

*Éthiopiennes n° 103.*

**Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art. 2e semestre 2019.**

RÉCITS DE SURVIVANCE ET CRÉATION ROMANESQUE DANS  
*L'AÎNÉ DES ORPHELINS* DE TIERNO MONÉNEMBO ET  
*MURAMBI, LE LIVRE DES OSSEMENTS* DE BOUBACAR BORIS DIOP

Par Didier Brou ANOH<sup>1</sup>

De plus en plus, la guerre civile intègre les lignes du roman africain francophone, et les écrivains s'efforcent de la représenter avec force pour montrer à la fois le visage macabre des sociétés africaines modernes, et pour lutter contre l'oubli et les formes de négation de la guerre.

Depuis le génocide rwandais qualifié de pire tragédie du vingtième siècle, et les sanglantes guerres civiles du Liberia, de la Sierra Leone, de la RDC, la littérature africaine francophone invite à une relecture des atrocités de la violence que la mémoire tend à oublier, voire à éluder. Ainsi, est née une littérature de survivance ou de témoignage à la base, selon Josias Semujanga, d'une « écriture de l'anamnèse qui en rétablissant la mémoire permet de se souvenir et de dire le génocide [ou la guerre] »<sup>2</sup>.

Écriture de survivance parce que la mémoire de la guerre ou du génocide impose le témoignage qui a son tour rappelle les circonstances et les effets de la violence. Deux enjeux (moral et fictif) justifient une telle démarche : l'un consiste à raconter la violence, à porter la voix de l'Autre aux vivants et survivants par devoir moral et de mémoire, et l'autre, à produire une littérature testimoniale pour soulager la mémoire des morts incapables de parler.

Le silence des morts entraîne ainsi le témoignage des vivants, le tout postulant une littérature qui donne un sens à la douleur de la mort. Une telle option est source d'une aventure qui tout en rappelant la violence produit une écriture autonome, avec sa propre démarche et ses codes narratifs. Le témoignage est ainsi soumis aux codes du discours sur la violence, notamment l'effet textuel produit par la voix du témoinracontant ou du narrateur-témoin.

Cette étude, qui s'appuie sur les travaux de Josias Semujanga, Paul Bleton, Désire Nyela et les pistes de recherche proposées par des critiques comme Christiane Kiègle sur le récit de survivance, se propose de montrer comment le témoignage du génocide entraîne des constellations esthétiques et acquiert une autonomie narrative frappante. La contribution se propose justement de décliner les tendances de l'écriture de survivance sur fond d'une lecture de la déconstruction, de l'inventivité, de l'informe. Partant d'une approche théorique précisant les motifs moral et fictif du

---

<sup>1</sup> Université Félix Houphouët Boigny, Côte d'Ivoire

<sup>2</sup> Josias Semujanga, *Le Génocide, un sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des tutsis dans la littérature africaine ?* Édition Nota Bene 2008, p.75.

récit de survivance, la réflexion met en lumière les dispositifs textuels à l'œuvre dans le témoignage sur le génocide (paradigme sur lequel s'appuie la réflexion), au moyen de deux textes narratifs de la littérature africaine francophone.

## 1. Le récit de survivance ou la parole post-génocidaire

Le témoignage est en soi un projet, une envie de dire, de raconter, de poser des paroles ou des mots sur des faits pour les rendre plus perceptibles et crédibles. Transposé en littérature, le témoignage prend la dimension d'une interprétation fictive des faits de société, au moyen d'un narrateur (ou de narrateurs)-témoins, dont la parole légitime une aventure humaine quelconque. Selon Annette Wieviorka<sup>3</sup>, le monde est entré dans « l'ère du témoin » avec la possibilité pour les uns et les autres de donner eux-mêmes un sens à leur vie, grâce au témoignage. Josias Semujanga pense que le témoignage est la pierre angulaire du récit de soi et postule sur son statut homodiégétique comme de la forme achevée et parfaite de l'écriture de soi. Sur cette base, « la narration à la première personne, authentifiée par le *je* qui raconte, semble constituer le témoin et l'existence même de l'événement raconté comme témoignage »<sup>4</sup>.

Le témoignage prend des dimensions diverses, des postures variées, convoquant aussi bien des historiens, des journalistes, des anthropologues, des sociologues que des littéraires. Il participe d'un enjeu décisif qui engage la responsabilité du témoin, enjeu postulant un double devoir : celui de raconter pour barrer la route à l'oubli et à l'amnésie, et celui de raconter pour tenter de restituer la vérité de l'événement. Selon Sidibé Valy, « dans leurs écrits respectifs, les artistes écrivains produisent une littérature de témoignage, une manière subtile à eux d'assumer leur responsabilité historique »<sup>5</sup>. De fait, la littérature du génocide relève d'« une sémiotique de l'indicible », selon la formule de Michael Rin<sup>6</sup>. Mais le génocide, si meurtrier soit-il, comme ce fut le cas au Rwanda, finit par être dicible.

En général, si les historiens s'appuient sur des adultes, des personnes d'âge mûr pour restituer exactement la vérité, la littérature s'appuie, quant à elle, de plus en plus, sur des enfants, sur des adolescents pour témoigner des pires atrocités de la société, comme on les retrouve dans *L'ainé des orphelins* avec Faustin, *Murambi* avec Jessica, *Allah n'est pas obligé* avec Birahima ou encore *Johnny chien méchant* avec Johnny. Si les enfants sont invités à témoigner, c'est parce que, comme le dit l'adage, « la vérité sort de la bouche des enfants ». La littérature africaine semble ainsi trouver chez l'enfant ou l'adolescent, le témoin idéal pour représenter les brutalités du système actuel.

Selon Désiré Nyela et Paul Bleton, une telle mutation est liée à « la faillite de l'État postcolonial en Afrique » si bien que « l'enfant ne se raconte plus du tout sous la mièvrerie du romantisme ; mais plutôt sous le signe de l'horreur et de la barbarie, avec la brutale et tragique

---

<sup>3</sup> Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

<sup>4</sup> Josias Semujanga, *op cit*, p.127.

<sup>5</sup> Sidibé Valy, « De la littérature de guerre à la littérature sur la guerre », *En-Quête* n°15-2006, pp. 59-70.

<sup>6</sup> Michael Rin, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Delachaux et Niestlé, 1998.

irruption des enfants-soldats à la faveur des guerres civiles qui ensanglantent le continent »<sup>7</sup>. Sur le plan littéraire, l'irruption de l'enfant sur la scène du roman de guerre ou du génocide participe d'une reconfiguration et d'une reconstitution de son image qui n'est plus celle « d'une enfance somme toute heureuse, rythmée par les rituels initiatiques, bercée par le bonheur de l'insouciance et surtout marquée par la foi en l'avenir »<sup>60</sup>, mais l'image d'une enfance qui s'écrit désormais avec le sang.

Le récit de survivance fait ainsi appel au discours du témoin, aux paroles de celui qui croit savoir beaucoup de choses sur un fait, un événement. Il institue un trait d'union entre la réalité des faits et la fiction de l'histoire qui se raconte grâce à la voix du *je* narrateur, de celui qui raconte parce que porteur d'une information à partager. Selon Faustin Nsenghimana qui croit savoir du sorcier Funga la raison pour laquelle l'horreur s'est emparée du Rwanda, « en quittant la terre, l'âme du président Habyarimana aurait maudit le Rwanda » (*L'aîné...*, p. 15). Même si pour Todorov, « la littérature [...] est une parole qui précisément ne se laisse pas soumettre à l'épreuve de vérité »<sup>8</sup>, le témoignage vise cependant à attester les faits et à tenter de comprendre les événements, comme quand après analyse, Faustin finit par rétablir la vérité que tente de masquer le sorcier Funga : « Il y a bien longtemps que le Rwanda est maudit » (p. 15).

Les travaux de Christiane Kiègle, Claudia Gagné, François Ouellet, Roland le Huenen, Alexandre Prstojevic etc., sur les récits de survivance et les structures d'adaptation au Réel partent du principe que le témoignage s'appuie avant tout sur le trauma provoqué par la violence et « comporte une part d'imaginaire et de fantasmatisation » (qui rend difficile le passage de la réalité à la fiction). La définition que Christiane Kiègle propose aux récits de survivance confirme d'ailleurs la difficulté que pose aux chercheurs ce récit de soi dans sa double posture du « j'y étais » et du « je peux en parler ». On note en effet avec Kiègle que :

les récits de survivance mettent en scène des sujets confrontés à des situations de crise individuelle ou sociétale [...]. Pris en charge par un ou des récitants au sein de discours oraux, écrits ou visuels, les récits de survivance témoignent d'une expérience de déstabilisation souvent difficilement surmontable dans le registre intéroceptif et pouvant aller jusqu'à la mort psycho-sociale de l'individu<sup>9</sup>.

Mais comment témoigner, s'interroge Jurgenson, sans que le sujet ne se laisse happer par des enjeux mortifères<sup>10</sup> ? Le génocide rwandais de 1994 avec ses plus de huit cent mille (800.000) morts a suscité, par exemple, un ensemble de corpus de fiction important marqués essentiellement par la méditation sur la mort aveugle et gratuite, et le sens qui restait à donner à la vie, s'il en existait encore à l'époque des massacres.

Quand ils se sont rendus au Rwanda dans le cadre du projet de

---

<sup>7</sup> Désiré Nyela et Paul Bleton, *Lignes de fronts. Le roman de guerre dans la littérature africaine*, les presses de l'Université de Montréal (Espace littéraire), 2009, p. 233-234. <sup>60</sup> *Ibid*, p. 235.

<sup>8</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 53-56.

<sup>9</sup> Christiane Kiègle (dir.), *Les Récits de survivance. Modalités génériques et structures d'adaptation au Réel*, les presses de l'université de Laval, 2007, p. 9.

<sup>10</sup> Jurgenson, *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible ?* Monaco, Edition du Rocher, 2003.

Fest' Africa, la plupart des auteurs (dont Monenembo et Boubacar Diop) qui ont écrit sur cette tragédie était moins préoccupés par une expérience historique et sociale consistant à comprendre pourquoi le prêtre a livré ses fidèles aux *Interahamwés*<sup>11</sup> ou que le fiancé hutu a tué lui-même sa fiancée tutsi. Le projet, essentiellement littéraire, participait d'un travail d'appréhension du génocide dans « sa radicalité plus que ne le ferait la philosophie, la théologie, voire l'histoire ou la sociologie »<sup>12</sup>.

Le témoignage constituait en lui-même un projet mortifère que devaient soutenir des textes littéraires et des mécanismes d'écriture très expressifs de la laideur du génocide. C'est à juste titre que pour Josias Semujanga, « la fiction littéraire cherche moins à rendre compte de l'événement du génocide qu'à exprimer la relation d'ambivalence faite de fascination et de répulsion du lecteur devant un texte d'horreur »<sup>13</sup>.

Les récits de survivance tendent ainsi à provoquer un électrochoc et à marquer le texte par la douleur des victimes. Chaque description de la violence et de l'horreur participe d'un travail de mémoire soutenu par une écriture débridée et impure. Le témoignage prend diverses postures formelles selon le sujet narratif abordé et la gravité des faits. À chaque étape, le témoin devient le porte-parole des morts et des victimes, et son récit adopte une posture collective. Il parle principalement pour les morts qui ne peuvent plus parler, mais son discours acquiert une dimension collective et fait appel à la douleur de toutes les victimes des génocides.

Au niveau formel, le témoignage s'appuie sur une constellation esthétique marquée par des pratiques d'écriture variées. Le témoin devient alors non plus un simple narrateur de la guerre, mais un artisan de l'écriture qui, sans arrêter la douleur de la mort, participe d'une poétique de soulagement et de réconfort pour les victimes. Les récits de survivance, tout en faisant donc appel au témoignage, assumant ainsi le projet moral constituant à écrire par devoir de mémoire, créent une littérature aux contours formels hybrides et complexes.

Le débat sur l'opportunité du témoignage, du récit de survivance, se cristallise de plus en plus sur l'objectif d'une telle démarche qui tend à raviver la douleur de la mort, surtout dans les situations d'extrêmes violences comme les génocides. Selon Désiré Nyela et Paul Bleton, « que peut la littérature face à la monstruosité du génocide? Le silence dû au respect des morts n'est-il pas la meilleure réponse à opposer à une telle stratégie ? »<sup>14</sup>. À juste titre, cette interrogation à tout son intérêt lorsqu'il est question, dans une telle stratégie, de chercher notamment à donner « une légitimité éthique aux mots ». Elle répond à la préoccupation d'Adorno sur la possibilité (?) de produire des œuvres artistiques après Auschwitz.

Nul doute qu'une telle démarche ne saurait souffrir d'une inopportunité, surtout dans cette Afrique en proie à tous les délires sociaux (les guerres civiles, notamment). La littérature de survivance est donc la réponse aux crises et aux brutalités sociales, le témoignage correspondant

---

<sup>11</sup> Miliciens Hutus ayant participé activement au massacre des Tutsis.

<sup>12</sup> Josias Semujanga, *op. cit.* p. 12.

<sup>13</sup> *Ibidem*

<sup>14</sup> Désiré Nyela et Paul Bleton, *op cit.*, p. 259-260.

aux productions écrites marquées par la restitution de ce qui a été perdu sous la forme d'un voyage dans les traces de la mémoire. Abordé sous l'angle théorique, le récit de survivance appelle également une lecture pratique donnant essentiellement lieu à une aventure révélant des dispositifs formels frappants du témoignage, comme c'est le cas dans les deux romans.

## 2. Le (*je*)u du témoignage

Le récit de survivance est le lieu de toutes les aventures formelles. Le témoignage s'appuie essentiellement sur la voix du *je* narrateur dont le récit de la violence déstabilise les codes narratifs formels sur fond d'hybridité. La parole du témoin acquiert une dimension auto-fictive et autonome par rapport aux événements racontés par le sujet à l'intention du lecteur. Christiane Kiègle perçoit une telle aventure au second degré comme d'une hybridité formelle, dès l'instant où ce type de récit « ré déploie l'événement traumatisant sur l'axe de la linéarité en l'intégrant à l'expérience de l'énonciateur, à la verticale de son assomption en tant que sujet ». Aussi, écrit-elle qu'

au second degré, le témoignage tient de l'hybridité formelle : il brade des situations narratives sur fond de vérité historique, engendre des figures mirées, mi-fictives, déploie des schèmes d'interprétation aussi insensés que l'absurdité des mondes qu'il cherche à représenter. Ce type de récit auto-fictif, s'éloignant de la dimension autobiographique du récit de survivance au premier degré, acquiert une certaine forme d'autonomie par rapport à l'événement traumatisant issu du Réel<sup>15</sup>.

Cette forme d'autonomie dont parle Kiègle se révèle essentielle dans la structure formelle du récit de survivance. De fait, « l'inventivité du texte stimule l'inventivité du destinataire [...] pour le meilleur ou pour le pire »<sup>16</sup>, selon Christiane N'Diaye. Le témoignage donne en effet prétexte à l'inscription du récit dans le sclérose et dans la posture du *je* qui « sait tout » et qui veut « tout faire savoir ». Le témoignage à la première personne semble constituer la pierre angulaire du récit de survivance. Le narrateur-témoin supplante ainsi le témoignage qui se trouve réduit à un simple exercice de restitution des faits. Il s'établit dans ce cas une complicité (coupable) entre le narrateur-témoin, dont le récit *racontable*, façonne la perception des événements, et le lecteur-récepteur qui donne vie au témoignage grâce à son écoute active. La forme même du récit à plusieurs voix participe d'un enjeu décisif : celui de créer les conditions d'une perception vraisemblable des faits. Même si le témoignage relève de la subjectivité, il participe de la recherche de la vérité qui passe par le croisement des points de vue. Deux types de témoignage sont d'ailleurs frappants dans le corpus : celui du narrateur-témoin (ou témoin direct) et celui de témoin de l'histoire (ou témoin indirect)

Le premier niveau du témoignage, celui porté par le narrateur-témoin, est de type homo-diégétique. Il se reconnaît par le *je* témoin, celui qui se trouve être au centre de l'histoire, aussi bien en tant que narrateur qu'acteur. Le récit évolue essentiellement grâce à lui, grâce à sa perception subjective des faits. Il cherche des réponses à la tragédie du génocide, et tente de le raconter en ayant une vision certes distanciée, mais objective pour rester en phase avec la réalité.

---

<sup>15</sup> Christiane Kiègle, *op. cit.*, p. 6.

<sup>16</sup> Christiane N'Diaye, *De l'authenticité des mensonges chez Boubacar Boris Diop* dans Jean Cleo Godin (dir.), Montréal, Les presses de l'université de Montréal, 2001, p. 332.

Plusieurs témoins peuvent à la fois se partager le témoignage, comme c'est le cas dans *Murambi...* de Boris Diop, où tour à tour, Michel Serumundo, Jessica Kamanzi, Faustin Gasana, Marina Nkusietc, racontent le génocide en jouant invariablement sur les cordes du témoin-narrateur et/ou acteur. Même si dans *L'ainé des orphelins* de Tierno Monembo, du haut de ses quinze ans, Faustin Nsenghimana se trouve être le principal témoin-narrateur du génocide rwandais, le récit adopte cependant la posture d'une narration polyphonique à cause de la mémoire trouée d'un jeune garçon dont le témoignage relève d'abord d'une autobiographie à l'entame du roman, pour ensuite s'inviter dans les méandres d'une écriture testimoniale, de survivance (p.14-15).

Comme Faustin, Cornelius « sert de fil conducteur entre les différentes facettes du récit » dans *Murambi...*, assumant ainsi « le rôle du témoin tiers curieux d'apprendre ce qui s'est passé »<sup>17</sup>. Il finit par être le témoin-clé de l'histoire du génocide. Il révèle même l'origine profonde du génocide qui serait, selon lui, liée à l'avènement du parti *parmehutu* en 1959, là où les autres témoins essaient naïvement de le justifier et de l'interpréter sous l'angle d'un conflit communautaire. Ce premier degré du témoignage révèle principalement les principaux protagonistes du conflit. Chaque témoignage participe d'un plat servi au lecteur qui découvre les événements grâce aux points de vue des témoins, à l'instar de Michel Serumundo (le premier témoin dans le texte de Diop). Dès l'ouverture du roman, il donne les indices d'une atmosphère génocidaire régnant déjà à la gare de Nyakabanda où ce qui intéresse les soldats contrôlant les pièces d'identité, « c'est de savoir si vous êtes [...] Hutu, Tutsi ou Twa » (*Murambi...*, p.10).

À la suite de Michel Serumundo, Faustin Gasana (milicien Hutu *interahamwe*) prend le relais du récit du génocide, également à la première personne, jouant sur la peur et la colère qui caractérisent cette bande de miliciens impitoyables. Le roman acquiert une dimension polyphonique avec l'occurrence de plusieurs témoins qui racontent des bribes d'informations servies au lecteur comme des paroles d'évangile, soulevant ainsi « la problématique d'une vérité impensable » qui selon Carole Dornier et Renaud Durond, « participe du même coup à la définition d'une sémiotique nouvelle de l'art »<sup>18</sup>.

Ce type de témoignage à la première personne place le témoin au début et à la fin de l'histoire. Le récit de l'horreur semble se poser sur son épaule avec le risque, selon Jorge Semprun, de le voir « contourner les stridences d'un récit véridique »<sup>19</sup>. C'est pour cette raison que quelquefois, le *je* témoin s'appuie sur le témoignage du témoin-indirect pour compenser ses oublis et ses trous de mémoire, mais également dans un souci d'équilibre et de rétablissement de la vérité.

Le deuxième niveau du témoignage est donc de type indirect. Ici, le témoin-narrateur se sert du témoignage de celui que Semujanga appelle le « témoin tiers » pour appuyer, justifier ou renchérir l'événement. Sans être physiquement présent dans le récit des événements, son témoignage acquiert une dimension complémentaire sans toutefois constituer un motif secondaire

---

<sup>17</sup> Josias Semujanga, *op. cit.*, p. 141.

<sup>18</sup> Carole Dornier et Renaud Durond (dir), « Imre Kertesz. Une écriture de l'extrême contemporain », *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2005, p. 61-69.

<sup>19</sup> Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 82.

à l'histoire. De fait, ce type de témoignage rend dynamique le témoignage du témoin principal, forcé de l'intégrer dans ses réflexions, ses analyses et ses commentaires sur le génocide. Par exemple, pour justifier le génocide, Faustin fait appel au point de vue du sorcier Funga, sans doute pour compenser son état de malade mental ayant séjourné dans un asile d'aliénés : « selon le sorcier Funga, en quittant la terre, l'âme du Président Habyarimana aurait maudit le Rwanda » (*L'aîné...* p.15). Même s'il avoue que « le sorcier Funga est un menteur » parce qu'« il y a bien longtemps que le Rwanda est maudit », une telle hypothèse qui s'intègre au témoignage du héros, révèle un ensemble de témoignages capables de dérouter le lecteur et de modifier sa perception réaliste de l'événement.

Boubacar Boris Diop ne fait pas le contraire, sollicitant ici et là des témoins indirects qui s'ajoutent à la multitude de narrateurs-témoins du génocide. Il cite, à titre d'exemple, « un célèbre intellectuel afroaméricain » dont le témoignage sur ce qu'il a vu, de passage à Nyamata (un village du Rwanda), est aussi choquant que susceptible de façonner négativement l'image du Noir. En témoignent ces propos : « voilà, je me suis trompé toute ma vie. Après ce que j'ai vu au Rwanda, je pense que les Nègres sont effectivement des sauvages. Je reconnais mon erreur. Je n'ai plus envie de me battre pour rien du tout » (*Murambi...*, p. 89).

Le témoignage, sous ses multiples formes, au premier niveau comme au second, ajoute de la confusion au paradigme de la violence, du génocide. Pour Désiré Nyela et Paul Bleton, « la prolifération des voix narratives peut être, certes, source de confusion, mais elle est, d'un autre côté, porteuse d'une dynamique d'autolégitimation et d'auto responsabilisation »<sup>20</sup>. Les différents témoignages sont enserrés dans des étaux portés par des témoins d'outre-tombe dont la voix parle des morts, aux vivants et aux rescapés du génocide. Vrais et faux, partiels et entiers, ces témoignages contribuent à créer une littérature de survivance qui donne la preuve qu'il est possible de raconter le génocide, en convoquant des témoins directs et indirects capables de restituer la vérité de l'événement. Sur l'axe formel, une telle aventure bouleverse les codes classiques du récit testimonial, la polyphonie des voix narratives et les différents degrés de témoignage. Cette démarche entraîne une incohérence de la structure du texte. La radicalité du génocide produit ainsi une radicalisation de la forme du récit, forcé de marcher au rythme d'une aventure macabre.

### 3. Hybridité formelle, fabrique du témoignage

Le récit de survivance est entretenu par une inventivité formelle qui est le résultat du croisement des différents points de vue et de la nature même du sujet qui le convoque : le génocide. Le témoignage, dans sa structure, se trouve déstabilisé, subverti sous le poids du désordre et des ruptures observés dans l'exercice de la violence. L'implacable violence observée sur le texte participe d'une volonté d'arracher l'écriture à sa forme classique qui constituait jusque-là son identité, pour lui faire vivre une autre expérience scripturale. De toutes les façons, depuis que « le roman n'est plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture », selon la formule de

---

<sup>20</sup> Désiré Nyela et Pau Bleton, *op cit.*, p. 217.

Pascal Guignard<sup>21</sup>, « l'identité africaine des textes »<sup>22</sup> se trouve brouillée, désarticulée et réduite à un ensemble hétérogène. Et c'est encore vrai pour le récit de témoignage. Comme « ces petites flaques d'eau qui sont déposées sur le chemin après l'averse et que la terre n'a pas bues »<sup>23</sup> (pour citer Pascal Guignard), chaque témoignage opère une reconfiguration du texte et l'expose à tous les possibles. Ces « petites flaques d'eau » déposées ici et là correspondent à la forme narrative décousue, brisée, multiforme et informe du texte, pour ainsi dire, du témoignage.

Celui que livre Faustin frappe de par sa structure déstructurée, marquée notamment par des détours, des oublis, des ruptures, des souvenirs, des analepes, comme celle reconstituant sa détention depuis trois ans dans la prison centrale de Kigali, dès l'entame du roman (*L'aîné ...* p.15). Le témoignage donne l'air d'une livraison de bribes d'informations que les souvenirs d'une mémoire trouée peinent à restituer de façon cohérente. Rien d'étonnant donc que surgissent ici et là, pour témoigner eux aussi des événements, des journalistes, des médias... (p.97-101). Selon Semujanga, « une telle déconstruction des codes sur lesquels reposait jusqu'à maintenant le cadre convenu du roman [...] mène à un autre aspect intéressant de ce roman :

l'exploration de l'univers symbolique du monde par l'écriture ».<sup>24</sup>

Avec ce type d'écriture, Monenembo et Diop opèrent une rupture frappante avec le récit traditionnel et insèrent le récit de survivance dans la vague de l'écriture de l'insoumission. La démarche rappelle la théorie de l'écriture « concentrée, verticale, rapide, introspective du monde, répondant au principe mystique de la *coagula* »<sup>25</sup> proposée par Alexandre Coeffen. Le témoignage vacille au gré des témoins, à la recherche, parfois péniblement (l'exemple de Faustin), de la vérité. Ce refus du *pathos* brise la *doxa* du livre qui n'est plus d'un seul tenant. Le témoignage, polyphonique, cherche en effet ses marques dans le tumulte des protagonistes du génocide, des victimes obligées de témoigner, et des témoins indirects, soulagés de participer à cette catharsis de la mémoire.

Le simple fait de faire cohabiter le récit classique et le récit fragmenté, d'alterner la voix d'une instance narrative avec celles de différents protagonistes, donne au roman de Boubacar Diop une posture totalement informelle qui selon Yao Louis Konan, « repose sur le principe du discontinu, de l'hétérogène, du fragment, forgés, tous ensemble, dans un mouvement continu d'irrégularité, d'instabilité et d'imprécision »<sup>26</sup>. Divisée en quatre, la première partie du roman est racontée par les protagonistes du génocide, tout comme la troisième partie intitulée « Génocide », où les acteurs tentent de justifier la tragédie, en usant de la stratégie du discours direct. Ces deux parties contrastent avec les deuxième et quatrième parties du roman, où la narration est plutôt prise en charge par un narrateur chargé de raconter le retour post-génocidaire de Cornelius, fils du

---

<sup>21</sup> Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.

<sup>22</sup> Selom Komlan Gbanou, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, n°75, 2004, pp. 83-105.

<sup>23</sup> Pascal Guignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana, 1983, p. 48.

<sup>24</sup> Josias Semujanga, *op. cit.*, p. 85.

<sup>25</sup> Alexandre Coeffen, « Production d'un malentendu théorique : le fragment pascalien », *Écriture fragmentaire*, p. 47.

<sup>26</sup> Yao Louis Konan, *De l'informe et de l'écriture post moderne dans le roman africain francophone*, p. 51.

docteur Karekezi, amie d'enfance de Jessica Kamanzi (l'espionne du Front Patriotique Rwandais) et réfugié rwandais des années soixante-dix.

Le retour de Cornelius après le génocide perturbe encore plus la ligne du récit, forcé de s'installer dans le souvenir de cette tragédie que livrent Jessica et Stanley (ses amis d'enfance). Le roman fonctionne comme l'envol d'un papillon, qui va ici et là, se pose dans un endroit après un autre, sans itinéraire précis. Pareil pour *L'ainé...* Bien que l'œuvre soit perçue par la critique comme n'ayant pas abordé ouvertement la violence, se contentant de faire des allusions au génocide, et adoptant la

« stratégie de retrait », Monenembo n'a pas moins construit un roman à l'allure déjantée, rappelant ce que Deleuze et Guattari considèrent comme une écriture « sans référence à une totalité originelle même perdue », et pour ainsi dire, « une somme qui ne réunit jamais les parties en un tout »<sup>27</sup>. Selon Désiré Nyela et Paul Bleton, ce roman « procède [...] par entrelacs narratifs »<sup>28</sup> marqués notamment par le souvenir sans cesse de Faustin du fond de sa cellule de prison (cellule numéro 14), des « avènements », ainsi que les visites de Claudine (l'assistance sociale dont il est secrètement amoureux) et de Maître Bukuru, l'Avocat.

Partant du principe que le témoignage induit des contrepoints narratifs, l'entrelacement des points de vue et le croisement des discours, tant directs qu'indirects, le récit de survivance donne de ce fait prétexte à une hybridité formelle frappante et à l'inscription de l'écriture romanesque dans l'inventivité formelle. Inventivité formelle parce que le témoignage du génocide, comme parole d'outre-tombe, produit une écriture rétive à toute linéarité, structurellement vacillante et enchevêtrée.

Le bouleversement de l'écriture se veut un hymne aux morts, une stèle qu'on érige en monument, en stratégie d'écriture pour compenser et traduire la douleur de la perte. La tension entre le souvenir de la tragédie et le devoir d'écrire pour la mémoire des morts crée une poétique du roman, une « écriture qui invoque d'autres traditions discursives »<sup>29</sup> autres que celle servie jusque-là, et qui semble quelque peu faire son propre deuil. Cela dit, le récit de survivance, que Désiré Nyela et Paul Bleton appelle « la littérature de la parole »<sup>30</sup>, consacre une pratique d'écriture déstructurée qui révèle une crise du genre romanesque.

## Conclusion

*L'ainé des orphelins* et *Murambi* se caractérisent par le voyage de remémoration du génocide rwandais qu'ils imposent au lecteur à travers les voix de narrateurs-témoins dont le témoignage brise le tabou de ce qui semblait indicible. Ces deux romans sont des récits de survivance qui témoignent d'une expérience douloureuse racontée au moyen d'une stratégie d'écriture tournée vers les nouvelles pratiques du genre romanesque. La réflexion qui est partie d'une approche théorique du récit de survivance a justement montré les contours formels d'un

---

<sup>27</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-œdipe*, Paris, minuit, 1972, p. 83.

<sup>28</sup> Désiré Nyela et Paul Bleton, *op. cit.*, p. 184.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 186.

paradigme, qui tout en restituant le souvenir du génocide, porte en creux l'esthétique du témoignage. Celle-ci adopte diverses postures selon l'angle de vue littéraire et la vision éthico-didactique que chaque auteur entend conférer au témoignage du génocide.

Sans tomber dans l'émotion de l'horreur suffisamment présentée par les médias (la télévision notamment), le texte de Monénembo rechigne à aborder frontalement le génocide, si ce n'est par incidences, aux détours d'un témoignage en biais et fictivement marqué. À l'opposé, Diop se passe d'une esthétisation à outrance qui édulcorerait la monstruosité des massacres, privilégiant le témoignage vraisemblable dont la majeure partie est rendue par des miliciens redoutables ayant participé aux massacres.

Les deux romans procèdent cependant d'une narration informelle. Le témoignage institue certes le recours à la mémoire, mais la force que lui donnent Monénembo et Diop réside dans sa capacité à surmonter la douleur de la mort au profit du plaisir du texte. Il est à la recherche des réponses à la violence gratuite. C'est pourquoi le témoignage a recours tantôt au *je* individuel, tantôt au *je(u)* collectif. Tout se passe comme si le témoignage du génocide est à la recherche de sa propre autonomie discursive, à telle enseigne que la fiction de l'horreur supplante la réalité de l'événement, même si les talents journalistiques de Boris Diop ont, par exemple, révélé l'impossibilité de témoigner sur une telle tragédie sans tomber dans les stridences et le piège de la falsification. Somme toute, le récit de survivance, au gré des « situations extérieures dont il cherche à rendre compte », au premier degré (celui de l'oralité, de l'intention de raconter) comme au second degré (celui de l'hybridité formelle), est un protocole discursif dont le but réside dans l'envie, selon Jeanine Altounian, de témoigner pour donner un sens à l'itinéraire douloureux du survivant dont l'univers s'est effondré<sup>31</sup>.

## Bibliographie

ALTOUNIAN Jeanine, *L'intraduisible : deuil, mémoire, transmission*, Paris, Dunod, 2005.

COEFFEN Alexandre, « Production d'un malentendu théorique : le fragment pascalien », *Écriture fragmentaire*, Paris, Armand, Collin, 2000.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *L'anti-Œdipe*, Paris, minuit, 1972. DIOP, Boubacar Boris, Murambi, le livre des ossements, Abidjan, NEI, 2001.

DORNIER, Carole et DULONG, Renaud, « Imre Kertész, une écriture de l'extrême contemporain », *Esthétique du témoignage*, Paris, Edition de la Maison des sciences de l'homme, 2005.

GBANOU, Komlan Selom, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, n°75, 2004, pp.83-105.

GUIGNARD, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.

JURGENSON, Luba. *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?* Monaco, Éditions du Rocher, 2003.

---

<sup>31</sup> Janine Altounian, *L'intraduisible : deuil, mémoire, transmission*, Paris, Dunod, 2005.

- KIEGLE, Christiane, *Les récits de survivance. Modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Les presses de l'Université de Laval 2007.
- KONAN, Yao Louis, « De l'informe et de l'écriture post moderne dans le roman africain francophone », *L'(in) forme dans le roman africain. Formes, stratégies et significations*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp.47-78.
- MONENEMBO, Tierno, *L'Aîné des orphelins*. Paris, Seuil, 2000.
- NDIAYE, Christiane, *De l'authenticité des mensonges chez Boubacar Boris Diop*, dans Jean Cleo Godin (dir.), Montréal, Les presses de l'université de Montréal, 2001
- NYELA, Désiré et BLETON, Paul, *Lignes de fronts. Le roman de guerre dans la littérature africaine*, Les Presses de l'Université de Montréal (Espace littéraire), 2009.
- RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.
- RIN, Michael, *Les récits du témoignage. Sémiotique de l'indicible*, Delachaux et Niestlé, 1998.
- SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
- SEMUJANGA, Josias, *Le génocide, un sujet de fiction? Analyse des récits du massacre des tutsis dans la littérature africaine*, Édition Nota Bene, 2008.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- VALY, Sidibé, « De la littérature de guerre à la littérature sur la guerre », *En-Quête* n°15-2006, pp. 59-70.
- WIEVIORAKA, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon ,1998.