqu'à l'époque contemporaine<sup>223</sup>.

Toutefois sur le plan géostratégique une remarque s'impose : la construction des forts et châteaux répond très souvent à des impératifs militaires de défense. Dans son ouvrage, The History of Haiti, Steeve Coupeau attire l'attention sur le caractère stratégique des grands projets architecturaux initiés par Henry Christophe :

The trend of national governance as a kingdom marked a shift away from the French republican model. The kingdom remained ready for the defense of its independence, with its resources expended in the construction of forts to prevent a possible offensive from French forces or other colonial powers. King Christophe built numerous castles both as symbols of long-lasting rule and to protect the country against foreign re-occupation [...] One of Christophe's main achievements, the Citadelle Laferriere, remains the largest fort in the Caribbean (48-49)

Comme pour réaffirmer la dimension symbolique et la valeur culturelle unique de la Citadelle Henry, ce site a été déclaré en 1982 Patrimoine Mondial de l'humanité par

---

<sup>223</sup> Sur cet aspect particulier nous voudrions citer deux cas d'espèce dans l'histoire récente de l'Afrique : la construction dans la décennie 80-90 de la Basilique Notre Dame de Yamoussoukro en Côte d'Ivoire par le Président Félix Houphouët-Boigny. Cette entreprise grandiose est l'une des réalisations spectaculaires du père de l'indépendance ivoirienne. Sa construction a été critiquée comme un gaspillage des fonds publics. Plus récemment, on peut citer l'exemple de la construction, au Sénégal de l'imposant Monument de la Renaissance Africaine, inauguré en avril 2010, par le Président Abdoulaye Wade. Une partie de l'opinion publique sénégalaise a jugé l'initiative inopportune en raison du coût exorbitant des travaux.

L'Unesco ( Coupeau 49).

Dans une tout autre perspective, représenter les fantasmes du dictateur Trujillo devient une façon d'humaniser cette figure responsable de l'un des premiers génocides du vingtième siècle. Inspiré du réalisme merveilleux, ce passage du Peuple des terres mêlées décrit comment l'obsession de Trujillo pour la Citadelle Henry se manifeste dans ses rêves :

Réveillé soudain d'un profond sommeil, le jeune officier, Rafael Leonidas Trujillo, s'était mis à tirailler dans sa chambre sous prétexte que des Haïtiens avaient déplacé la Citadelle Henry du buffet où il l'avait jusque- là si bien gardée. On eut du mal à lui faire comprendre que la forteresse s'était pelotonnée sous le tapis du salon et que les Haïtiens, l'ayant cherchée ne l'ayant pas trouvée, étaient rentrés chez eux. Après s'être assuré du fait et s'être félicité de sa bonne vigilance, l'officier dominicain dormit les poings fermés. Et rêva qu'il était un canon. (35-36)

Cet extrait révèle certes jusqu'à quel point Rafael Trujillo désire conquérir la Citadelle, ce symbole de la grandeur et de la souveraineté d'Haïti. Mais en même temps cette représentation humanise le bourreau de Ciudad Trujillo car elle lui attribue des désirs similaires à ceux de nombreux hommes d'Etat. La narration rompt avec la tendance qui consiste à peindre les commanditaires de crimes de masse comme des monstres. Une telle rhétorique ne permet pas de comprendre les conditions objectives de leurs actes pour mieux punir et prévenir la répétition de leurs crimes.

Dans The Farming of Bones, l'attitude des membres de la famille Valencia vis-à-vis de la politique de Trujillo n'est pas uniforme. Par exemple c'est à travers Papi, figure du combattant de la liberté, que se déploie un discours critique sur le régime Trujillo. La position de sa fille Señora Valencia, épouse du Colonel Pico, est beaucoup plus nuancée comme nous le montrons plus loin.

A l'image de l'exil et de la distance qui permettent souvent à l'écrivain de développer une perspective différente sur une thématique ou une situation donnée, l'exilé que représente le personnage de Papi questionne. Dans le passage suivant alors que le Colonel Pico invite les membres de sa famille et des visiteurs présents à son domicile à écouter un discours de Trujillo retransmis à la radio, Papi et le Docteur Javier manifestent leur manque d'intérêt pour cette rhétorique fasciste :

Señor Pico motioned for everyone to be quiet. He walked over to the radio and increased the volume, as though seeking comfort for his personal loss from the most powerful voice in the land [...] "You are independent, and yours is the responsibility for carrying out justice," the Generalissimo shrieked [...] " Tradition shows as a fatal fact," the Generalissimo continued, "that under the protection of rivers, the enemies of peace, who are also the enemies of work and prosperity, found and ambush in which they might do their work, keeping the nation in fear and menacing stability." [...] Doctor Javier got up to leave, excusing himself to his mother by whispering in her hear. [...] Papi slumped down in his chair and nodded off to sleep. (97)

Le silence et l'attitude de Papi et du Docteur Javier sont une expression de leur condamnation du régime Trujillo et de son idéologie raciste et fascisante. Dans The Farming of Bones d'autres personnages qui ont subi les conséquences de l'occupation américaine d'Haïti vont témoigner des abus de cette période. Man Denis, la mère de Sébastien et de Mimi, explique à Amabelle comment l'occupation américaine les a dépossédés de leur propriété familiale, poussant du coup ses deux enfants à l'exil en République dominicaine :

After the hurricane, this house was taken from us by the Yankis; they wanted to make a road of this house. It was given back to us only after they left. Because we had no house, my son went there first, and me, because I was weak in the lungs, I was to go live with my brother in Port-au-Prince. I had no money so my daughter followed Sebastien and they both sent me some. I came back from Port-au-Prince when the land was given back to us, but my children, maybe they didn't know that the Yankis left, maybe they didn't know that the house was ours again. (239)

Par souci de précision historique, nous voudrions signaler que la présence américaine en Haïti dure de 1915 à 1934. Toutefois, un an après avoir débarqué en Haïti, les troupes américaines prennent possession de la République dominicaine en 1916. Une présence qui va durer jusqu'en 1924. Dans son ouvrage, Haïti et la République dominicaine. Une question de frontières, Pascal Blanpain soutient que les autorités américaines justifient cette invasion comme une nécessité pour « éviter que [le pays] ne serve de refuge aux insurgés haïtiens qui étaient en guerre contre l'occupation américaine de leur pays » (82). La lutte contre l'occupation américaine d'Haïti fut dirigée par un officier haïtien nommé Charlemagne Péralte, commandant de la région militaire de Léogane. Steve Coupeau décrit ainsi cet épisode difficile des relations haïtiano-américaines :

[But] the true challenge to the occupation came from Charlemagne Péralte, the leader of the Caco War. [...] When the American forces landed, he was the military commander of the Place of Léogane, and in a rebellious act refused to cede to the marines [...] The Cacos resistance was, however, confined to the northern and Artibonite sections of Haiti, where Péralte succeeded in mobilizing dozens of thousands of men. Using guerrilla tactics, the Cacos posed a military threat to the American forces in spite of primitive armament. But this resistance movement failed to mobilize the populations of the west and the south of Haiti, and this enabled the marines to concentrate all their fire power on the rebellious areas. Popular discontent with the Americans was widespread. The institution of coerced labor (*or corvée* in French) forced peasants to work six days per year in road maintenance. The imposition of coerced labor for public works put fire to the powders. Several thousand peasants rose up to the word of order of Charlemagne Péralte. (The History of Haiti 75)

Dans Brother, I'm Dying, Edwidge Danticat revient sur la période de l'occupation américaine et la réaction d'une partie de la population haïtienne : « When the U.S. Marines landed in Haiti in July 1915 for what would become a nineteen-year occupation, Haitian guerrilla fighters, called Cacos, organized attack against the U.S.

forces from Bel Air » (29). Dans The Farming of Bones, Man Rapadou, la mère d'Yves, évoque cette mémoire historique à travers un témoignage très personnel. Elle explique à Amabelle comment elle choisit d'empoisonner son mari qui espionnait auprès des combattants haïtiens pour le compte des forces occupantes.

I have not told this to anyone, she said, her hands patting her too wide hips, but I believe there are many who suspect, even my son. The Yankis had poisoned Yves' father's mind when he was in their prisons here; he was going to spy on others for Yanki money after he left their jail. Many people who were against the Yankis being here were going to die because of his betrayal. And so I cooked his favorite foods for him and filled them with flour-fine glass and rat poison. I poisoned him. (277)

Cet acte de grand courage et de sacrifice illustre cette volonté de représenter les populations des Caraïbes comme des agents de leur histoire. Dans Le Peuple des terres mêlées de René Philoctète, cette thématique est introduite par la phrase :

« L'histoire est la pâte des peuples; il en sort des pains de toutes les levures. » (61) A l'image du pâtissier qui pétrie et façonne le pain à son goût, les peuples caribéens, lorsqu'ils sont motivés, ont su déterminer leur destin.

Par son action, Man Rapadou entend modestement peser sur le cours des événements. Le geste de Man Rapadou peut être mis en contraste avec la complicité passive qui lie Señora Valencia à son mari, le Colonel Pico, qui exécute aveuglement les ordres de Trujillo. Presqu'un quart de siècle après les massacres Señora Valencia ne trouve pas de raisons pour condamner l'implication de son mari dans le génocide. Mieux, elle semble l'excuser: «Amabelle, I live here still, she said. If I denounce this country, I denounce myself. I would have had to leave the country if I'd forsaken my husband. » (299) A la différence de Man Rapadou qui fait une distinction entre la

loyauté à la patrie et la fidélité à son mari, Señora Valencia fait de la loyauté au Colonel Pico la condition même de sa présence en République dominicaine.

L'acte d'empoisonner évoque une pratique courante pendant l'esclavage. Dépourvus d'armement sophistiqué, les esclaves avaient parfois recours à l'empoisonnement comme moyen de se débarrasser de leur maître<sup>224</sup>. Dans *The Farming of Bones*, la consonance africaine du nom du personnage de Kongo rappelle l'esclavage. Certains descendants d'Africains déportés dans le Nouveau Monde ont gardé le nom de leur région d'origine<sup>225</sup>. En plus de l'esclavage, la plantation revêt une dimension économique et sociale. Le narrateur du film *The Price of Sugar* rappelle le lien historique entre l'esclavage transatlantique et les champs de canne-à-sucre : « African slaves were first used in the Americas to cut sugar cane. » Le documentaire *The Sugar Babies*, insiste même sur le fait que le commerce triangulaire n'aurait pas existé sans l'industrie sucrière et le travail de la canne :

If the sugar cane has not existed, seven million slaves would not have been brought to the Americas over the span of time of two hundred years. That's an official figure. Approximately, some estimate that of seven million slaves that were brought, 3/4 of those slaves were brought in for the sugar cane industry. In other words, the reason for slavery, the reason there are black people in the Americas - in the continent, North, Central, South Americas - is the sugar cane industry [...].

---

<sup>224</sup> Voir D.H. Figueredo and F. Argote-Freyre, *A Brief History of the Caribbean*. New York: FactsOnFile, Inc, 2008, p.84

<sup>225</sup> Plus tard le mot *bossale* va être employé pour distinguer entre les esclaves arrivés d'Afrique de ceux nés dans les plantations. *Ibid.* p. 98. Dany Bébel-Gisler distingue les « paroles de Nègres Congos, arrivés les derniers [...] » *Le Défi culturel guadeloupéen*. Collection : Kód Yanm, 1989, p 106. Il faut souligner aussi qu'il existe en Louisiane, un « Kongo Square » sans doute en souvenir d'un ancien marché d'esclaves. Voir aussi Alexis, Jacques-Stephen. « Du réalisme merveilleux des Haïtiens ». *Présence Africaine*, No. Spécial 8-10 (Juin-Nov. 1956) : 245-272, p. 249.

Sur le plan anthropologique, l'acte même traduit un rapport de force asymétrique. C'est ainsi qu'il faut comprendre, dans la littérature,<sup>226</sup> le recours à l'empoisonnement par des femmes battues et brimées par leur mari. Le récit biblique constitue une référence intertextuelle majeure dans The Farming of Bones.

L'épigraphe situe l'ensemble du roman sous le signe du "shibboleth"<sup>227</sup> :

Jephthah called together the men of Gilead and fought against Ephraim. The Gileadites captured the fords of the Jordan leading to Ephraim, and whenever a survivor of Ephraim said, "Let me cross over," the men of Gilead asked him, "Are you an Ephraimite?" If he replied, "No," they said, "All right, say 'Shibboleth.'" If he said, "Sibboleth," because he could not pronounce the word correctly, they seized and killed him at the fords of the Jordan. Forty-thousand were killed at the time.

Ce récit biblique qui sert à attirer l'attention sur l'élément linguistique comme une composante de l'altérité radicale, n'est pas la seule référence religieuse dans le roman. Dans une toute autre perspective, les récits et figures bibliques introduisent dans le récit de génocide le thème du cri<sup>228</sup>. Dans Le Peuple des terres mêlées à travers l'évocation du premier acte fratricide de l'histoire de l'humanité – l'assassinat d'Abel par son frère aîné Caïn. Un Dominicain qui aidait les Haïtiens à prononcer le mot « perejil, » est victime de la folle violence de ses compatriotes :

Le Dominicain dont la voix a rempli des kilomètres de sentiers de montagne, de plaine, de palude, de forêt, est borgne [...] Il vient de passer plus de cinquante heures à enseigner le mot... Le mot s'est déclaré inapte aux lèvres haïtiennes, incommode par elles. A la longue, l'homme à la peau chocolat finit par s'effondrer, l'autre œil, cette fois-ci, crevé par son propre regard, 'J'ai tant vu que les choses m'agressent comme si j'étais leur *cri d'Abel*. Je meurs, victime de la vision cruelle. Qu'on s'en souvienne chaque fois qu'on braque

<sup>226</sup> Nous pensons à The Purple Hibiscus. Algonquin Books, 2003, de la Nigériane Chimamanda, Ngozi Adichie.

<sup>227</sup> Bible, chapitre 12, versets 4 à 6.

<sup>228</sup> Cette thématique est déjà un trope majeur de la littérature caribéenne. Voir Aimé Césaire, Et les chiens se taisaient. Paris : Présence Africaine, 1956 ; Edouard Glissant, Introduction à une poétique du divers. Paris : Gallimard, 1996 ou Le Discours antillais. Paris : Gallimard, 1997 ; Patrick Chamoiseau, L'esclave vieil homme et le molosse. Paris : Gallimard, 1999.

une arme sur n'importe quoi, sur la chanson d'un enfant par exemple.' C'était les derniers mots de l'homme (93-94, nous soulignons).

Le thème du cri introduit une dimension intertextuelle importante au regard même de l'aire géographique qui nous concerne ici. La Plantation est reconnue comme l'un des cadres d'étude par excellence de la dynamique historique et sociopolitique des Caraïbes. En ce qui concerne la mémoire des tragédies humaines qui ont meurtri cet espace, Glissant parle du long « cri de la Plantation » (Poétique de la Relation 88). C'est dans cette perspective que nous disons que le discours religieux et le témoignage littéraire convergent ici dans leur dénonciation du génocide de 1937 présenté comme un acte fratricide.

En témoignant pour les victimes haïtiennes ce Dominicain compare leur sort à celui d'Abel. Dans la Bible ce personnage est pasteur, éleveur de bétails. Il est donc associé à un genre de vie nomadique, à l'errance, à une migration saisonnière. Cette figure biblique incarne le mode de vie d'une partie des ouvriers agricoles haïtiens qui se déplacent à chaque *zafra*, la coupe de la canne. Cette comparaison implique aussi une reconnaissance implicite de la composante catholique dans la riche vie spirituelle des peuples haïtiens. Lors d'une conversation avec Amabelle au sujet de ses enfants portés disparus depuis les massacres, Man Denis compare son fils Sébastien à la figure biblique du même nom :

I named him Sebastien myself, she said, after the saint. You know of Saint Sebastien, who died not once, but twice. [...] The first time, soldiers shot arrows at his body and left him for dead. A widow found him and saw he was alive. The widow carried him to her house and treated his wounds. When he was healed, Saint Sebastien went back to the soldiers to show them the miracle of love that was his life; this time the soldiers beat him with sticks until he was truly dead. (240)

Ce que nous voudrions retenir de ce récit biblique, c'est la notion de la seconde mort dans son acception symbolique et non littérale.

Cette thématique est très pertinente dans les témoignages de génocide. Très souvent, elle est employée dans ce contexte pour dire comment les bourreaux nient l'humanité de leur victime en leur donnant la mort dans des conditions atroces mais aussi pour souligner le fait que les morts sont privés de sépulture et de rituel funèbre. Du coup les victimes d'atrocité génocidaire sont privées de toute dignité humaine. Aussi il convient de rappeler l'effort des amis du vieux Kongo pour retrouver le corps de son fils, Joël afin de lui donner une sépulture décente. Toutefois, compte tenu des circonstances<sup>229</sup> de sa mort, le vieux Kongo refuse tout rite funéraire à caractère public. « No funeral for Joël [...] It wasn't ceremonious the way I buried him, I know» (FB 108). A l'insu des amis de Joël et de la communauté haïtienne d'Alégria, Kongo s'arrange pour enterrer seul son fils. Cet enterrement dans l'anonymat peut être mis en rapport avec le « cimetière des anonymes » dont parle le Père Christopher Hartley dans *The Price of Sugar* :

The Vicini family have a lot of blood on their hands. This is well known and nobody dares to speak out and say it because many people fear for their lives or the lives of their loved ones. And this is a fact; people disappear; people are never found. In an unmarked corner of the Vicini plantation is a cemetery. Dominicans don't know [about] this cemetery. I only found this place about six or seven months ago and I have been here for seven years. And nobody has ever mentioned it [...] You're standing on people's bodies, all of this, as many as there are crosses you can see.

Les *braceros* qui travaillent dans les plantations, dans l'arrière-pays, loin des plages et des hôtels luxueux, sont hors du regard des milliers de touristes qui visitent chaque année la République dominicaine. Une fois morts ou tués, ils sont enterrés dans la

---

<sup>229</sup> Il reste à déterminer si l'accident de voiture qui a tué Joël est le résultat d'un acte prémédité.

plus grande discrétion comme l'atteste l'existence du cimetière clandestin dans *The Price of Sugar*.

Quelques jours après la mort de Joël, le Colonel Pico et Señora Valencia perdent leur fils, Rafael, frère jumeau de Rosalinda. Le récit des préparatifs de l'enterrement du nouveau-né de quelques semaines est une occasion supplémentaire de montrer jusqu'à quel point la vie des Haïtiens est dévaluée en République dominicaine. Alors que le Kongo a enterré son fils dans l'anonymat, la solitude et sans cercueil, la famille qui est responsable de la mort de Joël réserve au bébé une cérémonie funéraire digne d'attention :

The next morning, before dawn, while everyone was still asleep, Juana and I watched from the doorway of the old sewing room as Señor Pico padded his son's coffin with a pile of clean sheets from his wife's armoire and placed him in the casket. The señor was wearing his ceremonial khakis with his cap set in perfect alignment with his seashell-shaped ears. [...] Señora Valencia got up to drape a web of fragile lace over her son's colorfully painted coffin. Papi and one of the senora's maternal relations held the other end of the cloth heirloom laced-bordered sheets, helping her to fold the cloth small enough to cover the casket without trailing onto the ground. (111-12)

En juxtaposant la description de l'enterrement de Joël et les funérailles du petit Rafael, la narration met le pouvoir de suggestion de la littérature pour attirer l'attention sur le traitement inhumain des braceros en République dominicaine. Le témoignage s'oppose à la perspective des Dominicains qui ont tendance à voir les Haïtiens comme un groupe sans reconnaissance de leur identité individuelle. Réagissant pour la première fois à la nouvelle de la mort de Joël, Papi s'exprime ainsi : « I have finally heard of a man dying, [...] Don Carlos himself told me that one of his men died some days ago. *But there are so many who work for Don Carlos, he did not know the name of the man who died.* » (*The Farming of Bones* 84, nous

soulignons). Cette description fait ressortir le manque de tout rapport humain entre Don Carlos et ses ouvriers qui forment plus ou moins un corps commun avec sa propriété. Dans *The Price of Sugar*, Johnny Belizaire, un coupeur de canne témoigne d'une situation similaire : « I'm 25 years old and I was born in the *bateyes*. I've never seen the owner, José Vicini, personally come here. He never comes around to ask people how things are going. He only flies over in his helicopter. » L'image de l'hélicoptère survolant la plantation qui accompagne ces propos de Johnny, concentre toute une série de situations allant des rapports de pouvoir et de classe à la violence structurelle que l'industrie sucrière fait subir aux ouvriers agricoles. Dans Le Peuple des terres mêlées, c'est la figure de l'hydre géante planant au-dessus d'Elias Piña qui évoque tous ces rapports d'oppression (9).

Le rite funéraire est ce qui permet aux humains de faire le deuil de leurs proche et de surmonter un tant soit peu la douleur associée à la perte. Dans le cas du génocide les survivants sont privés de ce lien ultime avec les victimes, ce qui en soit est source de tension psychologique et de traumatisme.

#### **4.5. «There are ghosts there... » L'Histoire comme revenant.**

La mémoire traumatique est un lieu commun dans l'œuvre d'Edwidge Danticat. Inspirée du témoignage historique, cette écriture mémorielle utilise constamment la trope du fantôme sur le plan symbolique pour décrire l'emprise du passé sur les personnages romanesques. Déjà dans le tout premier roman de Danticat, lorsque Sophie la narratrice demande à sa mère, immigrée à New York ,si elle retournerait un jour en Haïti, celle-ci répond en partie : « There are ghosts there

that I can't face, things that are still very painful for me» (78). Cette dimension du témoignage qui dévoile les blessures de l'histoire est bien présente dans The Farming of Bones. Sébastien dont le père est tué dans un violent ouragan qui dévaste l'ensemble de l'île d'Hispaniola en 1930 reste hanté par ce le souvenir de cette tragédie. Pour Sébastien qui n'était qu'un petit garçon à l'époque, en plus de lui prendre son père, l'ouragan a aussi fait chavirer son monde à lui. Adulte, il continue d'être tourmenté par le roucoulement des pigeons qui peuplaient son univers enfantin et que l'implacable cyclone décima. La narration de The Farming of Bones décrit ainsi les cauchemars et l'état d'esprit de Sébastien :

Sébastien – who is from the north of Haiti like I am, though we did not know each other when we lived there – feels haunted by the crooning of pigeons. Their cry, he says sounds like it's not meant for others to hear, but like each howling pigeon is trying to bury its head deep inside itself. He imagines that the way pigeons moan is the same way ghosts cry when they are too sad, when they have been dead so long that they have forgotten how to speak their own names. Sébastien's father was killed in the great hurricane that struck the whole island– both Haiti and the Dominican Republic– in 1930. He lost his father and almost everything else [...] Sometimes, when we are almost asleep together, Sébastien will hear a pigeon; the pigeons he hears – and I don't always hear them – tend to go on moaning night after night with their mysterious calls in their mysterious language. (25)

Plus tard dans le roman, la mère de Sébastien, Man Denise, confirme jusqu'à quel point son fils a été affecté par la perte de son père: “Their father was killed in the hurricane ; Sébastien had a cage full of pigeons that also died in the hurricane, and he was so sad” (239).

Sept ans après cet ouragan historique dont les conséquences furent lourdes pour les populations de l'île d'Hispaniola les reviviscences traumatiques de Sébastien illustrent bien le lien que Cathy Caruth établit entre histoire et traumatisme : “[...] we could say that the traumatic nature of history means that events are only

historical to the extent that they implicate others” (18). Sébastien revit ce passé douloureux à travers la mémoire des êtres qui lui étaient chers. Sur le plan historique, l’année de l’ouragan n’a d’importance pour le personnage, y compris sur le plan du traumatisme, que par rapport à ceux qu’il a perdus.

Au-delà du traumatisme individuel il y a aussi l’exemplarité de la mémoire à travers l’évocation de l’ouragan de 1930. Le témoignage historique fait état de la souffrance de toute une nation :

On the wall was pasted a seven-year-old calendar, from the year of the great hurricane that had plundered the whole island, a time when so many houses were flattened and so many people were killed that the Generalissimo himself had marched through the windswept streets of the Dominican capital and ordered that the corpses he encountered during his inspection be brought to the Plaza Colombia and torched in public bonfires that burned for days, filling the air with so much as that everyone walked with their eyes streaming, their handkerchiefs pressed against their noses, and their parasols held close to their heads (45)

Il y a une dimension implicite dans cette évocation. 1930 est aussi l’année de la prise du pouvoir par Leonidas Trujillo. Nous voudrions attirer l’attention sur le fait que la description ci-dessus place la venue au pouvoir du dictateur sous le signe d’une calamité naturelle. Dans The Farming of Bones cette perspective reflète le point de vue des Haïtiens qui sont victimes de l’idéologie raciste et xénophobe du dictateur dont le point culminant sera le génocide de 1937. Toutefois, sur le plan géopolitique, certains universitaires et chercheurs, soucieux de faire ressortir la position dominicaine, estiment que ces tragiques événements sont à mettre au compte des

soubresauts nécessaires à la création de l'Etat-nation en République dominicaine<sup>230</sup>.

Amabelle, la narratrice de The Farming of Bones est un autre personnage habité par la mémoire traumatique. Âgée de huit ans Amabelle, assiste impuissante, à la noyade de ses parents dans la Rivière Massacre. Depuis, ces images ne la quittent plus et continuent à hanter ses nuits. Dans le passage suivant, elle raconte comment son compagnon Sébastien essaie de l'aider à surmonter ce passé qu'elle ne cesse de revivre en cauchemars :

He ran both hands up and down my back. He had been this way the whole year we'd been together. His favorite way of forgetting something sad was to grab and hold on to somebody even harder. You're sweating, he said, letting his fingers slide along my spine. I had my dream of my parents in the river, I said. I don't want you to have this dream again, he said. I always see it precisely the way it took place.(55)

Des décennies après la noyade de ses parents, les cauchemars d'Amabelle pourraient être interprétés comme étant l'expression d'un deuil impossible. En observant Señora Valencia faire ses adieux au cercueil de son fils, Amabelle a les mots suivants : « Somehow I envied her. At least she could place her hands on it, her son's final bed. My parents had no coffins" (93). Plus tard, la narratrice se lamente sur le sort de ses amis morts ou disparus dont elle ne saura jamais s'ils ont reçu une sépulture. "The more days go by, the more the more I think of Joel's grave. (Of Wilner's, Odette's, Mimi's, and Sebastien's too.) I could no more find these graves than the exact star that exploded and fell from the sky the night each of them perished" (265).

---

<sup>230</sup> Nous pensons à Rénald Clérismé qui résume ainsi la perspective dominicaine sur les tragiques événements de 1937 : « le massacre a été utilisé comme instrument dans le processus de construction de l'Etat-nation dominicain. Cela tend à prouver que la redéfinition de la frontière politique entre Haïti et la République Dominicaine faisait partie du processus de création de l'Etat et de l'identité nationale dominicaine et que la délimitation de la frontière en vue de ces objectifs était considérée comme un motif suffisant pour le massacre de 1937. » Main-d'œuvre haïtienne, capital dominicain. L'Harmattan, p.57. Sur le même point, on peut remarquer que depuis la seconde guerre mondiale, la violence de masse continue d'accompagner les processus d'édification et de consolidation des Etats-nations, des Balkans aux Timores, en passant par l'Amérique Latine et le continent Africain.

Don Ignacio, le père de Señora Valencia, aussi appelé Papi, est hanté par le souvenir des atrocités de la guerre<sup>231</sup>. Lorsqu'il va présenter ses condoléances à Kongo dont le fils Joël a été tué par la voiture du Colonel Pico, Papi profite pour lui révéler un passé qui le suit comme son ombre. Dans le passage que nous citons, Kongo revient sur les confessions du vieil homme :

He [Don Ignacio] told me he killed people in a war when he was a young man, Kongo said. He couldn't remember how many he'd killed but felt like each one was walking kòt a kòt with him, crushing his happiness. For his woman to die on the night his only son was to be born, for my son to be killed the day his grandchildren saw the first light, he felt this was the doing of people he killed in the war, people still walking side by side with him. He thought his grandson's death showed this. (145)

#### **4.6. L'indivision énonciative comme expression de la mémoire traumatique ?**

Le Père Jacques Romain est un autre personnage intéressant du point de vue de la narration. Ce missionnaire catholique d'origine haïtienne officiait dans la ville d'Alégria au moment des attaques contre les Haïtiens. Arrêté en compagnie du père Vargas et du Docteur Javier, le père Romain est torturé par les hommes de Trujillo avant d'être libéré comme l'indique ce témoignage de sa sœur qui s'occupe de lui :

He was beaten badly every day, the sister said, stroking his shoulder. When he first came, he told me they'd tied a rope around his head and twisted it so tight that sometimes he felt like he was going mad. They offered him nothing to drink but his own piss. Sometimes he remembers everything. Sometimes, he forgets all of it, everything, even, me. (261)

Depuis sa libération, le Père Romain, qui était opposé à l'idéologie raciste et fascisante de Trujillo, a adopté la rhétorique haineuse de ses tortionnaires dominicains. Sa sœur prévient Amabelle: « They forced him to say these things that

---

<sup>231</sup> On peut imaginer qu'il s'agit de la Première Guerre Mondiale (1914-1918).

he says now whenever his mind wanders » (260). Amabelle ne tarde pas à prendre la mesure des délires du Père Romain :

On this island, walk too far in either direction and people speak a different language, continued Father Romain with aimless determination. Our motherland is Spain; theirs is darkest Africa, you understand? They once came here only to cut sugarcane, but now there are more of them than there will ever be cane to cut, you understand? Our problem is one of dominion. Tell me, does anyone like to have their house flooded with visitors, to the point that the visitors replace their own children? How can a country be ours if we are in smaller numbers than the outsiders? Those of us who love our country are taking measures to keep it our own. (260)

L'auteur utilise ici la technique de l'indivision énonciative – on attribue à un personnage les propos d'un autre – pour révéler la dimension du traumatisme chez le Père Romain. Cette stratégie narrative illustre aussi la connexion entre littérature et témoignage historique. Car à la différence du journaliste et de l'historien, le romancier a accès au subconscient de ses personnages.

Ceux-ci sont une création de l'auteur et en tant que tels ils sont une expression de son intention littéraire. Le titre suivant, « I Am Not A Journalist, » un chapitre du dernier ouvrage de Danticat est évocateur à ce sujet (Create Dangerously 41-58). Cette disposition méthodologique qui ressemble à un clin d'œil en direction du lecteur est une façon pour l'écrivain d'anticiper sur la réception de son œuvre.

Dans The Farming of Bones, l'indivision narrative permet de dénoncer un autre aspect de la rhétorique xénophobe : l'haïtianization de la République dominicaine. Mélange de sentiments nationalistes et de discours anti-Haïtiens, ce discours vise à désigner les immigrants haïtiens comme un danger potentiel pour l'identité nationale dominicaine comme l'indique ce moment de délire du Père Romain, rapporté par Amabelle :

Sometimes I cannot believe that this one island produced two such different peoples, Father continued like a badly wounded machine. We, as Dominicans, must have our separate traditions and our own ways of living. If not, in less [than] three generations, we will all be Haitians. In three generations, our children and grandchildren will have their blood completely tainted unless we defend ourselves now, you understand? (261)

Ce discours nationaliste et raciste mobilise une partie de la population qui voit en l'immigrant haïtien un rival qui vient en République dominicaine pour lui prendre son emploi. Il faut souligner que la situation n'a pas beaucoup changé comme le prouvent les films documentaires réalisés depuis 2005 et qui traitent la présence haïtienne en République dominicaine. Dans le film *The Price of Sugar* un journaliste indépendant explique comment des Dominicains ont été amenés à croire à de telles idées : «The Vicini cannot defend all the bad things they do, so they have turned to Nationalism. They have taken good people who don't know what's going on, who might be bothered by Haitians in their work place and the Vicini want to turn that into hatred. » Plus tard dans le film, alors que le Père Christopher Hartley continue à exiger de meilleures conditions de vie et de travail pour les coupeurs de canne, une manifestation publique contre la présence haïtienne et contre ce dernier a lieu. Les manifestants manipulés par la famille Vicini accusent le prêtre de vouloir « haïtianiser le pays » comme l'indiquent les propos suivants d'une Dominicaine : « Right now we have a peaceful strike over the massive haitianization by Father Christopher Hartley in Los Llnos. » Ces accusations sont sans fondement et visent à détourner l'attention du public des vrais responsables du trafic humain entre Haïti et la République dominicaine. Dans le film, *The Sugar Babies*, le missionnaire belge Pierre Ruquoy, engagé dans la même lutte que le Père Hartley, témoigne sur l'implication des plus hautes autorités dominicaines dans le trafic

humain. Il raconte comment après des mois d'enquête il a réussi à identifier un Dominicain nommé Chong qui sert d'intermédiaire entre les compagnies sucrières et les réseaux de trafiquants.

Chong organise le voyage, les agents de l'immigration arrivent pour garantir que montent dans les camions, seulement la quantité demandée par les sucreries. Vous savez qu'il y a deux ans quand j'ai dénoncé ce trafic, quand j'ai montré la photo de M. Chong dans les journaux, le directeur de l'immigration de ce temps [...] m'a convoqué. Et malheureusement il n'était pas présent à la réunion. Il avait une réunion urgente avec le Président de la République ; donc il m'a laissé en compagnie du Colonel Luna qui est son bras droit et de la vice directrice de l'immigration qui s'appelait Madame Belgica [...] Nous payons Chong et nous envoyons notre meilleur agent de l'immigration, M. Polanco que vous dénoncez dans votre article.

Dans The Farming of Bones, vingt-quatre ans après les massacres lorsque Amabelle décide de rendre visite à Señora Valencia en République dominicaine, elle fait le voyage aller-retour à bord de la camionnette d'un passeur. L'extrait que nous citons décrit le trajet retour vers Haïti:

The driver started back to the border at great speed. He had a rendez vous and wanted to arrive before morning. He knew how to avoid the military checkpoints, he said, to save time [...] I help bring workers into La Romana for the sugarcane, he said[...] The people here need their sugarcane and other things cut, he said, and people suffer for lack of work in our country. (306)

Vu l'ampleur du trafic humain et sa médiatisation par la presse, il convient aussi de s'interroger sur le rôle du pouvoir haïtien<sup>232</sup>. Dans The Farming of Bones, Tibon, un coupeur de canne haïtien dénonce la complicité de son pays en ces termes : "They have so many of us here because our own country – our own government– has

---

<sup>232</sup> Sur la complicité du gouvernement haïtien et notamment les traités signés avec les autorités dominicaines en matières d'immigration, consulter Steeve Coupeau, *The History of Haiti. Op. Cit.*, p.149. L'auteur estime par exemple que le régime de Duvalier père fournissait à la République dominicaine entre dix mille et quinze mille ouvriers agricoles par an, contre forte rémunération. Dans *Create Dangerously*, Edwidge Danticat, dénonce ces accords en ces termes: "Other poor Haitians were sold by the Haitian government in secret deals to work in the sugarcane fields of the Dominican Republic and were shipped off like slaves to the other side of the island." p.70

forsaken us [...] Poor people are sold to work in the cane field so our own country can be free of them” (177-78). Ces propos du personnage peuvent être mis en relation avec ce passage du Peuple des terres mêlées qui met directement en cause les autorités haïtiennes dans « l’exportation » des travailleurs agricoles vers la République dominicaine :

Certes, il [ Rafael Trujillo] avait reçu ses armes. Il en avait reçu de toutes sortes, de toutes horreurs. Mais faire la guerre ne lui était pas indispensable pour se procurer de la chair haïtienne. Les autorités de Port-au-Prince lui en fournissaient à chaque récolte de canne-à-sucre. A ces occasions, des milliers d’agents du gouvernement sillonnaient les villes, les campagnes, claironnant que la zafra, la coupe des cannes, allait s’ouvrir en Dominicanie. On racontait aux ouvriers qu’ils pouvaient s’enrichir rien qu’en coupant des cannes. [...] Cela dit les Haïtiens acceptaient de se rendre chez les Dominicains. En attendant, on les photographiait : 6 gourdes la demi-douzaine de faciès. On leur délivrait une carte d’identité : 3 gourdes 50 aux inaccessibles guichets du Service des Contributions, 15 à 20 gourdes dans le business. On appliquait leurs empreintes digitales sur une fiche jaune où étaient relatés, imaginés, créés, leur passé pénal : délit, crime, contravention, condamnation, acquittement, toute la rhétorique ! (129)

La dénonciation de la complicité des autorités haïtiennes est plus virulente dans Le Peuple des terres mêlées. Parfois inspirée par le réalisme merveilleux, la narration dépeint l’armée et les officiels haïtiens comme un monstre géant qui cannibalise le petit peuple. Dans l’extrait que nous citons, c’est l’inaction des plus hautes autorités haïtiennes qui est ridiculisée à travers la figure d’anciens hommes d’Etat comme Pétion et Henry Christophe :

Alexandre Pétion, le républicain, à force de sabler le dom Pérignon se prenait pour un boucher et réclamait scie, coutelas, hachoir, tandis qu’un vulgaire coq de bruyère ébouriffé le couvrait de sparadras pour bloquer les bulles de sang qui lui sortaient du corps à gros bouillons. Une tête haïtienne coupée à la frontière, verre de sang haïtien au bal masqué, Champ de Mars, Place des héros (120)

L'armée haïtienne, institution chargée de la défense du territoire national, n'est pas épargnée. Pendant que le massacre de leurs compatriotes en territoire dominicain bat son plein la voix narrative décrit les militaires haïtiens immergés dans une ambiance carnavalesque :

La même nuit, dans une autre salle du palais de la présidence, c'était le bal des militaires. Là, pas de masques. Tout était ordre, saluts, uniformes, sérénité. Certes, les boissons alcoolisées étaient interdites, mais par saintes précautions on refusait des liquides de quelque nature que ce fût : gazeuses, jus de fruits, eau, eau traitée, eau de coco, lait, lait condensé, évaporé, écrémé, pasteurisé, entier, café, café au lait, chocolat, chocolat au lait, jus de légumes et le toutim ! Par contre on honorait les pâtes : beignets, nouilles, tartes, vermicelle, macaroni, spaghetti, gâteaux, pâtés, patati, patata ! La musique tantôt sentimentale, tantôt cavalière, entraînait les couples dans des volutes et des parades. Le tutoiement du taffetas se mariait au cliquetis de l'épée. L'ordre s'aliénait dans les trilles des gorges féminines. Les fourchettes, les couteaux, volaient au service des gourmets. L'armée jouissait. (Le Peuple des terres mêlées 120-21)

Cette description d'une armée au comportement irresponsable apporte une réponse à la question que se pose Yves dans The Farming of Bones. En l'absence de toute réaction militaire haïtienne adéquate face à un crime d'Etat perpétré sur des civils innocents, le fils de Man Rapadou ne peut s'empêcher de lancer à ses compagnons d'infortune : « Tell me, why don't our people go to war because of this [massacre]? » (197).

Dans The Farming of Bones, la narration révèle que les propos xénophobes et racistes ont été inculqués au Père Romain sous l'influence de la torture pendant qu'il était détenu par les hommes de Trujillo. Et comme pour insister sur le caractère burlesque de ce nationalisme outrancier, la narration fait coïncider la répétition de ces propos avec un moment de « folie ». Dans cette perspective les phrases suivantes prononcées par le Père Romain correspondent à ce que Dany Bébel-Gisler identifie

dans sa taxonomie des discours oraux en langue créole comme « paroles déparlées, sans queue ni tête »<sup>233</sup> (The Farming of Bones 260).

L'usage de l'indivision énonciative dans The Farming of Bones pour révéler le point de vue des autorités dominicaines sur l'immigration haïtienne peut être mis en parallèle avec la technique narrative employée dans Le Peuple des terres mêlées. Dans ce roman c'est la radio d'Etat, la Voz Dominicana, qui diffuse l'essentiel de la propagande anti-haïtienne comme l'atteste ce commentaire de la voix narrative : « Et fourre-le bien dans ton ciboulot de guagua : ce sont des idées...reçues, justement diffusées par les medias, la radio surtout » (103) La focalisation sur le point de vue individuel est un procédé supplémentaire pour insister sur le caractère fictionnel du récit.

Renée Larrier réaffirme la dimension testimoniale du roman de Danticat lorsqu'elle écrit: "Edwidge Danticat's The Farming of Bones, functions as oral testimony and written evidence of a woman's experience during the massacre of 20,000 Haitians in the Dominicans Republic in 1937. Government officials and priests in the novel listen to and collect individual survivors' testimony"<sup>234</sup>.

La narration introduit dans le texte un ethos du témoignage. Dans leur récit des massacres, les survivants insistent qu'ils ont vu les faits qu'ils rapportent: « *I was there in Santiago, a voice shouted from the other side of the room, when they shut seven hundred souls into a courtyard behind two government houses. They made them lie face down in the red dirt and shot them in the back of the head with rifles.* » (210) Sur

<sup>233</sup> Le Défi culturel guadeloupéen. *Op. Cit.*, p. 107.

<sup>234</sup> "Girl by the Shore. Gender and Testimony in Edwidge Danticat's The Farming of Bones" p. 52 *Journal of Haitian Studies*. Vol. 7, Issue 2 (2001) pp 50-60.

le même ton une autre rescapée ajoute: “ I was there [...] when they forced more than two hundred off the pier in Monte Cristi » (210) Dans le film, *The Price of Sugar*, la camera représente cet outil qui révèle la réalité de la vie des coupeurs de canne. A un moment de son témoignage, Johnny Bélizaire, fixe la camera et dit: “You have seen with your own eyes, not what someone told you, but the reality.”

Paul Newman, le narrateur du film, presente ainsi l’action du Pere Christopher Hartley: “The growing and harvesting of Dominican sugar cane is done almost entirely by laborers from Haiti. What Father Christopher saw in the plantations, he began to document it” tandis que le film *The Sugar Babies* commence avec la phrase suivante: “This film contains testimonies taken from early 2005 to late 2006 on both sides of the island of Hispaniola.”

#### **4.7. Les «enfants invisibles ». Quand le « droit du sol » ne s’applique pas aux enfants des Haïtiens en République dominicaine.**

The Farming of Bones attire l’attention sur la délicate question du sort des enfants nés de parents haïtiens en République dominicaine. Ces enfants – que la constitution dominicaine reconnaît comme citoyens du pays en vertu du droit du sol – sont privés de tout document d’état-civil et n’ont pas accès à l’éducation publique. Dans The Farming of Bones la seule possibilité d’offrir un semblant de scolarité à ces enfants est une initiative du Père Romain, un prêtre haïtien qui officie en République dominicaine, dans la région frontalière. Ce passage reflète la préoccupation des parents face à cette situation :

Parents were walking their children to the one-room school started by Father Romain and a Dominican priest, Father Vargas. The flat cinder-block

building was already too crowded, and the parents who were taking their young ones there complained as they did every morning about the limitations on their children's education. (69)

Le film *The Sugar Babies* témoigne de cette situation d'exclusion que connaissent les enfants nés de parents d'origine haïtienne. Le narrateur résume ainsi le cas de ces « enfants invisibles »: "Since in the *bateyes*<sup>235</sup> schools only reach the fourth grade, a child's developmental opportunities in life outside of the *bateyes* becomes next to impossible. Access to secondary education is specially limited by a state of judicial limbo which renders these children invisible in a country, in which most of them were born". C'est dans ce contexte qu'une mère crie son indignation face aux dérives racistes et autoritaires d'un Etat qui bafoue sa propre constitution en refusant le droit à la citoyenneté à une partie de sa population.

I pushed my son out of my body here, in this country. [...] My mother too pushed me out of her body here. Not me, not my son, not one of us has ever seen the other side of the border. Still they won't put our birth papers in our palms so my son can have knowledge placed into his head by a proper educator in a proper school. (69)

En écho à la dame qui vient de s'exprimer, un homme renchérit: "To them we are always foreigners, even if our granmémés' granmémés were born in this country [...]

This makes it easier for them to push us out when they want to" (69). A l'image d'Amabelle, ces hommes et femmes sont des témoins directs des massacres, en se faisant l'écho de leur expérience l'auteur devient alors un « témoin du témoin<sup>236</sup>. »

Dans *The Sugar Babies*, le Père Christopher Hartley parle aussi de la situation des enfants nés dans les plantations. Selon le missionnaire, ce traitement injuste des

---

<sup>235</sup> Selon l'explication donnée dans le film, ce mot désigne un petit village avec une plantation.

<sup>236</sup> Voir : *Qui si je criais...? Œuvres-témoignages dans les tourmentes du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Laurence Teper, 2007 ; Annette Wiewiorka, *L'ère du témoin*. Paris : Plon, 1998.

enfants dont les parents sont d'origine noire et haïtienne révèle la politique raciste du gouvernement dominicain.

The invisible children in the Dominican Republic are thousands and thousands of children who are born in the Dominican Republic and who by the very fact, according to the Dominican constitution, have the right to a birth certificate. [Yet they] are being denied such a document, [they] are being denied the right to citizenship by the Dominican government because of the fact that they are of Haitian descent. Because this is only done to Black Haitian children.

Cet article de la constitution dominicaine qui garantit la citoyenneté à tout enfant né sur le sol dominicain n'est pas une loi récente, puisque Jean Price-Mars l'évoque dans son ouvrage, La République d'Haïti et la République dominicaine :

Par ailleurs, la défense de la communauté contre le péril noir est tellement péremptoire qu'elle a suscité de rigoureuses mesures législatives insérées dans la loi de 1939 sur l'immigration qui établit que tout individu qui voudrait séjourner sur le territoire dominicain paierait un droit de \$500 s'il n'est pas de race caucasique ou autochtone américaine. Cependant, la même loi autorisait les usines sucrières à recruter la main-d'œuvre noire à l'occasion de la coupe de canne saisonnière en obtenant du Pouvoir exécutif un décret approprié et à la condition de rapatrier les ouvriers immigrés à la fin de la saison. Mais quelquefois ces immigrants voyagent avec leurs femmes, qui sont acceptées. Si d'aventure celles-ci accouchaient pendant leur séjour en territoire dominicain, leurs enfants ne deviendraient-ils pas *ipso facto* des citoyens dominicains en vertu de la Constitution dominicaine qui consacre le principe du *jus soli* à tout individu né sur le sol dominicain ? De quelle disgrâce, Seigneur, ce principe constitutionnel menace-t-il l'intégrité homogène de la communauté dominicaine ? (325)

Le cas personnel de l'actuel Ambassadeur d'Haïti aux Etats-Unis, Raymond Joseph, est très révélateur des motivations racistes qui empêchent l'application du droit du sol pour les enfants nés en République dominicaine de parents d'origine haïtienne.

Dans le film *The Sugar Babies*, le diplomate haïtien revient sur son enfance en République dominicaine :

My father left Haiti when he was about 18 and went to the Dominican Republic as workers do. However he was an educated Haitian. He had

finished high school. He soon found a job as a *pesadora*. A *pesadora* is like an accountant who weights the sugarcane when the carts come across a big weighting station. And growing up as a young kid, I felt I was a privileged Haitian living in the batey. I left the Dominican Republic when I was 7 and half years old to go to Haiti and I lived there until I came to the United States in my twenties to go the college here. But one thing that always gnaws at me is that I was born in a country where I could not have a birth certificate. I got my birth certificate after I arrived in Haiti; my father went to declare me. You see, my father had tried everything not to talk about his “haitian-ness” in the Dominican Republic until the massacre of Haitians by Rafael Trujillo. At that point, he took me and my young brother and my mother to the Haitian embassy and he said: “I want to be repatriated.” And that’s how we went home. So I think it has been a rich experience for me but a painful [one]. I think it’s painful for a lot of Haitians who are born in a country and cannot get the citizenship of that country. I shall tell you one thing though. After I became successful in New York, I have worked for 14 years for The Wall Street Journal as a financial writer and I used to cover the Caribbean [...] I used to write stories about events in the Caribbean and I covered events in the Dominican Republic with an American company about corruption in the government. When I began to write the story, the Dominican themselves began researching me and one day I was surprised to see a big headline in a newspaper *Ahora*, in big red letters: *Raymond es dominicano*, Raymond is Dominican. I have to say, now that I was a successful writer in America, I was being offered citizenship, Dominican citizenship<sup>237</sup>.

Toujours dans le film, une avocate dominicaine et militante des droits de l’homme confirme la difficile situation des enfants nés de parents haïtiens dans les plantations dominicaines. Pour Noemi Mendez, la responsabilité de l’Etat dominicain ne fait aucun doute :

Are any of these children declared? No, no. None of them has papers. They are in an irregular situation oftentimes provoked not by them, but by the State and institutions that in complicity with the [sugar] industry. [Their parents unwillingly place them in situations of irregularity and marginalization and then later demand legalization [...] With regards to the future? What is the future of children of the bateys if they are [children] of a Haitian mother or a Haitian father? They won’t have birth certificates even if they were born here [in the Dominican Republic]. They won’t be able to register for school.

---

<sup>237</sup>Il convient de préciser que M. Raymond Joseph est toujours en poste à Washington comme Ambassadeur de la République d’Haïti. Il a donné ce témoignage dans le cadre du film *The Sugar Babies* réalisé en 2006.

Bien que dominicaine, Noemi Mendez a passé une partie de son enfance dans les plantations sucrières où ses parents travaillaient comme ouvriers agricoles. Ce n'est qu'en accédant à l'éducation publique hors du ghetto que constituent les bateys qu'elle a pu poursuivre des études dignes de ce nom et devenir avocate. Dans cette perspective les propos suivants d'une mère dans The Farming of Bones, sonnent comme un véritable cri de révolte et d'indignation : « I pushed my son out of my body here, in this country [...] Still they won't put our birth papers in our palms so my son can have knowledge placed into his head by a proper educator in a proper school.» (69)

Finalement, il convient d'attirer l'attention sur le fait que les immigrants haïtiens n'ont pas été les seuls victimes de la violence raciste et génocidaire commanditée par le régime de Rafael Trujillo en 1937. Dans The Farming of Bones la narratrice indique que des citoyens dominicains ont été tués ou gravement blessés et laissés pour morts par les soldats de Trujillo. Et leur seul « crime », c'est qu'ils étaient noirs. Dans l'extrait suivant, Amabelle raconte le cas de ces Dominicains qu'elle a vus dans l'hôpital de campagne à la frontière où les victimes des massacres ont reçu les premiers soins :

The room was full beyond its measure now, with everyone seeking shelter from the mud outside [...] The man from the cadaver pit lay on his mat all morning, mumbling his woman's name. Nounoune, Nounoune. Next to him was a crippled Dominican who could console Him only in Spanish. "Calmate, hombre," mumbled the Dominican. He was black like the nun who came to re-dress his wounds. He'd been mistaken for one of us and had received a machete blow across the back of his neck for it. There were many like him in the room, I was told. (217)

Le Peuple des terres mêlées de René Philoctète témoigne aussi pour ces centaines de citoyens dominicains qui ont été des victimes collatérales de l'idéologie raciste et

généocidaire du régime dictatorial de Trujillo. Entre propagande nationaliste et réclames publicitaires, la radio d'Etat, la Vox Dominicana, présente le cas de ces malheureux paysans comme une bavure de l'armée : « La Guardia Dominicaine, par erreur, a tué plus de cinq cents paysans dominicains sur les bords du Guayamuco. – Nous déplorons l'incident tout en condamnant les rumeurs mécontentes, de même que les rumeurs de la controverse – Achetez national : Bermudez, le rhum du macho ! » (58)

La dimension historique de ces témoignages est corroborée par Rénald Clérismé dans son ouvrage Main-d'œuvre haïtienne, capital dominicain : « En 1937, alors que le gouvernement dominicain essayait de définir et de contrôler les limites nationales, il ordonna le massacre des migrants haïtiens et de leurs descendants. Plus de 15.000 Haïtiens furent tués dans la région frontalière et vraisemblablement aussi plusieurs Dominicains de couleur » (22).

Les différents témoignages historiques évoqués ici permettent de dire que la question des enfants nés de parents haïtiens ne saurait être analysée en dehors de la politique migratoire et de la conception de l'identité raciale du gouvernement dominicain.

Dans ce contexte les propos suivants du Père Hartley, dans *The Price of Sugar*, dénoncent les vestiges d'une idéologie déjà en vigueur sous Trujillo: [Yet they] are being denied such a document, [they] are being denied the right to citizenship by the Dominican government because of the fact that they are of Haitian descent. Because this is only done to Black Haitian children.”

## Conclusion

Contrairement à une certaine idée, le témoignage historique ne relève pas toujours d'une obsession – malsaine – pour le passé. Dans certaines situations, l'écriture testimoniale permet de promouvoir, à partir du passé, une juste compréhension du présent. En se faisant l'écho du génocide des Haïtiens survenu en République dominicaine en 1937, The Farming of Bones contribue à entretenir et à préserver la mémoire. C'est tout le sens de la métaphore contenue dans les propos de la narratrice : « This past is more like flesh than air [...] » Cette phrase est aussi un appel lancé contre l'oubli et la négation. Si les victimes des massacres ont péri dans le silence de la communauté internationale, raconter leur douleur et leur souffrance est une façon de les faire revivre en honorant leur mémoire. En cela l'écrivaine se fait « témoin du témoin. » La disposition typographique particulière du roman, la fragmentation, le collage, le refus de la linéarité, sont des éléments esthétiques qui font de l'écriture testimoniale « un acte individuel de volonté et d'intelligence [qui] met en valeur les aspects de la création et de la sélection qui caractérisent cet acte. » (Van Den Heuvel, 21)

Partir du témoignage historique pour parvenir à une meilleure compréhension du présent, c'est aussi le vœu de ce survivant de la tragédie de 1937, l'actuel Ambassadeur d'Haïti aux Etats-Unis, Raymond Joseph dont la famille a dû quitter la République Dominicaine au moment des massacres de 1937. Dans le film, *The Sugar Babies*, il déclare: « I'm working with my Dominican counterpart [The Dominican Ambassador in the U.S. to wipe the bad blood between Haiti and the Dominican Republic.] Plus de soixante ans après les tragiques événements, les plus

hautes autorités sont conscientes de la nécessité du travail de mémoire qui doit être mené de pair avec l'effort de consolidation des relations haitiano-dominicaines. Ce cri de cœur du témoin privilégié que représente l'Ambassadeur Raymond Joseph, c'est aussi la voix de toutes ces populations qui parlent la « langue de la frontière » dans The Farming of Bones. Dans son récent ouvrage, Create Dangerously, Edwidge Danticat insiste sur l'importance de la mémoire dans l'imaginaire haïtien :

« Grappling with memory is, I believe, one of many complicated Haitian obsessions » (63). Les films analysés dans la présente thèse s'inscrivent dans le même souci. Mieux, ils constituent des outils privilégiés pour donner la parole aux témoins mais aussi pour dévoiler la souffrance humaine, comme le laisse entendre Johnny, un jeune coupeur de canne dans *The Price of Sugar* : “You've seen with your own eyes, [it's] not what someone told you, but the reality ». Et à la différence des écrits, les productions audio-visuelles ont une plus grande résonance auprès des communautés concernées qui souvent connaissent un taux très élevé d'analphabétisme. Les films ont donc le potentiel de toucher un plus grand nombre de personnes et ce faisant peuvent contribuer à une plus grande prise de conscience autour des questions évoquées. C'est du reste tout le sens de cette phrase du Cubain José Martí qui introduit le film *The Sugar Babies* : “For Silence would be a failure of one's duty as a human being to know the truth and not disseminate it.” En dépit du caractère sensible du sujet traité, mais aussi des intérêts en jeu, nous estimons que les réalisateurs ont su faire preuve d'objectivité et de courage. Enfin de compte c'est une tragédie humaine qui est révélée avec des acteurs individuels, nationaux et

transnationaux. Cette façon de voir a le mérite de montrer la dynamique et complexité des relations haïtiano-dominicaines.

Le témoignage historique entrepris dans un souci d'éclairer le présent pour apaiser les consciences recouvre, une dimension exemplaire<sup>238</sup>. Cette « obsession » continue de féconder la production artistique contemporaine haïtienne, tout en rendant obsolète la distinction entre « écrivains du dedans et du dehors<sup>239</sup>.» De par son intention esthétique et son pouvoir de suggestion, The Farming of Bones, reflète la vision que Jacques Stéphen Alexis donne du texte haïtien. Dans son étude sur les caractéristiques de la littérature haïtienne, « Du Réalisme merveilleux des Haïtiens<sup>240</sup> », Alexis parle du document de culture comme « une somme qui témoigne pour des humains» (251). Aussi, à travers les différents types de « mémoires transculturelles » évoquées par le témoignage historique, The Farming of Bones devient cet ensemble qui permet de « comprendre toute l'émotion, le long cri de lutte, de détresse et d'espoir [...]»<sup>241</sup> qui aujourd'hui encore marquent les relations haïtiano-dominicaines.

Six mois après le terrible séisme qui a endeuillé Haïti, les chefs d'Etat haïtien et dominicain, René Préval et Leonel Fernandez, se sont rencontrés dans le Nord du pays pour lancer la construction d'une université entièrement financée par la

---

<sup>238</sup> Dans leur ouvrage – Haïti. Une traversée littéraire. Presses nationales d'Haïti, 2010 – Louis-Philippe Dalembert et Lyonel Trouillot remarquent : “Il y a un art rhétorique de la réponse, qui témoigne de ce haut degré d'insoumission, dans un environnement géopolitique qui demeure très longtemps esclavagiste, il faut le rappeler. Il y a donc une exemplarité de l'être au monde des Haïtiens, qui va nécessairement de pair avec une production culturelle constante.” p. 87.

<sup>239</sup> Voir Yanick Lahens, L'Exil: entre l'ancrage et la fuite, l'écrivain haïtien. Port-au-Prince: Éditions Deschamps, 1990.

<sup>240</sup> Alexis, Jacques-Stephen. “Du réalisme merveilleux des Haïtiens”. *Présence Africaine*, No. Spécial 8-10 (Juin-Nov. 1956) : 245-272,

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 267.

République dominicaine. A cette occasion, le président haïtien est revenu sur les tensions que suscite l'émigration entre les deux pays :

Le développement inégal entre les deux pays peut générer des comportements de défense des deux côtés. Du côté haïtien, la peur d'une domination et du côté dominicain, la peur d'une "invasion pacifique". La migration, nous le savons bien, est un sujet d'agacement à cause de la persistance et de l'ampleur du phénomène. Nous devons aborder toutes ces questions difficiles et bien d'autres [...], nous pouvons, [...] nous devons ensemble trouver et appliquer les solutions qui s'imposent<sup>242</sup>.

A l'instar des deux textes de témoignage historique analysés dans la présente étude, Le Peuple des terres mêlées et The Farming of Bones, cet appel des plus hautes autorités souligne la nécessité de repenser un nouvel imaginaire de la frontière sur l'île d'Hispaniola.

---

<sup>242</sup> Article de presse publié en août 2010 par la correspondante de RFI à Port-au-Prince, Amélie Baron. <http://www.rfi.fr/ameriques/20100801-haiti-republique-dominicaine-reprennent-leur-cooperation>  
Pour rester dans le domaine de la coopération entre les deux pays, selon Steeve Coupeau, on estimait en 1990 à plus de 11 000 le nombre d'étudiants haïtiens inscrits dans les écoles et universités dominicaines. *Op. Cit.*, p.150

## CONCLUSION

Le vaste corpus que constituent les textes écrits et films inspirés par le génocide des Tutsi au Rwanda, en dépit des variations de style, ont ceci de commun : témoigner de la souffrance humaine. Qu'il s'agisse du contexte rwandais ou haïtien, la parole des survivants du génocide charrie en creux, les atrocités inouïes qu'ils ont vécues. Le traumatisme qui se manifeste dans ce récit si éloquemment illustré par Esther Mujawayo : « La parole de rescapés d'un génocide est particulière. Lorsqu'elle se livre, elle se conjugue d'abord à l'imparfait puis, subtilement, glisse vers le présent, comme si figé dans leur mémoire, le temps de l'inouï immobilisait également le temps du récit. » (La fleur de Stéphanie 10) L'une des tâches de l'écrivain consiste dès lors à trouver l'ordonnance narrative appropriée pour restituer cette particularité. C'est ce que nous avons fait en analysant la « construction du discours autrement » dans le corpus étudié.

A des degrés divers ils révèlent aussi la complexité du crime de génocide. En effet si au niveau étatique les motivations sont d'ordre psychologique et politique, en ce qui concerne la participation individuelle, les causes sont multidimensionnelles et peuvent englober des raisons psychologique et/ou économique, politique.

A la différence des textes, les films et les représentations dramatiques sont plus accessibles aux populations concernées<sup>243</sup>. Ceci est d'autant plus vrai quand on sait le taux élevé d'analphabétisme au Rwanda et en Haïti<sup>244</sup>. En outre, les films permettent de réfléchir à la relation oralité /écriture à partir des productions cinématographiques comme l'écrit Maximilien Laroche dans La double scène de la représentation :

Au bout du compte écrire, par ce circuit, nous aura ramené à la parole, au dire donc au faire. Car il s'agit toujours de faire et en dernier ressort c'est la parole, celle qui est proférée puis fixée par écrit pour être visualisée, mémorisée, intériorisée et susceptible alors de changer en acte, qui donne la clé de toute action [...] de l'image visuelle, que les temps actuels ou plutôt de nouvelles circonstances apprennent à exercer par le détour de médias : cinéma, télévision, vidéo, photos, magazines, journaux, livres qui tous passent par l'œil mais pour aboutir à l'oreille (78-79).

Dans le contexte spécifique du témoignage historique qui s'accompagne d'une volonté de transmettre la mémoire des événements, il est important que cet «appel<sup>245</sup>» soit entendu par les « témoins du témoin. » Analyser les témoignages sur le génocide à travers le thème du cri revêt une dimension symbolique, littéraire et même philosophique. La prise en compte de cette dernière valeur est importante dans la mesure où elle permet d'évaluer la portée éthique du témoignage : penser le passé dans le présent, célébrer la mémoire des morts et inscrire l'événement dans les consciences. Dans cette perspective l'acte de témoigner défie la logique génocidaire

---

<sup>243</sup> Voir Manthia Diawara, African Cinema. Politics & Culture. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1992, p. 53. Selon Manthia Diawara la vocation du cinéma africain comme outil d'éducation et de sensibilisation est inscrite dans le préambule même de l'organisation panafricaine chargée de la promotion du cinéma: "The preamble of FESPACO was similar to that of the Semaine du Cinéma. The main objective was to facilitate the dissemination of African films so as to allow contacts and confrontations of ideas between the filmmakers as a means of expression, education, and a means to raise consciousness." p. 130.

<sup>244</sup> Selon Maximilien Laroche, « le français n'est parlé ou écrit que par le dixième de la population haïtienne. » La double scène de la représentation. *Op. Cit.*, p.20

<sup>245</sup> « Tout ouvrage littéraire est un appel » nous apprend Sartre, Qu'est-ce que la littérature. *Op.Cit.*, p.53

du silence qui vise à occulter les crimes et à reléguer les victimes dans l'oubli. Ainsi chaque texte symboliserait un monument<sup>246</sup> à la mémoire des victimes. En plus de l'harmonie thématique et de la similitude générique<sup>247</sup>, cette exemplarité du projet « Rwanda : Ecrire par devoir de mémoire » constitue une justification supplémentaire pour comparer certains textes qui en sont issus, aux témoignages sur le génocide des Haïtiens. Car comme le rappelle Tzvetan Todorov : « La mémoire exemplaire généralise, mais de manière limitée ; elle ne fait pas disparaître l'identité des faits, elle les met seulement en relation les uns avec les autres, elle établit des comparaisons qui permettent de relever ressemblances et différences. » (Les Abus de la mémoire 46). Ceci étant il importe de reconnaître le caractère spécifique de chaque aire géographique considérée dans la présente thèse. La manière dont chaque auteur se sert de cette particularité peut être révélatrice de son degré d'investissement personnel dans l'acte de témoigner, ce qui confère à l'œuvre une dimension esthétique qu'on ne saurait ignorer. Ainsi abordée sous l'angle de « la transfiguration émotive du réel » l'écriture vise à restituer par le biais du témoignage historique le vraisemblable vrai de la fonction émotionnelle pour dénoncer l'inhumain et l'indicible du crime de génocide. La question de l'esthétique introduit inévitablement une autre question tout aussi importante, celle de la réception même des œuvres, et qui constitue en soi un des grands enjeux des littératures contemporaines.

---

<sup>246</sup> Dans le cas du Rwanda par exemple Boris Diop parle des textes issus du projet « devoir de mémoire » comme une « stèle funéraire avec les mots : ci-gît... » « Génocide et devoir d'imaginaire. » Georges Bensoussan (Ed.) Rwanda quinze ans après. Penser et écrire l'histoire du génocide des Tutsi. Revue d'histoire de la Shoah. *Op. Cit.*, p.376.

<sup>247</sup> Tous les textes de notre corpus étant considérés comme des témoignages historiques sur le génocide.

## BIBLIOGRAPHIE

- Adhikari, Mohamed. « Hotel Rwanda: too much heroism, too little history – or horror? » Vivian-Bickford-Smith and Richard Mendelson (Ed.) Evoking The African Past Through Movies. Oxford: James Curry; Cape Town: Double Tree; Athens: Ohio University Press, 2007.
- Adorno, Theodor. Prisme : Critique de la culture et de la société. Paris : Payot, 1951.
- Africa Rights Watch. “Bisessero : Resistance au Génocide. Avril-juin 1994.” African Rights 8 (April 1998).
- Agamben, Giorgio. Ce qui reste d’Auschwitz. L’archive et le témoin. Paris : Rivages, 1999.
- Allamand, Carole. Toward a Primal Scene of Writing? Biography as Autobiography in Marguerite Yourcenar’s *Dear Departed*. *Autobiografictions*. (Eds) L. Boldrini and P. Davies Oxford: Legenda, Press of the European Humanities Research Center at Oxford University. ( A paraître)
- . “Reading Prohibited : The Politics of Yourcenar’s Prefaces.” Subversives Subjects: Reading Marguerite Yourcenar. (Eds) J. Holland Sarnecki and I. Majer O’Sickey. Taeneck, NJ : Fairleigh Dickinson University Press (2004) : 77-100.
- . “A/Lexis: le silence dans Alexis ou le traité du Vain Combat.” Roman 20-50, 30 (Dec. 2000) : 153-163.
- . Au défaut des mères : Duras, Yourcenar et la question de la création littéraire. *The French Review* 75.5 (April 2002) : 891-902.
- Alexis, Jacques-Stephen. “Du réalisme merveilleux des Haïtiens”. *Présence Africaine*, No Spécial 8-10 (Juin-Nov. 1956) : 245-272.
- . Compère Général Soleil. Paris : Gallimard, Coll. L’imaginaire, 1955.
- Alidou, Ousseina. “Francophonie, World Bank and the Collapse of Francophone Africa Education System.” A Thousand Flowers: Social Struggles Against Structural Adjustment in African Universities. Co-edited with Silvia Federici and George Caffentzis. Trenton, NJ: Africa World Press, Inc, 2000: 37-42.

- . Postconflict Reconstruction in Africa. Co-edited with A. Sikainga. Trenton, NJ: Africa World Press, 2006.
- . "The Emergence of Written Hausa Literature" Abiola Irele and Simon Gikandi(Eds) The Cambridge History of African and Caribbean Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2004: 329-356.
- Althusser, Louis. Positions. Paris : Editions Sociales, 1976.
- Antoine, Régis. La littérature franco-antillaise. Haïti, Guadeloupe et Martinique. Paris : Karthala, 2<sup>e</sup> édition, 2000.
- Apter, David. "Political Violence in Analytical Perspective." The legitimization of Violence. Ed. David Apter. London: Macmillan, 1997. pp.1-32.
- Arnould-Bloomfield, Elisabeth. Commitment and Genocide Literature: Boubacar Boris *Diop's Murambi. The Book of Bones. Contemporary French and Francophone Studies*. Vol.14, No. 5 (December, 2010), pp. 505-513.
- Assayag, Jackie. "Le spectre des génocides. Traumatisme, muséographie et violences extrêmes." *Gradhiva* 5 (2007) pp 7-25.
- Bâ, Medhi. Rwanda, un génocide français. Paris : L'Esprit frappeur, 1997.
- Bakhtine, Mikhaïl. Esthétique et théorie du roman. Paris : Gallimard, 1978.
- Bayle, Reine-Marguerite. Souviens-toi Akeza ! Les enfants rwandais dans la guerre. Paris : Syros-Jeunesse & Handicap international, Coll. J'accuse, 1997.
- Bébel-Gisler, Dany. Le Défi culturel guadeloupéen. Devenir ce que nous sommes. Paris: Éd. Caribéennes. Collection Kód yanm, 1989.
- Bedarida, C. "Boubacar Boris Diop, l'inconsable de Murambi", *Le Monde* 19/01/2001.
- Belhaddad, Souâd. "L'infinie solititude du rescapé." *Revue d'Histoire de la Shoah* 190 (2009), pp. 39-406.
- . "Dire est impossible." Rwanda. Pour un dialogue des mémoires. Ed. Jean Moutapa. Paris : Albin Michel, 2007. pp. 167-179.
- Benítez-Rojo, Antonio. The Repeating Island : The Caribbean and the Postmodern Perspective. Transl. By James E. Maraniss. Durham, N.C.; Duke University Press, 1992.
- Bernabé, Jean et al. Eloge de la créolité. Paris : Gallimard, 1993.

- Bernard, Philippe. Rêve et littérature romanesque en Haïti. De Jacques Roumain au mouvement spiraliste. Paris : L'Harmattan, 2003.
- Bizimana, Jean Damascène. " L'Eglise catholique et le génocide des Tutsi: de l'idéologie à la négation." *La Nuit Rwandaise 2* (2008) pp. 249-264.
- - -. L'Eglise et le génocide au Rwanda : Les Pères Blancs et le négationnisme. Paris : L'Harmattan, 2001.
- Blanchot, Maurice. L'écriture du désastre. Paris : Gallimard, 1980.
- - -. Le livre à venir. Paris : Gallimard, 1959.
- Blancpain, François. Haïti et la république dominicaine. Une question de frontières. Matoury, Guyane : Ibis Rouge, 2008.
- Boulaga, Fabien Eboussi et Alain Didier Olinga (Ed.) Le génocide rwandais. Les interrogations des intellectuels africains. Yaoundé : Editions Clé, 2006.
- Brauman, Rony. Devant le mal. Rwanda : Un génocide en direct. Paris : Arléa, 1994.
- Brezault, Éloïse. Afrique. Paroles d'écrivains. Montréal et Québec : Mémoire d'Encrier, 2010.
- Britton Celia. "Chris Bongie *Island and Exiles. The Creole Identities of Post/Colonial Literature*." *Ariel* 30.4 (1999):164-67.
- Calame, Pierre. Les héritiers du pays des collines. Un rêve pour la paix au Rwanda. Sépia, 1997.
- Caminero-Santangelo, Marta and Roy C. Boland Osegueda (ed.), Trujillo, Trauma, Testimony: Mario Vargas Llosa, Julia Alvarez, Edwidge Danticat, Junot Díaz and Other Writers on Hispaniola. Australia : Antípodas, 2009.
- Caruth, Cathy. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore: John Hopkins, 1996.
- Cassin, Barbara and al. Eds. L'animal dans l'antiquité. Paris: Librairie Philosophique, Vrin, 1997.
- Cazenave, Odile. Writing the Rwandan Genocide: African Literature and the Duty

of Memory.’’ Reconstructing Societies in the Aftermath of War: Memory, Identity, and Reconciliation. Ed. Flavia Skov-Brizio. Boca Raton, FL: Bordighera, 2004, pp. 70-84.

Césaire, Aimé. Discours sur le colonialisme. Paris : Présence Africaine, 1955.

- - -. Et les chiens se taisaient. Paris : Présence Africaine, 1956.

Chamoiseau, Patrick. L’esclave vieil homme et le molosse. Paris : Gallimard, 1997.

Chemla, Yves et Daniel Pujol. “Entretien avec Frankétiennne.” *Notre Librairie*, No. 133, (janv.-avril1998) : 623-627.

Chientaretto, Jean-François et Régine Robin. Témoignage et écriture de l’histoire. Paris :L’Harmattan, 2001.

Chrétien, Jean-Pierre. L’Afrique des grands lacs. Deux mille ans d’histoire. Paris : Flammarion, 2000.

Clérismé, Rénald Main-d’œuvre haïtienne, capital dominicain. L’Harmattan, 2003.

Clitandre, Nadège. “Body and Voice as Sites of Oppression: The Psychological Condition of the Displaced Post-colonial Haitian Subject in Edwidge Danticat’s *The Farming of Bones*” *Journal of Haitian Studies*, Vol. 7, No.2 2001.

Chalaye, Sylvie. “Rwanda 94, du Groupov et Méfiez-vous de la Pierre a barbe de la Madani Compagnie. Que peut le théâtre face à l’horreur génocidaire ?” *Africultures* 32 (2000)

Chaumont, Jean-Michel. La concurrence des victimes. Génocide, identité, reconnaissance. Paris : Editions la Découverte, 1997.

- - -. “Entretien avec Jacques Delcuvellerie.” *Africultures* 20 (1999).

Coq, Christian et Jean-Pierre Bacot. Travail de mémoire 1914-1998. Une nécessité dans un siècle de violence .Paris : Autrement, 1999.

Coquio, Catherine. *Rwanda. Le réel et les récits*. Belin, 2004.

- - -. L’histoire trouée, négation et témoignage. Paris : L’atlante, 2004.

- - -. et Aurélia Kalisky. L’enfant et le génocide. Témoignages sur l’enfance pendant la Shoah. Paris : Robert Laffont, 2007.

Corcoran, Patrick. The Cambridge Introduction to Francophone Literature.

Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Coupeau, Steeve. The History of Haiti. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2008.

Curthoys, Ann and John Docker. *Is History Fiction?* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.

D. H. Figueredo and Frank A. Freyre. A Brief History of the Caribbean. New York: Facts On File, Inc., 2008.

Danticat, Edwidge. Create Dangerously. The Immigrant Writer At Work. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2010.

---. Brother, I'm Dying. New York: Random House, Inc, 2007.

---. The Farming of Bones. New York: Soho Press, 1998.

---. Krik? Krak! New York: Random House, 1995.

---. Breath, Eyes, Memory. New York: Soho Press, 1994

Dash, J. Michael. "Haïti imaginaire: l'évolution de la littérature haïtienne moderne" *Notre Librairie* (Janvier-Avril 1998) pp. 46-51.

---. Haiti and the US.: National Stereotypes and the Literary Imagination. 2<sup>nd</sup> ed. New York: St. Martin Press, 1997.

---. The Other America: Caribbean Literature in a new World Context. Charlottesville: University of Virginia Press, 1998.

---. "The Madman at the Crossroads: Delirium and Dislocation in Caribbean Literature." *Profession* (2002): 37-43.

Dauge-Roth, Alexandre. Writing and Filming the Genocide of Tutsi in Rwanda: Dismembering and Remembering Traumatic History. Laham, Maryland: Lexington Books, 2010

---. "Testimonial Encounter: Esther Mujawayo's Dialogic Art of Witnessing." *French Cultural Studies* 20.2 (May 2009), 165-180.

De Baecque, Antoine. "Quel cinéma après Auschwitz?" *Cahiers du cinéma Hors-série* (2000), pp. 62-66.

Dawes, James. That the World May Know. Bearing Witness to Atrocity. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.

- Delas, Daniel. "Ecrits du génocide rwandais." *Notre Librairie* 142, 2000.
- Delcuvellerie, Jacques. La représentation en question." Rwanda 1994-2004 : des faits, des mots, des œuvres. Ed. Laure Coret. Paris : L'Harmattan, 2005. 127-140.
- Deme, Amadou. *Hotel Rwanda: Setting the Record Straight.* *Counterpunch* April 24, 2006.
- Des forges, Allison. "Call to Genocide: Radio in Rwanda, 1994." The Media and the Rwandan Genocide. Ed. Allan Thompson. London-New York: Pluto Press/Fountain Publishers/IDRC, 2007, pp. 41-54.
- Diawara, Manthia. "African Literature and the Rwandan Expedition".  
[http://www.africultures.com/index.asp.menu=revue\\_affiche\\_article](http://www.africultures.com/index.asp.menu=revue_affiche_article)  
 accessed June 2009.
- . In Search of Africa. Harvard University Press. 1998.
- . Black American Cinema: Aesthetics and Spectatorship, London: Routledge. 1993.
- . African Cinema: Politics and Culture. Bloomington, IN: Indiana University Press. 1992.
- . African Film: New Forms of Aesthetics and Politics. Munich, New York: Prestel, 2010.
- . "Sembene, The making of African cinema" (film) 1994.
- . "Edouard Glissant, un monde en relation." (film) 2011.
- Diop, B. Boris et al. Nouvelles du Sénégal. Paris : Magellan et Cie. Collection Miniatures, 2010.
- . Le Livre des ossements. Paris : Stock, 2000.
- . Le cavalier et son ombre. Paris : Stock, 1998.
- . Les traces de la meute. Paris : L'Harmattan, 1990.
- . Le temps de Tamango. Paris : L'Harmattan, 1981.
- . Thiaroye terre rouge. ( théâtre) L'Harmattan, 1981.

- . "Génocide et devoir d'imaginaire." Georges Bensoussan (Ed.) Rwanda quinze ans après. Penser et écrire l'histoire du génocide des Tutsi. Revue d'histoire de la Shoah, No.190 Jan-Juin 2009.
- . "Rwanda : Ecrire au miroir de l'Histoire". Jean-Pierre Karegeye (Ed) Rwanda. Le récit. Traversée de la mémoire. Bruxelles : Espaces de Libertés, 2009.
- . L'Afrique au-delà du miroir. Paris : Philippe Rey, 2007.
- . "Stephen Smith, passeur du racisme ordinaire." Nérophobie. Eds. Boubacar Boris Diop, Odile Tobner and Francois-Xavier Verschave. Paris: Les Arènes,2005. 61-101.
- . "A la découverte de notre innocence. Entretien de Taina Tervonen avec Boubacar Boris Diop." *Africultures* 59 (2004), pp. 30-38.
- . Le Rwanda m'a appris a appelé les monstres par leur nom. Entretien." *Africultures* 30 (2000), 15-17.
- . And Maïmouna Coulibaly. "Nous avons l'obligation morale d'aller jusqu'au bout.' Entretien" *Africultures* 30 (2000), 12-14.
- Djedanoum, Nocky. Nyamirambo ! Bamako et Lille : Editions Le Figuiier/Fest' Africa, 2000.
- Dorigny, Marcel. "Aux origines : l'indépendance d'Haïti et son occultation." (Pascal Blanchard et al.) La fracture coloniale Paris : La découverte, 2005.
- Dornier, Carole et R. Dulong. Esthétique du témoignage. Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 2005.
- Felman, Shoshana and Dori Laub. Testimonies: Crises of Witnessing Literature, Psychoanalysis, and History. New York- London: Routledge, 1992.
- Fonkua, Romuald et al. "Perspectives croisées." *Notre Librairie* No. 161 (mars-mai 2006) : Ch.3.
- Francesco, Fontemaggi. "Le Rwanda chair à fiction. A Kigali Raoul Peck fait rejouer l'horreur du génocide de 1994 à des Rwandais. Reportage sur un tournage au réalisme déroutant". *Libération*, (18 février, 2004)
- Frankétienne. Mûr à crever. Editions Mémoire, 1995.
- . Dezafi. Port-au-Prince : Editions Fardin, 1975.
- Fransiska Louwagie. "Des cris par-delà le silence : témoignage et littérature", *Acta*

*Fabula* <<http://www.fabula.org/revue/document4390.php>> accessed November 2009.

- Gaillard, Philippe. "Rwanda 1994: Un témoignage: 'On peut tuer autant de gens qu'on veut, on ne peut pas tuer leur mémoire.'" *IRRC* 855 (2004), pp. 611-627.
- Gasengayyire, Monique. " *Murekatete*, un témoignage (im) possible." Dix ans après : réflexions sur le génocide rwandais. Eds. Rangira Béatrice Gallimore and Chantal Kalisa. Paris : L'Harmattan, 2005. 143-160.
- Gauvin, Lise. Langagement. Montréal : Boréal, 2000.
- George, Terry. "Smearing a Hero, Sad Revisionism over Hotel Rwanda." *Washington Post* May 10, 2006.
- Gikandi, Simon. Writing in Limbo: Modernism and Caribbean Literature. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992.
- Gilbert, B. Bart. Postcolonial Theory, Context, Practices, Politics. London/New York: Verso, 1997.
- Giles, Tom. Media Failure Over the Rwanda's Genocide." The Media and the Rwanda Genocide. Ed. Allan Thompson. London-New York: Pluto Press/Fountain Publishers/IDRC, 2007. 335-241.
- Gilroy, Paul. The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
- Glissant, Edouard. Le discours antillais. Paris : Gallimard, 1997.
- - - . Poétique de la Relation. Paris : Gallimard, 1997.
- - - . Introduction à une poétique du divers. Paris : Gallimard, 1996.
- Glover, L. Kaiama. "Showing vs. Telling: Spiralisme in the Light of Antillanité." *Journal of Haitian Studies*, Vol. 14, No.1 (2008): 91-117.
- Godard, Marie-Odile. Rêves et traumatismes ou la longue nuit des rescapés. Romonville, Saint-Agen: Editions érès, 2003.
- Gourevitch, Philip. We Wish To Inform You That Tomorrow We Will Be Killed With Our Families. New York: Farrar Straus and Giroux, 1998.

Gouteux, Jean-Paul. Un génocide sans importance. La Françafrique au Rwanda. Lyon : Editions Tahin Party, 2001.

- - -. 'Le Monde', un contre-pouvoir ? Désinformation et manipulation sur le génocide rwandais. Paris : L'Esprit frappeur, 1999.

Groupov (collectif théâtral. Jacques Delcuvellerie dir.). Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants. Paris : Editions théâtrales, 2002.

Halbwachs, Maurice. Les Cadres sociaux de la mémoire .New York : Arno Press, 1975.

Halen, Pierre et Jacques Walter. Les langages de la mémoire. Littérature, médias et génocide au Rwanda. Université Paul Verlaine-Metz, 2005.

Hartman, Geoffrey. « Apprendre des survivants: remarques sur l'histoire orale et les archives vidéo de témoignages sur l'holocauste à l'université de Yale » in Le Monde juif. Revue d'histoire de la Shoah, jan-avril 1994.

Hausner, Gidéon. Justice à Jérusalem. Eichmann devant ses juges. Paris : Flammarion, 1996.

Hatzfeld, Jean. La Stratégie des antilopes. Paris : Seuil, 2007.

- - -. Une Saison de machettes. Paris : Seuil, 2003.

- - -. Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais. Paris : Seuil, 2000.

- - -. L'impasse : interview de Jean Hatzfeld by Pierre Michel.' ' *Actualité Livres - Evene.fr* Octobre 2007.

Heinl, Michael. Written in Blood. The Story of the Haitian People 1492-1995. New York- London: Laham, 1996.

Hemon, Aleksandar, Theo Hakola et al. De la mémoire du réel à la mémoire de la langue. Réel, fiction, langage. Cécile Defaut /Villa Gillet, 2006.

Heuvel, V. D. Pierre. Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation. Mayenne : José Corti, 1985.

Hinton L. Alexander. Annihilating Difference. The Anthropology of Genocide. Berkeley: University of California Press, 2002.

- - -. and Kevin Lewis O'Neill. Genocide, Truth, Memory and Representation.

Duke University Press, 2009.

Hitchcott, Nicki. "Writing on Bones: Commemorating Genocide in Boubacar Boris Diop's *Murambi*" *Research in African Literatures*, Vol.40, No. 3 (Fall 2009): 48-61.

Hoffmann, Léon-François. Littérature d'Haïti. EDICEF, 1995.

Howard, David. Coloring the Nation. Race and Ethnicity in the Dominican Republic. Boulder, CO.: Lynne Rienner Publishings, Inc., 2001.

Hughes, Nick. "Exhibit 467: Genocide Through a Camera Lens." *The Media and the Rwanda Genocide*. Ed. Allan Thompson. London-New York: Pluto Press/Fountain Publishers/IDRC, 2007. 231-34.

Hurbon, Laënnec. Culture et dictature: L'imaginaire sous contrôle. Paris : L'Harmattan, 1979.

- - -. Comprendre Haïti : Essai sur l'état, la nation, la culture. Paris : Karthala, 1987.

Hutcheon, Linda. Theory of Parody. The teaching of Twentieth-Century Art Forms. New York and London: Methuen, 1985.

Ilboudo, Monique. Murekatete. Bamako, Mali : Le Figuier, 2000.

Jameson, Frederic. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.

Johnson, Kelli Lyon. "Both Sides of the Massacre: Collective Memory and Narrative on Hispaniola". *Mosaic* 36.2 (June 2003): 75-91.

Jonassaint, Jean. Des romans de tradition haïtienne sur un récit tragique. Paris : L'Harmattan, 2002.

Judith Misrahi-Barak, "My mouth is the keeper of both speech and silence..." or The Vocalisation of Silence in Caribbean short stories by Edwidge Danticat », *Journal of the Short Story in English*, 47, Autumn 2006 <<http://jsse.revues.org/index804.html>> , accessed February 2011.

Kaempfer, Jean et al. Formes de l'engagement littéraire (XV<sup>e</sup> - XXI<sup>e</sup> siècles). Genève: Editions Antipodes, 2006.

Kagame, Paul. "Preface." After Genocide. Transitional Justice, Post-Conflict Reconstruction and Reconciliation in Rwanda and Beyond. Eds. Phil Clark and Zachary D. Kaufman. London: Hurst Publishers, 2009. xxv-xxxvi.

Kalisa, Marie-Chantal. Violence in Francophone African and Caribbean Women's Literature. Nebraska: University of Nebraska Press, 2009.

---. "Theater and the Rwandan Genocide." *Peace Review* 18.4 (2006), pp. 515-521.

Kayimahe, Vénuste. "La peur des fantômes." *La Nuit Rwandaise* 3 (2009), 67-89.

---. France-Rwanda, les coulisses du génocide. Témoignage d'un rescapé. Paris : Dagorno/ L'Esprit frappeur, 2002.

Kayitesi, Berthe. *Demain ma vie. Enfants chefs de famille dans le Rwanda d'après*. Paris : Editions Teper, 2009.

--- and al. "Facteurs de résilience chez des orphelins rescapés du génocide qui vivent seuls dans les ménages au Rwanda. (Association Tubeho)." *Revue canadienne de sante mentale communautaire* 28.1 (2009), 67-81.

Kaussen, Valerie. "Revealing Is Healing. The Memory of Collective Politics in Edwidge Danticat's *The Dew Breaker* and *The Farming of Bones*" In Migrant Revolutions: Haitian Literature, Globalization, and U.S. Imperialism. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 2008.

LaCapra, Dominick. Writing History, Writing Trauma. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

---. History and Memory After Auschwitz. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1998.

Lahens, Yanick. L'Exil entre l'ancrage et la fuite, l'écrivain haïtien. Port-au-Prince, Haïti, Deschamps, 1990.

---. "L'apport de quatre romancières au roman moderne haïtien." *Notre Librairie* 133 (January-April 1998), pp. 26-36.

Lamko, Koulsy. La Phalène des collines. Butare : Kuljaama, 2000 ; Paris : Le Serpent à plumes, 2002.

---. "Fest' Africa au Rwanda : Un projet artistique qui a fait école. Entretien avec Koulsy Lamko. Propos recueillis par Sylvie Chalaye." *Africultures* 43.

---. "Les mots ... en escale sur les Mille collines." *Notre Librairie* 138, 1999, pp. 119-23.

Lara, Oruno D. De l'oubli à l'histoire : espace et identité caraïbes : Guadeloupe, Guyane, Haïti, Martinique. Paris : Maisonneuve et Larose, 1998.

- Laroche, Maximilien. La Double scène de la représentation. Oraliture et littérature dans la Caraïbe. Québec : GRELCA. Collection essais no. 8, 1991.
- . La littérature haïtienne : identité, langue, réalité. Ottawa : Leméac, 1981.
- Larrier, Renée. Autofiction and Advocacy in the Francophone Caribbean. Gainesville: University Press of Florida, 2006.
- . "DuSable, Douglass and *Dessalines*: the Haytian Pavilion and the Narrative of History." Ecrire en pays assiégé, Haiti Writing Under Siege. Edited by Marie-Agnès Sourieau and Kathleen M. Balutansky. Amsterdam and New York : Rodopi, 2004, 39-56.
- . "'Girl by the Shore': Gender and Testimony in Edwidge Danticat's *The Farming of Bones*." *Journal of Haitian Studies* 7.2 (Fall 2001): 50-60.
- . Francophone Women Writers of Africa and the Caribbean. Gainesville : University Press of Florida, 2000.
- Lejeune, Philippe. La mémoire et l'oblique. Paris : P.O.L, 1991.
- Lemkin, Rafaël. Qu'est-ce qu'un génocide ? Paris : Rocher, 2008.
- Lemoine, Maurice. Bitter Sugar : Slaves Today in the Caribbean. Transl. By Andrea Johnson. Chicago University Press, 1985.
- Leonard, Monique. Mémoire et écriture. Paris : Honoré Champion, 2003.
- Louis-Philippe Damlembert et Lyonel Trouillot. Haïti. Une traversée littéraire. Port-au-Prince: Presses nationales d'Haïti, 2010.
- Lucas, Rafaël. "The Aesthetics of Degradation in Haitian Literature", transl. By R.H. Mitsch. *Research in African Literatures* 35.2 (Summer 2004) 54-74.
- Macherey, Pierre. Pour une théorie de la production littéraire. Paris : Maspero, 1966.
- Mamdani, Mahmood. When Victims Become Killers: Colonialism, Nativism, and Genocide in Rwanda. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Marcato-Falzoni, Franca. Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique Sub-saharienne et des Antilles. Bologna : CLUEB, 1991. Vol.I et II.
- Marty, Anne. Haïti en littérature. Paris : La Flèche du Temps – Maisonneuve &

Larose, 2000.

Marxen, Patti M. "The Map Within: Place, Displacement, and the Long Shadow of History in the Work of Edwidge Danticat". *Journal of Haitian Studies* 11.1 (Spring 2005):140-55.

Matibag, Eugenio. Haitian Counterpoint: Nation, State and Race on Hispaniola. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

Mazauric, Catherine. "Les mensonges de la mémoire: La part du lecteur dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop et *L'Aîné des orphelins* de Tierno Monenembo" In Les langages de la mémoire. Littérature, médias et génocide au Rwanda. Ed., Pierre Halen et Jacques Walter. Université Paul Verlaine-Metz, 2005.

Mbembe, Achille. De la postcolonie. Essai sur l'imagination dans l'Afrique contemporaine. Paris : Karthala, 2005.

M'Bokolo, Elikia. Au coeur de l'ethnie. Paris: La Découverte, 1985.

Meacham, Cherie. "Traumatic Realism in the Fiction of Edwidge Danticat." *Journal of Haitian Studies* 11.1 (Spring 2005): 122-39.

Memmi, Albert. Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur. Paris: Buchet-Chastel, 1957.

Mignolo, Walter. Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

Milne, Lorna. Postcolonial Violence, Culture and Identity in Francophone Africa and the Antilles. New York: Peter Lang, 2007.

Minow, Martha. Between Vengeance and Forgiveness. Facing History after Genocide and Mass Violence. Boston: Beacon Press, 1998.

Misago, Celestin Kanimba. Les instruments de la mémoire. Génocide et traumatisme au Rwanda." *Gradhiva* 5 (2007) : 63-75.

Monénembo, Tierno. L'Aîné des orphelins. Paris: Seuil, 2000.

---. Cinéma. Paris : Seuil, 1997.

---. Pelourinho. Paris : Seuil, 1995.

---. Un attiéké pour Elgass. Paris: Seuil, 1993.

-- -. Un rêve utile. Paris: Seuil, 1993.

-- -. Les Écailles du ciel. Paris: Seuil, 1986.

-- -. Les Crapauds-brousse. Paris: Seuil, 1979.

Morrison, Toni. "The Site of Memory" What Moves at the Margin: Selected Nonfiction. Jackson: University Press of Mississippi: 2008, 65-80.

Mouchard, Claude. "Entretien. Une transmission des témoignages se cherche en littérature." *Le Monde des livres* (septembre 2009).

-- -. Qui si je criais...? Œuvres-témoignages dans les tourmentes du XXe siècle. Editrice Laurence Teper, 2007.

-- -. et A. Wieviorka. La Shoah. Témoignages, savoir, oeuvres. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 1999.

Mugiraneza, Assumpta. La dynamique discursive dans l'idéologie génocidaire." *Humanitaire* 10 (2004) 107-115.

-- -. "Les écueils dans l'appréhension de l'histoire du génocide des Tutsi." *Revue d'Histoire de la Shoah* 190. (2009), 153-172.

Mujawayo, Esther et Souâd Belhaddad. La Fleur de Stéphanie, Paris : Flammarion, 2006.

Munro, Martin. "Writing Disaster: Trauma, Memory, and History in Edwidge Danticat's *The Farming of Bones*". *Ethnologies* 28.12 (2006):82-96.

Murdoch, H. Adlai. Creole Identity in the French Caribbean Novel. Gainesville: University Press of Florida, 2001.

Nauroy, Gérard. L'écriture du massacre en littérature, entre histoire et mythe. Peter Lang, 2004.

Nesbitt, Nick. Voicing Memory: History and Subjectivity in French Caribbean Literature. Charlottesville: University of Virginia Press, 2003.

Nkashama, Ngandu Pius. Mémoire et écriture de l'histoire dans les écailles du ciel de Tierno Monénembo. Montréal : L'Harmattan, 1999.

-- -. Ruptures et écritures de violence. Etudes sur le roman et les littératures africaines contemporaines. Montréal : L'Harmattan, 1997.

- Nora, Pierre. Les lieux de mémoire. Paris : Gallimard, 1984.
- Ousmane, Sembène. Les bouts de bois de Dieu. Paris : Le livre contemporain, 1960.
- Paré, Joseph. Ecritures et discours dans le roman africain francophone postcolonial. Ouagadougou: Kraal, 1997.
- Parry, Benita. "Resistance Theory/Theorizing Resistance, or Two Cheers for Nativism." In Colonial Discourse, Postcolonial Theory, ed. by Barker, Hulme, and Iversen, 172-92. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- . Postcolonial Studies: A Materialist Critique. London and New York: Routledge, 2004.
- Pavel, Thomas. La pensée du roman. Paris : Gallimard, 2003.
- "Perspectives croisées." *Notre Librairie* 161, (mars-mai 2006), Chap.3.
- Philoctète, René. Le Peuple des terres mêlées. Port-au-Prince : Editions Henri Deschamps, collection Les Cahiers du Vendredi, 1989.
- . Massacre River. New York: New Directions Books, 2005.
- . "Préface" Lyonel Trouillot. Les Fous de Saint Antoine, Port-au-Prince : Editions Henri Deschamps, collection Les Cahiers du Vendredi, 1989.
- . Interview with *Haitian Literature and Culture*. *Callaloo*, Vol. 15, No. 3 Part 2 (summer, 1992): 623 -627.
- Poon, Angela. "Rewriting the Male Text: Mapping Cultural Space in Edwidge Danticat *Krik? Krak!* And Jamaica Kincaid's *A Small Place*. *Jouvert* 4.2 (Winter 2002).
- Press, Joy. "Shadow of Guilt: Director Raoul Peck reflects on making a drama about Rwanda without cheap tears." *The Village Voice* March 8, 2005.
- Price-Mars, Jean. Ainsi Parla l'oncle. Essais d'ethnographie. Compiègne : imprimerie de Compiègne, 1928.
- . La République d'Haïti et la République dominicaine. Port-au-Prince, 1953.
- Prunier, Gérard. Rwanda : Le génocide. Paris : Dagorno, 1999.
- Renda, Mary. Taking Haiti: Military Occupation and the Culture of U.S. Imperialism. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.

- Richard, Lionel. "Montrer l'horrible dans sa réalité a-t-il encore un sens ? L'artiste et la mémoire." *Libération*, (16 avril 1998).
- Ritner, Carol and al. Eds. *Genocide in Rwanda: Complicity of the Churches?* St. Paul, MN: Paragon House Publishers, 2004.
- Roorda, Eric Paul. The Dictator Next Door. Durham: Duke University Press, 1998.
- Rothberg, Michael. Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation. University of Minnesota Press, 2000.
- Roumain, Jacques. "La tragédie haïtienne." Jean François Hoffman (Ed.) Œuvres complètes de Jacques Roumain Edition critique. Madrid et Nanterre : Agence Universitaire de la Francophonie, 2003.
- - -. Roumain, Jacques. Gouverneurs de la rosée. Port-au-Prince: imprimerie de l'Etat, 1944.
- Rouso, Henry. La hantise du passé. Paris: Textuel, 1998.
- Roy, Jules. La guerre d'Algérie. Paris : Julliard, 1960.
- Rugamba, Dorcy. "Nécessité de dire." Rwanda 1994-2004 : des faits, des mots, des œuvres. Ed. Laure Coret. Paris : L'Harmattan, 2005. 141-143.
- Rurangwa, Jean-Marie Vianney. Le Génocide des Tutsi appliqué à un étranger. Bamako : Editions Le Figuier/ Lille : Fest' Africa, 2000.
- Rusesabagina, Paul and Tom Zoellner. An Ordinary Man An Autobiography. New York: Viking Adult, 2006.
- Russell, N. "Collective Memory Before and After Halbwachs." *French Review* 79.4 (2006), 792-805.
- Rutayisere, Paul. Le remodelage de l'espace culturel rwandais par l'église et la colonisation." *Revue d'Histoire de la Shoah* 190, (2009), 83-103.
- "Rwanda: Le désir de mémoire : Entretien avec Mongo Béti et T. Monénembo." *Boutures*, Vol.1, No.3, (septembre, 2000) : 1-7.
- Sallenave, Danièle. A quoi sert la littérature ? Paris: Textuel, 1997.
- Sartre, Jean-Paul. Qu'est-ce que la littérature? Paris : Gallimard, 1948.
- Scheel, W. Scheel. Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux

poétiques. L'Harmattan, 2005.

Schmidt, Hans. The United States Occupation of Haiti, 1915-1934. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995.

Sehene, Benjamin. Le feu sous la soutane. Un prêtre au cœur du génocide rwandais. Paris : L'Esprit Frappeur, 2005.

---. Le Piège ethnique. Paris : Dagorno, 1999.

Semujanga, Josias. "Murambi. La métaphore de l'horreur ou le témoignage impossible." In Mémoires et identités dans les littératures francophones. Ed. Kanaté Dahouda et Sélom K. Gbanou. Paris : L'Harmattan, 2008.

---. "L'Aîné des orphelin. Au delà du bien et du mal ou la quête d'une parole sur le génocide". Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine. Canada : Nota Bene, 2008.

---. "La dimension testimoniale du récit du génocide dans Murambi." Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine. Canada: Nota Bene, 2008.

---. Origins of the Rwandan Genocide. Humanity Books, 2003

---. Les récits fondateurs du drame rwandais. Discours social, idéologies et stéréotypes. Paris : L'Harmattan, 1998.

---.et al. Le témoignage d'un génocide ou les chatolements d'un discours indicible. *Présence francophone* 69, 2007.

Sob, Jean. L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop. Ivry/Seine : Editions 3A, 2007.

Sofsky, Wolfgang. Traité de la violence. Paris : Gallimard, 1998.

Small, Audrey. Tierno Monènembo: "Morality, Mockery and the Rwandan Genocide." *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 42, No.2 (march, 2006): 200-211.

Songolo, Aliko. "Marie Beatrice Umutesi's Truth: The Other Rwanda Genocide?" *African Studies Review*. Vol. 48, No.3 (December 2005) pp. 107-119.

Scott, A.O. "The Last Days of Hitler: Raving and Ravioli." <http://movies.nytimes.com/2005/02/18/movies18down.html?>>, accessed on March 2010.

Subramanian, Shreerekha. "Blood, Memory, and Nation: Massacre and Mourning

in Edwidge Danticat's *The Farming of Bones*." In The Masters and the slaves: Plantation Relations and Mestizaje in American Imaginaries, ed. by A. Isfahani-Hammond, 149-60. New York: Palgrave, 2005.

Syrotinski, Michael. "Monstrous Fictions: Testifying to the Rwandan Genocide in Tierno Monénembo's *L'Aîné des Orphelins*" *Forum for Modern Language Studies* Vol. 45 No. 4.

Tadjo, Véronique. L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda. Arles : Actes Sud, 2000.

Théodat, D. Jean-Marie. Haïti. République Dominicaine. Une île pour deux 1804-1916. Paris : Karthala, 2003.

---. Théodat, D. Jean-Marie. "Haïti-Quisqueya : Une double insularité." *Mappemonde* 51, No. 3 (1998): 7-11.

Todorov, Tzvetan. Les Abus de la mémoire. Paris: Arléa, 1998.

Touré, N. Paul. « *L'Aîné des Orphelins* de Tierno Monénembo et l'écriture de la mémoire traumatique. » *Nouvelles Etudes Francophones* ; Vol. 24, No. 2, Automne 2009, pp 171-86.

Torres-Saillant, Silvio. Introduction to Dominican Blackness: New York: CUNY, 1999.

---. "The Tribulations of Blackness: Stages in Dominican Racial Identity." *Latine American Perspectives*, Vol. 25, No. 3 Race and National Identity in the Americas (May, 1998), pp. 126-146.

Trouillot, Michel-Rolph. Silencing the Past: Power and the Production of History. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Twagilimana, Aimable. Historical Dictionary of Rwanda. Scarecrow Press, 2007.

Veyne, Paul. Comment on écrit l'histoire. Paris : Seuil, 1971.

Waberi, Abdourahman A. Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda. Paris : Le Serpent à Plumes, 2000.

Waintrater, Régine. Le temps de l'extrême : génocide et temporalité. *Revue d'Histoire de la Shoah* 190 (2009), 407-426.

---. Sortir du génocide pour réapprendre à vivre. Paris : Payot, 2003.

Whitehead, Anne. "Journey Through Hell: Wole Soyinka, Trauma, and

Postcolonial Nigeria.” *Studies in the Novel*, Vol. 42 No. 1& 2, (Spring-summer 2008): 13-29.

--. Trauma Fiction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

Wieviorka, Annette. L'ère du témoin. Paris : Plon, 1998.

Weine, Stevan. Testimony After Catastrophe: Narrating the Traumas of Political Violence. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2006.

Weiss, Peter. The Investigation. London & New York: Marion Boyars, 1966, 1982, 1996.

---. Die Ästhetik des Widerstands. Suhrkamp Verlag, Frankfurt an-Main, Band 1, 1975; Band 2, 1978; Band 3, 1981. Esthétique de la résistance, traduit de l'Allemand par Eliane Kaufholz-Messner. Paris : Editions Klincksieck, Paris, Tome 1, 1989; Tome 2; 1998; Tome 3, 1993.

Weissman, Gary. “A Fantasy of Witnessing.” *Media, Culture & Society* 17 (April 1995): 293-307.

Zobel, Joseph. La Rue Cases-Nègres. Paris : J. Froissart, 1950.

### Filmographie

Aghion, Anne, dir. *My Neighbor, My Killer* [*Mon voisin, mon tueur*] Gacaca Productions, 2009. DVD.

George, Terry, dir. *Hotel Rwanda*. United Artists, 2004.

Haney, Bill, dir. *The Price of Sugar*. Uncommon Productions, Mitropoulos Films, 2007.

Nacro, Fanta Régina, dir. *La Nuit de la vérité*. The Global Film Initiative, 2004.

Serrano, Amy, dir. *The Sugar Babies*. Siren Studio, 2007.

## CURRICULUM VITAE

Mamadou F. Wattara

### Education

Rutgers University, PhD Program. Fall 2006 – Spring 2011

University of Colorado-Boulder. Fall 2004 – Spring 2006 Master of Arts 05/12 2006

Hunter College, CUNY. Spring 2001- Spring 2004 Bachelor of Arts 01/21/2004

Ecole Normale Supérieure / Université de Ouagadougou, Burkina Faso.

Certificat d'Aptitude Pédagogique, Option Français-Anglais (CAP/CEG) 07/14/94

Université de Ouagadougou, Burkina Faso. Licence *Es Lettres*. Option *Lettres et Civilisations Etrangères* 10/01/1993

### Teaching Experience

Teaching Assistant, French Department Rutgers University 2007-2009.

Teaching Assistant, French Department University of Colorado-Boulder 2004-2006.

### Publication

#### Chapter in Book

“The Po/ethics of the Child Testimony: Denouncing the Evils of Genocide in Monénembo’s *The Oldest Orphan*.” Evil in Contemporary French and Francophone Literature. (Ed) Scott Michael Powers. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 2011: 79-108.