



PROJECT MUSE®

Triple posture testimoniale de Véronique Tadjo dans
L'Ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda

Sophia Mizouni

Nouvelles Études Francophones, Volume 30, Numéro 1, Printemps 2015,
pp. 66-78 (Article)

Published by University of Nebraska Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/nef.2015.0031>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/592467>

Triple posture testimoniale de Véronique Tadjo dans *L'Ombre d'Imana*. *Voyages jusqu'au bout du Rwanda*

Sophia Mizouni

Suite au génocide du Rwanda, les critiques se sont penchés particulièrement sur la problématique du témoignage en s'interrogeant sur qui pouvait attester de cet événement et tenter une récupération mémorielle. Cet article examine la position testimoniale particulière de Véronique Tadjo qui écrit sous la plume d'un témoin direct, d'un témoin indirect et d'un témoin *in absentia* dans *L'Ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*. Par l'analyse des procédés narratologiques et stylistiques de cette œuvre, et par l'évaluation d'une auteure sous un angle éthique, je soutiens que cette combinaison testimoniale crée un mémorial littéraire où se superposent des couches temporelles. Cet article met en lumière une corrélation, jusqu'à présent négligée par les critiques, entre position multi-testimoniale et temporalité par rapport aux événements rwandais.

Mots clés: témoignage direct, témoignage indirect, témoignage *in absentia*, génocide du Rwanda, mémoire collective, mémorial littéraire.

Qui a le droit de témoigner du génocide des Rwandais tutsis commis par des extrémistes hutus? Un témoin direct, une personne originaire du Rwanda, un journaliste . . . ou bien une écrivaine comme Véronique Tadjo qui se rend sur place quatre années après les massacres, en 1998, puis une seconde fois, en 2000? L'intérêt de cet article repose sur la problématique du témoignage: alors que Tadjo n'a pas assisté directement aux événements du génocide tutsi, son livre, *L'Ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, atteste de la mémoire collective postérieure aux massacres. Issue du projet "Rwanda: écrire par devoir de mémoire," cette œuvre s'inscrit dans une initiative qui elle-même est problématique: le projet vise à jouer "un rôle considérable dans la préservation de la mémoire du génocide" (Diop 32) alors que la majorité de ses participants ne sont ni rwandais ni témoins des belligrances. Tadjo aborde de front l'absence de paroles autour du génocide, affirmant que "se souvenir. Témoigner. C'est ce qui nous reste pour combattre le passé" (95). Cet article examine ainsi la posture testimoniale de Tadjo et montre comment l'auteure édifie un mémorial littéraire en ayant recours à une combinaison de stratégies qui ouvrent la voie à une nouvelle définition de la mémoire et du témoignage.

Le génocide des Tutsis a commencé le 4 avril et a duré jusqu'à juillet 1994 et l'ONU estime que 800 000 Rwandais, en majorité tutsis, ont perdu la vie pendant ces trois mois ("Rapport de la commission indépendante d'enquête sur les actions de l'Organisation des Nations unies lors du génocide au Rwanda" 1). Malgré le bref échéancier selon lequel s'est déroulé le massacre, José Kagabo, dans son témoignage intitulé "Après le génocide. Notes de voyage," souligne la politique nationale planifiée et systématique d'extermination (110). Cependant, les crimes du génocide des Tutsis ne se limitent pas aux actions du gouvernement et s'étendent à toute une population. Kagabo évoque la problématique de la culpabilité en faisant référence au "voisin-bourreau," qui "se découvre d'une cruauté extrême" (111). Au lendemain du génocide, le pays se retrouve donc sous le choc: selon les mots de Kagabo, "les survivants ne savent pas comment ça s'est passé. Ils sont encore sous le coup de la peur" (108).

Tadjò arrive au Rwanda quatre ans après le génocide et écrit sur un événement auquel elle n'a pas assisté. La position particulière de l'auteure soulève la question suivante: ce livre peut-il créer un espace de mémoire alors qu'il ne s'appuie pas entièrement sur un témoignage direct? Consciente de témoigner de quelque chose qu'elle n'a pas vécu, Tadjò est amenée à développer des procédés narratologiques et stylistiques innovants. L'analyse de ces procédés permettra d'identifier une triple position de l'auteure, soit celle de témoin direct, de témoin indirect et de témoin *in absentia* (Dolce 309). L'évaluation de cette triple posture chez Tadjò s'établira à partir des textes critiques de Paul Ricœur, Marie Bornand et Boubacar Boris Diop dans le but de discerner les frontières de cet espace littéraire de mémoire. Par cette analyse, je vais montrer que cette combinaison novatrice de divers types de témoignages permet non seulement une réappropriation réussie d'une mémoire collective, mais également la création de couches temporelles sur lesquelles s'inscrit cette mémoire. Via cette approche multi-testimoniale, le récit de Tadjò véhicule la mémoire du passé et la rend présente à la conscience du lecteur. Ce mouvement donne vie à un récit poignant qui laisse apparaître les répercussions du génocide sur le Rwanda contemporain tout en amenant une réflexion plus globale sur l'avenir du pays et l'humanité à la fin des années 1990 et au début du troisième millénaire.

Problématique du projet "Rwanda: écrire par devoir de mémoire"

Avant d'étudier les procédés utilisés par Tadjò pour préserver la mémoire du génocide, il faut tout d'abord cerner la problématique qui entoure l'initiative "Rwanda: écrire par devoir de mémoire." Boubacar Boris Diop, auteur qui a participé au projet, revient sur certains points-clés dans *L'Afrique au-delà du miroir* (2007). Dans cet écrit, Diop souligne le mutisme des intellectuels africains lors du génocide de 1994 et insiste sur le quasi-monopole des reportages occidentaux. C'est en réponse à ce manque de voix africaines qu'est né, en 1998, le projet "Rwanda: écrire par devoir

de mémoire” afin de briser ce silence. Lors de cette initiative, dix auteurs de différents pays africains se sont rendus au Rwanda en résidence d’écriture afin de découvrir des aspects que ni les reporters ni les historiens n’avaient abordés. Diop soutient qu’amener le lecteur à réévaluer l’histoire est particulièrement important dans le contexte de ce génocide qui a été mal représenté par le reste du monde (Diop 19–22). En effet, les médias occidentaux, à la fois pendant et après le désastre de 1994, ont interprété les événements comme un conflit ethnique ou une guerre civile au lieu d’un génocide (Diop 19, Hitchcott 55, Vidal 6). Or, comme le souligne Claudine Vidal dans “Les Politiques de la haine,” il n’y a rien de tel en réalité: la liaison de l’ethnisme et de la violence a été déterminée par des enjeux politiques modernes. Vidal dénonce le processus de décolonisation du Rwanda, assisté et contrôlé par la puissance belge (6) et la stratégie politique du colonisateur, consistant à donner le pouvoir administratif aux Tutsis. Le discours jusque-là majoritairement occidental sur la violence génocidaire s’oppose donc à la réalité politique africaine.

Malgré le manque de voix africaines lors des massacres de 1994, le projet “Rwanda: écrire par devoir de mémoire” n’est pas sans avoir rencontré certaines résistances. Dans *Contemporary Francophone African Writers and the Burden of Commitment*, Odile Cazenave et Patricia Célérier notent que sur les dix écrivains invités, seuls deux étaient rwandais, soit Kayimaye et Rurangwa, et que, par conséquent, ce projet donnait essentiellement une réponse non rwandaise (82). L’ancienne idée de panafricanisme, liée au concept d’une identité générale, a motivé les écrivains à participer au projet bien que cette position et cet engagement aient été revendiqués par les critiques (86). Ainsi donc, comme le soulignent Cazenave et Célérier, l’implication “d’un corpus littéraire de facto” sur le génocide pose des questions d’ordre éthique: en effectuant ce devoir de mémoire, “de quelle mémoire collective s’agit-il? Devrait-on assumer que cette construction d’une nouvelle mémoire rwandaise est [...] non problématique parce qu’elle est le produit d’efforts panafricains?” (90, ma traduction).¹

L’œuvre de Tadjó se situe dans la problématique plus large d’un projet basé sur un concept de devoir de mémoire contesté. Cette controverse amène à se poser la question suivante: si une auteure de Côte d’Ivoire partage une mémoire collective du Rwanda, son œuvre peut-elle alors se lire comme un espace de mémoire? Dès le préambule, Tadjó soulève les problèmes inhérents à son dessein et se montre vulnérable aux sceptiques qui pourraient lui reprocher d’articuler une expérience autre que la sienne. Elle répond aux inquiétudes possibles des critiques en écrivant: “Je partais avec une hypothèse: ce qui s’était passé nous concernait tous. Ce n’était pas uniquement l’affaire d’un peuple perdu dans le cœur noir de l’Afrique” (11). Maurice Halbwachs, dans *La Mémoire collective*, avance que tout groupe est doté d’une mémoire collective: il n’y a pas qu’une mémoire individuelle, mais une mémoire de groupe qui existe au-delà de l’individu (11–17). Or, si Halbwachs soutient que

1 “whose collective memory is it? Should we assume that this construction of a new Rwandan memory is [...] unproblematic because it is the product of pan-African efforts?”

toute “mémoire collective a pour support un groupe limité dans l'espace et dans le temps” (55), la mémoire du génocide, d'après Tadjò, ne se restreint pas à des frontières géographiques ou physiques et nous affecte tous: “Le Rwanda est en moi, en toi, en nous. Le Rwanda est sous notre peau, dans notre sang, dans nos tripes.” (48). Lors de la conférence intitulée “Writing to Remember: Art in Difficult Times Presentation” qu'elle a donnée le 15 octobre 2014 à l'Université de Boston au Parkee School of Global Studies, l'auteure insiste à nouveau sur nos responsabilités face à un événement qu'elle qualifie d'histoire collective, soutenant que “le génocide du Rwanda est notre Histoire.” Le génocide dépasserait donc la question nationale et engendrerait des répercussions mondiales. Devant la valeur universelle de ces événements, Tadjò, dans *L'Ombre d'Imana*, justifie cette prise de parole, qui pourrait être contestée, en l'assimilant au devoir—tout aussi bien personnel que collectif—de se reconstituer une dignité humaine: “Oublier le Rwanda après le bruit et la fureur signifiait devenir borgne, aphone, handicapée” (11). Elle revendique ainsi un droit à la parole et au témoignage pour “restaurer notre humanité” (95). Sous cet angle-là, ce devoir de mémoire s'étend au-delà de tout cadre géographique et vise une récupération mémorielle collective de l'humanité.

Si l'on en croit Régine Jean-Charles, le témoignage non rwandais est d'autant plus nécessaire pour que l'ampleur du génocide soit reconnue internationalement. Dans *Conflict Bodies: The Politics of Rape Representation in the Francophone Imaginary*, elle soutient que cette violence, qualifiée initialement de “guerre civile” par les médias occidentaux, a besoin de témoins indirects non rwandais pour rectifier les faits. Les personnes extérieures au pays, appelées à relayer le trauma des populations locales, utilisent le terme de “génocide” de sorte à donner à ces événements une portée mondiale (146–51).

Afin de peindre ce trauma, l'auteure manipule les conventions génériques en offrant une pluralité de perspectives, de voix et de styles. D'après Régine Jean-Charles, Tadjò tâtonne à travers “cette esthétique de multiplicité” (166), car il n'y a pas qu'une seule représentation possible du génocide, ce qui l'amène à assembler un montage polyphonique et polymorphe. Ce que je tiens cependant à souligner, c'est que ce montage ne se limite pas à un tissage de voix et de styles, mais s'inscrit également dans différents types de témoignages. Tadjò a recours à trois genres de témoignages pour écrire cet événement: un témoignage direct, un témoignage indirect et un témoignage *in absentia*. Ces différentes formes paraissent se contredire, mais cet article éclairera la manière dont Tadjò, avec virtuosité, accomplit ce tissage poly-testimonial afin de créer un espace de mémoire.

Un témoin direct des répercussions du génocide

Tadjò entreprend la démythification des événements en effectuant deux voyages au Rwanda, l'un et l'autre indiqués clairement par le choix des titres des premier et der-

nier chapitres de *L'Ombre d'Imana*, intitulés respectivement “Premier voyage” et “Deuxième voyage” dans lesquels elle utilise le pronom “je” qui réfère à elle-même. Par l’entremise de ces visites, Tadjó mène sa propre enquête: quatre années après les événements, il s’agit de collecter les traces du génocide. Le texte commence dans l’avion en direction du Rwanda et juxtapose les détails anodins d’un voyage: depuis “Je n’ai pas pris d’assurance bagage” (14) à l’appréhension de son entreprise: “Mon esprit tourne à cent à l’heure” (16). Ces premières pages, n’indiquant pas de dates précises, évoquent pourtant celles d’un journal de bord où l’auteure invite le lecteur à découvrir le Rwanda en même temps qu’elle, mais aussi les craintes qu’elle peut avoir.

Une fois arrivée au Rwanda, Tadjó présente les différents lieux du génocide par l’inclusion de fragments narratifs dont les titres correspondent aux sites visités: “Église de Nyamata. Site de génocide. + ou – 35 000 morts” (19). Comme le note Josias Semujanga dans son article “Le Génocide des Tutsi dans la fiction narrative,” l’auteure-narratrice du récit “entre en contact avec des réalités nouvelles” (121) et les expose au lecteur dans un but informatif. Le premier voyage rend particulièrement compte de ce que l’auteure a observé et ressenti lors de la visite des vestiges physiques du génocide. Sous cet angle-là, Tadjó est un témoin direct des répercussions du génocide: elle ne témoigne pas des massacres, mais de ce qui reste. L’écrivaine rend compte de son expérience autobiographique au Rwanda en verbalisant ses émotions et en utilisant une approche plus objective dans certains cas.

Par moments, Tadjó emprunte un style documentaire où transparait son souci informatif: “C’est le 15 avril 1994 de 7h30 du matin à 14 heures que le massacre s’est déroulé à Nyamata” (21). Ces informations factuelles sont particulièrement présentes dans la première section autobiographique du livre qui traite de la découverte des sites du génocide et elles permettent d’accentuer le côté réaliste de ce qui est raconté. Lors d’un entretien avec Éloïse Brezault à Fest’Africa en 2000, Tadjó affirme qu’elle voulait donner au lecteur “une certaine base” dans la première section de l’œuvre, pour “qu’il ait conscience de certains faits historiques” (Tadjó, “Réponses de Véronique Tadjó aux questions d’Éloïse Brezault”).

Tadjó entreprend donc de visiter différents sites où restent des traces de la violence du massacre. Or, selon Dominique Baqué, il existe une fascination courante vouée au cadavre, et, par extension, à l’horreur de la violence. Baqué avance que “regarder l’inhumanité d’un supplice risque d’amener un plaisir extatique et une jouissance éthiquement questionnable” (113). Cet attrait pour l’horreur engendre une problématique stylistique autour de la représentation de la violence en général et tend des pièges à tout auteur qui raconte l’immonde de ce qu’il a vu. Dans *L'Ombre d'Imana*, Tadjó se montre consciente des problèmes liés à la description des tueries lors de sa visite de l’église de Ntarama, l’un des sites du génocide, où les ossements des victimes sont exposés. En arrivant sur les lieux, elle s’interroge: “Quel motif inavoué nous pousse à regarder les yeux grands ouverts la mort dénaturée par la haine?” (24). L’auteure soulève la problématique de l’obscénité du regard et de la fausse ver-

tu compassionnelle. Comment alors traduire les images violentes encore présentes au Rwanda à la suite du génocide et les transmettre au lecteur?

Dans cette section autobiographique, Tadjò se montre vigilante quant aux descriptions qu'elle donne des espaces mémoriels, en exposant l'horreur dans un style sobre, voire télégraphique. Ainsi, elle décrit le corps d'une femme violée et exposée à l'église de Nyamata: "la femme ligotée. Mukandori. Vingt-cinq ans. Exhumée en 1997" (20). Alors que cette représentation pourrait paraître réductrice, Tadjò reconnaît la souffrance du corps torturé: le champ lexical de la violence résonne tout au long de ce chapitre. Les tournures passives utilisées lors de cette description éliminent la mention de tout auteur de ce crime et suggèrent ainsi l'absence de jugement de la part de Tadjò. En employant un style dépouillé, l'écrivaine ne prétend pas s'approprier la souffrance physique de la victime et admet, par ces mots fragmentés, qu'elle ne prend qu'une photo instantanée d'un moment qu'elle n'a pas vécu.

Suite à la description de ce corps exposé au site mémoriel, Tadjò ajoute un passage intitulé "Les armes" où elle donne une liste d'instruments de violence: "Grenades, fusils, marteaux, gourdins à clous, haches, machettes, houe" (20). Cet inventaire traduirait une certaine méfiance envers l'écriture en mettant en relief la distance irréductible entre le langage et le vécu: Tadjò reconnaît ne pouvoir donner qu'une image approximative de ce qu'elle voit au Rwanda et utilise alors une partie, dans ce cas, les armes, pour décrire un concept beaucoup plus large. En suggérant que ses mots sont des métonymies incapables de représenter complètement un corps souffrant, elle met en relief l'importance de persister dans la tentative d'écrire l'indicible.

Tadjò se rend au Rwanda une seconde fois en 2000 lors du projet Fest' Africa 2000, opération qui facilite les rencontres d'écrivains et d'artistes pour susciter "une réflexion commune, africaine d'abord, universelle ensuite" (Barlet). De nombreux participants au projet "Rwanda: écrire par devoir de mémoire," tels qu'Eugène Ebo-dé, Jean-Luc Raharimanana, Nocky Djedanoum, Boubacar Boris Diop et Véronique Tadjò, sont au rendez-vous. Tadjò relate ce second voyage dans la dernière section du livre et traite alors de questions sur la nature de la violence: "Pour que nous désarmions nos pulsions de mort, il faut que nous reconnaissons en nous les peurs qui nous animent" (130). Ici la narratrice élargit la réflexion sur la valeur de la vie après un génocide, comme elle l'explique lors du même entretien postérieur à Fest' Africa:

Le premier voyage, c'est le contact avec les gens, le choc de la découverte, alors que le deuxième voyage est plus intérieur: on entre dans la fiction, il pose des questions plus métaphysiques sur le Bien et le Mal, sur la connaissance de l'être humain. J'ai voulu essayer de comprendre des notions plus spirituelles. (Tadjò, "Réponses de Véronique Tadjò aux questions d'Éloïse Brezault")

Sans tenter d'expliquer le génocide, Tadjò fait des remarques sur la nature humaine. Le regard de l'écrivaine devient plus clairvoyant après le choc du premier

voyage et offre une note d'espoir: "Nous nous émerveillerons encore devant les actes de bonté et de courage" (131). Ainsi, à travers ces deux voyages, l'auteure partage ses pensées nées d'une expérience réellement vécue suite au génocide. Dans ce sens, ce témoignage direct s'inscrit dans le paysage *présent* du Rwanda où le lecteur est appelé à réfléchir sur les conséquences du génocide tout aussi bien à l'échelle nationale qu'à un niveau plus universel.

Un témoin indirect qui enclenche un processus de récupération mémorielle

À ces traces visuelles du génocide s'ajoutent d'autres traces moins tangibles, celles des souvenirs du peuple rwandais, comme le constate Tadjó lorsqu'elle écrit: "les vestiges de la guerre sont rares dans la ville mais les mémoires foisonnent d'images empoisonnées" (19). Lors de sa quête de démythification des événements du Rwanda, Tadjó fait face à la mémoire refoulée du trauma qu'elle décrit comme une "mémoire capturée" (38). La métaphore de la mémoire élaborée par Platon donne à l'âme l'image d'un morceau de cire sur lequel "viennent se graver des empreintes extérieures, de forces variables, qui laissent dans l'âme des vestiges, des marques, des traces" (Gagnebin 6). Certains souvenirs font une impression trop vive, endommagent l'âme et y produisent une entaille, un trauma. De façon similaire, en explorant la mémoire des Rwandais, Tadjó se heurte à cette cicatrice de l'esprit: "Les blessures existaient dans les chairs mais elles se refermaient lentement sur les cauchemars" (52). Cette mémoire troublée reste "figée, arrêtée sur le temps" (38). Or, selon Marie-Christine Lemardeley-Cunci, Carle Bonafous-Murat et André Topia, coauteurs de *Mémoires perdues, mémoires vives*, si un peuple est prisonnier du passé, il demeure alors "en proie à un processus circulaire d'éternelles répétitions" (147). Si l'on en croit Tadjó, l'écrivain, face à ce type de mémoire, devrait encourager le ressurgissement de souvenirs afin de s'en libérer: "L'écrivain pousse les gens à lui prêter l'oreille, à exorciser les souvenirs enfouis" (*L'Ombre d'Imana* 36). L'auteure s'efforce en conséquence de vaincre le mutisme face au choc vécu et joue le rôle d'"accoucheuse de témoignages," pour citer Marie Bornand, ce qui consiste à "mettre le personnage témoin en condition de témoigner" (*Témoignage et fiction* 147). Ainsi donc, tout au long de *L'Ombre d'Imana*, la mémoire ignorée est rendue grâce à la présence de l'écrivaine qui aide les survivants à témoigner. Au fil du récit, Tadjó s'adapte à ses interlocuteurs pour convoquer cette mémoire de manière différente selon chaque situation. Dans le cas de Joséphine, mère ayant survécu au génocide avec ses deux enfants, Tadjó a recours à des techniques journalistiques:

Et ton mari? "Il n'était pas là. Quelques jours avant le début du génocide, il était parti en voyage pour faire du commerce" [...]

Où est-il maintenant?

"Il n'est jamais revenu" (*L'Ombre d'Imana* 120)

Cette méthode permet d'obtenir le témoignage direct de Joséphine, bien que Tadjò coure le risque de lui poser des questions inappropriées. À un certain moment, lors de cet entretien, l'auteure reconnaît son manque de tact: "Joséphine n'a pas voulu me dire si elle était hutue ou tutsie. J'ai eu honte de lui avoir demandé" (118). Ce sujet est délicat d'autant plus que l'une des premières décisions du gouvernement du FPR (Front Patriotique Rwandais) à la suite du génocide a été d'enlever les gentils "Hutu" et "Tutsi" (ou Twa) des cartes d'identité afin de rayer les divisions ethniques. En utilisant des mots bannis du langage administratif pour identifier un Rwandais, Tadjò s'approche du cœur de la plaie du génocide. Dans ses efforts pour récupérer ces souvenirs nés d'une division raciale, l'écrivaine doit gérer sa communication avec le témoin direct en s'assurant de respecter la douleur de la victime. Dans le cas de la jeune Zaïroise, violée parce qu'elle ressemblait à une Tutsie, Tadjò remarque qu'"elle parle d'une voix si basse qu'il faut faire des efforts pour l'entendre" (98). La voix de la victime est rendue audible grâce à Tadjò qui s'applique à saisir ses paroles. On assiste alors au resurgissement d'un passé traumatique transcendé par une écriture qui recrée un espace du dire où s'insèrent les mots qui vont briser le silence.

Avec les enfants, Tadjò change de méthode à nouveau et a recours à l'observation continue et à la patience. En ce qui concerne la commune de Kagara, centre qui recueille adolescents et enfants, l'auteure écrit:

Quand ils viennent au centre pour la première fois, les enfants disent qu'ils sont orphelins. Mais parfois, après quelques mois, certains se mettent à parler. Ils racontent d'où ils viennent et pourquoi ils sont partis, un jour pour vivre l'errance. Si vous les poussez à parler, à dire leur vie antérieure, ils s'enfoncent plus loin dans le mensonge, ce bouclier contre la cruauté des adultes. Ils diront ce que vous voulez entendre.

C'est seulement le soir, quand l'obscurité s'est installée, que vous entendrez parfois des bribes de vérité. (Tadjò 96)

Ce n'est que lorsqu'ils se sentent à l'abri du regard, la nuit, que les jeunes témoins parlent alors du passé et Tadjò doit dans ce cas se limiter à écouter attentivement les orphelins qu'elle décrit comme "les plaies ouvertes de la mémoire, le mal qui suppure" (98). Les enfants du génocide rendent compte des conséquences à long terme qui cribleront le Rwanda et Tadjò insère ainsi, par ce témoignage indirect, une couche temporelle qui concerne l'avenir du pays.

En recueillant les histoires des survivants, l'auteure effectue donc un autre type de visite métaphorique qu'elle décrit comme un voyage "sous la peau des hommes [pour] voir ce qu'il y a à l'intérieur" (19). Tadjò s'entretient avec des rescapés, des accusés, des prisonniers et elle présente les histoires qu'elle a rassemblées sous la forme d'un montage polyphonique. Ces témoignages récoltés sont rendus dans une gamme de styles différents. Par moments, l'auteure, lorsqu'elle rapporte ces souve-

nirs, montre un souci de ne pas usurper le droit à la parole des témoins directs. Dans le cas du récit de la Zaïroise, Tadjó écrit: “Les mots sortent de sa bouche dépourvus de mensonges, de fioritures” (99). Le récit est alors rendu à la première personne du singulier, selon le point de vue de la victime du génocide, et ici l’auteure joue le simple rôle de scribe qui transpose ce récit dans un livre.

À d’autres endroits dans *L’Ombre d’Imana*, les histoires des rescapés recueillies par Tadjó constituent une source documentaire dont s’inspire la fiction pour en dégager une interprétation sur les répercussions du génocide. Dans cette collecte de la mémoire du trauma, Tadjó agit comme un témoin indirect du génocide, et cette position est clairement mentionnée. Or, Marie Bornand, auteure du livre-clé intitulé *Témoignage et fiction: Les Récits des rescapés dans la littérature française 1945–2000*, note qu’une fois la fonction du témoin indirect bien établie, l’auteure peut s’efforcer d’engager le lecteur par l’entremise de la fiction: “le cadre fictif et la position de l’écrivain sollicitent le lecteur, le contraignent à un effort interprétatif, l’interrogent et l’impliquent dans un processus de continuité de la transmission testimoniale” (156). Dans ce sens, ce témoignage indirect permettrait de constituer une chaîne de témoignages entre les témoins directs et le lecteur (Bornand 144).

Tadjó a recours sporadiquement à des récits de fiction dans *L’Ombre d’Imana*: les chapitres intitulés “Sa Voix” et “Anastase et Anastasie” correspondent à la fiction découlant du témoignage indirect de l’auteure. Ces sections, écrites dans un style lyrique, mettent en scène des personnages qui partagent leurs émotions avec le lecteur. Dans *L’Afrique au-delà du miroir*, Boubacar Boris Diop plaide en faveur de la fiction pour aborder le génocide en insistant sur la capacité de la littérature à communiquer une douleur au lecteur. Il soutient néanmoins que la fiction occupe une partie minimale dans ces récits lorsqu’il écrit: “Nous savions à l’avance que le simple respect pour les victimes nous interdisait de prendre trop de liberté avec leurs témoignages” (24). Ces critères imposent des limites à la fiction de tous les auteurs du projet “Rwanda: écrire par devoir de mémoire,” y compris le récit de Tadjó, dans le but de créer des œuvres intellectuellement construites où la mémoire du peuple s’incarne. Dans *L’Ombre d’Imana*, cette section consacrée à la fiction se démarque du témoignage direct de Tadjó, entre autres par l’emploi des temps de l’imparfait, du plus-que-parfait et du passé simple qui contrastent avec les temps du présent et du passé composé utilisés lors des visites des lieux mémoriels. Ces récits s’inscrivent donc principalement dans *le passé* et créent ainsi une couche temporelle additionnelle dans cet espace de mémoire dédié au génocide du Rwanda: Tadjó relate de manière sensible le passé des victimes et fait revivre une mémoire collective.

L’écrivaine joue également son rôle de témoin indirect par l’incorporation d’une autre série d’entretiens sous forme de courts passages dont les sous-titres se réfèrent à la profession des personnes interviewées tels que “l’avocat,” “l’écrivain,” “le journaliste.” Cet éventail de professionnels propose des points de vue différents sur la question du Rwanda. Ces entrées variées rappellent qu’une narration mono-

phonique de l'Histoire est incomplète et que seule une pluralité de voix peut rendre compte du désastre de la guerre. Ainsi, Tadjou, en donnant la parole à un groupe de personnes diverses, ne participe pas à une élaboration univoque du passé. Chaque récit fait partie d'un destin tragique collectif: ces multiples narrations constituent des morceaux de mémoires individuelles qui s'imbriquent les uns dans les autres pour qu'"enfin l'image se dessine" (Tadjou 97). Le témoignage indirect de Tadjou rend donc visible l'entrelacement dialectique entre l'histoire personnelle et l'Histoire, où la narration de l'individu recherche sa vérité en s'inscrivant dans le passé collectif de la nation.

Non seulement Tadjou recueille cette mémoire du trauma, mais l'écriture même de ce trauma permettrait de légitimer ces souvenirs. Pour guérir, Isaro, l'un des rescapés mentionnés dans *L'Ombre d'Imana*, affirme qu'"il faut prendre avec soi le souvenir et le mêler à la vie" (67). Ce n'est qu'en acceptant le souvenir et en réintégrant le passé dans l'expérience présente qu'un peuple peut commencer à s'affranchir des chaînes du trauma. La mémoire ainsi sollicitée aurait retrouvé la fonction de chercher "à sauver le passé pour servir au présent et à l'avenir" (Le Goff 177). Tadjou, grâce à la récupération des témoignages directs, réactualise la mémoire. Ainsi, cet écrit pourrait constituer un premier pas vers une libération du choc émotionnel, guérison souhaitée par l'auteure lorsqu'elle confie: "Je ne pouvais plus garder le Rwanda enfoui en moi. Il fallait crever l'abcès, dénuder la plaie et la panser" (11). L'écriture de ce trauma crée un espace de mémoire en inscrivant un récit sur le paysage du présent et le souvenir du passé. Le double rôle de Tadjou en tant que témoin direct et témoin indirect renforce ce jeu temporel: son écriture n'est pas l'instrument d'un passé révolu, mais la source d'un passé transcendant dans le présent.

Un témoin *in absentia*: la parole des morts

Néanmoins, ces témoignages ne peuvent donner qu'un récit incomplet du génocide. Lorsque la jeune Zaïroise se confie à Tadjou, elle lui dit qu'ayant perdu connaissance, elle ne s'est rendue compte d'avoir été violée que lorsqu'elle s'est réveillée le lendemain avec une douleur atroce. Son récit fragmentaire se caractérise par une ellipse qui correspond ici à un trou de mémoire et rend compte d'une mémoire sélective. Tadjou choisit de mettre en valeur les limites de son œuvre en posant la question suivante: "Qui peut savoir de quoi est faite la mémoire de tout un peuple?" (28). Nous ne connaissons qu'une partie de la vérité à cause des lacunes diverses dans cette mémoire collective: trous de mémoire, absence de témoins, souvenirs sélectifs et approximatifs. D'autant plus que, comme Tadjou le note, "*les survivants sont une minorité*. Comment pourront-ils témoigner de la cruauté qu'on leur a infligée et aussi de la souffrance de ceux qui sont morts?" (110, je souligne). Les survivants n'offrent qu'une fraction du souvenir du génocide. Face à l'impossibilité de recueillir les récits des morts, Tadjou a alors recours à une troisième posture afin de donner une voix à la

majorité des victimes du génocide, celle de témoin *in absentia*. Dans cette position, Tadjó ne recueille pas les paroles des autres afin de transmettre quelque chose qu'elle n'a pas vécu directement. Dans son chapitre "La colère des morts," elle récupère la mémoire des défunts sans intermédiaire: "Les morts voulaient parler mais personne ne les entendait" (51). S'ensuit alors un récit fantastique qui déborde des catégories de la perception et de l'entendement rationnel:

Le mort geignait:

Pourquoi si tôt? Pourquoi ainsi?

Qui va devenir ma parole? Mes yeux?

[. . .] Le mort frappait aux portes et aux fenêtres mais elles ne s'ouvraient pas. Il criait: "Pourquoi m'abandonnez-vous?" (Tadjó 52-53).

Dans cette section, Tadjó honore les morts en gravant leur mémoire par son écriture pour qu'on ne les oublie pas. Ici, ceux qui sont partis parlent. Sous un certain angle, en tant que témoin *in absentia*, elle devient alors l'interlocutrice des personnes décédées et rend visible leur présence fantomatique. Son engagement permet, par l'entremise du surnaturel, "de traduire un réel," pour utiliser l'expression de Catherine Coquio (142). Tadjó donne voix à la majorité des victimes du génocide, celles qui n'ont pas survécu pour témoigner. Ce témoignage, en rendant visible un passé occulté, offre un mémorial littéraire: ce chapitre fait une pause dans le récit et devient en quelque sorte un espace pour commémorer les défunts.

Tissage poly-testimonial: conclusions

Tout au long du récit, le lecteur assiste au resurgissement d'un passé traumatique transcendé par une écriture qui brise le silence et grave cette mémoire par les mots. Tadjó amène un jeu testimonial unique en écrivant à la fois en tant que témoin direct, témoin indirect et témoin *in absentia*. Son œuvre met en relief un lien entre différents types de témoignages et temporalités par l'insertion de récits autobiographiques ayant lieu après le génocide, ou par l'incorporation de récits de victimes relatant des événements qui ont pris place durant le massacre. Cette position multi-testimoniale crée ainsi une œuvre où se superposent des couches temporelles qui rendent compte d'une mémoire collective et qui témoignent de l'omniprésence de la douleur du génocide hier, aujourd'hui et demain.

Si les critiques ont reproché au projet "Rwanda: écrire par devoir de mémoire" le manque de voix rwandaises, de nombreux récits de Rwandais ont été écrits depuis cette initiative. Le premier témoignage d'une femme rwandaise, Yolande Mukagasana, intitulé *La Mort ne veut pas de moi*, publié en 1997, est suivi de nombreuses narrations et témoignages de Rwandais tels que *Survivantes: Rwanda, 10 ans après le génocide* (2004) de Mujawayo et Belhaddad, *Nous existons encore* (2004) d'Annick Kayitesi, *Le Feu sous la soutane* (2005) de Benjamin Sehene, ainsi que de différents ro-

mans publiés par Scholastique Mukasonga qui adopte la fiction dans ses œuvres telles que *Notre-Dame du Nil* (2012). Ce foisonnement d'écrits récents indique qu'une publication multi-testimoniale et multi-temporelle est indispensable dans la restitution de souvenirs: une mémoire collective évolue avec le temps mais reste à jamais marquée par les événements du Rwanda. Il n'y a pas un rendu unique, mais une multitude de témoins et de possibilités d'attester du génocide. La triple posture de témoins réunie dans une seule œuvre, cependant, fait ressortir la relation temporelle de ces différents types de témoignage: observation directe des répercussions présentes du génocide, récit indirect du passé des survivants, témoignage *in absentia* de la douleur des disparus. L'auteure met en lumière une nouvelle corrélation entre ces différents types de narrations et une temporalité par rapport à l'événement cerné. Cela reste à étudier plus profondément dans les œuvres suivantes sur le génocide au Rwanda.

Cette triple posture testimoniale met également en valeur l'importance du témoignage dans la littérature francophone en Afrique subsaharienne: si Claire Dehon, dans *Le Réalisme africain. Le Roman francophone en Afrique subsaharienne*, affirme qu'il y a une préférence envers le mode réaliste dans les œuvres issues de cette région, elle soutient néanmoins que ce réalisme africain puise son inspiration aussi bien dans la vie quotidienne que dans l'imaginaire local et dans le monde du surnaturel (365). Tadjou s'inscrit dans cette tradition littéraire: elle incorpore à son témoignage direct et indirect ancré dans le réel une dimension mystique rendue par le témoignage *in absentia* de la colère des morts. En alimentant son récit de croyances culturelles, elle brouille la séparation entre le monde matériel et le monde spirituel et rend palpable ce réalisme africain au lecteur occidental.

Boston University

Ouvrages cités

- Baqué, Dominique. *L'Effroi du présent: Figurer la violence*. Paris: Flammarion, 2009. Imprimé.
- Barlet, Olivier. "Manifestes pour l'avenir." *Africultures.com*. Association Africultures, sept. 2000. Web. 22 avr. 2015.
- Bornand, Marie. *Témoignage et fiction: Les Récits de rescapés dans la littérature française*. Genève: Librairie Droz, 2004. Imprimé.
- Cazenave, Odile, et Patricia Célérier. *Contemporary Francophone African Writers and the Burden of Commitment*. Charlottesville: U of Virginia P, 2011. Print.
- Coquiu, Catherine. *Rwanda: Le Réel et les récits*. Paris: Belin, 2004. Imprimé.
- Dehon, Claire. *Le Réalisme africain. Le Roman francophone en Afrique subsaharienne*. Paris: L'Harmattan, 2002. Imprimé.
- Diop, Boubacar Boris. *L'Afrique au-delà du miroir*. Paris: Philippe Rey, 2007. Imprimé.
- Dolce, Nicoletta. "Territoires occupés de Christiane Frenette: Le Courage et l'aporie de témoigner dans les rues du monde." *Responsibility to Protect/La Responsabilité de protéger*. Innsbruck: Innsbruck UP, 2012. 307-13. Imprimé.

- Gagnebin, Jeanne Marie. "La Mémoire, l'histoire, l'oubli." *Fondsricoeur.fr*. Association Paul Ricœur, 4 sept. 2008. Web. 4 juin 2014.
- Halbwachs, Maurice. *La Mémoire collective*. *Classiques.uqac.ca*. Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi, fév. 2001. Web 2 avril 2015.
- Hitchcott, Nicki. "Writing on Bones: Commemorating Genocide in Boubacar Boris Diop's *Murambi*." *Research in African Literatures* 40.3 (2009): 48–61. Print.
- Jean-Charles, Régine Michelle. *Conflict Bodies: The Politics of Rape Representation in the Francophone Imaginary*. Columbus: Ohio State UP, 2014. Imprimé.
- Kagabo, José. "Après le génocide. Notes de voyage." *Les Temps modernes* 583 (1995): 102–25. Imprimé.
- Le Goff, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard, 1988. Imprimé.
- Lemardeley Marie-Christine, Carle Bonafous-Murat, et André Topia. *Mémoires perdues, mémoires vives*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006. Imprimé.
- Organisation des Nations Unies. "Rapport de la commission indépendante d'enquête sur les actions de l'Organisation des Nations unies lors du génocide au Rwanda." *Cec.rwanda.free.fr*. Commission d'enquêtes citoyennes, 15 déc. 1999. Web. 2 avr. 2015.
- Ricœur, Paul. *Temps et Récit: La Configuration dans le récit de fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2013. Imprimé.
- Semujanga, Josias. "Le Génocide des Tutsi dans la fiction narrative." *French Cultural Studies* 20.2 (2009): 111–32. Web. 31 Mar. 2014.
- Tadjo, Véronique. *L'Ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*. Arles: Actes Sud, 2000. Imprimé.
- . "Réponses de Véronique Tadjo aux questions d'Éloïse Brezault à propos de *L'Ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*." *Veroniquetadjo.com*. 11 novembre 2000. Web 4 juin 2014.
- . "Writing to Remember: Art in Difficult Times Presentation." Université de Boston. Parkee School of Global Studies, Boston, MA, 15 octobre 2014. Conference.
- Vidal, Claudine. "Les Politiques de la haine." *Les Temps modernes* 583 (1995): 6–33. Imprimé.



SOPHIA MIZOUNI a obtenu une maîtrise en architecture du paysage à l'Université de Guelph au Canada et enseigne au Collège d'Architecture de Boston depuis 2009. Ses cours explorent comment les paysages expriment nos attitudes culturelles envers la nature et les êtres humains. Mizouni est par ailleurs en train de compléter son doctorat en Littératures Françaises à l'Université de Boston. Sa thèse, intitulée "Le Paris du XIX^e siècle, capitale de l'illusion: Paysages urbains commercialisés dans les œuvres de Flaubert, Baudelaire et Zola," porte sur la représentation du paysage parisien dans les œuvres écrites autour de l'Haussmannisation. Son article, "Léonora Miano et espace afropéen: Territoire physique, site virtuel et identités," est paru dans l'ouvrage collectif coordonné par Alice Delphine Tang, *L'Œuvre romanesque de Léonora Miano. Fiction, mémoire et enjeux identitaires* (L'Harmattan, 2014).