PROJECT MUSE®

Le Génocide rwandais: L'Écrivain-témoin indirect comme
“donneur d'échos” dans *Moisson de crânes* de Waberi

Caroline D. Laurent

Nouvelles Études Francophones, Volume 30, Numéro 1, Printemps
2015, pp. 79-90 (Article)

Published by University of Nebraska Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/nef.2015.0035>

➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/592468>

Le Génocide rwandais

L'Écrivain-témoin indirect comme "donneur d'échos"
dans *Moisson de crânes* de Waberi

Caroline D. Laurent

Dans son texte hybride *Moisson de crânes* sur le génocide rwandais, l'auteur djiboutien Abdourahman A. Waberi définit son rôle d'écrivain-témoin indirect comme celui d'un "donneur d'échos." L'auteur demeure avant tout à l'écoute des autres: cette action d'"écouter" selon Jean-Luc Nancy ouvre le "sens" au mouvement, à la contamination et au partage. Un texte éclectique est ainsi produit, personnel mais néanmoins régi par une forte pluralité. La lecture novatrice des théories "d'être à l'écoute" en relation au témoin indirect lie l'oralité du témoignage et de la transmission à l'écriture. *Moisson de crânes*, écriture irriguée d'oralité, devient un texte "méthexique" (Nancy, *À l'écoute* 27)—forme adjectivale de méthexis (μέθεξις) se traduisant par participation—et un écho, une polyphonie qui résonne.

Mots-clés: génocide, Rwanda, Waberi, écouter, Jean-Luc Nancy, polyphonie, violence.

*M*oisson de crânes de l'écrivain djiboutien Abdourahman A. Waberi, publié en 2000, est un exercice littéraire caractérisé par la multiplicité et par le déplacement; il se trouve pris entre la forme de l'essai et celle de la fiction.¹ L'œuvre s'organise en trois grandes parties (respectivement intitulées "Préface," "Fictions" et "Récits"): trois nouvelles composent "Fictions,"² tandis que "Récits" regroupe trois témoignages.³ L'utilisation par Waberi de différents genres et dispositifs littéraires, entraînant de l'hybridité et une structure narrative chancelante, est significative. En effet, le texte apparaît sous forme de journal, avec des sections écrites de son point de vue d'écrivain étranger et de témoin indirect, d'autres qui abordent le génocide et ses implications de façon fictionnelle, et le compte rendu de témoignages de survivants et de bourreaux. La pluralité semble permettre à l'auteur d'élaborer la représentation la plus adéquate possible du génocide rwandais de 1994, sachant que toute totalité est impossible à dire et à représenter.⁴

1 Sur son site, Waberi décrit cet ouvrage comme comprenant "trois nouvelles (fiction donc) et trois récits de témoignage."

2 Elles s'intitulent "Terminus" (23), "La Cavalcade" (43) et "Et les chiens festoyaient" (51).

3 Ils ont pour titre "Non, Kigali n'est pas triste" (63), "Retour à Kigali" (71) et "Bujumbura plage" (87).

4 Comme le souligne Waberi lui-même dans son entretien avec Éloïse Brezault: "on ne peut plus dire le monde dans sa totalité, dans sa complétude" (Brezault).

Dans sa préface, Waberi introduit d'emblée des questions essentielles en relation avec le génocide. Plus spécifiquement, l'auteur questionne l'écriture d'une œuvre littéraire par un témoin indirect. Il affirme—en référence au débat récurrent mais capital sur la représentation de la Shoah—que les écrivains doivent continuer à écrire, et ce malgré l'incapacité du langage à représenter le génocide: il existe un engagement éthique, politique et social de la part de tout artiste. Cet engagement va de pair avec la création littéraire, car c'est au développement d'une "esthétique éthique" que tend l'auteur-témoin indirect. Waberi détermine alors son rôle comme celui d'un "donneur d'échos":

Le langage est, on le voit à chaque crise, inadéquat à dire le monde et toutes ses turpitudes, les mots restent de pauvres béquilles mal assurées, toujours à fleur de déséquilibre. À maintes occasions, sous divers cieus, ce langage reste un luxe rarement accessible. Et pourtant, si l'on veut qu'un peu d'espoir vienne au monde, il ne nous reste comme armes miraculeuses que ces béquilles malhabiles. Que faire d'autre sinon évoquer un instant les âmes et les êtres disparus, les écouter longuement, les effleurer, les caresser avec des mots maladroits et des silences, les survoler à tire-d'aile parce qu'on ne peut plus partager leur sort? [. . .] Dire le nom de tous ces humains empoisonnés très tôt, tous ces cours taris par la haine et l'égoïsme. Se transformer en donneur d'échos. (15–16)

Cette définition du témoin indirect comme "donneur d'échos" caractérise bien la vision qu'a Waberi de l'écriture du génocide, en tant qu'écrivain africain au sein du projet "Rwanda: écrire par devoir de mémoire" de Fest'Africa,⁵ qui conçoit la formation d'une communauté locale et globale.

La volonté de Fest'Africa de créer collectivement se reflète aussi dans la formation d'une vaste polyphonie développée par Waberi, et qui illustre l'importance des processus de compréhension et d'*écoute* de Jean-Luc Nancy. Une œuvre personnelle, mais néanmoins régie par une forte pluralité, est produite, qui tend vers une inter-pénétration assumée et revendiquée, ouvrant le sens de cette écriture au mouvement et au partage. Mon analyse est ainsi nourrie par la philosophie du son et du "sens" de Nancy car elle offre des perspectives uniques quant au témoignage indirect, en connectant notamment l'oralité du témoignage et de la transmission à l'écriture. Par son écriture irriguée d'oralité, Waberi crée un texte "méthexique" (Nancy, *À l'écoute* 27), forme adjectivale de méthexis (μέθεξις) se traduisant par "participation," qui selon moi, propage donc des voix à la fois directes et indirectes en une

5 Fest'Africa est à l'origine un festival pour les arts africains, créés par des Africains et mis en avant par eux. "Écrire par devoir de mémoire" existe avant tout comme l'un des projets de ce festival. Suite aux discussions commencées lors du festival et à la demande de Nocky Djedanoum, les auteurs africains ayant décidé d'écrire sur le génocide rwandais ont voyagé deux fois au Rwanda pour entendre des témoignages de témoins directs, à la fois rescapés et bourreaux, et pour visiter les monuments et sites des massacres de 1994, comme des écoles ou des églises.

résonance de sens. Déployant son côté “méthexique” qui donne la parole à tous les acteurs du génocide, l’auteur écrit un texte qui fonctionne comme une série d’échos, justifiant le pluriel de son expression “donneur d’échos.” La pluralité de l’œuvre devient novatrice, présentant le document littéraire comme un don que Waberi offre aux autres, à tous les autres.

Être à l’écoute et écrire: l’auctor

L’action d’écouter, justifiée par la position contingente de témoin indirect, est cruciale pour Waberi dans sa démarche de représentation du génocide rwandais. La forme complexe de *Moisson de crânes* reflète la façon dont l’auteur approche l’écriture d’un tel événement. Afin de contrer le phénomène de “parole proférée mais non-entendue, ou inaudible” que Romuald Fonkoua déplore (67), l’acte engagé d’être à l’écoute transparaît comme nécessaire pour rendre le “silence”⁶ perceptible, audible. L’accent mis sur l’écoute émerge donc de façon répétée et rappelle de nombreuses approches critiques relatives aux études sur les génocides et ayant trait à la question du témoignage. Celui-ci se manifeste d’abord dans d’importants écrits sur la Shoah. Dans *Testimony—Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Dori Laub insiste sur la nécessité d’entendre le survivant pour l’aider à intégrer son expérience et, peut-être, à la raconter: “The testimony to the trauma thus includes its hearer, who is, so to speak, the blank screen on which the event comes to be inscribed for the first time” (57).⁷ Le rôle de l’auditeur devient alors primordial et guide la transmission, disposition qui se retrouve dans la citation de Waberi mentionnée plus haut (16). Le paragraphe de *Moisson de crânes* d’où l’extrait est tiré fait aussi référence au processus qui consiste à façonner un sujet écouté, pour que celui-ci soit transmis et enfin entendu. Le champ lexical de l’audition souligne un engagement: “écouter” (15), “prêter oreille attentive” (16), “se faire creuset d’histoires et de récits de rescapés” (16). Ce dernier exemple insiste sur la notion de réceptacle que l’auteur incarne à travers l’acte d’écouter. Le “creuset,” terme soulignant réfraction et fusion, introduit le besoin, voire le devoir, d’une implication active. De plus, à travers l’utilisation du verbe réflexif “se faire,” l’écrivain s’établit comme un receveur, un “site” de résonance et de réflexion des histoires des autres.

L’engagement engendre un acte de représentation; le “creuset” réfracte les récits qu’il a activement entendus. L’épigraphe de *Moisson de crânes* introduit les mêmes liens entre audition et écriture. Le premier mot du livre se trouve être le verbe “écouter”:

Écoutez ceci, les anciens, prêtez l’oreille, tous les habitants du pays! Est-il de votre temps survenu rien de tel, ou du temps de vos pères? Racontez-le

6 “Et ces écrivains [de Fes’Africa] ont été mus par la volonté de sortir du silence” (Fonkoua 70).

7 “Le témoignage du trauma inclut donc son interlocuteur, qui devient, pour ainsi dire, l’écran vierge sur lequel l’événement vient s’inscrire pour la première fois” (57, ma traduction).

à vos fils, et vos fils à leurs fils, et leurs fils à la génération qui suivra! Joël, I,
2-3. (11)

La citation du début du *Livre de Joël* (qui fait partie des douze Prophètes mineurs de l'*Ancien Testament*) se réfère à une lamentation face aux calamités qui affligent le pays. Un lien direct émerge entre le fait d'avoir observé ces désastres et la modalité impérative de l'appel. L'auteur opère un déplacement thématique et temporel en transposant une telle exhortation au Rwanda. Mais, avant tout, l'épigraphe souligne les processus en jeu dans l'ouvrage de Waberi: l'acte d'écouter appelle une narration et une répétition (un écho), une transmission aux autres et à différentes générations. L'impératif du verbe "écouter" est suivi d'un autre impératif: celui de "raconter," qui se présente comme une initiative et une obligation. Les actions d'entendre et de transmettre sont perpétuellement juxtaposées dans *Moisson de crânes*: l'écriture permet de construire la mémoire des victimes. Le monument est fait de papier et d'encre: "Élever un panthéon d'encre et de papier à la mémoire des victimes" (16). Waberi se reconnaît le pouvoir de former et de révéler ces histoires, même si toute écriture est forcément "dérisoire" (16) face à un événement comme le génocide. Cependant, il perçoit la dimension thérapeutique de la langue et de la littérature, et que "ce qui a été défait hier [. . .] peut être pansé aujourd'hui par la plume" (17). Cette incitation à raconter soutenue par l'auteur clôt la préface dans un dernier appel à l'écriture: "Écrivons, donc" (18).

À de nombreuses reprises, Waberi souligne le fait qu'écoute et écriture doivent demeurer des actions inclusives l'une de l'autre; prêter l'oreille et transmettre engendrent un texte littéraire qui témoigne à son tour. Dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, Giorgio Agamben met l'accent sur la dichotomie aporétique caractéristique de la figure du témoin, sur les paradoxes qui particularisent l'acte de témoigner. Il introduit une distinction entre deux sortes de témoins: le *testis* est un spectateur, et le rôle d'observateur induit une certaine neutralité, tandis que le *superstes* occupe une position plus subjective par son engagement à la fois physique et psychique, donc mémoriel, car c'est "celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner" (17). Dans *Rwanda: Le Réel et les récits*, Catherine Coquio considère l'écrivain de Fest'Africa comme un *testis* de par sa définition, c'est-à-dire "le tiers ou l'intermédiaire garant" (76), tout en qualifiant cette situation où le *superstes* est intégré dans une démarche artistique: "Mais que se passe-t-il, pour le 'superstes,' lorsque ce tiers écrit un texte où le survivant est utilisé dans son témoignage, où la victime et le bourreau lui-même sont mimés et réinventés dans une scène, une fiction, un poème?" (Coquio 76). C'est à la fin de *Ce qui reste d'Auschwitz* qu'Agamben introduit une troisième "catégorie" qui lie le témoignage à l'écriture et qui, d'après moi, pourrait répondre au questionnement introduit par Coquio. Il s'agit de l'*auctor* qui écrit en se fondant sur une matière préexistante, qu'elle soit "fait, être, parole" (Agamben 163), pour donner vie en

composant un sujet incomplet qui doit être bâti, presque sculpté. Ainsi, l'*auctor* est un co-écrivain: il ou elle pourrait représenter l'écrivain-témoin indirect qui articule l'expérience du génocide par quelqu'un d'autre, rédige pour l'autre. Une chaîne testimoniale peut être établie par la création littéraire. Il y a donc insistance sur le caractère indirect et transmis d'une expérience. L'*auctor* est un tiers et un co-créateur qui demeure avant tout à l'écoute des autres, liant oralité et écriture.

Le "sens" dans l'écoute: résonance et fragmentation

Dans *À l'écoute* (2002), Nancy se penche sur l'acte d'*écouter* en établissant une relation autre au sens.⁸ En effet, cet acte n'inclut pas un sens facilement perceptible car "c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible" (19). La signification par le son apparaît comme une ouverture et est alors sujette à un certain dynamisme. Pour Nancy, il existe une résonance entre le son et le sens qui provoque des relations de confinement, de passage et d'interconnexion:

Être à l'écoute, c'est toujours être en bordure du sens, ou dans un sens de bord et d'extrémité, et comme si le son n'était précisément rien d'autre que ce bord, cette frange ou cette marge—du moins le son musicalement écouté, c'est-à-dire recueilli et scruté pour lui-même, [...] comme sens résonant, sens dont le *sensé* est censé se trouver dans la résonance, et ne se trouver qu'en elle. (21)

Le sens ne peut se trouver que par résonance, dans l'extrémité, car il "consiste dans un renvoi" (21), "d'une totalité de renvois" (22). Il est "toujours déjà" pluriel à travers un éventail de contenus possibles et parce qu'il renferme sa propre répétition en même temps qu'il permet sa transmission. Et la transmission par l'écriture littéraire est d'autant plus importante qu'elle est intrinsèquement présente dans le "sens" de Nancy. Si le "sens" n'est pas facilement accessible dans l'action d'*écouter* (une affirmation qui pourrait sembler problématique), c'est en fait une force par son devenir pluriel: il fait référence à une sensation et à une impression artistique, puis à une signification, et enfin à une direction, une perception *à venir* et un dynamisme. La pluralité potentielle de l'art souligne un processus actif d'écriture, mais aussi de lecture.

L'insistance qui est mise sur les relations entre l'action d'écouter et celle de transmettre par une écriture qui résonne s'observe concrètement dans *Moisson de crânes* non seulement dans les témoignages—et d'une façon évidente de par leur nature—mais aussi et avant tout dans les parties fictionnelles. Une fragmentation prononcée les régit, créant le sentiment d'une composition progressive. La partie

8 S'opposant ainsi au verbe *entendre* qui inclut une perception et une compréhension, et qui s'accompagne donc d'un sens: "c'est comprendre le *sens*" et "soit au *sens* dit figuré, soit au *sens* dit propre" (Nancy, *À l'écoute* 19; je souligne).

“Fictions” devient alors une sorte de puzzle que l’auteur construit pièce par pièce. En effet, Waberi y inclut différents portraits: “le jeune officier de l’APR”⁹ dans le fragment “Rue de la Serpette, Nyamirambo” (30), les criminels prisonniers dans “Moisson de crânes, suite” (34), Marc, le vieux guide des sites du génocide (41), la vieille femme au chien, Marie-Immaculée, survivante du génocide (55), un jeune génocidaire dans “Portrait d’un milicien en adolescent” (60). Bien qu’ils apparaissent dans la première partie définie comme fictive, ces portraits spécifiques ne sont pas tous des fictions. Dans sa description de Marie-Immaculée, une part de factualité—l’apparition de la voix apparemment réelle d’une survivante—se manifeste par l’utilisation inattendue et répétée de guillemets. Marie-Immaculée s’adresse directement au narrateur-écrivain, qui l’écoute et l’encourage:

“Vous pouvez écrire ça, je n’ai peur de personne à présent.”

“Continuez.”

“Tout le monde me demande . . .” (56)

La forme du dialogue introduit la transcription d’une conversation possible entre Waberi et Marie-Immaculée. Dans un entretien avec Éloïse Brezault, l’écrivain mentionne la façon dont fiction et réalité sont reliées par des relations complexes et surtout floues: “les personnages de fiction deviennent des personnages réels, on ne peut pas décider à leur place . . .” (Brezault). Il y a invasion de la fiction par la réalité, ou vice versa: des fragments de vie réelle et une écriture imaginaire du génocide s’interpénètrent. La forme parcellaire met en relief la multiplicité de l’œuvre et de la situation qu’elle essaie de représenter, d’écrire. Les “pièces du puzzle” peuvent créer un “sens” par leur assemblage, dans une succession de renvois de l’une vers/dans l’autre. Et cette pluralité demeure l’objectif de la partie “Fictions” de *Moisson de crânes*: la tentative d’exhaustivité de la représentation. Elle se compose donc de victimes, de bourreaux, de soldats libérateurs. La possibilité de faire “sens” par la mise en forme d’une pluralité justifie la fragmentation choisie par l’écrivain-témoin indirect.

De plus, métaphoriquement, ladite fragmentation littéraire se fait l’écho des mémoires du survivant, de la façon dont il ou elle se souvient. L’écriture se calque sur l’acte d’anamnèse. Dans l’introduction du *Génocide, sujet de fiction?*, Josias Semujanga compare le morcellement accompli littérairement par l’écrivain avec celui de toute action de se souvenir:

Comme la mémoire n’est nullement une reconstruction à l’identique au passé, mais toujours une sélection de certains fragments de l’événement, son usage aux fins littéraires [. . .] obéit aux mêmes procédures de transposition de l’événement historique dans l’œuvre littéraire. (24)

9 Armée patriotique rwandaise, faction armée du Front Patriotique Rwandais, parti politique de l’actuel président de la République du Rwanda, Paul Kagamé.

Puisqu'une fragmentation similaire caractérise à la fois la mémoire des survivants et l'écriture de l'*auctor*, elle se dédouble dans *Moisson de crânes*. Par conséquent, la réalité réapparaît à travers les réminiscences de Marie-Immaculée. En associant les caractéristiques parcellaires de la mémoire des "personnages" (fictifs ou non) avec l'imbrication des pièces de puzzle de son texte, Waberi s'approche au plus près d'une représentation juste du génocide.

Polyphonie et mémoire: la veine "méthexique" du texte

Par la juxtaposition de nombreux fragments, Waberi développe une composition mémorielle qui cumule des perspectives distinctes. Une vraie polyphonie bakhtinienne¹⁰ se met en place dans *Moisson de crânes* étant donné que "l'auteur [...] fai[t] parler plusieurs voix à travers son texte" (Charaudeau et Maingueneau 444) et que de nombreux points de vue sont exprimés. Mais cette polyphonie narrative se complexifie par le brouillage de la prise en charge des énoncés, par le refus de Waberi de créer des dissonances et des différences entre locuteur, sujet parlant et énonciateur, entre paroles et points de vue. Le manque de clarification est d'autant plus notable que tous ces éléments demeurent nettement distingués dans la théorie polyphonique telle qu'elle est définie par le linguiste Oswald Ducrot.¹¹ Se profile alors une polyphonie trouble. La narration se construit par glissements; les changements de voix narratives demeurent difficilement perceptibles: le lecteur ne peut pas toujours déterminer qui parle, qui est décrit. Si divers portraits se répondent dans la partie "Fictions," l'approche se fait parfois dans la confrontation et l'opposition, dans le flou. En effet, le dialogue rapporté entre la rescapée du génocide et le scripteur est suivi par la description de l'adolescent génocidaire. Seules les relient une lamentation (57–59) sur le sort des victimes ainsi que leur "crainte incurable" (58) de l'impossible réconciliation qui pourrait pourtant briser le silence et le désarroi de tout un peuple: "Rien n'est fait encore pour désensabler les cœurs, amorcer l'élan de la réconciliation souhaitable et souhaitée" (59). Cette dernière phrase pourrait terminer la première partie. Cependant, l'écrivain choisit de clore "Fictions" par le fragment "Portrait d'un milicien en

10 Définie par Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski*: "Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur [...]. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original" (33).

11 Dominique Maingueneau explique que "Ducrot établit ainsi une distinction entre *sujet parlant*, *locuteur* et *énonciateur*. Le *sujet parlant* est un être empirique, l'individu qui produit physiquement l'énoncé; le *locuteur* est un être de discours, l'instance à qui est imputée la responsabilité de l'énoncé" (99). Ducrot souligne qu'il "appelle *énonciateurs* ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis; s'ils *parlent*, c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles" (204).

adolescent,” qui se retrouve seul sur une page (60). Le titre en lui-même du fragment surprend: l’adolescent n’est pas un milicien, mais le contraire. L’inversion milicien/adolescent révèle certes la haine qui traverse l’histoire du Rwanda et son peuple, mais aussi la complexité de la situation, où chacun se retrouve enfermé dans un rôle précis, différent, bien que chacun soit un habitant du même pays. L’organisation des fragments, mise en place volontaire opérée par l’auteur, symbolise les multiples facettes du génocide: les portraits introduisent les voix des différents acteurs rwandais. La polyphonie, manipulée à travers l’écriture par l’écrivain-témoin indirect, s’incorpore dans l’univers du “je narrant.” Le livre devient alors partagé, produit par l’auteur tout en étant ouvert aux autres, s’imprégnant des voix des autres, de leurs souvenirs et de leurs expériences. *Moisson de crânes* est bien l’œuvre d’un auteur, une co-crédation où Waberi consigne les narrations des autres.

L’action de saisir de multiples histoires apparaît comme une intégration de l’autre dans le soi, une voix singulière plurielle. C’est pourquoi, par sa nature, la création artistique passe d’une impression à une signification par une ouverture vers l’autre. L’œuvre hybride de Waberi révèle l’événement traumatique à un niveau ontologique différent: pluriel, communautaire dans un désir de réconciliation. Il existe un renvoi symbolique qui génère une œuvre dynamique. Et, en effet, Waberi reconnaît la pluralité de voix à percevoir pour “écrire” le génocide, au travers des multiples passages que son écriture doit emprunter. Ce dynamisme crée un texte “méthexique,” notion qui accentue la nature participative d’être à l’écoute car cela nécessite un engagement, un partage par le renvoi puisque

[é]tre à l’écoute, c’est être *en même temps* au dehors et au-dedans, être ouvert *du* dehors et *du* dedans, de l’un à l’autre donc et de l’un en l’autre. L’écoute formerait ainsi la singularité sensible qui porterait sur le mode le plus ostensif la condition sensible ou sensitive (*aïsthétique*) comme telle: le partage d’un dedans/dehors, division et participation, déconnexion et contagion. (Nancy, *À l’écoute* 33)

Le partage devient alors la déclaration éthique d’une esthétique “méthexique” de l’écrivain—témoin indirect.

Le jeu pronominal: pluralité et ouverture

Waberi illustre la participation et l’interpénétration introduites dans l’action d’être et d’avoir été à l’écoute par un jeu pronominal subtil mais néanmoins troublant. Par exemple, le pronom “on” est adopté à la fois pour les victimes et pour les bourreaux. L’auteur fait référence à la milice hutue en effaçant toute distinction: “On lance des grenades en veux-tu en voilà dans la foule agglutinée. On mitraille” (24). Le pronom “on,” forme singulière d’une pluralité, met en évidence l’inclusion, vu qu’il incorpore un “je” aux autres, à d’autres. La narration de *Moisson de crânes* est de ce

fait complexifiée: difficile de dire si la voix narrative est autodiégétique ou hétéro-diégétique. L'écrivain est présent comme tel et, cependant, la ligne entre lui et les différents acteurs du génocide, de même qu'entre les différents acteurs eux-mêmes, demeure constamment brouillée. Il existe des croisements constants. En particulier, un passage du pronom "je" à un "on" plus général ancre l'auteur dans la narration par rapport aux événements. L'inclusion de l'auteur s'opère à divers niveaux et dans différents groupes. Tout d'abord, le passage du "je" au "on" s'inscrit dans le milieu littéraire. Dans la "Préface," Waberi parle de la difficulté rencontrée pendant l'écriture de son texte (13–14), pour ensuite devenir celle de tout écrivain qui essaie de représenter un tel événement (15–17). L'intégration se fait aussi parmi les Rwandais: dans la section "Non, Kigali n'est pas triste," le pronom personnel "je" est d'abord dominant puisque c'est l'auteur qui décrit la ville de Kigali ("Pour moi, . . ." 63). Cependant, le récit se termine sur la répétition du pronom "on" (six fois) et acquiert donc une signification générale plus marquée ("on poursuit la tâche qu'on s'est assignée" 69). L'auteur se fond dans le cadre de la ville et s'incorpore au "on" qui essaye de survivre, de poursuivre son existence malgré le génocide. Waberi n'utilise que très rarement le pronom "nous," lui préférant son équivalent à la consonance plus orale et moins formelle. L'utilisation préférentielle du "on" réduit l'écart entre l'auteur et les Rwandais. Celui qui est à l'écoute essaye de se positionner au même niveau que le témoin, qu'il soit victime ou bourreau, non pas dans le but de minimiser l'événement, mais pour tendre la main, ou plutôt l'oreille, vers l'autre. Le "nous," ainsi que son équivalent plus oral ("on") deviennent l'affirmation essentielle de toute écriture témoignant indirectement, comme le souligne Nancy en affirmant que "[v]ouloir dire nous," "[c]'est l'existence qui réclame son dû, ou sa condition: la co-existence" (*Être singulier pluriel* 62). Le préfixe "co-" souligne derechef le partage et la pluralité au centre de l'œuvre.

Si le pronom "je" est présent et fait référence à l'auteur, il se rapporte aussi à de multiples voix. Toute distinction narrative est notamment effacée par l'absence de guillemets; un déplacement s'opère à travers un jeu avec l'entité déictique du "je." Le pronom désigne un Hutu qui a pris part au génocide et qui maintenant s'en défend ("Je n'ai tué que trois chiots, une bagatelle, c'est tout" 38–39), puis le "je" est celui de l'auteur-narrateur ("Je me prépare, ce 19 juillet 1999, à un voyage Paris-Bruxelles-Nairobi-Kigali long de vingt-quatre heures" 72). Un sentiment de malaise émane de cette association constante entre l'auteur et les auteurs du génocide. Le brouillement entre le soi et l'autre, et ici l'autre bourreau, évoque la citation de Primo Levi présente dans *Moisson de crânes*:

Les exécuteurs zélés d'ordres inhumains n'étaient pas des bourreaux-nés, ce n'étaient pas—sauf rares exceptions—des monstres, c'étaient des hommes quelconques . . . ceux qui sont les plus dangereux. Ce sont les

hommes ordinaires, les fonctionnaires prêts à croire et à obéir sans discuter. (cité dans Waberi 79)¹²

Dans son utilisation des pronoms et son jeu avec les voix narratives, l'auteur djiboutien évoque la "banalité du mal." Ce concept philosophique, développé par Hannah Arendt dans *Eichmann à Jérusalem*, fait référence à cette part d'inhumain qui sommeille en chaque homme et qui a le potentiel de s'exprimer à tout moment.

Il est d'autant plus significatif dans le cas du Rwanda: le pouvoir de la milice reposait sur la dissolution des sentiments de culpabilité et de responsabilité vis-à-vis d'actes violents commis par *tous* les Rwandais.¹³ Si Waberi choisit d'inclure de nombreux portraits de bourreaux, à la fois dans les témoignages et dans les fictions, c'est parce que cette insertion exemplifie la "normalité" perçue des massacres durant le génocide rwandais, leur répétition et leur propagation. Il met en scène la propagande du pouvoir génocidaire, exposition qui culmine dans la sous-partie "La Cavalcade" (43). Cette dernière commence par le récit de l'histoire du peuple tutsi, telle qu'elle est perçue par les Hutus, c'est-à-dire comme une invasion. La narration inattendue faite par un Hutu problématise les raisons avancées pour l'exécution du génocide. Le chapitre est une œuvre de propagande comme celles que les Rwandais auraient pu entendre ou lire en avril 1994: y sont inclus les dix commandements hutus, un vocabulaire précis y est utilisé—les Tutsis sont appelés des "cancrelats,"¹⁴ réduits au rang d'insectes ayant une connotation péjorative.

Dans "La Cavalcade," Waberi repousse les limites de l'authenticité historique en fournissant un exemple fictif de discours qui aurait pu être prononcé par les génocidaires. Si la sous-partie encourage la réflexion sur la relation entre réalité et fiction, elle introduit aussi un questionnement sur ce qu'on peut écrire et comment l'écrire. Waberi ne semble pas pouvoir incorporer un tel récit sans le commenter: et c'est au travers d'une tonalité sarcastique qu'il le fait. Le discours est excessif dans

12 Cette citation est insérée telle quelle dans le corps du texte. Elle ne concorde pas exactement avec l'original: "Il faut rappeler que ces fidèles, et parmi eux les exécuteurs zélés d'ordres inhumains, n'étaient pas des bourreaux-nés, ce n'étaient pas—sauf rares exceptions—des monstres, c'étaient des hommes quelconques. Les monstres existent, mais ils sont trop peu nombreux pour être vraiment dangereux; ceux qui sont plus dangereux, ce sont les hommes ordinaires, les fonctionnaires prêts à croire et à obéir sans discuter, comme Eichmann, comme Höss, le commandant d'Auschwitz, comme Stangl, le commandant de Treblinka, comme, vingt ans après, les militaires français qui tuèrent en Algérie, et comme, trente ans après, les militaires américains qui tuèrent au Viêt-nam" (Levi 212).

13 Semujanga explique la spécificité du génocide rwandais par son utilisation de l'adjectif "populaire" parce que "des militaires, des gendarmes et des paysans hutu sont allés, fusils, grenades et machettes à la main, massacrer leurs voisins tutsi. Avec enthousiasme. Il y a eu des fêtes champêtres après le *travail* (les tueries), lors desquelles on se saoulait et dégustait le butin. Une activité populaire à tous points semblable à la partie de chasse dans la tradition du pays" (104). Boubacar Boris Diop, écrivain sénégalais qui a lui aussi participé au projet de Fes't'Africa, signale cette même singularité: "le génocide rwandais a eu ceci de particulier que l'État a réussi à y impliquer la majorité de la population" (79).

14 "Un cancrelat pour huit ou neuf, ou, que dis-je, douze d'entre nous, on devrait finir la moisson en quelques jours, non? Comme dit le dicton populaire, un cancrelat ne donnera jamais un papillon" (Waberi, *Moisson de crânes* 51).

sa justification des massacres mais aussi dans les images évoquées. Le narrateur affirme que le peuple hutu est tenu pour responsable de tous les maux de l'Afrique, un fait qui justifie haine et violence. Une énumération de ces maux les rend absurdes, presque comiques: "le nez mutilé du Sphinx de la reine Hatchepsout, c'est nous. La sécheresse en Afrique de l'Est, c'est encore nous. La maladie du sommeil, toujours nous" (46). L'exagération permet de mettre en évidence les aspects violents et dangereux de tels propos. Il y a ici une vraie mise à distance: l'énonciation devient paradoxale par l'absence de prise en charge du point de vue présenté (Maingueneau 99). De plus, les parties qui entourent "La Cavalcade" annihilent toute la capacité d'endoctrinement que ce type de discours a pu avoir: la première est une description de la période après le génocide et raconte comment des cadavres sortent encore de terre des années plus tard; la suivante expose les vestiges du génocide selon le point de vue des Tutsis. Par conséquent, "La Cavalcade" n'est qu'une facette parmi tant d'autres, qu'une section du texte englobée dans la représentation générale entreprise. Par son organisation des différentes parties et des divers fragments, Waberi développe et met en scène une pluralité de voix et de postures: il devient le *commentateur*, créant une œuvre *sensible*, diffusant des narrations diverses et des échos.

Moisson de crânes est une œuvre composite qui exprime une multiplicité à la fois dans sa forme, mais aussi dans son contenu. Caractérisé par un dynamisme polysémique du "sens," le texte exprime une multitude de passages, dont celui que l'action d'*écouter* engendre: l'ouverture du soi de l'écrivain-témoin indirect aux autres, les différents acteurs du génocide rwandais. Et Waberi transcrit cette pluralité de voix à la fois dans le choix de sa forme fragmentaire, à travers des fictions et des témoignages, et par l'hétérogénéité de la diégèse. Tous ces dispositifs déstabilisent la représentation. Cependant, cette instabilité même rend l'écriture significative et justifie le rôle de l'*auteur*. Le dynamisme littéraire transforme *Moisson de crânes* par une participation constante, une veine "méthexique" qui irrigue ses "nerfs sensitifs" (Waberi 14). La tendance "méthexique," ces nombreux passages et ouvertures permettent donc d'introduire les multiples facettes du génocide au niveau local et global. Alors, de façon inédite et presque inattendue, la polyphonie de l'œuvre résonne. *Moisson de crânes* est un texte littéraire, mais qui se déploie dans la pluralité grâce à la figure de l'auteur-témoin indirect, ce "donneur d'échos." La pluralité permet la résonance du sens, permet que la représentation du génocide rwandais soit variée et ouverte.

Harvard University

Ouvrages cités

- Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Trad. Pierre Alferi. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2003. Imprimé.
- Arendt, Hannah. *Eichmann à Jérusalem—Rapport sur la banalité du mal*. Trad. Anne Guérin et Martine Leibovici. Paris: Éditions Gallimard, 2002. Imprimé.

- Bakhtine, Mikhaïl. *Poétique de Dostoïevski*. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris: Éditions du Seuil, 1970. Imprimé.
- Brezault, Éloïse. "À propos de *Moissons de crânes*, textes pour le Rwanda." Entretien avec Abdourahman A. Waberi. *Africultures.com*. Association Africultures, déc 2000. Web. 1er déc. 2014.
- Charaudeau, Patrick, et Dominique Maingueneau. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Éditions du Seuil, 2002. Imprimé.
- Coquio, Catherine. *Rwanda: Le Réel et les récits*. Paris: Éditions Belin, 2004. Imprimé.
- Diop, Boubacar Boris. "Écrire dans l'odeur de la mort—Des Auteurs africains au Rwanda." *Lendemain: Rwanda–2004: Témoignages et littérature* 112 (2003): 73–81. Imprimé.
- Ducrot, Oswald. "Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation." *Le Dire et le dit*. Paris: Éditions de Minuit, 1984. 171–233. Imprimé.
- Felman, Shoshana, and Doris Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992. Imprimé.
- Fonkoua, Romuald. "À propos de l'initiative du Fest'Africa: 'Témoignage du dedans,' 'témoignage du dehors.'" *Lendemain: Rwanda–2004: Témoignages et littérature* 112 (2003): 67–72. Imprimé.
- Levi, Primo. "Appendice." *Si c'est un homme*. Trad. Martine Schruoffeneger. Paris: Presses Pocket, 1987. 187–214. Imprimé.
- Maingueneau, Dominique. *Les Termes clés de l'analyse du discours*. Paris: Éditions du Seuil, 2009. Imprimé.
- Nancy, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Éditions Galilée, 2002. Imprimé.
- . *Être singulier pluriel*. Paris: Éditions Galilée, 1996. Imprimé.
- Semuja, Josias. *Le Génocide, sujet de fiction?* Montréal: Éditions Nota Bene, 2008. Imprimé.
- Waberi, Abdourahman A. *Abdourahmanwaberi.com*. Le Site d'Abdourahman Waberi, 2010. Web. 8 mars 2015.
- . *Moisson de crânes*. Paris: Éditions Le Serpent à Plumes, 2004. Imprimé.

CAROLINE D. LAURENT a obtenu un BA en littérature comparée et en histoire et sciences sociales à l'Université Américaine de Paris et un MPhil en littérature et culture européenne à l'Université de Cambridge-Christ's College. Elle est actuellement doctorante au département de langues et littératures romanes de l'Université d'Harvard aux États-Unis. Sa thèse s'intitule *The Words of Others: Remembering and Writing Genocide as an Indirect Witness*. Elle y analyse la littérature produite par les générations d'après—des œuvres littéraires, écrites par des témoins indirects, qui attestent d'une période de violence extrême. Elle se concentre sur une approche interdisciplinaire et comparatiste en étudiant deux génocides du vingtième siècle—la Shoah et le génocide du Rwanda.