

Murambi : le livre des ossements¹ : entre indicible et intergénéricité

Fodé Sarr
Université de Montréal

Introduction

Poser l'indicible comme élément constitutif de l'écriture du génocide en général et de *Murambi : le livre des ossements* en particulier au cœur de la question littéraire revient à poser l'aporie de la représentation littéraire face à un événement dont l'ampleur dépasse l'entendement. Comment, dans la littérature dont la fonction est de dire par les mots, construire un discours dont la dynamique se construit sur l'impossibilité du dire. C'est à cette difficulté linguistique et sémantique à laquelle l'écriture est en bute dans le roman de Boubacar Boris Diop, difficulté qui forme et informe la structure du récit. L'indicible qui relève de la difficulté de faire coïncider le signe littéraire et le référent du génocide traduit l'impossibilité d'exprimer par des mots cette expérience-limite. Dès lors cette confrontation de l'écriture romanesque avec l'indicible se fait poétique et expérience au travers d'autres systèmes sémiotiques qui, se posant comme des relais possibles pour pallier le manque expressif, en fondent la démarche. Ainsi pour contourner cette contradiction consubstantielle à l'écriture du génocide et la posture aporétique qui en découle, la fiction se transmue en témoignage et se dote d'un cadre esthétique où elle doit trouver des voies pour se construire tout en ayant comme matériel une histoire aussi sensible que le génocide rwandais. Différentes stratégies discursives sont mises à contribution pour créer un dispositif de «vraisemblabilisation» pour que le récit du génocide soit authentique et réponde au régime de véridicité. Cette démarche scripturale hante l'esthétique de *Murambi* et constitue la dynamique qui informe la diégèse.

Cette étude tente de montrer que la mise en relief des stratégies de contournement du manque expressif, aux différents niveaux du récit, passe par des interrogations du langage sur ses propres limites et la capacité du récit de se dédoubler dans une perspective spéculaire qui lui permet de se penser comme récit, de se mirer pour mieux appréhender ses failles et ses faiblesses. Un tel enjeu sémantique qui motive la démarche scripturale est construit autour des effets de réel qui concourent à donner au récit une vraisemblance historique.

Murambi est une fonctionnalisation du génocide du Rwanda de 1994. C'est un récit de témoignage d'une tragédie perçue sous les yeux de deux amis d'enfance qui essaient de comprendre ce qui s'est bien passé. Le récit a pour cadre référentiel le Rwanda et il se passe sous les yeux désabusés de Jessica et Cornelius. Cornelius avait quitté le Rwanda pour s'exiler à Djibouti où il enseignait l'histoire. Jessica, restée au Rwanda, a vécu le génocide des Tutsi qui s'est déroulé d'avril à juillet 1994. Cornelius revient à Kigali dans sa ville natale de Murambi quatre années après le génocide. La ville est toujours aux prises avec cette «parenthèse de sang.» Les cadavres et ossements – dont ceux de sa mère Tutsi, sa sœur et son frère massacrés par son père Hutu le Docteur Karekezi – sont toujours dans les rues. Le génocide est toujours le point de mire d'une actualité que la

¹ Boubacar Boris Diop, *Murambi: le livre des ossements*, 2000, Paris, Stock.

mémoire collective peine à évacuer. Cornelius tente malgré sa douleur de comprendre ce qui a pu amener des gens à massacrer entre huit cent mille et un million de personnes en quatre mois. Tout le récit tourne autour de cette quête individuelle et collective pour comprendre et dépasser. Cette une sorte de quête initiatique pour le héros, mais aussi pour l'ensemble des protagonistes pour venir à bout de cette expérience traumatisante.

Par la cruauté, l'ampleur et le degré d'horreur qu'il recèle, faire du génocide l'objet d'une fiction littéraire devient un défi que certains écrivains comme Diop tentent de relever malgré les difficultés inhérentes à son appréhension. Cette difficulté, déjà appréhendée par Theodor Adorno à la fin de la deuxième guerre mondiale après le génocide des juifs, relève d'une inadéquation du langage pour dire le drame:

«Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire des poèmes.» (Adorno, 1986 : 23)

Cette posture aporétique de l'écrivain qui fait du génocide juif – et partant du génocide en général – l'objet de sa fiction littéraire, est une posture iconoclaste selon Claude Lanzmann parce que bravant un interdit et un tabou :

«L'holocauste est d'abord unique en ceci qu'il édifie autour de lui, en un cercle de flamme, la limite à ne pas franchir parce qu'un certain absolu d'horreur est intransmissible : prétendre le faire, c'est se rendre coupable de la transgression la plus grave. La fiction est une transgression, je pense profondément qu'il y a un interdit de la représentation.» (Cité par Bazié, 2004 : 32)

La difficulté à raconter le drame induit le romancier à chercher constamment des formes susceptibles de sortir l'énoncé du génocide tel que voulu pour le rendre accessible à l'esprit et aux émotions du lecteur. Pour répondre à ce défi, le romancier déforme «systématiquement les modèles et les symboles littéraires conventionnels.» (Wardi, 1986 : 35) en réinventant le langage qui permet de dire ce qui ne peut être dit pour que «le manque de mots puisse s'exprimer par des mots.» (Pipet, 2000 : 14)

«Vraisemblabilisation» et effets de réel

Les indices référentiels et les archives historiques, corroborés par l'historiographie, foisonnent dans le roman.² L'action se déroule à Kigali la capitale. La référence introductive à l'assassinat du président Habyarimana atteste la réalité historique : «L'avion de notre président, Juvénal Habyarimana, venait d'être abattu en plein vol par deux missiles, ce mercredi 6 avril.» (Diop, 2000 : 16)

Cette assertion historiquement repérable dans l'extra-texte est recoupée par le discours historiographique qui situe l'événement déclencheur du génocide dans l'assassinat du président rwandais : « Le 6 avril 1994, l'avion qui ramenait le président

² Le génocide rwandais a débuté le 6 avril 1994 après l'assassinat du président rwandais Juvénal Habyarimana qui revenait d'Arusha en Tanzanie après avoir signé des accords avec les Tutsi qui prévoyaient d'élargir le gouvernement aux Tutsi. Dès le début des massacres dix casques bleus belges sont tués, ce qui obligea le gouvernement belge et l'ONU de rapatrier leurs troupes.

rwandais Juvénal Habyarimana et son collègue du Burundi Cyprien Ntariyamira est abattu par des tirs de roquette. Cet assassinat dont la responsabilité n'a pas encore été attribuée, déclencha au Rwanda la plus grande tragédie de l'histoire du pays.» (Destexhe, 1994 : 49)

Par ailleurs dans une optique de précision du contexte historique et politique cette précision est étayée par la mention de la coupe du monde de football, qui se déroulait à la même période aux États-Unis, par Michel Serumundo qui, dans un sursaut d'impuissance, appréhende déjà le pire et se désole de l'indifférence de la communauté internationale qui ne s'intéresse qu'aux choses moins sérieuses :

« La coupe du monde allait bientôt débiter aux États-Unis. Rien d'autre n'intéressait la planète. Et de toute façon, quoi qu'il arrive au Rwanda, ce serait toujours pour les gens la même vieille histoire de nègres en train de se taper dessus [...] J'ai moi-même souvent vu à la télé des scènes difficiles à supporter [...] je ne me rendais pas compte que, si les victimes criaient aussi fort, c'était pour que je les entende, moi et d'autres milliers de gens sur la terre, et qu'on essaie de tout faire pour que cessent les souffrances.» (Diop, 2000 : 18-19)

Le récit intègre dans des toponymes réels qui constituent autant de points de repères qui nous permettent, au fil de la lecture, de reconstruire l'espace géographique et historique du génocide. Nous sommes au moment de l'assassinat du président Juvénal Habyarimana, dans un Rwanda qui se réveille sous le choc et la peur, le personnage de Jessica nous donne l'ampleur de la psychose collective qui règne dans la population :

« À la seule façon de marcher des gens, on voit que la tension monte au fil des minutes. Je la sens presque physiquement. Tout le monde court ou au moins presse l'allure. [...] Pour eux, le pays est devenu en quelques heures un immense piège. La mort rôde partout. Ils ne peuvent même pas songer à se défendre. Tout a été minutieusement préparé depuis longtemps : l'administration, l'armée et la milice Interahamwe vont conjuguer leurs forces pour tuer si possible jusqu'au dernier d'entre eux.» (Diop, 2000 : 42-43)

Les indices paratextuels – Murambi – et les remerciements de l'auteur dans la postface présentent le cadre dans lequel l'écriture du roman a été possible mais aussi donnent une indication précise sur le cadre spatio-temporel et les événements de 1994 au Rwanda. L'effet du réel se déploie aussi dans le décompte des morts du génocide qui se fait souvent par des gardiens des églises visitées par Cornélius à son arrivée à Murambi. Le décompte commence à la première visite dans la paroisse de Ntarama : « sur les cent vingt mille Tutsi de cette commune, soixante cinq mille avaient été tués.» (Diop, 2000 : 95) Après cette localité Cornélius se rendit avec Jessica à l'église de Nyamata où : « entre vingt cinq mille et trente mille cadavres étaient exposés dans le majestueux bâtiment de briques rouges.» (Diop, 2000 : 95) À Murambi « les morts se comptaient entre cinquante et soixante mille seulement à l'école technique de Murambi.» Cet acharnement et cette escalade dans les chiffres montrent autant le côté statistique du génocide mais aussi ils créent un effet de réel qui inscrit le génocide dans la réalité chiffrée d'une horreur sans nom, ce qui tend à augmenter l'illusion référentielle.

À ces toponymies réelles s'ajoute la vraisemblance et l'épaisseur psychologique des personnages campés dans l'espace-temps de l'atmosphère du génocide

Narration et intergénéricité

Symptomatique d'une narration qui se cherche et qui ne parvient à se saisir que par la multiplication des instances narratives, le roman met en scène des personnages qui ont pour la plupart d'entre eux vécu le génocide et en ont une expérience empirique à l'exception de Cornélius qui était absent du pays.

Le début du récit nous plonge dans un état de panique et de débandade qui augure l'ampleur de ce qui va se passer. Il s'ouvre sur la voix de Michel Serumundo qui rentrait chez lui ce jour de 6 avril quand il a entendu dans le bus que l'avion du président avait été attaqué et que celui-ci était mort. Sa voix, mêlée de peur et de panique permet au lecteur d'appréhender la suite des événements :

« Mon cœur s'est mis à battre très fort et j'ai senti une folle envie de parler à quelqu'un. [...] Je venais de me rendre compte que c'était comme si notre maison nous faisait brusquement peur. Je suis rentré. Les volets de nos voisins étaient hermétiquement clos. Ils écoutaient cette radio des Milles Collines qui lance depuis des mois des appels au meurtre complètement insensés. C'était nouveau, cela. Jusqu'ici, ils avaient suivi ces stupides émissions en cachette.» (Diop, 2000 : 16, 20-21)

Cette peur de Michel Serumundo, d'ethnie Tutsi, contraste avec l'enthousiasme et l'excitation de Faustin Gasana, membre de la milice Interahamwe qui pense, comme beaucoup d'autres Hutu, qu'il est investi d'une mission divine qui lui demande de tuer autant de Tutsi qu'il peut avec l'aide de ses miliciens. (Diop, 2000 : 26-27) Pour Faustin Gasana, empêtré dans ses certitudes et préjugés, il ne peut exister de coexistence pacifique entre les Hutu et les Tutsi donc il faut les éliminer tous. (Diop, 2000 : 31) Ce discours qui diabolise les Tutsi pour mieux justifier les solutions employées pour les exterminer, répercute les théories ethnocistes sur la différence entre les Hutu et les Tutsi, légitime un conflit ethnique et racial. (Chrétien, 1995 : 45)

Avec le personnage de Jessica, le lecteur est en mesure d'avoir beaucoup d'informations sur la genèse du génocide. Dès le début de sa prise de parole elle se présente comme quelqu'un qui mène une double vie : « Moi, je mène une double vie. Il y a des choses dont je ne peux pas parler à personne.» (Diop, 2000 : 37) Au fil de son récit le lecteur se rend compte qu'elle est d'origine Tutsi et elle se fait passer pour une Hutu dans le but d'infiltrer et d'espionner les milices Hutu Interahamwe. Elle est membre du FPR (Front Patriotique Rwandais) et elle a interrompu ses études pour rejoindre la guérilla à dix-huit ans. Malgré cette implication dans le maquis Jessica Kamanzi est optimiste sur l'issue des massacres et l'avenir du Rwanda car elle incarne, comme la fille sans nom venue lui parler de ses problèmes, « l'éclat triomphant de la vie et de la jeunesse.» (Diop, 2000 : 124) Malgré toutes ces difficultés auxquelles elle est confrontée elle garde espoir que le Rwanda, comme le sphinx, renaîtra de ses cendres et pourra redevenir « un pays comme les autres.» (Diop, 2000 : 143) Son parcours figuratif permet au lecteur de suivre la chronologie événementielle des faits marquant les différentes crises entre Hutu et Tutsi.

Le personnage de Cornélius est plus complexe, il vit l'expérience du génocide sur une position d'extériorité, ce qui réduit la distance de son témoignage. Il est revenu à Kigali quatre années après le génocide. C'est peut-être la raison pour laquelle la parole ne lui est pas donnée directement et que les informations sur son parcours narratif et figuratif sont fournies au lecteur par une narration hétérodiégétique alors que les autres protagonistes prennent eux-mêmes le récit en charge. Ainsi n'ayant vécu les événements que par le récit de son entourage Cornélius essaie tant bien que mal de dépasser cette situation difficile. Se sentant coupable d'avoir survécu au drame dont son père a une grande responsabilité, il se fie à son oncle paternel Siméon Habineza pour avoir une version authentique des événements. Son retour au Rwanda est une tentative d'exorciser cette «tragique routine de la terreur» (Diop, 2000 : 58) qui «irradiait tout de sa sombre lumière» (Diop, 2000 : 59). Cette quête de vérité va rythmer sa nouvelle vie et rendre possible une sorte de renaissance : « il voulait savoir, dans les moindres détails, comment sa famille avait été massacrée.» (Diop, 2000 : 61) Cette quête qui passe par la création d'une pièce de théâtre (Diop, 2000 : 74) constitue une dimension importante dans son itinéraire initiatique. C'est une démarche cathartique qui l'aide à comprendre et à dépasser ce drame tout en se donnant comme objectif de répercuter « l'écho » des cris des victimes le plus longtemps possible. (Diop, 2000 : 187) Comme son amie Jessica, il est optimiste parce qu'« il y a une vie après le génocide» (Diop, 2000 : 224) qui lui impose de «se tenir au plus près de toutes les douleurs» en nourrissant, à l'image de la dame en noire qui va tout le temps sur le site de Murambi pour se recueillir, le désir ardent de « la résurrection des vivants.» (Diop, 2000 : 229)

Malgré cette épaisseur psychologique de quelques personnages et le réalisme des anthroponymes et toponymes, l'appréhension du drame passe aussi par une multipolarité de la narration investie par les méthodes du journalisme d'investigation.

Au sein des foisons des différentes tonalités de l'œuvre, les traits structurels relatifs à différents genres et singulièrement au genre journalistique exercent sur le romanesque une influence déterminante. Si l'œuvre par ses dimensions paratextuelles construites autour du romanesque s'apparente incontestablement à une œuvre de fiction, la manière dont la narration se déploie et joue avec différents registres fonde une logique de métissage et de contestation du critère romanesque. Ce qui tend à ouvrir un nouvel espace d'écriture à la création qui met en valeur la capacité de l'écriture de convoquer d'autres modalités énonciatives pour mieux appréhender le drame.

Partant du postulat de Bakhtine³ sur la capacité du roman de phagocyter d'autres genres qui se déploient dans la systématité de la fiction romanesque l'écriture se déploie dans une perspective architecturale. Le roman ainsi met en scène une multiplicité de consciences indépendantes et de discours dont le noyau reste le génocide. Le texte déborde le cadre générique du roman et se fonde dans une structure intergénérique plus vaste en convoquant les modalités d'écriture du journalisme d'investigation. Cette

³ Voir Mikhaïl Bakhtine (1978), Le plurilinguisme dans le roman, dans Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, pp.122-151, Selon Bakhtine les formes compositionnelles d'introduction et d'organisation du plurilinguisme dans le roman tendent à créer un roman hybride : « Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extralittéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.) En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique.» (1978 :141)

démarche tend à hybridiser le roman qui échappe aux classifications génériques. La distribution des voix narratives ouvre des voies diversifiées qui tissent le récit dans la plurivocalité construite sur le mode de l'enquête journalistique. Chaque début de chapitre constitue une fente, une ouverture par laquelle le regard du lecteur pénètre directement dans une strate du réel et donc un aspect du génocide vécu par le personnage qui le raconte. Le caractère irréductible de la multiplicité des visions du génocide refuse une vision unilatérale de l'histoire et ouvre la voix à une écriture foncièrement polyphonique.

Les principes organisateurs du récit obéissent à une logique démocratique, d'où la plurivocalité qui se manifeste par un brouillage et une redistribution de la parole à tous les acteurs sans tenir compte des clivages politiques ou ethniques. Progressivement le récit ressort moins du genre romanesque que celui des plusieurs témoignages qui rendent compte d'un même noyau narratif. La narration passe par la médiation d'une pluralité d'instances narratives auxquelles les tâches de raconter et d'appréhender les composantes de l'histoire sont déléguées. Cette manœuvre narrative permet une anamnèse collective où tous les acteurs du récit donnent une version et un fragment du même fait. La totalité n'est que l'ensemble des différents récits individuels. La diversité des points de vue fait transparaître des éclairages divergents mais non contradictoires des mêmes événements. La perception de l'expérience du génocide est articulée par plusieurs types de foyers de regards, le regard de tous les protagonistes, victimes, bourreaux, spectateurs et arbitres. Ce foisonnement des narrateurs, dans un relais très dense, donne des perceptions complémentaires et irréductibles de la même réalité vécue différemment selon qu'on soit victime ou bourreau. Ce relais de la narration qui rythme la structure du récit apporte une réponse à la difficulté énonciative. La narration se déploie à travers une focalisation interne et externe multiple d'autant que chaque protagoniste raconte sa version des mêmes faits dans une perspective différente. À l'exception de Cornelius avec qui la narration se fait sur une focalisation zéro. La prise de parole de Cornélius se fait par le style indirect libre, ce qui peut-être expliqué par le fait qu'il n'a pas vécu le génocide mais vue la charge émotionnelle de celui-ci, en dépit de la distance géographique, ils se sont impliqués dans le discours rendant cette entorse à l'humanité.

Au niveau des enjeux du récit, la sobriété et les modalités de fragmentation de celui-ci renvoient au style journalistique. Les narrateurs intradiégétiques qui se relaient dans l'espace narratif permettent au récit d'effacer l'image du narrateur omniscient et partant de refuser de faire basculer la vérité d'un côté. Les indications paratextuelles corroborent l'idée de témoignage où tous les «témoins» sont entendus. Les chapitres sont spécifiés par le nom du personnage qui prend le relais du récit, ce qui leur octroie le droit de prendre la parole. Les personnages interviennent doublement comme narrateurs et comme personnages. Les narrateurs ne détiennent pas la vérité qui est multiple, ils passent de ceux qui la connaissent à ceux qui la cherchent et qui reconnaissent leurs limites à dire l'indicible comme Cornélius :

« Cornelius eut un peu honte d'avoir pensé à une pièce de théâtre. Mais il ne reniait pas son élan vers la parole, dicté par le désespoir, l'impuissance devant l'ampleur du mal et sans doute aussi la mauvaise conscience. Il n'entendait pas se résigner par son silence à la victoire définitive des assassins. Ne pouvant prétendre rivaliser avec la puissance d'évocation de Siméon Habineza, il se réservait un rôle plus modeste. Il dirait inlassablement l'horreur. Avec des mots-machettes, des mots gourdin, des mots hérissés de clous, des mots nus et – n'en déplaise à Gérard – des mots couverts

de sang et de merde. Cela, il pouvait le faire, car il voyait aussi dans le génocide des tutsi du Rwanda une grande leçon de simplicité. Tout chroniqueur pouvait au moins y apprendre – chose essentielle à son art – à appeler les monstres par leur nom.» (Diop, 2000 : 226)

Une affirmation qui trouve son sens dans cette tentative de compréhension et d'évocation du drame dont l'énonciation bute sur les limites sémantiques du langage inadapté à dire l'intensité des événements : « Tout cela est absolument incroyable. Mêmes les mots n'en peuvent plus. Mêmes les mots ne savent plus quoi dire.» (Diop, 2000 : 124) martelait Jessica.

Les différentes stratégies d'énonciation de l'indicible passent aussi par un travail de mise en forme du récit qui procède par des allusions métalangagières se manifestant au niveau narratif par la mise en abyme de la pièce de théâtre de Cornelius. Elle se pose en position spéculaire du récit global en reflétant la difficulté de trouver un cadre énonciatif pour que le récit puisse éclore.

Stratégies de l'indicible et mise en abyme

La manifestation de l'indicible est perceptible dans l'organisation de la macrostructure du récit. Le récit doute de ses capacités énonciatives et a recours à un système de dédoublement narratif pour se penser. Le dispositif scriptural et énonciatif s'élabore sur une réduplication thématique par la mise en abyme qui se manifeste par l'insertion dans le récit global, d'un récit oral sous forme d'une pièce de théâtre, que Cornélius veut monter. Deux récits s'imbriquent, ce qui donne une pièce de théâtre dans le roman et un discours autoréflexif qui permet au roman d'évacuer certains problèmes liés à son énonciation. Cette mise en abyme est faite sur la base d'un parallélisme asymétrique, autant Cornélius a des difficultés pour entamer sa pièce de théâtre, autant l'auteur parvient à structurer son récit autour d'une narration plurielle et une démarche réflexive qui contournent la difficulté liée à son énonciation.

La réflexivité, entendue comme «le retour de l'esprit du récit sur ses états et sur ses actes,» (Dällenbach, 1977 : 61) est une démarche qui permet au récit de se prendre en charge comme thème pour mieux juguler les difficultés reliées à son énonciation. Elle permet aussi au récit de Cornélius de seconder le récit premier « *en palliant l'opacité éventuelle de l'énoncé réflexif.*» (Dällenbach, 1977 : 63) L'effet de miroir crée une relation de similitude qui pose la construction de la pièce de Cornélius – et les difficultés de son élaboration – comme réflexive à la construction plus globale du récit.

Hanté par l'indicible le récit se dote d'un cadre théorique qui insère des similitudes entre les protagonistes et les personnages mais aussi des homonymies entre le « récit cadre » et le « récit insère » qui traduisent une «métaphorisation de ses principes de fonctionnements.»

Les similitudes entre la pièce de théâtre de Cornelius et le récit hypertextuel sont clairement perceptibles. Beaucoup de parallélismes symétriques peuvent être établis entre les deux récits. Le général Perrichon dans la pièce de théâtre, qui ressemble à bien des égards au colonel Perrin dans l'hypertexte, a le même caractère et les mêmes opinions sur le génocide. Cornelius nous dit que le général Perrichon est de «mauvaise foi sans borne» (Diop, 2000 : 75) et il a une « putain de théorie sur les génocides croisés» où «tout le monde essaie de tuer tout le monde.» Il est décrit comme « le parfait faux-cul hypocrite comme c'est pas permis.» Il est aidé de deux assistants qui font partie «du recrutement

local » Pierre Intera et Jacques Hamwe et «qui ont cette drôle d'habitude de tenir tout le temps leurs deux machettes entrecroisées vers le ciel.» (Diop : 2000, 77) L'hypocrisie du colonel Perrin dont le travail consiste à «évacuer sur Buvaka des ministres, des préfets et des officiers supérieurs», bien qu'il savait qu'ils avaient sur les bras «un génocide d'une sauvagerie sans précédent» est d'autant plus perceptible qu'il sait que les gens qu'il est censé protéger et évacuer «ont fait main basse sur les réserves de la banque centrale du Rwanda et emporté ou détruit les documents et les biens de l'administration.» (Diop, 2000 : 150). L'hypocrisie se manifeste dans ses paroles: « Selon le camp qui allait l'emporter à Paris, je pouvais ordonner à mes gars de sauter sur Kigali ou de se faire filmer avec des Tutsi arrachés aux griffes d'affreux Interahamwe.» (Diop, 2000 : 153) Pour le colonel Perrin «les questions politiques en Afrique se réglaient partout avec une extrême cruauté.» D'ailleurs, dit-il, « les rescapés de ce prétendu génocide allaient bientôt oublier l'épisode.» (Diop, 2000 : 156) Cette hypocrisie est d'autant plus perceptible dans la conception qu'il a de la fameuse mission d'opération Turquoise organisée par la France pour venir en aide aux victimes pendant le génocide ; mission : «qui fait rigoler beaucoup de monde» parce que, pense-t-il, il ne sert à rien de : « Jouer les bonnes âmes après avoir laissé nos protégés commettre toutes ces stupides atrocités.» (Diop, 2000 : 158) Et pourtant le double discours du colonel Perrin est mis à nu par ses propres contradictions qui lui font dire que le génocide n'est pas la faute des Français mais plutôt celle des Rwandais eux-mêmes : « ils doivent se débrouiller avec cette gigantesque tâche de sang dans leur histoire.» (Diop, 2000 : 160) Néanmoins il reconnaît la responsabilité de la France « nous avons du sang jusque là dans cette affaire [...] Et nous voilà obligés d'aider les tueurs à échapper à la justice de leur pays.» (Diop, 2000 : 161) Par ailleurs, la mention des deux assistants du capitaine Régnier, Pierre Intera et Jacques Hamwe (Diop, 2000 : 78) procède d'une décomposition du vocable Interahamwe, elle renforce ce dédoublement du récit qui permet au récit second d'éclairer le récit premier. Les deux assistants avec leurs machettes ne sont que la réplique des Interahamwe dans l'hypertexte, ces bourreaux qui tuent les Tutsi sans distinction. Cette « transparence onomastique» dont parle Phillippe Hamon (1982 : 138) permet un détournement du nom des deux assistants dans une perspective de créer des effets de réel mais aussi de bien percevoir la fonction figurative du statut d'Interahamwe dans l'économie du récit. Le détournement des noms propres permet à l'auteur de mieux jouer sur les effets métonymiques de Intera et Hamwe dont l'adjonction nous fournit des informations sur leur capacité à tuer avec leur machette.

Cette mise en abyme, quoique sous forme orale, permet d'apporter une appréciation métacritique sur le récit en cours. L'esquisse de la pièce de Cornélius jette un éclairage nouveau sur la difficulté de relater le génocide. Autant le récit premier peine à dire ses mots autant il est du ressort de la pièce de Cornélius de prendre le relais en essayant d'exprimer ce que le récit premier ne peut pas exprimer : « Il dirait inlassablement l'horreur. Avec des mots-machettes, des mots gourdins, des mots hérissés de clous, des mots nus et [...] des mots couverts de sang et de merde» pour que reste «un écho des milliers de cris de terreur qui montèrent un matin vers le ciel.» (Diop, 2000 : 226)

La double dimension de l'histoire racontée (dimension référentielle) et textuelle (aspects de l'organisation structurante du texte) trouve dans la reduplication thématique le caractère de la non maîtrise des mots mais elle permet aussi une possibilité de transcender toutes les pesanteurs énonciatives pour dire l'horreur sous toutes ses formes.

«La fonction narrative de toute mise en abyme fictionnelle se caractérise fondamentalement par un cumul de propriétés ordinaires de l'itération et de l'énoncé au second degré, à savoir l'aptitude de doter l'œuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto interprétation. En affirmant d'un récit que « rien ne l'éclaire mieux que sa mise en en abyme.» (Dällenbach : 1977, 76)

La mise en abyme redouble l'aporie fondamentale qui informe la structure du récit mais aussi elle apporte une voie de sortie à la narration qui se retrouve dans cette spéculativité, condition de sa possibilité, de son déploiement et de sa libération. La réflexivité de la narration inscrit l'écriture dans un processus de reconnaissance de l'autre récit comme condition de possibilité du récit romanesque global. Elle réfléchit la logique du texte et résout l'aporie de l'indicible par la possibilité de poser un miroir devant le texte premier, ce qui lui permet de transcender les limites d'autant qu'elle redouble et met à nu les ambiguïtés de l'écriture.

Conclusion

Il était question d'analyser l'énonciation de l'indicible et les diverses stratégies textuelles mises en œuvre pour exprimer «ce qui ne peut être dit» dans *Murambi : le livre des ossements* ; après notre étude, force nous est donné de constater que la difficulté de la mise en mots des vécus par des figurations discursives demeure l'enjeu fondamental de l'écriture. Au-delà d'une simple réalité fictionnelle, l'écriture ici devient une confrontation permanente entre une esthétique et une réflexion. La réflexion métanarrative qui traverse l'écriture est une tentative d'apporter un éclairage philosophique supplémentaire sur la complexité du génocide.

La complexité de la réalité du génocide et sa mise en forme fictionnelle invitent l'auteur à intégrer divers modes d'appréhension du réel. Cette stratégie de construction romanesque traduit, au delà d'une exploration formelle et innovatrice des possibles du roman, une esthétique de distanciation et d'hétérogénéité qui traverse en filigrane *Murambi*. Par ailleurs cette démarche esthétique cache des motivations variées qui, à priori, participent à un renouvellement du genre romanesque en Afrique parce que se démarquant de formes d'énonciation du roman connues jusque là.

En transposant certains procédés narratifs du journalisme d'investigation, l'auteur affirme sa volonté de mettre en relief le caractère d'indécidabilité du roman tout en affirmant la nécessité de donner la parole à tous les personnages impliqués dans les événements du génocide. L'hybridité générique, qui oscille entre témoignage journalistique, fiction et écriture de l'histoire traduit la difficulté et l'ambivalence de la fiction de fonctionner comme courroie de transmission d'un fait dont la complexité, dépasse les capacités du langage, mais aussi elle esquisse une réflexion sur la possibilité du roman d'embrasser le fardeau de l'écriture de l'indicible et partant de l'histoire. La polyphonie narrative et le dédoublement spéculaire par le biais de l'esquisse d'une mise en abyme sur la production du récit transcende l'indicible et reconforte la posture du roman comme étant dans la possibilité d'appréhender un fait aussi difficile à représenter que le génocide.

L'espace romanesque, confronté à son paradigme historique, délivre une complexité certes analogue à la complexité du génocide rwandais, mais présente son autonomie

fictionnelle qui en fait une histoire romancée. L'esthétisation de l'histoire par la fiction démontre, si besoin en était que la fiction s'impose comme une auto-référentialité.

Références

- ADORNO Theodor W., *Prismes : critique de la culture et de la société* ; traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot & Rivages, 1986.
- AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer. III, Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Payot&Rivages, 1999.
- BAKHTINE, Mikhaïl Le plurilinguisme dans le roman, in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp.122-151.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- BAZIÉ, Isaac, *Au seuil du chaos : devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire*, Présence francophone No 63, 2004.
- BRAECKMAN, Colette, *Rwanda, Histoire d'un génocide*, Paris, Fayard, 1994
- CHRÉTIEN, Jean Pierre, «Un génocide africain : de l'idéologie à la propagande», in *Rwanda : Un génocide du XXe, siècle*, R. Verdier, E. Decaux, J.-P. Chrétien, Éditions l'Harmattan, 1995.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris : Seuil Collection : Poétique, 1977
- DESTEXHE, Alain, *Rwanda Essai sur le génocide*, Bruxelles, Complexe, 1994.
- DIOP, Boubacar Boris, *Murambi: le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000
- DIOP, Boubacar Boris, «Écrire dans l'odeur de la mort», Des auteurs africains au Rwanda, in *Littérature africaine et génocide : de l'engagement au témoignage*, Stauffenburg, Tübingen, Lendemains, 2003, vol. 28, n°112, pp. 67-115,
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1979
- HALEN, Pierre, « Écrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994. Quelques enjeux », in *Études littéraires africaines*, n° 14 (2002), p. 20-32.
- HAMON, Philippe, «Un discours contraint», in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, Collections Points, sous la direction de Gérard Genette et de Tzvetan Todorov, 1977
- JURGENSON, Luba, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- MURA-BRUNEL, Aline et COGARD, Karl, *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- PIPET, Linda, *La notion d'indicible dans la littérature des camps de la mort*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 2000
- RINN, Michael, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, 1998.
- SCHAEFFER, Jean Marie, *Théorie des genres*, Seuil, Paris, 1986
- TADJO, Véronique, *L'ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda*, Arles, Actes Sud, 2000
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.
- WABERI, Abdourahman A., *Moisson de crânes: Textes pour le Rwanda*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000
- WARDI, Charlotte, *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris, PUF, 1986.

