

Études littéraires africaines

Ecrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994. Quelques enjeux

Pierre Halen



Numéro 14, 2002

La littérature des Grands Lacs

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1041745ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1041745ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Halen, P. (2002). Ecrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994. Quelques enjeux. *Études littéraires africaines*, (14), 20–32.
<https://doi.org/10.7202/1041745ar>

consacré aux guerres de religions (islam / catholicisme / protestantisme) de la fin des années 80.

Ham Mukasa cherche à comprendre à chaud les événements qui ont secoué son pays dans cette période cruciale qui ouvre un avenir totalement nouveau à son pays. L'écriture est partie prenante de cette nouveauté. Il ne s'agit plus, comme cela était le cas pour Apolo Kagwa, de fixer par l'écriture une identité culturelle, mais de comprendre des événements récents qui ont profondément secoué les assises politiques et culturelles de son pays. Un des mots d'ordre du récit du voyage en Angleterre va devenir la clé de voûte de tous les textes consacrés à l'Ouganda contemporain : *comprendre*.

■ Xavier GARNIER

Bibliographie

ŒUVRES D'APOLO KAGWA

Ekitabo kya Basekabaka be Buganda (Le Livre des Rois d'Ouganda), édité à titre privé à Kampala en 1900 ; réédité London, Headley Bros, 1901 ; rééditions en 1927, 1953, etc.

Egero za Baganda (Légendes des Baganda) (1902).

Ekitabo Kye Kika Kya Nsenene (Le Livre du clan des sauterelles) (1904).

Ekitabo Kye Mpisa za Baganda (Le Livre des coutumes et des traditions des Baganda), London, 1905.

Amanyu Agabami Abakakano Abomu Buganda (Les Noms des chefs actuels du Buganda) (1907).

Ekitabo Ky'Ekiba bya Baganda (Le Livre des clans des Baganda).

ŒUVRES DE HAM MUKASA

Uganda's Katikiro in England : Being the Official Account of His Visit to the Coronation of His Majesty King Edward VII, Hutchinson, London, 1904 (traduit du luganda par Ernest Millar) ; édition abrégée par Taban lo Liyong chez Heinemann, 1975 ; réédité par Simon Gikandi, Manchester University Press, 1998.

Simuda Nyuma (Ne te retourne pas) Vol 1 : Ebiro bya Mutesa, London, S.P.C.K., 1938.

Simuda Nyuma, Vol. 2, London, S.P.C.K., 1942 (?).

Simuda Nyuma, Vol. 3 (copie carbone du manuscrit à l'université de Makerere).

ECRIVAINS ET ARTISTES FACE AU GÉNOCIDE RWANDAIS DE 1994. QUELQUES ENJEUX

Les nombreuses publications suscitées par le génocide rwandais constituent un matériau précieux lorsqu'on s'interroge sur l'engagement contemporain. Elles ont ceci de particulier qu'elles interviennent après coup, quand le mal est fait ; si certaines prennent parti et accusent, beaucoup n'invitent pas même à protester, encore moins à agir ; si certaines s'attachent à tirer la leçon des événements, d'autres suggèrent que le génoc-

cide relève de l'ineffable. Cette tendance apparaît en particulier dans les publications qui se présentent d'emblée sous le signe de l'esthétique, qu'il s'agisse de littérature ou de réalisations artistiques au sens large ; c'est à cet ensemble, qui ne ressortit pas à la "simple" information, que je m'attacherai ici.

Toutefois, la frontière qui sépare cet ensemble de celui des publications à caractère informatif est sans doute impossible à tracer. D'abord parce que l'énonciation esthétique, en ce cas, est toujours en même temps référentielle : elle parle d'un quelque chose, qui est peut-être impossible à représenter, mais à quoi elle ne peut pas ne pas renvoyer aussi fidèlement que possible. Davantage : à supposer, comme le voulait Jakobson, que la fonction poétique se définisse par l'autotélie, par le fait que l'attention du récepteur est attirée vers le message lui-même, il faut qu'elle se fasse discrète : l'esthétisation n'a ici de sens qu'au service du référent et il n'est pas jusqu'à son voilement (qui est encore une opération esthétique), qui ne dise l'impudeur qu'il y aurait à distraire l'attention vers autre chose que le drame lui-même. Ensuite et presque inversement, on rappellera qu'il n'y pas, dans le langage, de contenu sans forme et, dès lors, qu'une certaine esthétique préside toujours à l'énonciation, même lorsqu'il s'agit du plus rébarbatif traité scientifique. Dans les objets qui nous intéressent, le travail réaliste du reportage, d'une part, et le travail d'embellissement, d'exaltation, d'idéalisation, etc., d'autre part, se superposent, s'entremêlent, se confondent ou se succèdent rapidement. Mais il nous suffit pour le moment d'observer que certains de ces discours sont clairement logés à l'enseigne de la création littéraire ou artistique (par exemple lorsque l'on trouve un sous-titre comme "roman", ou que l'on est face à des objets iconographiques encadrés et proposés au regard sur le mode d'une "exposition"), tandis que d'autres affichent une appartenance à d'autres catégories.

Nous devons nous en tenir aux productions en langue française ou intervenues dans l'espace de réception francophone. Avant de les évoquer, quelques rappels historiques, même succincts, sont nécessaires.

Le contexte

Le Rwanda est un pays pauvre en ressources naturelles mais extrêmement peuplé. Les massacres visant à exterminer la minorité tutsie y ont fait, d'avril à juin 94, environ 800 000 morts. Le chiffre d'un million est souvent cité. Il faut y ajouter les victimes indirectes, et notamment les réfugiés hutus tués dans les camps, ou morts dans la forêt équatoriale qu'ils tentaient de traverser en fuyant vers l'Ouest durant les mois qui ont suivi le changement de régime.

Les massacres ont été brusquement déclenchés le 6 avril 1994, au moment où l'avion ramenant d'Arusha à Kigali les deux présidents burundais et rwandais a été abattu par un missile. Les tueurs, constitués en groupes paramilitaires depuis des mois, ont aussitôt opéré, escortés par

l'armée, et en procédant sur la base de listes préétablies de Tutsis, mais aussi de Hutus suspects de tiédeur idéologique ; beaucoup de tueries ont eu lieu au hasard des barrages routiers ; les plus systématiques se sont déroulées sur les collines, maison après maison, ou en divers lieux où des fuyards avaient pu se regrouper.

Plusieurs dirigeants européens ont parlé de tueries *ethniques*, formule qui avait comme conséquence (ou but ?), de minimiser leur ampleur : comme on le sait, un vieil imaginaire européen suppose que les "guerres tribales" sont une sorte de condition "normale" pour l'Afrique... C'est là, bien entendu, un discours à caractère raciste, mais aussi une hypocrisie : les Occidentaux, après avoir colonisé et administré le pays pendant des décennies, ne sont pas restés étrangers à la politique rwandaise "indépendante" depuis 1962. Souvenons-nous seulement de la formule qui faisait du "pays des mille collines" le "pays des mille coopérants".

Mais surtout, l'idée de conflits ethniques n'a ici aucun sens. Le Rwanda est un très ancien royaume, uni par la langue (le kinyarwanda), par la coutume, par la religion, par un système politique qui assurait à quelques familles dynastiques, tour à tour, le pouvoir en la personne du Mwami, entouré d'une large cour princière. Pour autant, le Rwanda ancien n'est pas un paradis pacifique ni même un pays homogène : les différences sont marquées entre les provinces, le système d'intégration à dominante verticale (qui a fait dire aux observateurs européens qu'il s'agissait d'une sorte de féodalité) favorisant la disparité ; c'est aussi un royaume guerrier, où les éléments qui font fonction de gendarmerie et d'armée ont une importance considérable¹.

S'il n'y a ni *ethnie* ni *conflits ethniques*, on pourrait contester aussi qu'il y ait eu un véritable génocide, puisque les Tutsis, qui étaient visés principalement, ne constituent pas un peuple séparé, mais sont au contraire des Rwandais de longue date, au même titre que les Twas et les Hutus. Il y a eu pourtant une *intention génocidaire*, puisque, dans le discours extrémiste hutu, les trois groupes cités étaient bien conçus comme des ethnies, voire des peuples, dont la présence sur le sol rwandais aurait dès lors été plus ou moins légitime.

Or, Tutsis, Hutus et Twas ne sont, comme doit se contenter de le dire Dominique Franche, que des *catégories sociales* : à peine peut-on suggérer que les Tutsis étaient plutôt des éleveurs de bovins, les Hutus des cultivateurs et les Twas, des artisans. Les mariages mixtes étaient nombreux et admis. Les liens d'affiliation/dépendance étaient complexes et multiples ; ils tournaient souvent autour d'une valeur commune : la possession et le prêt de vaches sélectionnées. Si, traditionnellement, la plupart des riches éleveurs étaient Tutsis, il existait aussi des Tutsis pauvres. Si les chefs traditionnels étaient le plus souvent Tutsis, il y en eut aussi qui étaient

¹ Sur le Rwanda ancien, voir Vansina, 2000 et Chrétien, 2000.

Hutus. Un Hutu enrichi pouvait, suite à son parcours, être reconnu comme Tutsi : il n'y avait pas de cloison étanche. Les réalités sont donc à la fois complexes et souples. Le fait est pourtant indéniable, d'une stratification sociale assez rigide et inégalitaire, antérieure à la colonisation européenne puisque les premiers témoins allemands s'étonnent déjà de la violence qui semble couvrir. Le fait est aussi de l'existence d'une sous-société tutsie, tournant notamment autour de la cour royale et cultivant sa différence par différents habitus culturels, qui touchaient entre autres à l'alimentation, au maintien physique, aux usages langagiers, à la littérature de cour, etc.

Vis-à-vis de ces Tutsis cultivant la beauté et le raffinement, danseurs, guerriers et autres princes, très souvent minces et élancés, les colonisateurs, missionnaires, administrateurs et autres voyageurs européens auront une durable fascination. Deux éléments majeurs caractérisent l'époque du protectorat allemand et, ensuite, du mandat belge sur le Rwanda (cf. Semujanga, 1998). D'abord, l'interprétation en termes ethniques de ces différences sociales, et la radicalisation de leur fonctionnement : on considéra que, les Tutsis étant "naturellement" supérieurs, toutes les chefferies devaient leur revenir ; c'est donc eux aussi qui bénéficièrent de l'instruction scolaire dans les "écoles pour fils de chefs". Ensuite, la diffusion du "mythe hamitique" : à l'époque où l'on spéculait sur les origines des peuples bantous, on postule que les Tutsis, qui ressemblent aux pasteurs éthiopiens, seraient d'une autre "race" que les Hutus (bantous quant à eux), un peuple de pasteurs qui serait venu d'Asie, via l'Égypte et l'Abyssinie, pour occuper le Rwanda en le colonisant, quitte à en apprendre la langue. Cette hypothèse, qu'aucune preuve archéologique n'est venue étayer, s'ajustait évidemment à la conception ethnique, et justifiait en même temps la fascination des Européens pour les Tutsis, qu'ils voulaient voir comme supérieurs aux Bantous.

Cette période s'achève toutefois dans la précipitation : la fin des mandats se prépare dès la déclaration de San Francisco en 1947. Une nouvelle génération d'administrateurs et de missionnaires, de sensibilité plus démocrate, est arrivée sur le terrain après la guerre. Elle s'étonne des faveurs réservées à la minorité tutsie (± 15 %). Elle ouvre progressivement l'enseignement aux Hutus. On parle d'élections, ce qui signifiera forcément un renversement du pouvoir au profit du groupe le plus nombreux. Les Tutsis, appuyés par les pays socialistes à l'ONU, réclament une indépendance immédiate où leur prédominance serait maintenue. Les Hutus, mal préparés, comptant peu de cadres instruits, se rapprochent de l'administration mandataire qui soutient leur cause et favorise la constitution de partis hutus en vue d'élections au suffrage universel. En 1959 ont lieu les premiers pogroms anti-tutsis : de nombreuses familles d'éleveurs sont chassées avec leurs troupeaux et prennent le chemin de l'exil, surtout vers le Kivu et l'Uganda. En 1962, le pays devient indépendant. Le Mwami est remercié. Une République à dominante hutu, issue des élections, s'ins-

talle pour longtemps, avec pour premier Président Grégoire Kayibanda. En 1973, un militaire prend le pouvoir, le général Havyarimana, qui dirige un parti unique ; mais les atteintes aux droits de l'homme, la corruption, le népotisme, les violences sporadiques contre les Tutsis fragilisent le régime au fil des années ; longtemps soutenu par la coopération internationale, il va perdre le soutien de la Belgique à la fin des années 1980. La France va se hâter de prendre sa place, augmentant son appui, notamment militaire : le régime est de plus en plus porté à vouloir faire croire que le danger est à l'extérieur. Effectivement, depuis le début des années 1990, un "Front patriotique", issu des exilés tutsis de 1959, mène une guerre de reconquête à partir du Nord, avec le soutien de l'Uganda.

Le régime Havyarimana, pressé par la guerre et menacé d'avoir les vivres coupés par les bailleurs de fonds qui exigent des réformes politiques, est aux abois. Le Président lui-même est très affaibli par rapport à la mouvance extrémiste pro-hutu dont la propagande est soutenue (Chrétien, 1995). Une des "raisons" du plan génocidaire est, contre tout bon sens, de vouloir supprimer tous les alliés potentiels du Front patriotique : chaque Tutsi est supposé être un espion, comme d'ailleurs tout Hutu jugé trop "tiède". Les bébés encore à naître, les aïeules impotentes et même les handicapés et les aliénés subiront le même sort.

Rappelons enfin qu'au moment des massacres, l'ONU est présente au Rwanda avec des troupes d'élite (MINUAR), qui auront l'ordre de ne pas se mêler d'une "affaire intérieure" et de pas faire usage de leurs armes. Les "expatriés" occidentaux, abandonnant leurs employés et amis tutsis à une mort prévue, sont évacués, de même que les dignitaires du régime. Quand les choses tournent clairement à l'avantage du Front patriotique, la France organise l'opération Turquoise pour venir en aide aux Hutus qui fuient vers le Congo, et sans doute à quelques amis de la République parmi les autorités du régime génocidaire. Jusqu'en juillet 94, les médias internationaux restent à distance : on a très peu d'images des massacres (cf. Vidal & Le Pape). On en a bien davantage des camps de réfugiés hutus, où des centaines de milliers de personnes, contrôlées par les cadres du régime déchu qui les utilisent comme bouclier, viennent s'entasser à l'extérieur du pays.

Représentations du génocide

L'attitude de ce qu'on appelle la "communauté internationale" a donc été plus qu'ambiguë en l'affaire. Le fait est qu'on savait, et tout s'est passé comme si, la précaution une fois prise de mettre à l'abri les "expatriés", on avait délibérément laissé s'accomplir, loin des caméras, des massacres aussi horribles qu'absurdes.

Cela dit, à partir de juillet 1994, la sensibilité internationale va se mettre en branle. Rapports d'organisations humanitaires, essais divers pour mesurer l'ampleur du génocide ou en comprendre les causes,

ouvrages sur l'histoire du Rwanda, témoignages multiples d'expatriés ou de rescapés, reportages, etc. On souligne notamment le rôle ambigu de l'Église catholique, on accuse la politique française, d'autres chargent davantage les errances de l'imaginaire colonial. Les intellectuels revoient des notions aussi fondamentales que celles d'ethnie ou d'identité culturelle. Des avancées non moins importantes ont lieu dans le domaine du droit international, pour lutter contre l'impunité souvent réservée aux assassins enfuis. Après la période de l'engagement à l'aveugle au profit d'un régime fascisant, après le désengagement ou le non-engagement au moment de la crise elle-même, on peut parler d'un certain engagement, limité mais concret et réfléchi, en ce qui concerne les "suites".

Venons-en à présent aux artistes et écrivains, à ceux-là du moins qui ont voulu "faire quelque chose", pour ne pas rester indifférents à pareille tragédie humaine. Comme cela s'est vérifié en d'autres circonstances (Halen, 1992), ce sont surtout des producteurs de second rang, voire des inconnus, qui se sont "engagés", mettant sur le marché des objets, livres ou autres, où ils ont protesté de leur solidarité avec les victimes et cherché à remplir un "devoir de mémoire" ; ce faisant, et sans que cela ait été bien entendu leur objectif, ils ont plus ou moins réussi à attacher leur nom à la renommée de l'événement. Reste à examiner comment "réussir" ce genre d'opération communicationnelle.

Une exigence morale requérait en effet que, dans le processus mémoriel, on fit place le plus possible à la parole des victimes elles-mêmes, plutôt que de prolonger en quelque sorte le geste de leur extermination en prenant cette parole à leur place et en en faisant, éventuellement, des succès de librairie ou autre. Mais bien entendu, les morts ne peuvent plus parler, et l'on sait qu'en outre, le génocide a visé et atteint en premier lieu ceux qui, disposant d'une formation intellectuelle, auraient pu construire plus aisément un témoignage adapté aux exigences d'une communication au niveau international. Quant aux rescapés, il n'était pas simple pour eux de surmonter le traumatisme. Dès lors, il devenait presque nécessaire que des "non-victimes" parlent au nom des victimes, quitte à trouver des procédures pour associer à leur énonciation, autant que possible, morts et rescapés.

On peut donner plusieurs exemples de cette difficulté. Dans le recueil de récits publié par Jean Hatzfeld, journaliste à *Libération*, sous le titre *Dans le nu de la vie* au Seuil (Prix France Culture 2001), l'auteur a voulu s'effacer de l'énonciation au profit des rescapés ; il figure néanmoins comme tel sur la couverture du livre, qui paraît dans la collection "Fiction et Cie". C'était une exigence de l'éditeur, paraît-il, pour ne pas désarçonner le public. Dans le spectacle *Rwanda 94*, les morts reviennent sous la forme de spectres qui brouillent les communications hertziennes et demandent qu'on se souvienne d'eux. Dans les nombreux albums de photographies (Aubenas, Bühner, Peress, Calais, Malagardis, Kaziniemaris, Bouchet-Saulnier, etc.), les visages des morts ou des rescapés, ceux-ci par-

fois individualisés par un nom, assurent à leur manière une prise de parole, muette mais forte. C'est Véronique Tadjo, dans *L'Ombre d'Imana*, qui résout le problème de la manière la plus souple, cédant formellement ou non l'énonciation à tel témoin, en style direct ou indirect, mais sans qu'on sache vraiment déterminer où commence son travail de mise en forme, de fictionalisation. En somme : le nom de l'auteur et le nom de la victime individualisée sont de fait en concurrence dans la réception du produit mémoriel ; la coïncidence entre les deux, dans le cas de Yolande Mukagasana, une infirmière rescapée que rien ne destinait à l'écriture, est exceptionnelle.

Une autre concurrence doit être relevée : elle concerne la mémoire "africaine" de ce génocide qui a suscité une sorte de rupture dans l'auto-représentation du continent. Même si de nombreux commentateurs ont voulu souligner l'implication occidentale, réinscrivant ainsi les faits à l'intérieur du schéma classique du "néo-colonialisme", une réalité historique nouvelle était irrécusable : des Africains étaient cette fois clairement du côté des bourreaux. Raison de plus pour que le continent s'approprie lui-même cette partie de son histoire. Or, l'appareil de production discursive occidentale a pu mettre assez rapidement sur le marché des biens symboliques des produits parfaitement adaptés à la demande, qu'il s'agisse de librairie générale, d'ouvrages scientifiques ou de programmation télévisée. Le discours concernant l'Afrique risquait d'être à nouveau un discours "sur" et non un discours "de" l'Afrique. Dès lors, une initiative a émergé à Lille, autour de l'association "Fest' Africa" : l'opération "Écrire par devoir de mémoire" a financé le voyage et le séjour au Rwanda d'une dizaine d'écrivains, avec pour mission d'en ramener, à terme, un livre significatif. Ont ainsi paru en 2000, soit six ans après les événements, quatre "romans" : *Murambi, le livre des ossements* de Boris Boubacar Diop, *Murekatete* de Monique Ilboudo, *La Phalène des collines* de Koulsy Lamko, *L'Ainé des orphelins* de Tierno Monémbo ; un recueil de poèmes : *Nyamirambo* de Nocky Djedanoum ; un essai : *Le Génocide des Tutsis expliqué à un étranger* de J.-M. Vianney Rurangwa, seul Rwandais (et seul auteur d'Afrique centrale) de l'opération ; enfin, deux ouvrages de genre hybride : *L'Ombre d'Imana* de Véronique Tadjo et *Moisson de crânes* de Abdourahman A. Waberi. Quatre de ces livres sont publiés par d'importants éditeurs français : Actes Sud, Stock, Le Seuil, Le Serpent à plumes.

En dehors de cette opération et dans le domaine des littératures africaines francophones, on trouve notamment un recueil de nouvelles, des poèmes ainsi que du théâtre. Dans le même temps, les écrivains occidentaux francophones n'ont pas été aussi prolifiques. Passons sous silence l'assez triste "saga gore" intitulée *Mille collines* et due à un certain Pascal Guy, et contentons-nous de signaler le roman du Québécois Gil Courtemanche : *Un dimanche à la piscine à Kigali*. On a toutefois remis en circulation le beau roman d'Ivan Reisdorff, *L'Homme qui demanda du*

feu (1978), qui évoque les premiers pogroms de 1959 et constitue une bonne introduction aux complexes réalités rwandaises. À noter que plusieurs auteurs ont ici aussi choisi la poésie, notamment Jean Foucault, François Moës, Ariane François-Demeester. Toute cette production, chez des éditeurs secondaires ou périphériques. Dans les noms que je viens de citer, un seul Français (Foucault) en dehors de P. Guy : le thème, c'est le moins qu'on puisse dire, n'a pas sollicité beaucoup la "nation littéraire". Aucun auteur connu dans ce groupe, aucun non plus qui ait "fait surface" à cette occasion. Ce n'est pas le cas pour les Africains, puisque Tierno Monénembo était déjà un écrivain réputé, que Boris Boubacar Diop a émergé pendant cette période et que Véronique Tadjo, jusque-là surtout auteur pour la jeunesse, s'est révélée comme écrivain dans ce contexte ; sauf Monénembo, aucune "réputation acquise" ne s'est toutefois risquée dans l'entreprise.

Les producteurs européens francophones ont pris l'avantage dans d'autres secteurs de la communication. C'est le cas dans le domaine des livres destinés à l'enfance, avec ceux de Reine-Marguerite Bayle et de Pierre Calame, et dans celui de la bande dessinée avec le très bel album de Jean-Philippe Stassen : *Deogratias*, primé au Festival d'Angoulême. De même, dans le domaine du "beau-livre" : les albums illustrés de photographies, souvent luxueux. C'est le cas enfin du théâtre, avec singulièrement l'ambitieuse réalisation du Groupov, *Rwanda 94*, qui a fait forte impression pendant les deux années qu'il a tourné en France et en Belgique, et qui, par sa dramaturgie, a renouvelé le domaine du théâtre "engagé". Une de ses composantes explicites, notons-le au passage, était la mise en scène et la critique des médias audiovisuels d'information ; une autre était la participation active d'intervenants rwandais ; une troisième composante remarquable était le travail musical de Garrett List, dirigeant un orchestre de chambre, notamment dans la *Cantate de Bisesero* qui terminait le spectacle.

Dans le domaine du livre de témoignage, les Occidentaux ont été plus nombreux que les Africains à signer, comme auteur, un ouvrage racontant leur souvenir du génocide ou de ses suites ; plus nombreux, ils ont cependant fait l'objet d'une moindre réception : on a, comme c'est compréhensible, prêté davantage d'attention aux quelques volumes publiés par les victimes elles-mêmes. Les uns comme les autres étaient cependant soumis aux mêmes contraintes : le témoin n'est pas supposé nourrir d'ambition littéraire, au contraire. Pour être crédible, il ne doit livrer qu'un "document pour servir à l'histoire", et tout au plus peut-il faire valoir du même coup qu'il y était, à travers un point de vue forcément circonscrit, et tenter de justifier, pour les uns, leur impuissance devant le drame, pour les autres, leur statut de victimes.

Ce type d'énonciation a ses codes et contraintes propres, qui contraignent fortement l'émergence de la fonction poétique. Mais le témoin du génocide est souvent animé par deux soucis complémentaires, et il l'est

d'autant plus qu'il est plus extérieur aux événements. D'abord, la volonté de rendre un hommage aux victimes, à défaut d'avoir pu les sauver, et sans doute pour compenser le fait qu'on n'a pas pu les sauver ; c'est ce que j'appelle *l'intention monumentale* : avec elle, la fonction poétique revient au galop. Ensuite, le souci de dénoncer les massacres comme un mal, et si possible de tirer quelque leçon utile en vue d'éviter leur réitération : *l'intention morale*. Ces deux intentions, potentiellement contradictoires comme nous le verrons, supposent qu'au "simple" récit du témoin s'ajoute un travail de mise en forme ou de réflexion, travail qui permettra de distinguer chaque auteur, ou qui lui permettra de se distinguer en tant que tel. C'est pourquoi les non-victimes prennent ici facilement l'avantage et l'initiative : ne pouvant tirer leur autorité du fait d'avoir vécu l'événement, ils peuvent en revanche, ils doivent même, la tirer de l'une des deux autres dimensions.

Les plus beaux tombeaux

Dans leur approche critique de la représentation, sur scène, du drame rwandais, les membres du Groupov (2001) ont très nettement marqué leur refus du terme de *tragédie*. Gageons que celui de *drame* leur convenait encore moins. Par là, et contre les révisionnistes, ils maintiennent le terme de *génocide*, sur la base duquel les massacres peuvent être jugés pour ce qu'ils ont été : des crimes contre l'humanité. Mais le refus du mot *tragédie* a aussi un autre sens : la mort et la souffrance n'étaient pas le résultat d'une fatalité, encore moins celui d'une machination des dieux. Au contraire, il était possible de combattre le danger. Raison pour laquelle, au milieu du spectacle, le metteur en scène lui-même s'assied seul devant une petite table et donne une véritable conférence, expliquant au public non pas les rouages de quelque machine infernale, mais le tissu des responsabilités humaines.

L'intention morale domine cette forme théâtrale donneuse d'une indispensable leçon. On ne s'adresse pas à l'émotion, mais à l'intelligence ; on contrecarre même l'émotion, ou l'on cherche à en circonscrire les effets. Mais à d'autres moments du spectacle, l'intention monumentale prédomine : c'est le cas, tour à tour, de moments d'extrême dépouillement formel comme le long récit de la rescapée Y. Mukagasana, seule en scène avec sa douleur, ou de séquences sophistiquées : recours aux tambourinaires rwandais, aux documents vidéos, à l'orchestre de chambre, etc. De diverses manières, ce long spectacle construit une forme de tombeau - au sens rhétorique du terme -, c'est-à-dire de monument mémoriel en hommage aux victimes, et sa diffusion sous forme de livre et de CD accentue encore cette dimension.

Ce qu'on est convenu d'appeler le sentiment de la Beauté est dès lors convoqué. Inévitablement, s'agissant de partager une émotion autour des deux données essentielles que sont la mort, d'une part, la violence, de

l'autre, des codes esthétiques interviennent, porteurs d'une longue tradition culturelle. Notamment, deux moments particulièrement forts dans l'histoire de l'imagerie vont hanter les "tombeaux" construits en la circonstance : la statuariaire baroque (pour la photographie) et les représentations de la Shoah. D'autres codes, bien entendu, interviennent, ne serait-ce que la convention de recourir à la couleur noire, par exemple sous forme de bordures, pour évoquer le deuil (Hatzfeld). Dans les productions verbales, des thématiques culturelles reviennent fréquemment, comme l'histoire biblique et la mythologie grecque.

En appeler à ces représentations qui font partie de la mémoire humaine, ce n'est pas seulement recourir à des signes propices, permettant de s'exprimer plus facilement par analogie : c'est aussi produire une illustration, au sens de "donner du lustre, de l'éclat", *exalter* en somme l'événement pour le porter au niveau des grandes *tragédies* humaines. Revoilà le mot tragédie : inévitablement, l'exaltation monumentale s'exerce aux dépens de l'explication historique et sociologique. C'est précisément ce contre quoi lutte le spectacle *Rwanda 94*, au cours duquel, et jusque dans les moments les plus élaborés esthétiquement, les noms réels de bourreaux, de victimes et de témoins sont dits. Mais ce n'est pas le cas dans beaucoup d'autres productions mémorielles, et notamment, on relève souvent une insistance, de la part des auteurs, à souligner que ce dont ils parlent est en réalité indescriptible, unimaginable, que cela dépasse l'entendement et la raison. Par exemple, le motif de l'incompréhension se retrouve souvent dans *Dans le nu de la vie*, que les éditions du Seuil ont fait imprimer sur un beau papier couché. "Un génocide, écrit Hatzfeld en s'autorisant d'un des récits, est une entreprise inhumaine imaginée par des humains, trop folle et trop méthodique pour être comprise" (9). Les rescapés cités reprennent souvent ce motif, qui entre en belligérance interne avec les explications qu'ils suggèrent néanmoins par ailleurs : "la vérité vraie [...] nous dépasse tous pareillement [...] ils n'ont pas une seule explication valable sur pourquoi ils détestent les Tutsis" (21) ; "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 [...] ce que les Hutus ont fait est invraisemblable [...] c'est plus que de la méchanceté, plus qu'un châtement, plus que de la sauvagerie ; car si une extermination se partage en conversation, elle ne peut pas s'expliquer de façon acceptable, même entre ceux qui l'ont vécue" (43-44) ; "ce sont des agissements surnaturels de gens bien naturels [...] pour celui qui, comme moi, a enseigné les Humanités sa vie durant, ces criminels-là sont un terrible mystère" (72-73) ; "personne n'écrira jamais toutes les vérités ordonnées de cette tragédie mystérieuse" (198), etc. Le thème de la réalité inthématisable rejoint forcément la réflexion sur le caractère indescriptible, incommunicable, de l'expérience de l'Holocauste ; de manière plus générale, il produit le sentiment de l'absurdité tragique, haussant ainsi le propos vers des réalités ineffables, qui sont précisément celles où l'express-

sion artistique, au sens le plus large, reprend l'avantage sur le langage courant. Il n'est pas jusqu'aux scientifiques qui ne cèdent à cette intention monumentale : "Nous ne pensons pas que l'analyse sociologique ou anthropologique puisse pour le moment rendre intelligible une telle perversion du lien social", écrit Cl. Vidal en conclusion de son introduction aux *Politiques de la haine* (Vidal & Le Pape : 32).

De même, on relèvera de fréquents appels à des formulations mythiques, tout imprégnées de "littérature" et de réminiscences religieuses. Ainsi dans cet extrait :

Tout le monde est menacé, tout le monde semble affolé. La mort est aveugle. Avec absurdité, elle avance sur le Rwanda. Comme une ombre sur le pays. Elle progresse d'elle-même, poussée par un vent diabolique. Plus personne n'en a le contrôle. Ceux qui pourraient l'avoir le refusent. Ils se terrent. Ils ont peur. Ils se sont cachés sous leurs meubles. Comme des lâches.

Ils attendent qu'Elle passe en espérant ne pas être atteints.

Et Elle, elle passe. Elle tue immanquablement [...]

[...] sortirons-nous un jour de cet enfer ? (Bernier 1999, 167-168, idem 118).

Le diable, l'enfer, le souvenir du *Livre de l'Exode*, l'ombre qui s'étend et surtout la mort personnifiée, déifiée en ce *Elle* qui a toute l'initiative : on peut se demander si, dans ce passage du moins, tout d'exaltation tragique, l'intention morale de l'auteur n'est pas elle aussi "sous les meubles".

Véronique Tadjjo, dans *L'Ombre d'Imana*, si elle s'attache davantage à guetter les signes de la vie qui reprend qu'à analyser les responsabilités passées, s'éloigne rarement de cette intention morale, qui s'entremêle au travail monumental de l'écriture. Il lui arrive aussi de céder à des formes exaltées, et notamment en reprenant à l'envi le motif du "Mal" ou du "Mal absolu". Le monument sculpté dans le matériau verbal, ou partiellement verbal comme dans *Rwanda 94*, permet cet équilibre et ces nuances. Ceux qui sont construits dans le matériau iconique jouent forcément davantage de l'émotion, laissant le sentiment de la tragédie. A fortiori s'il s'agit d'une image photographique plutôt que d'un film qui introduit la linéarité d'une narration, donc un récit. Les suites photographiques des albums mémoriels jouent peu de la carte "morale", leur construction interne relevant presque exclusivement du "monumental". Celui de G. Peress accomplit ce dessein en ne proposant guère qu'un seul signe verbal : le titre évidemment significatif de *Silence*. Même si un motif commercial a pu encourager ce choix (le livre est diffusé sans traduction dans plusieurs pays), la logique monumentale est ici poussée à bout ; c'est aussi, et très logiquement, l'album qui met le plus en avant son concepteur par rapport aux victimes, ici complètement anonymes.

Se rouvre ici le débat éthique que les spécialistes des médias connaissent bien : que montrer ? comment le montrer ? Dans le contexte rwandais, ce

débat a notamment rebondi autour du documentaire *Kisangani Diary* d'Hubert Sauper (voir Lamarche C., et al.) ; sans doute, dans tel et tel plan insoutenable, on peut juger que Sauper a manqué de pudeur et de respect envers des humains qui n'en demandaient pas tant. On objectera que la fin (notre émotion, si elle peut entraîner une quelconque action) justifierait le moyen. Mais l'essentiel est peut-être ailleurs : dans l'émotion suscitée par le travail monumental de l'artiste qu'est Sauper comme l'est Peress, le récepteur est déporté du référent filmé vers un référent abstrait (ou vers lui-même en tant que tel) : la condition tragique de l'humanité, sa mortalité, son éternelle aspiration à la vie. Et dans ce déplacement, si l'artiste apparaît davantage, et si avec lui le monument a des chances de durée, la victime s'efface, elle n'est plus qu'une statue anonyme, et le tombeau d'elle-même.

■ Pierre HALEN

Ouvrages cités (compléments : voir <http://www.mukanda.org/>)

- AUBENAS F., 1995, *On a deux yeux de trop*. Phot. d'A. Suau. S.I., Actes Sud.
- BAYLE R.-M., 1997, *Souviens-toi, Akeza !* Paris, Syros-Jeunesse & Handicap international.
- BERNIER M., 1999, *La Honte*. Bruxelles, Les Éperonniers.
- BOUCHET-SAULNIER F., LAFFONT F., 1995, *Maudits soient les yeux fermés*. Paris, Arte / éd. J.C. Lattès.
- BÜHRER M., 1996, *Rwanda. Mémoire d'un génocide*. Paris, Le Cherche-Midi / UNESCO.
- CALAIS C. (phot.), 1998, *Rwanda. Le cri des morts, le silence des vivants*. S.I., BBK édition / Saola.
- CALAME P., 1997, *Les Héritiers du pays des collines*. Ill. : R.-J. Almodovar. Paris, Sépia.
- CHRÉTIEN J.-P., 2000, *L'Afrique des Grands Lacs. Deux mille ans d'histoire*. Paris, Aubier.
- CHRÉTIEN J.-P., dir., 1995, *Rwanda : les médias du génocide*. Paris, Karthala.
- COURTEMANCHE G., 2000, *Un dimanche à la piscine à Kigali*. Montréal, Éd. du Boréal.
- DIOP B.B., 2000, *Murambi, le livre des ossements*. Paris, Stock.
- DJEDANOUM N., 2000, *Nyamirambo*. Lille, Fest'Africa ; Bamako, Le Figuier.
- FOUCAULT J., 2002, *Rwandonnie. Poésies des grands lacs et des mille et une collines*. Paris, L'Harmattan.
- FRANCIS D., 1997, *Rwanda. Généalogie d'un génocide*. Paris, Éd. Mille et une nuits.
- GROUPOV, 2000, *Rwanda 94*. [Livre avec 2 CD]. Liège - Bruxelles, Carbon 7 Records.
- GROUPOV, 2001, *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide*. N° sp. de *Alternatives théâtrales*, (Bruxelles), n°67-68 (bibl.).
- GROUPOV, 2002, *Rwanda 94. une réparation symbolique à l'égard des morts à l'usage des vivants*. Paris, Editions théâtrales.
- HALEN P., 1992, "Exotisme et antexotisme. Notes sur les écrivains antiesclavagistes en Belgique francophone (1856-1894)", dans Van Balbergh E., éd., *Papier blanc, encre noire*. Bruxelles, Labor, T.I, pp. 35-53.

- HATZFELD J., 2001, *Dans le nu de la vie*. Paris, Seuil.
- ILBOUDO M., 2000, *Murekatete*. Lille, Fest'Africa ; Bamako, Le Figuier.
- KAZINIEMARIS A. (phot.), 2001, *Les Blessures du silence*. Arles, Actes Sud / Médecins sans frontières.
- Kisangani Diary* (Hubert Sauper, 1998).
- LAMARCHE C., et alii, 1999, *Quelle éthique pour l'image ?*, n° sp. de *Répertoires*, (Bruxelles, SACD & SCAM), n°20.
- LAMKO K., 2000, *La Phalène des collines*. Butare, Ed. Kuljaama / Centre universitaire des arts.
- MALAGARDIS M., 1995, *Rwanda. Le jour d'après*. Phot. de P.-L. Sanner. Paris, Somogy - Médecins du monde.
- MOËS F.-L., 1997, *Apartés. Poèmes*. Anhée (Belgique), l'auteur.
- MONENEMBO T., 2000, *L'Aîné des orphelins*. Roman. Paris, Seuil.
- MUKAGASANA Y., 1999, *N'aie pas peur de savoir*. Paris, Laffont.
- MUKAGASANA Y., MAY P., 1997, *La Mort ne veut pas de moi*. Paris, Fixot.
- PERESS G., 1995, *The Silence*. S.l., Scalo / Fondation de France.
- REISDORFF I., 1995, *L'Homme qui demanda du feu* [1978]. Bruxelles, Labor.
- RURANGWA J.-M. V., 2000, *Le Génocide des Tutsi expliqué à un étranger*. Lille, Fest'Africa ; Bamako, Le Figuier.
- SEMUJANGA J., 1998, *Récits fondateurs du drame rwandais*. Paris, L'Harmattan.
- STASSEN [J.-P.], 2000, *Deogratias*. [Charleroi], Dupuis.
- TADJO V., 2000, *L'Ombre d'Imana*. Arles, Actes Sud.
- VANSINA J., 2000, *L'Évolution du royaume rwanda des origines à 1900*. Bruxelles, ARSOM.
- VIDAL C., LE PAPE M., éd., 1995, *Les Politiques de la haine*. n° sp. de *Les Temps modernes*, T. 50, n°583.
- WABERI A.A., 2000, *Moisson de crânes*. Paris, Serpent à plumes.

CYPRIEN RUGAMBA : LE POÈTE FACE À L'HISTOIRE

Cyprien Rugamba est né en 1935 dans le sud-ouest du Rwanda, à Karama, dans la préfecture de Gikongoro. Il a été directeur de l'Institut National de Recherche Scientifique (I.N.R.S.) à Butare de 1974 jusqu'en 1989, quand l'institut a été transformé en Institut de Recherche Scientifique et Technologique (I.R.S.T.). Il est resté sans fonction pendant quelques mois. Ensuite, il a été nommé conseiller culturel de l'Office Rwandais du Tourisme et des Parcs Nationaux (O.R.T.P.N.). Il a été assassiné dans sa maison à Kigali, le 7 avril 1994.

Rugamba était le poète le plus célèbre du pays et jouissait d'une popularité énorme. Rares sont les Rwandais qui ne connaissent pas au moins quelques strophes de son poème *Ibyiruka Iya Mahero* par cœur, ainsi que certaines des chansons qu'il composait pour *Amasimbi n'Amakombe*, la troupe de ballet que Rugamba avait constituée dans le cadre d'un "musée dynamique". Il a publié six recueils de poésie (dix, si on inclut les traductions françaises qu'il a lui-même écrites, ainsi que deux ballets), des recueils de contes (avec, entre autres, l'inestimable *Nkumbambuze umu-*