

Catherine Coquio

Itsembabwoko

Rwanda : le réel et la fable

deux extraits

En kinyarwanda, *itsembabwoko* signifie « génocide ». Le mot est né en 1994.
Itsemba signifie le massacre.
Ubwoko signifie la race.

Écriture et oralité. De la « folie Guhahamuka » aux « étoiles éteintes »

Dans quelle langue le deuil de l'après-génocide peut-il se construire au Rwanda ? Comment peut-il prendre forme écrite, sinon littéraire ? Dans ce pays, où une littérature nationale moderne n'avait fait que s'esquisser dans la langue française au cours des années 50, incarnée par Naigiziki¹ – dont le rapport à l'ethnisme était ambigu – la colonisation voue la langue de l'intimité, qui reste le kinyarwanda, à la pénombre de l'oralité : celle-ci maintient la transmission dans un cadre presque familial. Or ce cadre est précisément brisé par le génocide, comme le sont les emblèmes et porteurs traditionnels de la transmission. Certaines chansons expriment l'angoisse et la tristesse infinie nées de la destruction du pays et de la disparition des êtres chers et des anciens². Mais la langue du témoignage, s'il veut transmettre au-delà, reste le français écrit. Or cette langue, qui pour la plupart des Rwandais reste celle des pouvoirs et de l'administration, ne prête pas a priori à son usage littéraire.

Le témoignage écrit du génocide rwandais reste une exception. Et cette exception ne relève pas de la « littérature ». Mais même très minoritaire, une écriture autobiographique rwandaise existe bien dorénavant dans la langue française, où s'exprime une expérience intime : celle de la catastrophe. Le deuil individuel après un génocide cherche ses formes et sa fin à travers l'histoire collective : ici, une colonisation qui s'est éternisée sous des formes étroitement liées au génocide. Le témoignage écrit de la catastrophe y joue un rôle moins central que dans les cas arménien et juif, pour une raison évidente : la vie artistique et religieuse au Rwanda, malgré la colonisation et à cause d'elle, n'était pas dominée par une culture du livre. Mais l'émergence du témoignage rwandais tend à modifier en profondeur la répartition des formes d'écriture et d'oralité, d'expression publique et privée. Elle bouleverse forcément le rapport que les Rwandais

1. Cf Pierre Halen et Alain Ricard (dir.), *La littérature de l'Afrique des grands lacs*, Paris, APELA, 2002 ; et Jean-Paul Kwizera, « Saverio Naigiziki et l'écriture de la nation rwandaise », in *Les Langages de la mémoire*, op. cit.

2. Voir Paul Kerstens, « Amahoro. Chanter après le génocide », in *Les Langages de la mémoire*, op. cit.

peuvent avoir à l'écrit. Et cette écriture de soi, si elle se développe, est de nature à modifier aussi leur rapport à la littérature. La relation à l'Occident et à la langue coloniale ne peut que s'y reconstruire en même temps.

Au plan oral lui-même, le génocide bouleverse les usages relatifs aux non-dits et aux prises de parole possibles ou autorisées : l'expression de soi doit se frayer un chemin propre entre l'impératif de pudeur et l'obscénité du crime contre l'intimité commis lors du génocide. Car la violence génocidaire vise non seulement l'identité ethnique, mais tout lien d'amour, de parenté et de filiation, ruinant l'image que chacun se fait de son corps sexué : cette donnée aura été essentielle lors de ce génocide, conjuguant les éléments de fascination esthétique affectés au *corps* du « Tutsi »³ et l'attaque de la maternité et de l'enfantement propre à la violence génocidaire, qui, du crime à sa négation, relève toujours de la « violation »⁴. Les contours contraignants de l'expression de soi tendent à exploser sous l'effet de cette violence, qui ne peut que susciter une expression elle-même violente.

Un nom rwandais a été donné à cette nécessité nouvelle, que commente ainsi l'anthropologue Daniel Rwgera, interrogé par Madeleine Mukamabono dans « Rwanda. Des étoiles éteintes » :

« On n'accepte pas la folie ici parce que c'est la valeur la plus partagée. (...) Les traumatisés rescapés ont du mal à se faire comprendre, c'est pourquoi on a inventé le mot Guhahamuka qui veut dire « sortir les tripes », sortir ce qui est à l'intérieur de soi. « A-A-A-A » , c'est un peu onomatopéique, c'est quelqu'un qui n'arrive même pas à sortir des paroles et qui « AAAA ». (...) Cela vient de loin, parce que dans notre culture, normalement, on doit être discret, on ne doit pas élever le ton. Donc, ces personnes-là font le contraire, c'est-à-dire qu'elles sont tellement dépassées par ce qui leur est arrivé qu'elles n'obéissent même plus à cette consigne culturelle de discrétion. Elles sortent tout ce qu'elles ont à l'intérieur et malheureusement, ce n'est même pas ordonné. (...) Celui qui est traumatisé, celui qui rentre dans cette folie de Guhahamuka, c'est un miroir de moi-même et j'ai du mal à supporter cela (...) Il faudrait peut-être que nous tous, nous fassions Guhahamuka »⁵

La parole folle imaginée là, qui saisirait un peuple entier pour une catharsis impossible, est onomatopéique, c'est-à-dire mimétique. Pour que les rescapés se fassent comprendre des non rescapés, dit l'anthropologue, il faudrait que tous transgressent la consigne culturelle : il faudrait, en d'autres termes, que tous les Rwandais acceptent de devenir fous, à l'envers cette fois de la folie génocidaire, mais aussi qu'ils changent de culture. Or c'est bien, avec le génocide, d'un changement de culture qu'il s'agit. On ne peut produire à ce sujet que des hypothèses, fondées sur des signes précurseurs et des pressentiments⁶. Mais une nouvelle poésie rwandaise est-elle appelée à naître du témoignage écrit ?

3. Voir sur ce point Frédéric Baillette, « Figures du corps et génocide au Rwanda », *Quasimodo*, n°6, Montpellier, printemps 2000, pp. 7-38 ; et Jean-Pierre Karegeye, « Le corps témoin et ses signes », in *L'Histoire trouée*, *op. cit.*

4. Voir sur cette question Frédéric Worms, « La négation comme violation du témoignage », in *L'Histoire trouée*, *op. cit.*

5. Propos enregistrés par M. Mukamabano, « Rwanda : des étoiles éteintes », 27 janvier 2003. Texte accessible sur www.autodafé.org.

6. Cf Véronique Bonnet, « L'écriture des témoins rwandais du génocide : une écriture résistante annonciatrice d'une écriture de soi ? », *art. cit.*

On peut dire que la parole « Guhahamuka » est à l'expression orale ce que le poème est à l'expression écrite : l'image du premier balbutiement sonore chargé d'extraire ce qui est à l'intérieur de soi pour créer des miroirs hors de soi. À la fin de cette même émission, un autre Rwandais, Elie Mapahyimana, qui, d'ethnie « Twa », a vu disparaître lors du génocide sa femme et ses deux enfants, garçon et fille jumeaux, témoignait ainsi de son passage à l'acte d'écrire, en des mots lumineux qui inspirèrent son titre à la réalisatrice :

« Je n'aime pas dire le sort de ma famille, ma situation propre, mon épouse, mes enfants. Parce que je garde un souvenir amer. (...) Le génocide, c'est quelque chose qui ronge mon cœur. (...) Là, je saute un chapitre sciemment pour ne pas revenir d'assaut sur un fait qui a marqué mes jours d'amour, mes jours de rêves, mes jours de patience, des gens qui entouraient mon mariage, tous disparus. C'est pourquoi j'ai un album que j'appelle souvent, un album à la maison où j'ai marqué une étiquette par des lettres majuscules. Ce sont des lettres que je n'ai pas dites souvent. Des étoiles éteintes. Ces étoiles éteintes sont des poèmes dédiés à mes amis que j'ai appelés des nécrologies ».

Le poème, à la fois dédicace et nécrologie, permet de ne pas « revenir d'assaut » sur le « fait » de la perte, la « situation propre » qu'on ne peut ni ne veut « dire », mais de tourner autour par des mots : l'album qui l'abrite, et qu'on « appelle souvent » sous un titre fait de « lettres » qu'on ne dit pas souvent, est l'image même de la poésie *écrite*. C'est bien ici de littérature qu'il s'agit, même sous cette forme schématique. L'individu écrit toujours sans doute pour donner un sens à ce qui fut vécu sans être reçu dans le langage humain, et pour en laisser une trace vivante. Ce mobile se laisse ici saisir à l'état nu, non pas *hors de* toute stratégie rhétorique et esthétique, mais à son *origine*. C'est dire combien l'activité testimoniale, rivée à la nécessité du deuil, peut conduire à la poésie en excédant toute profession, voire toute *intention littéraire*. Car le besoin désir d'écrire ne se confond pas avec l'intention littéraire.

Mais celui qui témoigne ici, s'il est bien une victime, n'est pas un survivant. Entre le cri et l'écrit, la parole folle et le carnet mélancolique, entre Guhahamuka et l'étoile éteinte, il y a une différence de nature qu'explique sans doute, ici, la distance entre la victime directe – le Tutsi – et la victime indirecte – le Twa époux d'une Tutsi. Si celui-ci, voué au rôle de spectateur des tueries, évoque l'extinction de l'amour et la mort des amis par des mots qu'il inscrit dans un livre, c'est que le deuil, au contraire du survivant, ne lui est pas tout à fait interdit. Et l'on ne saurait rien de ce livre secret s'il n'avait prêté son nom à une émission française, dont la réalisatrice, ici rwandaise et dotée de puissants moyens de transmission *orale*, mais occidentale, tient lieu de tiers : donner voix à l'extérieur au témoin de l'intérieur est une manière pour l'exilé de contribuer à la transmission.

Le livre du survivant exilé : Yolande Mukagasana, Vénuste Kayimahe.

L'exil en Europe donne parfois un porte-voix efficace au survivant lui-même, dès lors qu'il est passionnément désireux de témoigner. Yolande Mukagasana et Vénuste Kayimahe peuvent à cet égard être comparés : la décision et la possibilité de témoigner par écrit, coïncidant avec l'exil, a conduit l'un et l'autre à des activités publiques qui prolongent leur témoignage. Celui-ci est entré dans un cycle artistique dans un cas (Y. Mukagasana), politique dans l'autre (V. Kayimahe) : ce devenir leur donne un statut différent, à la fois en Europe et au Rwanda.

En avril 1997, année de la parution en France de *La mort ne veut pas de moi*, où elle racontait la mort de son mari, de ses enfants, et sa propre survie, Yolande Mukagasana était invitée par Ibuka à témoigner en présence d'une centaine de personnes lors de la commémoration du génocide à Paris. Deux ans plus tard, elle racontait son histoire cette fois sur la scène d'un théâtre belge devant un large public : en 1999 était créé le spectacle du Groupov, qui lui donnait la parole, en tant que témoin, dans un long préambule de trois quart d'heure. Entre-temps, Yolande Mukagasana avait raconté dans un deuxième livre le cheminement de son besoin de témoigner, entre rage, folie et obstination, puis l'élaboration de son témoignage : *N'aie pas peur de savoir*. Ce livre, qui témoigne de la survivance et de l'écriture en même temps, est plus précieux peut-être encore que le premier : une vie d'après le génocide s'y réfléchit dans son absolue singularité – tandis que le massacre faisait des victimes une masse indifférenciée, et de sa survie personnelle un miracle – retraçant les péripéties du parcours d'un *retour à l'humanité*. Or c'est ce retour, plus peut-être que la plongée dans l'inhumain, qu'il incombe au témoin d'attester : c'est par son existence même qu'il le rend possible.

Le passage à l'écriture et son aboutissement, dans ce livre, sont clairement désignés comme l'équivalent ou le substitut d'un acte de deuil. Yolande Mukagasana écrit ainsi, évoquant les tout premiers essais d'écrire, à destination de deux amies, suisse et belge :

« Je leur raconte mon histoire. C'est la première fois que j'écris mon histoire. C'est la première fois que je découvre vraiment que le temps irréversible et que les morts ne reviendront plus.

Mais je ne suis pas écrivain. Le stéréotype, il n'y a que ça qui sort de ma tête » (p. 236).

Un peu plus tard, elle décide d'aller chercher, avant de partir pour l'Europe, l'endroit où ont été ensevelis ses enfants :

« C'est devenu viscéral depuis que je sais que je vais quitter le pays. (...) Je ne veux plus mourir. Je veux témoigner. Je veux me recueillir sur la sépulture de mes enfants et puis témoigner à la face du monde ». (p. 252)

C'est ici, dans ce désir d'affrontement à une autre échelle, qu'intervient le tiers comme adjuvant décisif dans l'entreprise de témoigner, qu'il rend possible à titre de co-auteur : Patrick May est celui qui, d'abord réticent puis passionné transmetteur, aide à « sortir de la tête » l'histoire vécue, dans une forme dérogée du « stéréotype »⁷.

Puis le livre, ainsi corédigé, devient mémorial :

« C'est la première fois que je parviens à pleurer sur mes enfants. J'ai l'impression que ce manuscrit est la première pierre de la nouvelle maison que je vais construire, une maison pour tous les enfants du monde, les vivants et les morts.

Ma parole a été faite livre et le livre parle en mon nom ». (p. 273).

7. Comme l'avait constaté Michel Borwicz (*op. cit.*), qui critiquait l'éloge romantique de la poésie issue des camps, jugée belle *parce que* sincère, en soulignant la tendance du dilettante au cliché, le dilettante obéit volontiers à une idée reçue de la littérature qui contrevient à l'expression authentique et artistique de l'intimité.

Viennent alors, une fois le livre publié, les menaces et insultes des négationnistes. Car le témoin, plus encore que l'historien, est la cible première et dernière de la négation. Mais l'écriture autobiographique a donné lieu à une création artistique. Or le témoignage n'a jamais plus d'impact que lorsqu'il s'inscrit, à titre d'œuvre d'art, dans un système culturel qu'il contribue à transgresser et ouvrir. Si en effet la lutte frontale contre la négation ne peut que piétiner – le négateur n'ayant que faire de la « preuve » administrée – la mutation « artistique » du témoignage permet à celui-ci de dépasser le face à face avec le négateur, pour toucher le tiers à l'état cette fois de public. Et dans le cas présent, où cet art est le théâtre, ce destinataire a significativement changé de dimension.

Il est essentiel que *Rwanda 94* soit une œuvre collective, à la fois européenne et rwandaise, et que Yolande Mukagasana y ait un statut de co-auteur, alors qu'elle n'est ni dramaturge ni artiste, mais « simple » témoin. Dans cette œuvre, qui fait des effets de la relation coloniale un des objets principaux du spectacle, la place du tiers est clairement réfléchi : d'aliénation majeure, elle devient critique et créatrice au titre de collaboration artistique, puissamment dotée d'une signification politique. Cette portée critique va de pair avec une force de transgression formelle dont l'intégration du témoignage fait partie.

Écrivant son deuxième livre, Yolande disait qu'elle n'était pas « écrivain ». Au moment de prononcer son témoignage sur scène, *retravaillé pour la scène*⁸, Yolande Mukagasana, dans *Rwanda 94*, dit qu'elle n'est pas une « comédienne » : elle se présente comme un être humain, une Rwandaise et une rescapée. Pourtant elle y joue son propre rôle de témoin, et prononce un texte qui, chaque fois modulé par elle, reste profondément le sien tout en étant en partie réécrit, en particulier dans sa solennelle adresse finale. Cette théâtralisation de la prise de parole du témoin, propre à créer un certain malaise en même temps qu'une forte émotion, pose une série de questions dont les critiques et théoriciens du théâtre se sont immédiatement emparés. Ce témoignage liminaire, qui conduit au chœur des morts, s'inscrit au cœur d'une contradiction volontaire, profondément liée à l'intention des auteurs : faire surgir le réel du génocide à travers l'écran médiatique et culturel, fait d'images et de discours empruntés et diffusés, de telle sorte qu'il puisse être *pensé*. L'art se voit donc doté de moyens *critiques* à l'égard d'une culture illusionniste muée en massive inertie de pensée. Parmi eux, le témoignage est le moyen premier : il est donc placé, par sa force d'effraction, du côté de l'art en sa capacité de destruction critique.

Ainsi l'interférence entre témoignage et art est le lieu d'une ambiguïté de *genre* qui, réfléchi, suscite en creux du spectacle une méditation sur les limites de la littérature et du témoignage, adéquate à la pensée du génocide ici rendue possible. La pièce du Groupov fait visiblement fond sur ce malaise nécessaire à la distanciation. La tension qui s'exprime constamment dans cette pièce a en effet été interprétée, à l'invitation du metteur en scène lui-même, comme l'effet d'un va-et-vient entre distance épique et émotion tragique : la conception de la pièce, telle que la commente Jacques Delcuvellerie, se veut héritière autant de Brecht que de la tragédie antique, mais aussi du « théâtre documentaire » de Peter Weiss⁹. C'est pourquoi la voix individuelle du témoin réel

8. Voir J. Delcuvellerie, « Sur le travail avec Yolande », *Alternatives théâtrales*, op. cit.

9. « Le théâtre documentaire affirme que la réalité, quelle qu'en soit l'absurdité dont elle se masque elle-même, peut être expliquée dans le moindre détail. » Notes de P. Weiss citées par Ph. Ivernel dans « Pour une esthétique de la résistance », *Alternatives théâtrales*, p. 13.

conduit à un chœur des morts. C'est dans ce cadre formel singulier que prend place la trame « initiatique » de la pièce : celle d'une journaliste naïve découvrant la réalité du génocide et tentant, en vain, de la transmettre par l'instrument dont elle dispose, puissant et dérisoire : la télévision. L'ironie qui pèse sur ce personnage d'ignorante initiée – avec l'aide d'un rescapé juif du génocide nazi, Jacob – n'empêche pas de dire légitime ce retournement des médias contre leur capacité de dissimulation. Son parcours, constamment débordé par la digression didactique ou épique¹⁰, donne lieu à une déconstruction en règle de la logique génocidaire et des responsabilités européennes.

L'objet premier de cette œuvre réflexive – le génocide – transforme ainsi ses propres modes d'expression en objets seconds. La parole du témoin pose au théâtre, en conduisant celui-ci à sa propre limite, la question de sa nature, de sa fonction et de sa légitimité, dans l'ordre de l'art et de la politique à la fois. Or, le témoignage du génocide est voué à exercer cette transgression sur chaque forme d'art qu'il pénètre, comme on le voit dans les grands témoignages littéraires issus de la Shoah : l'œuvre d'art, animée de ce puissant noyau d'iconoclasme qu'est le témoignage de l'inhumain, entre en combustion critique dès lors qu'elle réfléchit jusqu'au bout ses propres moyens formels à la mesure de son objet de pensée. C'est ainsi par le travail sur sa forme que l'extrémité du génocide peut être pensé. En s'immerçant dans la littérature pour faire œuvre, le témoignage pose ainsi la triple question de ce qu'est l'homme, de ce qu'est un témoignage et de ce qu'est une œuvre. En ses lendemains, le génocide interroge toute production humaine dans ses formes, ses raisons d'être et son existence même¹¹. À la question de son existence, comme à celle de l'humanité, le théâtre dans *Rwanda 94* répond par une affirmation réfléchie et inquiète : il se risque aux lisières du théâtre pour s'y ressourcer, comme le fait la vie avec la mort, afin de construire, comme le dit le sous-titre, une « tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants ».

Cette prestation théâtrale a consacré Yolande Mukagasana en personnage public de témoin¹², en Europe et au Rwanda. C'est en effet grâce à ce long détour – par l'exil, par le livre et par l'œuvre – qu'elle a pu retourner dans son pays pour tenter d'œuvrer à la « réconciliation » nationale, en y interrogeant d'autres rescapés, mais aussi des bourreaux : dans *Les Blessures du silence*, on voit pour la première fois une rescapée interroger les criminels, y compris celui qui tua ses propres enfants¹³. Or ce face-à-face rwandais – dont le sens et l'issue éthiques restent indécidables à la lecture du livre et à l'écoute des interventions publiques de l'auteur¹⁴ – n'aurait sans doute pu avoir lieu sans ces détours antérieurs, ni peut-être encore sans la présence du tiers, là encore européen :

10. Respectivement dans la longue conférence sur les origines du génocide (visiblement inspirée du livre de Dominique Franche), et dans l'extraordinaire récit-cantate de la résistance à Bisesero.

11. J'ai tenté d'aborder ces points, ainsi que celle du rapport entre témoignage et tragédie dans « Récits de rescapés : y a-t-il une philosophie des témoignages ? », in *Littérature et philosophie*, textes réunis par A. Tomiche et Ph. Zard, Artois Presses Universités, 2002.

12. Dans l'avant-propos aux *Blessures du silence* que Boris Diop avait rédigé à la demande de Yolande Mukagasana – et qui a été refusé par les éditions Actes Sud – il présentait celle-ci ainsi : « Elle est un peu la folle qui arrête des inconnus dans leur rue pour leur répéter inlassablement : "Moi, Yolande Mukagasana, j'ai perdu les miens dans des conditions abominables pendant le génocide, je sais que vous n'êtes pas au courant mais quoi que vous en pensiez, cela vous regarde, vous aussi". » (Texte accessible sur www.aircridge.org)

13. *Les Blessures du silence*, Actes sud, 2001. Boris Diop écrit à propos de ce livre : « Il y a dans sa démarche le besoin de renouer les fils brisés de sa propre vie et comme un étrange amour envers ces victimes d'un autre genre, pitoyables rescapés du piège de la haine ». (Texte inédit, voir note précédente). Voir aussi le documentaire allemand *L'Assassin de ma mère* de M. Bucholz (2001), où la scène de meurtre est « rejouée » sous la caméra par le tueur à la demande de la fille de sa victime, et sur sa personne.

14. Intervention lors de la journée « Commission Vérité et réconciliation : un modèle ? », organisé par Aircridge-RFI à l'occasion de la remise du prix Témoins du monde à Gillian Slovo, Paris IV-Sorbonne, 19 mars 2002.

le photographe, Alain Kazinierakis. Cette collaboration a fait l'objet d'une exposition dans les écoles du Rwanda, d'Europe et du Canada¹⁵. L'entrée du témoignage ici dans un cycle cette fois *pédagogique* en même temps qu'artistique, consacre le statut international de l'œuvre : le projet de « réconciliation » rwandaise se prolonge ainsi d'un discours sur la paix, qui a valu à Yolande Mukagasana, en septembre 2003, le prix de l'Unesco « pour l'éducation et la paix » Cet aboutissement international va de pair avec un engagement local, de nature humanitaire et existentielle, incarné par la *mère* qu'a voulu redevenir cette femme : orpheline de ses propres enfants, elle a fait construire un centre d'accueil pour orphelins et en a personnellement adopté dix-sept.

On retrouve en partie cette place du tiers dans le témoignage de Vénuste Kayimahe, qui cependant, a conduit au livre sans l'intermédiaire d'aucun écrivain, et n'est pas rentré ensuite dans le même cycle de transmission culturelle internationale. Cette présence du tiers était décisive au départ, en tant que donnée culturelle propre à l'auteur – qui travaillait au Centre culturel français de Kigali et se dit pénétré de culture républicaine – et partie prenante du crime dont témoigne l'auteur : celui d'une complicité de génocide. Plus politique que le témoignage de Yolande Mukagasana, *France-Rwanda. Les coulisses d'un génocide. Témoignage d'un rescapé*, relate pour l'essentiel l'expérience de l'auteur au Centre culturel français, donc les collusions concrètes entre les deux régimes, la montée de la haine raciale, puis la trahison française lors du génocide et au cours de son pénible exil, où il s'est vu, fuyant les massacres, rejeté hors de France, détourné vers le Kenya, puis congédié du Centre Culturel Français de Kigali où il avait réintégré, sous prétexte qu'il s'était absenté trop longtemps de son poste¹⁶. Cet itinéraire a été évoqué dans le documentaire d'un ami, Robert Genoud, qui avait jusque là réalisé des films sur l'histoire et les responsables du génocide¹⁷ Le travail de collaboration entre le témoin rescapé et le réalisateur français, inverse là aussi les données de la relation ex-coloniale en parcourant, cette fois à deux, et pour un public plus large, la ligne biographique du témoin, qui témoigne là non plus du génocide, mais de la survivance, dont le parcours n'est pas moins accablant pour l'État français.

L'appartenance initiale de l'auteur à l'ordre culturel franco-rwandais – celui dont il dénonce la profonde corruption politique et humaine – fait qu'il a rédigé seul son propre livre. Par son statut testimonial, ce texte, publié en France, reste en porte à faux par rapport au corpus littéraire africain, même si sa circulation, et le désir d'écrire dont son auteur a témoigné en public¹⁸, doivent beaucoup à l'opération Fest Africa. Ce témoignage ne fait pas que dérouler sa colère et sa déception politique et morale : il donne voix à d'autres sentiments, en particulier au tourment d'*imaginer* sa fille assassinée lors de sa fuite ; et lorsque l'auteur raconte la mort de celle-ci à partir des récits qui lui en ont été faits, une part de fiction prend sa place *dans* le témoignage. Cette tension entre témoignage et littérature s'est rendue visible et

15. Cette exposition a été montrée à Saint-Étienne en octobre 2003 dans le cadre de l'exposition « Artistes contre la guerre ».

16. Comme il le raconte dans le documentaire que lui a consacré Robert Genoud (*Récit d'un survivant*, 2002), Vénuste Kayimahe était parti en Allemagne pour faire soigner son fils atteint d'un cancer, ce qu'il a pu faire grâce à sa participation à l'opération Fest' Africa.

17. Voir plus haut.

18. Il n'est pas surprenant que Vénuste Kayimahe soit à présent tenté par l'écriture littéraire, comme il l'a avoué lors des rencontres de La Villette en novembre 2000, précisant que cette idée ne lui serait sans doute pas venue sans la fréquentation et la lecture des écrivains africains côtoyés à cette occasion. Dans la conférence prononcée en janvier 2002 à la Sorbonne, et retranscrite dans *Rwanda 2004 : témoignages et littérature*, *op. cit.*, il dit en revanche qu'avec ou sans Fest' Africa il aurait de toutes façons témoigné.

consciente à la publication du témoignage de Vénuste Kayimahe, sans faire cette fois l'objet d'une œuvre nouvelle qui en aurait relayé l'impact. En outre, la radicalité de sa critique politique le rend en partie inintégrable dans l'ordre culturel français. Et la violence de son propos de rescapé le voue à une certaine marginalité dans son propre pays.

C'est donc différemment que ces deux grands témoins se sont inscrits, de par leurs instruments de transmission, dans la dynamique du tiers. Leurs livres, de par leurs conditions d'écriture, d'édition et de diffusion, ont donné lieu tous deux à une intervention extérieure, et restent destinés à un public européen. Il y a eu néanmoins, chez l'un comme chez l'autre, retour au Rwanda – momentanément chez l'une, définitif chez l'autre – et constitution d'une identité de porte-parole au Rwanda, et d'une conscience missionnaire et dépositaire au-delà. Celles-ci se laissent voir dans une démarche apparentée, où la part du tiers aura eu là encore un rôle auxiliaire, inégalement décisif. Au-delà de leur témoignage personnel, ils ont souhaité tous deux créer au Rwanda une institution destinée à conserver la mémoire du génocide : la « Maison de la mémoire » (V. Kayimahe)¹⁹, la « Fondation Nyamirambo » (Y. Mukagasana)²⁰. La fortune différente de leurs projets respectifs n'est pas sans signification, ni sans lien avec leur statut de témoin au Rwanda, en partie due à la forme qu'a prise leur exil : celui-ci a donné à l'une des instruments dont l'autre, retourné vivre au Rwanda où il partage le sort de la majorité des rescapés, se voit démunir. Le premier projet est ainsi resté en souffrance, le second s'est réalisé entre autres grâce aux subventions européennes, suisses et belges en particulier, permettant de faire circuler l'exposition des *Blessures du silence*.

Le statut inégal de Yolande Mukagasana et Vénuste Kayimahe sur le plan international, en tant qu'écrivains témoins, leur donne inégalement voix au chapitre dans leur pays. Mais surtout, la question reste entière de leur réception rwandaise, elle aussi en souffrance. On voit par là que le renversement critique de la relation coloniale ne saurait aboutir totalement. Les conditions de publication et de réception des témoignages, en Europe et au Rwanda, héritent d'une inégalité structurelle propre à l'histoire de la colonisation, qui se montre ainsi inachevée. L'œuvre d'art la plus politique ne saurait réduire qu'idéalement sa nocivité persistante, même s'il est essentiel, de ce point de vue, que le Groupov se produise à présent au Rwanda.

Le témoignage de l'absent et le « rôle » d'exilé : regards sur un pays fantôme

Si l'exil donne au survivant des moyens d'expression en partie étrangers à sa culture d'origine, que peuvent faire de ces moyens ceux qui ont « vécu » le génocide depuis leur exil ? Quel usage peuvent-ils en faire dès lors qu'ils n'ont du génocide qu'une expérience indirecte, même si l'héritage d'une telle destruction relève bien lui aussi de l'expérience vécue ? Cette qualité de témoin en défaut peut-elle prêter à une autre manière de témoigner ? Et cette manière peut-elle devenir littéraire ? Je passerai pour répondre par l'exemple arménien.

La disjonction du témoignage et de la littérature, allant de pair avec l'intervention de tiers européens – historiens, militants – dans la collecte, la traduction et la publication du témoignage, marquait déjà l'expérience arménienne issue de la catastrophe de 1915

19. Voir à ce sujet V. Kayimahe, « D'une justice à l'autre », in *Rwanda 2004 : témoignages et littérature*, op. cit.

20. *Nyamirambo-Point d'appui. Fondation pour la mémoire du Rwanda et la reconstruction*.

(*Aghed*). Pour des raisons politiques et culturelles à la fois²¹, la littérature de la catastrophe arménienne fut et reste, plus qu'une littérature de témoignage, une littérature de l'exil, écrite par des orphelins davantage que des survivants : la destruction s'y manifeste, plutôt que par le témoignage direct, comme un héritage enfoui mué en angoisse diffuse, s'exprimant par déplacement symbolique, disant le désastre intime sur le mode de la suggestion, de la figuration codée, voire cryptée²².

Dans la production écrite rwandaise issue du génocide, on peut trouver un équivalent de tels procédés de déplacement chez Benjamin Sehene, qui, n'ayant pas vécu directement la catastrophe, l'a imaginé de son lieu d'exil parisien avant de visiter son pays sinistré. Revenu d'Ouganda pour s'installer en France – ce qui signifia un passage nécessaire de l'anglais au français comme langue de la transmission – Sehene a d'abord témoigné de ce retour surréaliste au Rwanda, en juillet 1994, dans un essai destiné à déconstruire le « piège ethnique »²³. Il y raconte qu'avant même de retourner dans ce « pays de villages désertés, de chiens errants sur fond de tonnerre des canons », il connut une sorte de « transe » habitée par les images télévisuelles et prit la décision de « fixer » désormais sur ce « thème unique » ses efforts littéraires, jugeant ceux du passé dorénavant « dérisoires, ridicules »²⁴. Puis, après s'être exprimé en 2000 à travers l'opération *Fest' Africa*, il a mis en chantier un texte littéraire où s'exprime l'angoisse d'un pays sinistré à travers une fable où la violence ethnique se déchaîne ailleurs en Afrique.

Lorsqu'il ne conduit pas comme ici à une écriture littéraire, le témoignage de l'intellectuel exilé peut déboucher sur une réflexion d'ordre anthropologique, voire épistémologique, qui prend à son tour la forme du témoignage : celui d'un entre-deux spécifique, qui permet d'approcher l'événement de l'intérieur et de l'extérieur en même temps, et de se transformer ainsi en passeur. On peut observer ce mouvement réflexif, précieux pour l'historiographie et la pensée du génocide, dans la succession de deux textes de José Kagabo, où l'on voit le chercheur prendre le relais de l'exilé rwandais en témoin.

Son premier témoignage, écrit après avoir visité le Rwanda là aussi au lendemain immédiat du génocide, en août 1994, et publié dans les *Temps modernes*, sans être aucunement littéraire, est un *texte* au sens fort du terme : le récit et l'interprétation, l'émotion et la pensée s'y tourmentent l'un l'autre en créant une forte tension, constamment dominée jusqu'à l'ironie²⁵. Il nous livre le regard halluciné d'un absent sur un pays fantôme, récoltant les témoignages pour reconstituer l'histoire de ses proches, déchiffrant de l'extérieur les signes d'une catastrophe intime et tirant en historien anthropologue

21. J'ai tenté d'aborder cette question dans « La littérature arménienne de la Catastrophe : actualité critique », in *Ici, ailleurs, autrement : connaissance et reconnaissance du génocide arménien*, *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° dirigé par C. Mouradian, Y. Ternon et G. Bensoussan, printemps 2003.

Ce phénomène s'expliquait par le maintien persistant de la négation, qui vouait le témoignage au statut de document, et par la disparition ou l'exil d'une génération d'écrivains qui, en 1915, commençait à penser, en même temps que l'imminence d'un désastre, la nécessité d'une littérature arménienne moderne et celle d'une nation identifiée à une « esthétique de la langue ». Le destin diasporique du peuple arménien fit de cet idéal romantique une idée utopique. Mais tandis que les témoignages, comme interdits de littérature par la négation, restaient destinés à prouver l'extermination en direction de l'Occident, la langue arménienne littérisée, vouée à une circulation souterraine, devenait elle-même témoin secret de la catastrophe, mais du même coup interdite de transmission extérieure.

22. Voir Krikor Beledian, *Du même à l'autre. Cinquante ans de littérature arménienne en France*, Éd CNRS, 2001. C'est cette tradition littéraire qu'Atom Egoyan a poursuivie au cinéma, jusqu'à ce qu'il affronte au contraire l'événement dans son film *Ararat*. Sur la figuration propre à l'héritier, distincte du témoignage propre au rescapé, voir Ph. Bouchereau, « Méditer la désespérance », art. cit.

23. *Le Piège ethnique*, Dagorno, 1999.

24. *Ibid.*, pp. 9 et 7.

25. José Kagabo, « Après le génocide. Notes de voyage. Août 1994 », in *Les politiques de la haine, Rwanda. Burundi 1994-1995, Temps modernes*, juillet-août 1995, pp. 102-125.

des conclusions sur la nature de l'événement dans son « autre dimension » qu'historique, et la réflexion qu'il implique :

« Une bonne partie de la compréhension de ce génocide passe aussi par la description de l'horreur. Il faut savoir comment on a tué ; j'ai appris que R. avait été enterré vivant, c'est un sort qu'on a fait subir à beaucoup d'autres Tutsi. Si on ne vise pas cette description, on s'interdira de comprendre.

(...) Globalement, il faut décrire finement les idéologies, le comportement des acteurs, poser la question de la prévisibilité du génocide. Mais l'horreur ? La cruauté ? Comment est-ce possible ? »

Et à propos d'une fillette racontant comment sa mère fut coupée en morceaux jetés dans les latrines :

Je ne prétends pas savoir ce qui se passe dans la tête de celui qui a commis cet acte, mais je sais au moins ce que signifient les latrines pour les Rwandais. Ça veut dire jeter les morts aux vers. (...) Le symbole est le même pour lui et pour les parents de la victime. »²⁶

Ainsi, sous la forme de « notes de voyages », le témoignage produit un projet de pensée, axé sur l'étude de la symbolique du meurtre, mais aussi sur l'irréparable, l'oubli impossible et la banalisation interdite. Le deuxième texte, « Pas de langue pour l'hébétude », a été prononcé lors du cycle *Le Travail de mémoire* en 1998 à La Villette²⁷. L'auteur réfléchit sur le statut de « témoin indirect », sur les « niveaux de témoins » et les modes de « validation du témoignage », passant par un savoir – l'histoire – et une langue – celle ici de la colonisation ou de l'étranger. Cette réflexion se fait sur le mode interrogatif en témoignant, dit l'auteur, de « mon propre statut en tant que témoin » : celui de « témoin des conséquences » du génocide, plein d'une mémoire « hébétée » et « saignante », mais aussi doté d'un « rôle d'intermédiaire entre différentes catégories d'acteurs de l'après-génocide » du fait de sa position singulière : celle de chercheur français et de Rwandais descendant et proche des victimes : cette position lui fait voir un scandale qu'il place au centre de sa réflexion :

« (...) je m'aperçois que la plupart des victimes ou des parents des victimes n'ont pas accès à cette documentation que d'autres compulsent pour gérer le témoignage. Ils n'ont pas accès aux catégories qui permettent l'analyse de ces témoignages. (...) Comment peut-on transmettre l'intransmissible dans une langue à laquelle on peut difficilement accéder ? (...) Nous n'avons pas encore les mots pour vous faire ressentir ce que nous ressentons de ce génocide-là. Le rôle du témoin est amputé »²⁸.

La question du tiers est donc ici mise au plein jour de l'aliénation ou de la privation – « pas de langue pour » – qu'elle dessine, pour le Rwandais, quant à son « expérience interne » à transmettre. Elle se pose de la manière la plus concrète et violente – celle dont ce texte témoigne, précisément – par l'incapacité où se trouve José Kagabo, comme il le dit lui-même, de traduire en kinyarwanda ses premières « observations sur le génocide » dans sa « langue maternelle » (p. 77). Il y a donc là encore une « autre dimen-

26. Ibid. p. 122.

27. « Pas de langue pour l'hébétude », *Le Travail de mémoire. Une nécessité dans un siècle de violence, Autrement*, 1999.

28. Ibid. pp. 75-78.

sion » de l'histoire à comprendre : celle des effets de la colonisation n'est pas requise seulement pour expliquer la généalogie du génocide, mais pour élaborer une anthropologie de la transmission barrée. L'importance capitale de ce texte, au plan théorique et humain, semble n'avoir pas été relevée à ce jour, les africanistes français étant plus occupés à des querelles de territoires – celles qui font parler à Dominique Franche de leur « tribalisation »²⁹ – qu'à réfléchir l'exercice et les limites de leur discipline. Pourtant, toute science de l'homme est de facto mise à l'épreuve – autant que la littérature et la pensée même – par le crime contre l'humanité, qui réclame pour chacune une épistémologie nouvelle. Celle, ici, de l'écriture *et* de la non-écriture de l'histoire, des modes de transmission *et* d'invalidation des témoignages.

Le passage à la réflexion théorique, après le génocide, ne s'exprime pas toujours sous la forme du témoignage : chez Josias Semuyunga, qui enseigne par intermittences à Butare et le reste du temps au Canada, l'intellectualité se maintient dans le cadre d'une discipline universitaire : la sémiologie des discours³⁰ ; chez Jean-Pierre Karegeye, qui, après le génocide, est parti étudier la philosophie aux États-Unis après avoir contribué à une autocritique de l'Église rwandaise³¹, cette sémiologie se concentre sur le récit du témoin en construisant ses propres objets : la relation contradictoire de la conceptualité chrétienne et de la spéculation philosophique, la figure spécifique du « témoin du génocide » et son corps porteur de signes³². Ces chercheurs-là renoncent à dire « vous » et « nous », donc à poser la question de José Kagabo : « j'aimerais bien que les journalistes qui ont témoigné m'expliquent comment ils ont accédé à des moyens de transmission, moi qui suis aussi de cette langue-là ».

(.....)

Le témoignage poétisé : le « nu de la vie » selon Jean Hatzfeld

Dans le nu de la vie, récits de marais rwandais forme un puissant témoignage collectif de la survivance. Ces témoignages de rescapés, isolés de toute autre forme de témoignage, et de tout propos politique, sont nés de questions posées par le journaliste français – à qui le conflit ex-yougoslave avait auparavant inspiré un récit autobiographique, *L'Air de la guerre*. Ces questions, laissées tues mais aisées à deviner à travers les réponses, se distinguent d'un simple appel au récit pour s'adresser à la pensée et à l'intimité de chacun. Et chaque rescapé, du reste, fait l'objet d'une présentation par Hatzfeld, portrait écrit accompagné d'une photo de Raymond Depardon. Les rescapés, témoins d'eux-même en tant que survivants, s'interrogent sur le pourquoi du génocide et de la haine raciale en disant leur manière absente d'être au monde, leur solitude radicale, leurs bricolages de survie, leur conscience erratique hantée par les morts, leurs visites aux ossuaires, leur relation souent déphasée aux non rescapés, le besoin et le tourment de se souvenir, leur existence coupée en deux, leur regard posé sur l'avenir des hommes, sur la guerre et sur l'Occident. Au-delà de la tristesse de chacun, une profonde intelligence de la destruction génocidaire, de sa portée éthique et métaphysique, s'exprime dans ces pages, plus précieuses qu'aucun livre de philosophie sur le génocide :

29. D. Franche, « Différence et indifférence. L'Afrique et la passivité des intellectuels », *Vacarme*, n° 16, été 2001.

30. J. Semuyunga, *Les récits fondateurs du drame rwandais. Discours social, idéologies et stéréotypes*, L'Harmattan, 1998.

31. *L'Église catholique à l'épreuve du génocide*, *op. cit.*

32. Cf. J. Karegeye, « Le corps témoin et ses signes », *art. cit.*

pleines d'une lucidité décapante et d'une mélancolie abyssale, ces réflexions manifestent une énergie et une précision de pensée particulières.

Mais si le livre a trouvé une réelle audience en France, où jusque là dominaient négation et indifférence, c'est aussi parce que cette pensée s'exprime dans un langage inattendu, imagé, elliptique et chantant, qui charma le public parisien. Ce texte publié au Seuil dans la collection « Fiction et Cie », et récompensé en 2001 par France-Culture, a ainsi été reçu comme un texte d'auteur plus que comme un recueil de témoignages. Celui-ci a pris la forme d'une œuvre pensée et lue comme telle en France, y compris dans les milieux littéraires et *en tant que littérature*. Or l'ambiguïté qui préside à sa réussite provient du brouillage camouflé, mais volontaire, de trois étapes de la transmission d'ordinaire séparées : la *transcription* écrite de témoignages oraux (sans mention des questions), leur *traduction* (sans mention des traducteurs), et enfin leur *poétisation* (sans mention des interventions de « l'auteur »). Au terme du malentendu qui fait de *Dans le nu de la vie* un livre de « littérature » que Hatzfeld aurait « écrit »³³, celui-ci, au départ journaliste, devient un « écrivain ». Or, qu'on apprécie ou non ses pages descriptives, qui plantent un cadre et portraiturent le témoin, leur style soigné mais assez convenu, enclin à un certain maniérisme, résiste mal à la lecture des propos de rescapés. Lesquels de leur côté, quelle que soit leur capacité de suggestion et leurs réelles propriétés esthétiques, n'ont aucune *visée* littéraire.

C'est en quoi le travail d'Hatzfeld pose les deux questions évoquées plus haut : celle de l'éventuelle reconduite de postures coloniales, d'une part, celle d'une esthétisation déréalisante du témoignage d'autre part. Mais ces questions ne se révèlent qu'à l'expérience de ses diverses *réceptions*. L'auteur, en particulier dans les pages qu'il signe lui-même, se montre inconscient de ce qui saute aux yeux du lettré africain, à qui le livre rappelle deux genres propres à l'« africanisme » colonial : le récit de voyage, d'inspiration littéraire, et le recueil de contes, d'inspiration anthropologique³⁴. Mais si l'on peut discuter cette inconscience, on ne peut réduire la portée de ce livre à aucun de ces deux genres : l'auteur n'y explore pas un espace, sinon celui de l'intimité et du génocide à la fois ; il ne recueille pas des récits anonymes, mais demande à chacun d'exprimer sa pensée. Il est clair, précisément, qu'un autre *genre* est ici en question, aux contours non fixés, entre témoignage réécrit et poème « naturel ».

On peut dire, à ce propos, que le langage du Rwandais, identifié au langage de la victime, donne prise au cliché romantique d'une langue primitive *naturellement* artistique. Mais aucun effort critique ne permet de s'en défaire tout à fait, tant le parler des Rwandais est effectivement mélodieux aux oreilles du Français de l'hexagone, et tant ce charme s'approfondit en *lisant* ce « parler ». Mais surtout l'émotion qui étreint le lecteur à la lecture de ces pages relève bien à la fois d'un profond trouble de pensée et d'une émotion *poétique*. Ce mélange d'extrême douceur expressive et de violence de la pensée fait percevoir ces « textes » comme l'expression d'une vérité en même temps qu'une création poétique, toutes deux magiques et mêlées : unité que vient traduire l'expression, empruntée à l'un des témoins, de « nu de la vie » – qui rappelle qui plus est, en ce Paris des années 2000, la « vie nue » d'Agamben³⁵. Si problème il y a, il vient donc du fait

33. Fin de la 4^e de couverture de *Une saison de machettes* : « Jean Hatzfeld a écrit *Dans le nu de la vie*. *Récits des marais rwandais* »).

34. Voir par exemple, pour le Rwanda, l'anthologie de Pierre Smith, *Le Récit populaire au Rwanda*. Collection Classiques africains, A. Colin, 1975.

35. Comme l'a fait remarquer Louis Bagilishya lors de son intervention au colloque de janvier 2002 la Sorbonne, « Rwanda : discours de la justice et parole du témoin » (www.aircrige.org).

qu'Hatzfeld n'a voulu exposer ni assumer ce qui relève de sa *réécriture* des témoignages – mais il est loin d'être le premier à procéder ainsi – ni non plus dévoiler l'identité de ceux qui ont produit cette langue esthétique : les traducteurs rwandais du kinyarwanda en français³⁶.

Cette ambiguïté a donné lieu à une évidente réussite en termes de transmission. Mais on peut se demander à quel prix lorsqu'on examine le phénomène de réception suscité par le premier livre : pour qui se soucie de la réalité, l'inconscience des formules employées dans la presse à son propos frôlent parfois l'obscénité³⁷. Ce prix n'a jusqu'ici pas requis la critique, tant le contenu de ces textes, à la fois accablants et lumineux de profondeur, frappait d'abord les lecteurs. Mais leur réception sous le signe de la littérature, parlante autant que problématique, ne peut que surprendre, sinon faire violence aux premiers concernés. Or curieusement, alors qu'il s'est volontiers produit en public pour parler de ce livre, Hatzfeld n'a jamais protesté contre cette réception ; et tandis qu'il s'est si montré si bien à l'écoute des rescapés, il n'a pas désiré être confronté aux questions des Rwandais en exil – posant ainsi, sans le dire, que ce livre était destinée aux Français. Lors d'un débat à Lille, peu après la parution de son livre, Hatzfeld, interrogé par un public africain, a réagi avec une irritation visible à ce qui lui semblait être de la vulgarité : certains non-dits relatifs à la fabrication du livre, et à sa démarche, avaient été formulés, déchirant le voile de la magie poétique.

On peut donc se demander si l'inconscience de la presse n'est pas la caricature d'une autre inconscience, qui altérerait, elle, non la réalité du génocide, mais l'idée de littérature : celle de l'auteur au moment où, fort de témoignages qu'il a su recueillir avec patience et subtilité, il fabrique un objet culturel vulnérable aux vulgarités, réelles et supposées. Le problème est donc mineur, et n'entame en rien ce qui importe davantage : l'apport essentiel de ces textes à la connaissance et la pensée du génocide et de l'inhumain. Il permet néanmoins de reposer la question de ce qu'est le témoignage et de ce qu'est la littérature. Mais ce que *Rwanda 94* réalise à l'intérieur de l'œuvre assumée comme telle, *Dans le nu de la vie* ne peut le susciter qu'à condition d'une lecture critique informée de sa réception.

Cette confusion cultivée par l'auteur, et aggravée par les medias, montre combien sont fragiles les frontières du témoignage et du texte littéraire lorsqu'il s'agit de l'inhumain, et combien le passage à la littérature, même discutable en droit ou en fait, peut contribuer à sa transmission. Car quelles que soient les discussions suscitées par cette confusion des genres, puis par la démarche, illustrée dans le second livre, d'interroger longuement les bourreaux, ces deux livres ont clairement contribué à *faire exister* le génocide aux yeux d'un public qui ne s'en souciait pas jusqu'ici.

Une saison de machettes : de quoi témoigne un tueur ?

Faire la différence entre les deux livres peut être d'un certain secours pour penser à la fois ce qu'est le témoignage du génocide et, secondairement, ce que suppose son passage à la littérature. Il n'est pas indifférent que le premier livre, consacré aux témoignages des victimes, ait été saisi comme « littéraire » davantage que le second, consacré aux témoignages des tueurs. Plus clair sur les attendus de sa construction, mais plus inquiet sur sa légitimité, ce livre soulève de tout autres problèmes, que l'auteur affronte

36. L'auteur livre l'identité de ces traducteurs dans le deuxième livre.

37. Voir l'intervention de Louis Bagilishya déjà citée.

cette fois clairement, en même temps qu'il nous livre son embarras. Que nous dit ce livre, lui, du génocide et du témoignage ? Jean Hatzfeld y fait un peu l'équivalent, pour le génocide rwandais, de ce que fit Christopher Browning pour le génocide nazi dans *Des hommes ordinaires*³⁸ : là où celui-ci, en historien, fouillait les consciences des soldats du 101^e bataillon de la police allemande, enrôlés dans les massacres organisés sur le front de l'est, Hatzfeld, en journaliste et anthropologue improvisé, interroge le « travail » d'une bande de villageois enrôlés par les miliciens Interahamwe et encadrés par les administrateurs locaux, dans les collines entourant la bourgade de Nyamata.

Une saison de machettes est d'abord un document historique d'une extraordinaire richesse. À lui seul il suffirait à établir la nature génocidaire du crime, tant les mécanismes de la décision d'exterminer, et ses modes de réalisation concrets, y sont nettement exposés de l'intérieur, par ses exécutants et certains de ses responsables. Mais il est aussi un précieux document de pensée, par le déroulement qu'il décrit d'un comportement humain entièrement inscrit dans une idéologie meurtrière transformée en labeur quotidien sans aucune rupture de conscience. Ce livre permet ainsi de répondre à une question que laissent en suspens les témoignages de rescapés, y compris et surtout lorsqu'ils posent la question du pourquoi : quelle expérience du non-sens peuvent avoir les tueurs ? Et de quoi peuvent-ils témoigner, dès lors qu'ils n'ont fait que « débroussailler » (p. 264) la terre rwandaise ? N'ayant traversé aucune « catastrophe », ont-ils même vécu un « génocide », eux qui, au contraire des victimes, comme le fait remarquer Hatzfeld, répugnent à employer ce mot ? À quoi sert alors leur témoignage, qui ne fait que confirmer le non-sens de l'événement au plan des consciences, sous la forme d'une *absence de pensée*, faiblement démentie ça et là par quelques dégoûts tardifs ?

Le tueur ne semble la plupart du temps que confirmer, avec une candeur stupéfiante, ce qu'a déjà saisi la victime : la nécessité absolue de la déshumaniser, nécessité reconduite dans son langage. C'est ainsi, au contraire du rescapé, *par son inconscience* qu'il témoigne du génocide en tant que *crime*. Ce témoignage sidère par sa capacité d'assumer l'opération sans état d'âme ou presque, même si tels récits d'assassinat – celui d'une « maman » ou d'un « enfant » – voire de cauchemar, semblent réveiller la conscience sous la forme d'une vision lancinante, d'un remords, d'une vague inquiétude ou d'une simple gêne. Même lorsqu'il dit avoir été troublé, ou poursuivi par le regard d'une de ses victimes, le tueur ramène implacablement son auditeur au paradoxe de la « banalité du mal » : joie et fatigue d'un « travail » plus avantageux qu'aucun autre, facilité du premier assassinat, passage insensible de l'état de paisible villageois endoctriné à celui de tueur déchaîné, inutilité d'une résistance à cette force irrésistible formant un univers en soi, doté de ses propres critères, que nul ne saurait comprendre ni juger à bon escient s'il ne l'a vécu³⁹.

Mais en certains passages, les choses deviennent plus compliquées : ainsi lorsque tel tueur imagine le mal de la victime avec une inconcevable empathie, expliquant ainsi son silence :

« *Les Tutsis ne demandaient rien, parce qu'ils ne croyaient plus aux mots dans ces moments fatals. Ils ne croyaient plus aux cris ; comme des animaux effrayés par exemple qui hurlent par-delà les coups mortels pour se faire entendre. C'était une tristesse toute-*

38. Le livre est d'ailleurs cité au cours d'une comparaison entre l'antitutsisme et l'antisémitisme p. 257.

39. « C'est trop difficile de nous juger pour ceux qui n'ont pas participé à cette situation » (p. 234).

puissante qui les emportait. Ils se sentaient abandonnés de tout, même de ce qu'ils pouvaient dire »⁴⁰.

Le véritable paradoxe semble donc être celui-ci : la violence sanglante dont le tueur s'est fait l'instrument peut bien être jugée par lui inhumaine, inimaginable, extraordinaire, surnaturelle, ou même sacrilège : tous ces termes sont prononcés dans ces témoignages ; mais cette violence est encore déclarée inévitable et même « naturelle » dans le cadre fixé par les autorités, transformé en bouclier absolu par l'impunité et la propagande. Constamment, le tueur répète que l'observateur ne peut comprendre de l'extérieur ce qui s'est passé là, mais que *dedans* tout était facile, normal, inévitable et au fond fatal. Cette coexistence d'un dedans et d'un dehors régis par des lois contraires instaure l'absolue permissivité de l'espace ouvert par ce clivage de la conscience. C'est cette possibilité d'ouverture atroce qui frappe le lecteur comme une mauvaise nouvelle sur l'humanité, donc aussi sur lui-même.

L'étrange levée des inhibitions de ces prisonniers en attente de verdict ou de châtiement, donne lieu à une libération de la parole qui fait du recueil, en même temps qu'un livre éprouvant et problématique, un véritable précis d'anthropologie de la violence génocidaire. Son seul précédent, avec le livre de Browning, est le film récent de Rithy Panh, *S21, la machine de mort khmer rouge*⁴¹. Comme le réalisateur cambodgien, Hatzfeld a conduit son enquête avec un goût du détail qu'on ne trouve pas dans *Les Blessures du silence* de Yolande Mukagasana, pour des raisons évidentes : le face à face du tueur et de la victime rescapée, qui constituait l'impressionnante nouveauté de ce livre-ci, ne pouvait prêter à Mukagasana, déjà constituée en figure publique, la persévérance et la réserve qui ont permis à Hatzfeld de construire ce livre accablant. Mais c'est cette parole libérée et ce goût du détail chez l'observateur extérieur qui se révèlent litigieux : Hatzfeld donne si longuement la parole aux tueurs que certains s'impatientent de cette complaisance. L'auteur, du reste, se risque à l'assumer, disant sa « curiosité », et même le goût pris à ces entretiens, évoqués à la fin comme des « moments agréables »⁴².

Ces deux livres s'offrent à la méditation sur un mode radicalement différent : tandis que le premier suscite une mélancolie de pensée active, le second sidère, puis provoque le malaise éthique. Il y a entre eux un rapport étroit, complexe, qui met son auteur continuellement mal à l'aise, mais qu'il est sans doute utile de comprendre. Rapport de succession et de complémentarité d'abord : ce sont les questions posées sur les tueurs, après lecture du premier livre, qui ont poussé Hatzfeld à interroger ceux-ci alors qu'il n'en avait pas eu l'idée ni le désir au départ. Rapport de contradiction ensuite, car cette complémentarité fait précisément problème. Il serait déplacé, répète-t-il à plusieurs reprises, de confronter les récits des tueurs et ceux des victimes. Néanmoins il le fait constamment, comparant les deux réalités vécues, et surtout leur mode d'expression : à chaque fois ce rapprochement pénible nous apprend quelque chose de précieux.

40. Ibid. pp. 283-284. Inversement, les rescapés montrent une intelligence presque empathique du comportement des tueurs pendant et surtout après le génocide. Voir aussi le témoignage de Sylvie Umumbyeyi à propos des enfants de Hutus revenus du Congo : « Dans les camps de Goma, ils se débrouillaient tout seuls pour vivre, personne ne s'occupait d'eux, ils ne se voyaient plus acceptables de personne, ils sont revenus comme des riens dans du rien. Ils ne sont plus dans leur assiette. (...) Le silence les immobilise dans la peur. Le temps les repousse. De visite en visite, rien ne change. On remarque que dans leurs têtes les soucis chassent en permanence les idées. » (pp. 212-213).

41. Flammarion, 2003. Voir sur ce film le débat organisé au printemps 2003 par Arte et Aircrige sur le site de celle-ci, ainsi que le texte de Richard Rechtman, « Produire du témoignage. À propos de S21 de Rithy Panh », in *L'Histoire trouée*, op. cit.

42. *Une saison de machettes*, p. 294.

Tout dans ces deux livres de « récits », à la fois le propos des témoins et leur mise en forme, laisse penser qu'il s'agit là de deux *espèces* de témoignages, à la fois sans rapport l'une avec l'autre, et en rapport étroit de dépendance, qu'il faudrait organiser par la lecture en rapport de subordination. Tandis que *Dans le nu de la vie* permet de rentrer dans la *pensée* du génocide en tant que catastrophe humaine, *Une saison de machettes* fait saisir la *logique* du génocide en tant que crime inhumain⁴³. Si le deuxième recueil, sensiblement plus volumineux que le premier, et de facture plus lâche et redondante, cite et commente constamment celui-ci, c'est que les témoignages des rescapés permettent d'*éclairer* ceux des tueurs ; leur donnant un sens qu'ils ne sauraient avoir à eux seuls. Comme si les témoignages de rescapés, d'abord constitués en *livre de poèmes*, devenait un *guide de pensée* pour lire les témoignages de tueurs sans s'égarer tout à fait. Tandis que les commentaires descriptifs de l'auteur, dans le premier livre, agacent par leur superfluité décorative, les commentaires réflexifs qui émaillent le second sont toujours utiles, même lorsqu'ils sont discutables⁴⁴. La réflexion contradictoire que ces témoignages suscitent est cette fois impossible à condenser en « beau livre ». *Une saison de machettes* a été salué par les médias, au gré cette fois d'une simple vulgarité, comme un « LIVRE CHOC »⁴⁵. Si la consécration de l'écrivain est cette fois acquise, on ne s'épanche plus sur le charme littéraire de la langue, tant ce qui se dit là trouble et méduse le lecteur, tant s'y révèle aussi le malaise de l'auteur, qui cette fois revient constamment sur sa démarche pour en dire les mobiles et en questionner la légitimité. Il n'est pas indifférent que le livre des tueurs ne pose pas la question de la littérature comme l'avait fait le livre des survivants. La comparaison *stylistique* entre les deux livres est du reste parlante : si le langage des rescapés et celui des tueurs diffère profondément au plan de la pensée – Hatzfeld commente cette différence dans un chapitre précieux – les tours linguistiques imagés y sont souvent les mêmes. On saisit par là que la puissance « poétique » du premier livre ne tient pas essentiellement à la *forme* d'un langage mixte, mais à l'alchimie inédite d'une forme et d'un contenu de pensée, où le pire abandon s'exprime à travers une douceur imprévue.

Le malaise de l'auteur qui passe d'une espèce de « récit » à une autre en dit long sur la notion de témoignage, et sur l'opération qui consiste à « produire du témoignage »⁴⁶. Son statut éthique diffère complètement dans un cas et dans l'autre. Si le même acte de témoigner porte sur le génocide en ses deux faces, comme *catastrophe* et comme *crime*, le statut de l'interrogateur et du collecteur, lui, change du tout au tout : devant le tueur, la subjectivité de l'enquêteur est obligée de se *chercher* laborieusement plutôt que de se manifester discrètement sous la forme du tiers auxiliaire et compréhensif, ami en pensée et en deuil. Car le témoignage du tueur lui renvoie en miroir la possibilité de son propre vacillement éthique, d'un possible vide intérieur qu'il est libre de faire taire ou parler. L'enquête alors devient le lieu d'un égarement ou l'instrument d'une quête : recherche plus ou moins consciente d'un trouble qui dégage le sujet d'un univers moral

43. Sur cette distinction entre pensée et logique, voir Philippe Bouchereau, « Penser et méditer le génocide », *L'Intranquille*, art. cit.

44. Comme le sont en particulier les passages consacrés aux comparaisons avec la guerre en Bosnie – dont Hatzfeld tient absolument à démontrer qu'il n'y s'agit nullement d'un génocide – et avec la Shoah – dont il disait d'ailleurs à tort, dans le second livre, qu'elle avait rendu les témoins muets. Voir sur cette question A. Wiewiorka, *op. cit.*

45. *Télérama*, 3 septembre 2003. La rédaction a imprimé en grands caractères gras noirs sur rouge : « Le livre CHOC. Les bourreaux parlent, dix ans après le génocide rwandais » ; et plus loin en caractères rouges et blancs sur noir : « Face à l'écrivain Jean Hatzfeld, des bourreaux du Rwanda racontent. "Tuer était moins échinant que cultiver" ». (p. 9)

46. Cette formule, utilisée par Richard Rechtman à propos du film de Rithy Panh, art. cit., a été reprise pour intituler le débat sur le film *S21* coorganisé par Arte et Aircrige au printemps 2003 (accessible sur www.aircrige.org).

balisé ; quête réfléchie d'une limite à saisir quant à la capacité de comprendre, dont dépendrait l'existence de soi dans l'ordre de l'éthique.

*

**

Dans le nu de la vie et Une saison de machettes sont des livres de « récits ». Mais les témoignages n'y racontent pas le génocide comme « événement » historique. Ils reconstituent, des deux côtés, une expérience qui prit un tour quotidien au point de se muer en forme de vie, inégalement génératrice d'un *événement de conscience* chez les tueurs et chez les rescapés. Cette inégalité saute aux yeux lorsqu'on lit, en parallèle, le tout dernier témoignage d'*Une saison de machettes*, que l'auteur a placé là comme en conclusion de son livre, et celui de Claudine Kayitesi, l'avant-dernier des « Récits des marais rwandais » : l'un et l'autre témoins, de part et d'autre du décret de mort, évoquent le génocide comme un emploi du temps hors du temps – celui de la survie, celui de la tuerie :

Claudine Kayitesi :

« Notre emploi du temps de survie s'est répété. À l'autre, on descendait dans les marécages, on se faufilait dans les papyrus. Pour éviter de mourir ensemble, on se divisait par petites équipes. On posait trois enfants là, deux enfants plus loin, deux enfants dans un autre endroit. On multipliait les chances, on se mettait en position couchée dans la boue, on s'enveloppait de feuillages. Avant l'arrivée des assaillants, on échangeait des idées pour esquiver la peur ; après on ne pouvait même plus chuchoter. On buvait l'eau du marais pleine de boue. Elle était vitaminée, excusez-moi l'expression, du sang des cadavres. (...)

Le soir, (...) on décrivait les cadavres qu'on avait vus dans la journée, comment ils avaient été coupés ; on dénombrait ceux qui n'était pas présents au bord du marais, et d'en déduire directement ceux qui avaient été attrapés dans la journée. On se demandait qui allait être tué le lendemain. Après les premières séances de tueries, on ne se demandait plus pourquoi on devait mourir. Cette question nous était devenue négligeable. Mais on pensait beaucoup au comment. On tentait d'imaginer quelle devait être la souffrance de mourir sous la machette. (...)

On attendait le lever du jour au bord du marais et les attaques qui allaient commencer. On portait le même vêtement déchiré, on ne souffrait plus d'impudeur puisqu'on se savait identiques. On collaborait les uns les autres à se retirer des kilos de poux dans les cheveux. Les moustiques n'hésitaient pas à nous piquer à l'occasion, mais, d'une certaine façon, on était un peu bardés face à la malaria par notre saleté boueuse. On a duré dans cette existence hagarde. On était oubliés du temps. Il devait continuer de passer pour d'autres, des Hutus, des étrangers, des animaux, mais il ne voulait plus passer pour nous. Le temps nous négligeait parce qu'il ne croyait plus en nous, et nous, par conséquent, on n'espérait rien de lui. Donc, on n'attendait rien.⁴⁷

47. Dans *le nu de la vie*, pp. 190-192.

Alphonse Hitiyaremye :

« Des fauteurs racontent que nous étions transformés en bêtes sauvages. Qu'on était aveuglés par la férocité. Qu'on avait enfoui notre civilisation sous des branchages. (...) Voilà une blague pour égarer la vérité. Je peux dire ceci : en dehors des marais, notre vie se présentait très ordinaire. On chantonnait sur le sentier, on buvait des Primus ou de l'urwagwa, c'était au choix de l'abondance. On conservait notre bonne fortune, on savonnait nos salissures de sang dans la cuvette, on se réjouissait les narines devant les marmites. On se réjouissait de la nouvelle vie qui allait commencer en mâchonnant des cuisses de vache. On se chauffait la nuit sur nos épouses et on sermonnait les enfants turbulents. Même si on ne se contentait pas d'attendrissements comme auparavant, on était friands de bons sentiments.

C'était des jours très ressemblants comme je vous l'ai dit. On endossait les vêtements des champs. On s'échangeait des racontars au cabaret, on pariait sur nos tués, on s'envoyait des blagues sur des filles coupées, on se chamaillait devant des bagatelles de grains. On aiguisait les outils sur les pierres ponceuses. On s'échangeait des tricheries, on rigolait des « merci » des chassés ; on dénombrait et on abritait nos biens.

On multipliait toutes sortes d'occupations humaines sans anicroches, à condition de s'adonner aux tueries dans la journée, évidemment.

À la fin de cette saison des marais, on était trop déçus d'avoir raté. On était découragés de ce qu'on allait perdre, on était très apeurés de la mauvaise fortune et la vengeance qui nous tendaient les bras. Mais au fond, on n'était fatigués de rien. »⁴⁸

Le quotidien du génocide, c'est la disparition du « pourquoi » derrière le « comment » : celui de la souffrance sous la machette, pour l'un ; celui du maniement de la machette, pour l'autre. Car pour expulser l'autre en dehors de l'humanité, l'homme voué à la machine génocidaire l'a fait passer sous la lame de l'instrument familier : celui qui signait auparavant une existence commune, distincte de la vie des arbres et des bêtes. C'est cette distinction-là que le génocide semble faire disparaître, avec le temps humain et le pourquoi du crime :

« Le gourdin c'est plus cassant, mais la machette est plus naturelle. Le Rwandais est familiarisé avec la machette depuis l'enfance. Attraper une machette à la main, c'est ce qu'on fait chaque matin. (...) C'est le même geste pour différentes utilités qui ne nous désorientent jamais. Le fer, quand tu t'en sers pour couper la branche, l'animal ou l'homme, il ne dit pas son mot. Au fond, un homme c'est comme un animal, tu lui tranches sur la tête ou sur le cou, il s'abat de soi. »⁴⁹

Mais parce qu'il fut placé dans le « nu de la vie », dans une « existence hagarde » oubliée du temps, en marge du monde des « animaux » comme des « étrangers », le rescapé dit autre chose de l'homme, de l'animal et du pourquoi disparu :

« On ressemblait à des animaux, puisqu'on ne ressemblait plus aux humains qu'on était auparavant, et eux, ils avaient pris l'habitude de nous voir comme des animaux.

48. *Une saison de machettes*, op. cit. pp. 295-296.

49. Ibid. p. 44.

(...) En vérité, ce sont eux qui étaient devenus des animaux. Ils avaient enlevé l'humanité aux Tutsi pour les tuer plus à l'aise, mais ils étaient devenus pires que les animaux de la brousse, parce qu'ils ne savaient plus pourquoi ils tuaient et qu'ils le faisaient avec des manies. Un interahamwe, quand il attrapait une Tutsi enceinte, il commençait par lui percer le ventre à l'aide d'une lame. Même la hyène tachetée n'imagine pas ce genre de vice avec ses canines »⁵⁰.

Le « témoignage » du tueur et celui de la victime sont issus d'un même événement. Ils ne semblent pas issus de la même humanité. Cette humanité pourtant commune, que tente en vain de comprendre le rescapé qui « n'espérait rien », tandis qu'elle n'effleure pas la conscience du tueur « fatigué de rien », continue de présenter son énigme insoutenable aux humains.

50. Témoignage d'Innocent Rwililiza, *Dans le nu de la vie*, op. cit., p. 100.