

# “UN DESTIN DONT L’ABSURDE CLOUE D’APHASIE?”<sup>1</sup> LE GÉNOCIDE DES TUTSI AU RWANDA, ENTRE PAROLE ET SILENCE

VIRGINIE BRINKER

Selon Primo LEVI “le dicible est préférable à l’indicible, le langage humain au grognement animal”<sup>2</sup>. Pèse pourtant toujours sur la parole des écrivains qui consacrent des œuvres au génocide le terrible poids de l’indicible.

Après avoir questionné les différentes acceptions de ce terme et la façon dont elles se déploient dans les œuvres rédigées dans le cadre de l’opération “Rwanda, écrire par devoir de mémoire”<sup>3</sup>, nous verrons que penser la parole en termes de *pouvoir*, c’est, au-delà des résonances de la problématique de l’indicible, penser ses effets: “le problème avec un génocide, ce n’est pas tant de trouver les mots – les mots on les trouve toujours –, c’est l’écart des vécus entre les victimes et les gens de l’extérieur”<sup>4</sup>, écrit Boubacar Boris DIOP, soulevant ainsi le problème fondamental auquel se heurte le scripteur confronté au génocide, celui de la transmission de l’événement.

Ce sont donc quelques modalités de ce pouvoir que nous entreprendrons ici de mettre à jour, à travers une parole médiée, celle du tiers qui redonne une voix aux victimes via, par exemple, le motif du fantôme – qui, par son ambiguïté et sa richesse symbolique, parvient également à toucher l’être profond du lecteur. Symbole suggestif, le fantôme-revenant permet à la parole de renouer avec le silence, si bien que les pleins pouvoirs de la parole semblent se situer dans l’en-deçà des mots.

<sup>1</sup> Koulsy LAMKO, *La Phalène des collines* [Butare, Kuliama, 2000], Paris, Le Serpent à plumes, 2001.

<sup>2</sup> Cité dans Roland QUILLIOT, *Philosophie de Primo Levi*, Paris, Ellipses (“Littérature et Philosophie”), 2001.

<sup>3</sup> Nocky DJEDANOU, *Nyamirambo!*; Boubacar Boris DIOP, *Murambi, le livre des ossements*; Koulsy LAMKO, *La Phalène des collines*; Monique ILBOUDO, *Murekatete*; Véronique TADJO, *L’Ombre d’Imana*; Tierno MONÉNEMBO *L’Aîné des Orphelins*; Abdourahman WABERI, *Moisson de crânes*.

<sup>4</sup> Boubacar Boris DIOP, in “Écrire dans l’odeur de la mort, des auteurs africains au Rwanda”, “Rwanda 2004: Témoignages et littérature”, *Lendemain*, n. 112, décembre 2003, p. 79.

## L'indicible: un échec de la parole?

Dans la tradition critique, le terme *génocide* est très souvent associé à celui d'*indicible*, mais ce dernier recouvre plusieurs acceptions selon les usages. L'étude sémiotique très précise et précieuse de Michael RINN<sup>5</sup>, concernant notamment les usages du terme, montre d'abord qu'il semble avoir une série de synonymes, sans que l'on puisse, de prime abord, distinguer les spécificités de chacun d'entre eux. Ainsi, le terme *indicible* semble-t-il couramment employé pour *inexprimable*, *inimaginable*, *incommensurable*, *inadmissible*, *innommable*, *incompréhensible* ou *ineffable*. Michael RINN montre cependant, à partir de l'étude systématique de son emploi dans neuf dictionnaires faisant autorité, que "l'indicible est lié à des états affectifs, positifs ou négatifs, auxquels on ne peut donner d'expression verbale puisque ce registre émotionnel relève plus du cri que de la parole articulée"<sup>6</sup>, là où, par exemple, l'emploi du terme *ineffable* est exclusivement lié aux choses agréables, ou à l'univers religieux. Le choix du terme *indicible* désignerait ainsi l'impossibilité du dire due à l'implication trop forte du locuteur, l'échec de la parole, entendue comme réalité et actualisation singulières de la langue.

Ce n'est pourtant pas cette signification-là – *a fortiori* quand le scripteur est un tiers au sens où il n'est pas lui-même rescapé, comme c'est le cas de la grande majorité des auteurs de l'opération "Rwanda, écrire par devoir de mémoire" – que semble privilégier la critique lorsqu'elle rend compte d'un sens plus moral ayant partie liée avec ce que l'on pourrait appeler, après ADORNO et avec Claude LANZMANN, un interdit de la représentation:

L'Holocauste est d'abord unique en ceci qu'il édifie autour de lui, en un cercle de flammes, 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.<sup>7</sup>

Dire le génocide par la fiction serait ainsi *indicible* car immoral, indigne, et porterait atteinte au respect de la mort des victimes, bien réelle, elle, pour le coup. Par ailleurs, l'attitude du tiers venu pour recueillir la parole et témoigner à son tour de l'extérieur peut sembler suspecte, louche, voire malsaine. C'est ce que pointe Véro-

<sup>5</sup> Michael RINN, *Les Récits du génocide, sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux et Niestlé ("Sciences du discours"), 1998.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>7</sup> Claude LANZMANN, "Holocauste, la représentation impossible", *Le Monde*, 3 mars 1994, pp. 1 et VII.

nique TADJO à travers le monologue intérieur du guide de l'église de Nyamata:

Il ne comprend pas ce que nous venons chercher ici, ce qui se cache dans notre cœur. Quel motif inavoué nous pousse à regarder les yeux grands ouverts la mort dénaturée par la haine.<sup>8</sup>

Cette attitude pourrait même paraître frappée de vanité, dans tous les sens du terme. La parole du Livre d'Isaïe (chapitre 51, verset 19), placée en exergue du film de Lee Isaac CHUNG, *Munyurangabo* (2009), plonge le tiers devant cette redoutable difficulté: "ces deux choses te sont arrivées. Qui te plaindra? Le ravage et la ruine, la famine et l'épée. Qui suis-je pour te consoler?"

Le témoignage du rescapé lui-même serait-il dès lors indépassable puisque, comme le dit Koulsy LAMKO, "on est seul témoin de son histoire et seul véritable miroir de son visage puisqu'on sait de quelle fatigue est né le cerne sous l'œil"<sup>9</sup>? Même avec l'optimisme et l'humanisme d'un Nocky DJEDANOUM, organisateur de l'opération "Rwanda, écrire par devoir de mémoire", on peut parfois se demander ce que peut la fiction littéraire:

Il y a des images qui se situent au-dessus de notre ridicule entendement, des images tellement inimaginables et impensables qu'il semble que seuls les yeux peuvent les représenter pour eux-mêmes et seulement pour eux-mêmes. Il est peut-être par ailleurs des mots tapis en replis de notre nature humaine qui ne murmurent qu'à eux-mêmes. Qui ne font que soliloquer. C'est une situation de solitude exacerbée que rien autour ne peut ni distraire ni dissoudre.<sup>10</sup>

Plus profondément encore, la *vision* du rescapé, pour reprendre le terme employé dans le témoignage d'Innocent RWILILIZA retranscrit par Jean HATZFELD, semblerait donc inaccessible au tiers, dont l'entreprise ne peut qu'effleurer la réalité du génocide:

Quelqu'un d'extérieur, même s'il est rwandais, même s'il est tutsi et s'il a perdu sa famille dans les tueries, il ne peut pas comprendre tout à fait le génocide. Même s'il a vu tous ces cadavres qui pourrissaient dans la brousse, après la libération; même s'il a vu les entassements de cadavres dans les églises, il ne peut pas partager la même vision que nous [...].

Il y a toujours quelque chose de nouveau à dire et à écouter [...].<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Véronique TADJO, *L'Ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud, 2000, p. 24.

<sup>9</sup> Koulsy LAMKO, *La Phalène des collines*, cit., p. 31.

<sup>10</sup> Nocky DJEDANOUM, *Nyamirambo!*, Lille, Le Figuier-Fest'Africa, 2000, p. 12.

<sup>11</sup> Jean HATZFELD, *Dans le nu de la vie, récits des marais rwandais*, Paris, Seuil, 2000, pp. 107-112.

Dans ce témoignage, le témoin rescapé questionne la posture du tiers, entendu comme *extérieur*. Pourtant, le fondement de l'entreprise du tiers n'est pas forcément remis en cause ici, puisqu'il y a toujours "quelque chose de nouveau [...] à écouter".

Mais être le tiers, le 'témoin du dehors', celui qui recueille la parole du témoin, n'a rien d'évident. Dans *Murambi, le livre des ossements*, Cornelius refuse dans un premier temps d'entendre le témoignage de Gérard, le Mataf: "dans cette affaire, chacun a ses secrets. Garde les tiens pour toi, Mataf"<sup>12</sup>. Pourtant, écouter la parole du témoin, lui faire écho, s'avère crucial comme le rappelle de façon assez provocatrice, mais ô combien vitale, Gérard:

Il est important que tu me croies. Je n'invente rien, ce n'est pas nécessaire pour une fois. Si tu préfères penser que j'ai imaginé ces horreurs, tu te sentiras l'esprit en repos et ce ne sera pas bien. Ces souffrances se perdront dans des paroles opaques et tout sera oublié jusqu'aux prochains massacres. Ils ont réellement fait toutes ces choses incroyables.<sup>13</sup>

Cette même difficulté à recueillir la parole du témoin apparaît dans le roman de Véronique TADJO intitulé *Champs de bataille et d'amour*<sup>14</sup>, souvent considéré comme la première évocation du Rwanda par la romancière, même si le génocide n'apparaît qu'au détour du chapitre 7, lorsqu'Aimée confie à son amant Éloka sa rencontre avec "la fille venue du Rwanda": "ses silences n'étaient pas ceux que j'avais déjà connus. Non, c'étaient des silences habités par le vertige"<sup>15</sup>. Tout dans ce passage dit la communion des deux femmes, en dépit de tout ce qui les sépare, notamment la proximité physique de leur corps, la parole opérant une forme de transsubstantiation des conditions:

Je croyais pouvoir l'écouter comme on écoute la vérité des autres, la réalité lointaine des souffrances étrangères. Mais sa voix a percé mon âme, laissé des trous dans mon cœur [...].

Je croyais simplement écouter ses cauchemars et voilà qu'elle s'est emparée d'un morceau de ma vie. Tu comprends? Je voulais juste entendre ce qu'elle avait à dire, rien de plus. Mais je suis maintenant prise au piège d'une vérité qui me broie.<sup>16</sup>

La souffrance de l'autre ne peut m'être complètement étrangère, pourrait-on dire, puisqu'elle nous renvoie tous

<sup>12</sup> Boubacar Boris DIOP, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000, p. 18.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>14</sup> Véronique TADJO, *Champs de bataille et d'amour*, Paris, Nouvelles Éditions Ivoiriennes / Présence Africaine, 1999.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 69-70.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

deux, même désespérément, à notre appartenance à une même humanité. Dans ce passage, il est tout à fait significatif qu'Aimée se confie à son tour à Éloka, "tu comprends?", comme si la parole, une fois proférée, n'avait de salut que dans sa transmission infinie, ce qui est peut-être la source la plus importante de légitimité du tiers.

Le témoin, en effet, ne peut se passer du tiers, et le tiers participe donc à rendre l'indicible dicible. Le tiers n'est pas une oreille se refermant sur la parole du rescapé qu'elle recueille. La parole du scripteur, parce qu'elle relève de l'art, a quelque chose du flux et de l'aérien, et met le malheur collectif "dans une sorte de satellite pour alléger les Terriens", lui permettant d'aller rejoindre "la mémoire du monde", comme le dit Yves SIMON dans le film de Samba Félix NDIAYE, *Rwanda pour mémoire* (2003). L'art serait donc promesse de redonner ces mots au monde. *Shoah* de LANZMANN dramatise d'ailleurs la question de l'impossibilité du témoignage de l'intérieur. Jan KARSKI lui-même n'a-t-il pas échoué à transmettre efficacement l'intérieur du ghetto? C'est donc peut-être en se et en nous rendant témoins des témoins, en se et en nous faisant témoins au second degré, que Claude LANZMANN, à l'image des écrivains de l'opération "Rwanda, écrire par devoir de mémoire", peut parvenir à construire une mémoire du génocide, comme si altérité, voire extériorité<sup>17</sup>, étaient des conditions nécessaires.

En effet, l'intervention du tiers, l'intermédiaire garant, *testis*, comme le nomme Giorgio AGAMBEN<sup>18</sup> par opposition au *superstes*, le survivant, est tout d'abord nécessaire, car être le témoin du témoin premier, du rescapé, c'est d'abord lutter contre son sentiment d'être à part et de ne plus faire partie de l'humanité, le tiers étant un représentant de l'humanité dans son ensemble. "Je parlais avec une hypothèse, ce qui s'était passé nous concernait tous. Ce n'était pas uniquement l'affaire d'un peuple perdu dans le cœur noir de l'Afrique"<sup>19</sup>, écrit Véronique TADJO dans *L'Ombre d'Imana*, comme en écho à la parole d'Aimée dans son premier roman. Dans *Nyambirambo!*, le 'je lyrique', par l'usage des pronoms de première personne, cherche même à faire oublier sa posture extérieure, comme si le témoignage du témoin était pleinement l'affaire du tiers, d'emblée légitime donc, pour relayer la voix du témoin: "mes morts", "nos morts", "ma tragédie", "nos catacombes"<sup>20</sup>.

On le voit, comme l'a écrit RICŒUR dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, l'audition des témoignages par le tiers joue un rôle fondamental dans le travail de mémoire, no-

<sup>17</sup> Rappelons à ce titre que Claude LANZMANN n'est pas un survivant de la Shoah, mais un membre de la Résistance française qui n'a pas été élevé dans la judéité. Il a 15 ans en novembre 40, a fait des études à Berlin et a, par la suite, rencontré sa femme en Israël.

<sup>18</sup> Giorgio AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz. Le témoin et l'archive*, Paris, Payot-Rivages, 2001.

<sup>19</sup> Véronique TADJO, *L'Ombre d'Imana*, cit., p. 13.

<sup>20</sup> Comme on peut le lire dans les poèmes "Mémoire" et "Le Château des catacombes" in Nocky DIEDANOU, *Nyambirambo!*, cit., pp. 22-25.

tamment par la restauration du lien d'humanité que nous évoquions avec AGAMBEN:

ce que la confiance dans la parole d'autrui renforce, ce n'est pas seulement l'interdépendance, mais la similitude en humanité des membres de la communauté. L'échange des confiances spécifie le lien entre des êtres semblables [...]. Il est des témoins qui ne rencontrent jamais l'audience capable de les écouter et de les entendre.<sup>21</sup>

Le tiers porte-parole est d'autant plus nécessaire que, dans le cadre d'un génocide, l'on peut parler avec RICŒUR de "crise du témoignage" dans la mesure où "l'expérience à transmettre est celle d'une inhumanité sans commune mesure avec l'expérience de l'homme ordinaire"<sup>22</sup>, ce qui ne manque pas de nous faire penser à l'idée de 'torture', telle que formulée par David ROUSSET. Ce dernier explique ainsi que la 'torture' du camp réside dans une relation humaine non-médiée:

C'est cette manière de livrer les rapports interhumains à la nudité brute et arbitraire des rapports de pouvoir qui pulvérise le tissu perceptif et éthique du monde humain et qui fait entrer dans un horizon de désolation.<sup>23</sup>

La 'torture' désigne donc ce moyen par lequel la réalité est vécue et endurée en l'absence de médiation: absence de médiation entre l'homme et l'homme, la victime et le bourreau. Elle est ce qui 'écrase', en l'absence de Dieu, les hommes les uns contre les autres en abolissant le monde commun, ruine la liberté et l'agir humain, créant les conditions d'un horizon chaotique. ARENDT l'appelle "terreur totale": "en écrasant les hommes les uns contre les autres, la terreur totale détruit l'espace entre eux"<sup>24</sup>. D'où l'absolue nécessité du tiers en tant que médiateur. Cette nécessité est d'autant plus pressante que la parole du survivant est étouffée, comme l'indiquent Innocent et Sylvie dont les témoignages sont recueillis dans l'ouvrage de HATZFELD, *Dans le nu de la vie*. C'est aussi ce que laisse entendre le jeune étudiant du texte intitulé "Les Sept merveilles" dans l'œuvre de Véronique TADJO:

Plus personne ne veut porter cette mémoire trop lourde. Les rescapés sont là pour rappeler le passé et on voudrait qu'ils ne soient plus sur le devant de la scène afin que le pays puisse se reconstruire au plus vite, que l'argent revienne. Les survivants gênent, les prisonniers gênent. On veut figer les souvenirs dans des monuments en pierre.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* [2000], Paris, Seuil ("Points"), 2003, pp. 207-208.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>23</sup> David ROUSSET, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Hachette / Pluriel, 1993, p. 115.

<sup>24</sup> Hannah ARENDT, *Les origines du totalitarisme: le Système totalitaire*, tome 3 [*The Origins of Totalitarianism*, New York, Harcourt Brace & Co., 1951], Paris, Seuil ("Points"), 1998, p. 212.

<sup>25</sup> Véronique TADJO, *L'Ombre d'Imana*, cit., p. 125.

Cette relation du témoin direct et du tiers qui constitue le témoignage en tant que tel est parfaitement illustrée par celle qui unit Esther MUJAWAYO et Souâd BELHADDAD dans *SurVivantes*<sup>26</sup>. Esther MUJAWAYO a subi l'horreur et égrène aux pages 273-277 les noms des multiples proches qu'elle a perdus. Elle est aujourd'hui thérapeute dans un centre de réfugiés, spécialiste des traumatismes de guerre, et cofondatrice de l'association AVEGA destinée aux veuves du génocide. Dans *SurVivantes* le rôle du tiers s'affiche pleinement en cosignature. Souâd BELHADDAD, journaliste algérienne, dit être allée contre ses "réflexes de journaliste", renonçant à "condenser et polir" la parole d'Esther. Il s'agit d'un parti pris: celui de restituer la parole du rescapé "brutale, insistante, lourde voire redondante"<sup>27</sup> qui trouve si peu d'espace pour s'exprimer, ce que garantit le rôle de Souâd, le rôle de "témoignaire", pour reprendre la formule de Régine WAINTRATER<sup>28</sup>. Dans la partie centrale du livre, Esther raconte ainsi son histoire, de son enfance à aujourd'hui, puisque "chaque histoire personnelle est devenue de l'Histoire"<sup>29</sup>. Les deux autres parties qui l'encadrent sont issues d'entretiens qui portent, l'un, sur la parole difficile des rescapés, l'autre, sur la situation des rescapés d'aujourd'hui. Dans la première partie, Esther parle elle aussi de la figure du tiers, celui qui écoute mais peut s'arrêter, celui qui fuit l'horreur des récits et veut simplement entendre comment le rescapé est parvenu par son courage à échapper à la mort. Pourtant en tant que thérapeute, elle vante dans la troisième partie la vertu cathartique de la parole mais, dans un passage troublant, elle évoque aussi la fragilité de cette entreprise: "comment dire? Parler aujourd'hui, d'une certaine manière, m'annihile plus qu'hier"<sup>30</sup>. L'ouvrage se conclut pourtant sur la parole mise en scène par un entretien croisé entre Simone VEIL et Esther MUJAWAYO, ce qui va dans le sens d'un projet plus large d'écriture à quatre mains et à deux voix. Le livre a en effet été véritablement coécrit par les deux femmes que sont Souâd et Esther et l'on peut discerner dans l'ouvrage deux statuts du 'je', le 'je' factuel, celui d'Esther qui a vécu le génocide, et un 'je' plus collectif, représentant Souâd, le lecteur, l'Humanité, qui est une manière de transcender le témoignage: "le 'je' d'Esther que je revêts me permet de défendre que le génocide n'est comparable à rien"<sup>31</sup>, affirme la journaliste algérienne.

Véronique TADJO écrit quant à elle: "il n'y a que les vivants qui puissent ressusciter les morts. Sans nous ils ne sont plus rien. Sans eux, nous tombons dans le vide"<sup>32</sup>.

<sup>26</sup> Esther MUJAWAYO et Souâd BELHADDAD, *SurVivantes. Rwanda-Histoire d'un génocide* [2004], La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2005.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>28</sup> Régine WAINTRATER, *Sortir du génocide. Témoigner pour apprendre à vivre. Témoignage et survivance*, [Paris, Payot, 2003] Paris, Payot & Rivages ("Petite bibliothèque Payot"), 2011, p. 191.

<sup>29</sup> Esther MUJAWAYO et Souâd BELHADDAD, *SurVivantes. Rwanda-Histoire d'un génocide*, cit., p. 17.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>31</sup> Propos tenus lors de la table ronde consacrée aux écrivains à l'occasion du colloque organisé à l'ENS le 16 juin 2007 intitulé "Rwanda, récits du génocide, traversée de la mémoire".

<sup>32</sup> Véronique TADJO, *L'Ombre d'Imana*, cit., p. 55.

Cette parole fait écho à une maxime forte formulée plus haut dans l'ouvrage: "la mort est l'amour, le lien"<sup>33</sup>. C'est sans doute en embrassant la mort par et pour l'amour de la parole, dans cet élan humble et généreux vers l'autre, que le tiers porte-parole sauve l'humanité du mort et la sienne propre, légitimant pleinement et par là-même son entreprise. Il y aurait ainsi un 'partageable' de la douleur qui pourrait passer par la parole du tiers. L'indicible ne saurait donc être, pour le tiers, l'interdit de la parole.

Peut-être le terme d'indicible recouvrirait-il alors, plutôt, le mal radical auquel se livre le génocidaire? Abyrne contre lequel se heurte la compréhension du sujet. Abyrne presque irréductible. En ce sens serait indicible ce que notre propre conscience repousse et considère comme radicalement autre et inhumain. L'article de Josias SEMUJANGA s'intitulant "1994. Analyse des récits de témoignage de l'*Itsembabwoko*" propose une définition de l'indicible posée en termes éthiques et en rapport avec la posture du scripteur, tout à fait intéressante:

[L'indicible] est moins la portée et l'amplitude de l'horreur que l'impossibilité à traduire en mots les sentiments des morts emportés par ce tourbillon impensable [...]. L'indicible semble désigner davantage une limite à ne pas franchir, pour des raisons morales ou éthiques de vraisemblance dans le cas de la représentation artistique du sujet, qu'un refus de parler de l'événement, si horrible soit-il.<sup>34</sup>

Ce qui peut se passer dans la conscience ou dans l'inconscient d'un homme qui se livre à une telle tuerie semblerait, dès lors, devoir nous échapper. C'est cette forme d'interdit – qui n'est pas très éloignée de celle de LANZMANN – que Philippe VAN LEEUW, réalisateur du *Jour où Dieu est parti en voyage* (2009), explique en même temps que le parti pris de son film, entièrement focalisé sur Jacqueline, la victime:

Le projet du film s'est imposé parce qu'il permet de conserver et de transmettre la vivacité du souvenir. Je voulais qu'il soit totalement dévoué au survivant. S'intéresser aux tueurs, chercher à savoir comment les hommes ont pu succomber à la tentation d'un génocide, qu'il soit le développement rationnel d'un plan inhumain ou la manifestation d'une folie collective, c'est essayer de les réintégrer dans le domaine humain. C'est faire œuvre de sagesse mais cela relativise aussi la place des victimes.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>34</sup> Josias SEMUJANGA, "1994. Analyse des récits de témoignage de l'*Itsembabwoko*", in "Le témoignage d'un génocide ou les chatolements d'un discours indicible", *Présence francophone, Revue internationale de langue et de littérature*, n. 69, 2007, pp. 106-134.

<sup>35</sup> Voir ses propos sur le site du film: [http://www.lejouroudieuest-partienvoyage-lefilm.com/Question\\_Genocide.html](http://www.lejouroudieuest-partienvoyage-lefilm.com/Question_Genocide.html).

Le propos est moins tranché que celui de Claude LANZMANN mais le problème éthique reste entier. Comment dire 'l'ultra-mondain'? Cette catégorie que Michael RINN emprunte à Georges MOLINIÉ<sup>36</sup>, et qui peut être comprise – dans sa relation avec le 'monde' (l'"unité ordonnée" peu ou prou assimilable au réel) et le 'mondain' (la "prise de conscience du monde" qui consiste à catégoriser le donné pour rendre le monde humain) – comme "l'extrême limite du monde appréhendable"<sup>37</sup>. C'est seulement au prix d'une certaine folie que l'on peut se risquer à tenter d'atteindre le vertige du tueur, au moment où il va s'élan- cer dans les massacres, comme c'est le cas d'Antoine, le jeune journaliste du film de Jean-Christophe KLOTZ, *Lignes de Front* (2010). Celui-ci, lors de son second voyage au Rwanda, abandonne sa posture de reporter et sa caméra pour se jeter sciemment et avec sa seule qua- lité d'humain dans la gueule du loup, celle de celui que l'on surnomme "La Bête". Cet ancien conducteur de taxi, devenu milicien sanguinaire, le fait prisonnier, le rend témoin de ses exactions et l'enjoint même à participer au massacre, lui qui voulait seulement 'voir'. C'est dans un moment halluciné et hallucinant qu'Antoine parvien- dra à se sauver, se réfugiant dans une église qui est atta- quée et où il est blessé avant d'être rapatrié à Paris. Il est ainsi à noter que l'un des enjeux poétiques majeurs de la transmission de la parole réside sans doute dans le fait de "conduire les spectateurs dans un intérieur qui puisse néanmoins demeurer en contact avec l'extérieur"<sup>38</sup>, et c'est peut-être l'une des leçons de ce film. Contrairement à Antoine qui a basculé de plain-pied dans 'l'intérieur', et partant, dans une forme de folie, le tiers-médiateur *peut* transmettre précisément peut-être parce qu'il reste, dans un premier temps en tout cas, 'extérieur', 'du dehors'. Sa posture de tiers-extérieur serait ainsi une condition de la transmission. C'est lui qui permet de faire surgir la parole, par la mise à distance même que sa présence impose, le terme *parole* étant étymologiquement issu de *parabola*, la 'comparaison'. Par ailleurs, pour le réalisateur de ce film, en partie autobiographique, il semble évident que seule la fiction peut permettre d'approcher ce vertige dans le- quel la Civilisation, la Raison et l'Humanité vacillent.

<sup>36</sup> Georges MOLINIÉ, *Sémiostylis- tique, l'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998, pp. 238-239.

<sup>37</sup> Michael RINN, *Les Récits du gé- nocide, sémiotique de l'indicible*, cit., p. 44.

<sup>38</sup> Shoshana FELMAN, "À l'âge du témoignage: Shoah de Claude Lan- zmann", in Michel DÉGUY (dir.), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin ("L'extrême contemporain"), 1990, pp. 57 et 100.

## Parole et parabole, l'indicible comme interdit de la fiction?

Mais les motivations de cette velléité sont encore à questionner. N'y a-t-il pas au fond, derrière cet interdit de représentation de la radicalité autre que constitue l'ultra-mondain, la condamnation, avant tout, d'une certaine forme de réception puisque la "prise de conscience du génocide serait inséparable de l'hédonisme lié à la réception d'une œuvre d'art"<sup>39</sup>? Le problème de cette 'jouissance esthétique' n'est-il pas en effet un corrélat nécessaire de la figuration artistique du génocide? "Considérer les enjeux de la réception sans tenir compte de sa dimension 'hédoniste' serait un leurre. S'il en était autrement, le lecteur-spectateur ne s'exposerait probablement pas à la violence à laquelle il se voit confronté dans la réalité actualisée de l'extermination"<sup>40</sup>. Georges BENSOUSSAN, dans *Auschwitz en héritage: d'un bon usage de la mémoire*, met ainsi en garde contre le "sadisme latent qui dort en chacun", lié à la "fascination pour l'assassin qui inflige"<sup>41</sup>. En outre, Eugénie KAYIREBE, une rescapée tutsi, considère quant à elle que "témoigner de la façon dont les morts ont été déchus, ont été coupés de vilaine manière, c'est déshonorant pour eux [...], il faut être poli envers les morts, respecter leur intimité"<sup>42</sup>.

Sans vouloir évacuer les troublants enjeux de ce questionnement, y compris pour le critique, on peut néanmoins peut-être postuler que le bénéfique 'hédoniste' de la lecture n'est pas ce qui constitue la première motivation de la lecture de ces œuvres. En effet, on pourrait très bien renverser le problème, sans que cela ne passe pour une pirouette rhétorique, en formulant un autre enjeu, non moins profond, de la lecture: se résoudre à ne pas mettre des mots sur un tel vertige, à ne pas le penser et le déconstruire, voilà ce qui pourrait être, sans doute, plus dangereux et condamnable encore. TODOROV défend ainsi contre LANZMANN une nécessité de "comprendre", "pourquoi et comment le mal est-il arrivé?" dans *Face à l'extrême*:

Si l'on se contente de dire l'événement sans chercher à le relier à d'autres faits dans le passé ou dans le présent, on en fait un *monument*; cela vaut mieux que de l'ignorer, certes, mais n'est pas suffisant pour autant. Car la mémoire des camps doit devenir un *instrument* informant notre capacité d'analyser le présent; et il faut pour cela reconnaître notre image dans la caricature que nous renvoient les camps, aussi déformant que soit un

<sup>39</sup> Michael RINN, *op. cit.*, p. 16.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>41</sup> Georges BENSOUSSAN, *Auschwitz en héritage, d'un bon usage de la mémoire*, Paris, Mille et une nuits, 2003, p. 159.

<sup>42</sup> Jean HATZFELD, *La Stratégie des antilopes*, Paris, Seuil, 2007, p. 137.

tel miroir, aussi pénible que soit cette reconnaissance. On pourra se dire alors que, du point de vue de l'humanité tout au moins, l'horrible expérience des camps n'aura pas servi à rien: elle nous adressera des leçons, à nous qui croyons vivre dans un univers entièrement différent.<sup>43</sup>

L'auteur s'inscrit donc contre la démarche lanzmannienne en proposant d'ailleurs une analyse de *Shoah* qui émet certaines réserves quant aux choix opérés par le réalisateur car ce dernier a notamment décidé de ne pas tenir compte de la volonté des personnes qu'il interroge: les anciens nazis ne savent pas qu'ils sont filmés et se pensent couverts par l'anonymat, les interviews des anciens détenus se poursuivent même s'ils s'effondrent et demandent un répit... Le débat entre la 'compréhension' de la violence (c'est-à-dire la nécessaire réflexion à laquelle elle doit donner lieu) défendue par TODOROV et la 'reproduction' de la violence, prônée par LANZMANN pour atteindre le public, est posé.

Ces analyses méritent cependant d'être nuancées à l'aune des explications, quant à ses partis pris, fournies par le réalisateur de *Shoah* lui-même<sup>44</sup>. Son film peut en partie se comprendre par opposition au film *Nuit et Brouillard* d'Alain RESNAIS, qui s'est imposé dans les années 70 comme une référence obligatoire, puis a fait l'objet au début des années 90 d'une campagne de promotion importante en milieu scolaire (5000 copies VHS envoyées dans tous les lycées). Dans ce film, on est frappé par l'indétermination des victimes de la 'barbarie nazie', le mot 'Juif' n'étant pas employé. Dans une analyse fouillée, Jean-François FORGES, a pu montrer comment le film s'apparentait finalement à un film anhistorique, un mythe symbolique, "*Nuit et Brouillard* évoqu[ant] l'humanité toute entière victime d'un crime contre elle-même, le massacre spécifique des Juifs dev[enant] une abstraction"<sup>45</sup>. Sans compter les approximations historiques qu'on a pu lui reprocher, et surtout l'utilisation des images bouleversantes de Bergen-Belsen, à savoir celles de bulldozers poussant des cadavres dans une sorte de danse macabre, souvent citées comme les plus impressionnantes du film, alors qu'elles ne représentent pas un acte nazi, les bulldozers en question étant américains. Au contraire, il n'y a "pas de cadavres dans *Shoah*". Le film traite en effet des camps d'extermination, de l'extermination des Juifs par le gaz et non des camps de concentration. Dès lors, pour le réalisateur, la question de la survie ne se pose pas, puisque les gens étaient tués

<sup>43</sup> Tzvetan TODOROV, *Face à l'extrême* [1991], Paris, Seuil ("Points"), 1994, p. 274.

<sup>44</sup> Nous nous appuyons dans tout le développement qui va suivre sur une conférence donnée par Claude LANZMANN à l'IUFM de Paris le jeudi 2 juin 2005, intitulée "Réflexion autour de l'enseignement de la Shoah".

<sup>45</sup> Jean-François FORGES, *Éduquer contre Auschwitz, histoire et mémoire*, Paris, ESF ("Pédagogies"), 1997, p. 48.

dans les deux ou trois heures qui suivaient leur arrivée et leurs cadavres enterrés dans d'immenses fosses communes, "tête bêche, comme des sardines", en "plusieurs couches". Par ailleurs, "quand ils [les Nazis] ont senti que la guerre tournait", les corps ont été sortis et brûlés. Il n'y a donc "pas de trace", les gros os étaient pilés, les cendres déversées dans les rivières de Pologne ou dispersées par le vent. Il n'y a aucune photo de Sobibor, une seulement de Treblinka (un bulldozer vu de loin). Pour Auschwitz, la chose a été un peu différente avec les photos de l'arrivée des convois de 1944 mais il n'y a pas de photographies de ce qui se passait à l'intérieur. Or, justement, "le défi d'un film comme *Shoah*, c'est qu'il n'y avait pas de traces, le défi du film était de se réaliser contre sa propre impossibilité, l'absence de traces [...]. Il a fallu élaborer et construire une mémoire". "Ce n'est pas une reconstitution, ni un documentaire – quand j'entends ce mot, j'explose"<sup>46</sup>.

Ces éléments nous permettent de mieux cerner la spécificité du génocide des Tutsi au Rwanda qui, lui, a pu être filmé au moment même où il était perpétré, ce qui n'entraîne donc pas véritablement la nécessité d'une élaboration de la mémoire, mais plutôt la nécessité de l'analyse de celle-ci au profit d'une re-construction de la mémoire, dans tous les sens du terme. LANZMANN par ailleurs a pu revenir sur les partis pris du film et les reproches de TODOROV, notamment, quant à son mode opératoire. "Après beaucoup d'échecs, j'ai pris la décision de les filmer [les Nazis] à leur insu, c'était très périlleux, ça m'a valu plusieurs journées d'hôpital"<sup>47</sup>. L'un d'entre eux pourtant, Franz SUCHOMEL, le connaît sous sa véritable identité, pour les autres, il a pris le pseudonyme de Dr Claude Marie SOREL, né à Caen (les archives de la ville ayant été détruites, on ne pouvait pas le retrouver). Même si SUCHOMEL a finalement dû être filmé à son insu, il n'ignorait pas que ses paroles étaient enregistrées. La scène est particulièrement frappante puisque LANZMANN lui confie un plan et une baguette de maître d'école: "je ne suis pas un juge, pas un chasseur de nazi [...], je suis votre élève, vous allez m'instruire". Le réalisateur indique alors: "ça a duré une journée entière, je ne lui ai posé que des questions précises, techniques, j'ai refusé qu'il parle de lui et il ment, à l'évidence il ment lorsqu'il dit 'je ne savais pas' puis 'je ne voulais pas y aller'". Il précise ainsi sa démarche: "je ne m'intéresse pas du tout à la psychologie des tueurs, ce n'est pas mon problème. Je voulais une description très précise de l'extermination par le gaz. Et

<sup>46</sup> Claude LANZMANN, "Réflexion autour de l'enseignement de la Shoah", cit.

<sup>47</sup> *Ibid.*

il le fait. C'est un témoignage fondamental"<sup>48</sup>. On pourrait retrouver ici l'application en acte de l'interdit moral de représentation de l'ultra-mondain' mais l'absence de 'psychologie' prévaut également lors des entretiens avec les victimes, comme Abraham BOMBA, témoin capital qui a coupé les cheveux des femmes dans les camps de Treblinka pendant une dizaine d'années.

Les seuls protagonistes juifs qui m'intéressaient étaient des hommes des *Sonderkommandos*, c'est-à-dire ceux qui se trouvaient à la dernière étape du processus de mort. Ils ont été les seuls témoins de l'extermination de leur peuple. Ils mourraient d'ailleurs aussi. Aucun d'eux n'aurait dû survivre. Je n'ai pas dit comment Bomba s'était évadé car *Shoah* n'est pas la suite d'histoires individuelles et d'anecdotes, c'est une structure, c'est fait pour l'ensemble du peuple.<sup>49</sup>

Toutefois, même si la construction de la mémoire, et donc la reproduction des faits, sont au cœur du projet de *Shoah*, TODOROV n'en revendique pas moins la nécessité de la mise en perspective car il ne saurait y avoir, pour lui, en matière de génocide, d'indicible et d'impensable. C'est alors qu'il faut tenter de mieux cerner encore le propos de LANZMANN. Si pour lui "la vérité tue la possibilité de la fiction", "la vérité ne tue pas la possibilité de l'art – au contraire – elle le requiert pour sa transmission, pour qu'elle puisse pénétrer notre conscience, nous changeant par là en témoins"<sup>50</sup>. Cette citation, très importante, permet tout à la fois de cerner la complexité de la démarche lanzmannienne et de tenter de discerner les distinctions entre littérature et fiction, souvent mêlées. S'il est vrai que la littérature use de la fiction, elle s'entend surtout, en tant que langage, comme l'exploitation poétique des ressources de la langue pour multiplier les effets sur le destinataire. Le génocide ne peut donc qu'être dicible, s'il veut être transmis, et raisonner autrement serait faire fi des analyses d'Hannah ARENDT, notamment dans *le Système totalitaire*<sup>51</sup>, qui étudie le processus qui conduit à la domination totale et au génocide (tuer en l'homme la personne juridique par des lois, tuer la personne morale, en rendant impossible toute décision de la conscience, tout choix entre le bien et le mal, et enfin tuer la singularité, l'identité unique de chacun). Ainsi, l'on peut dire avec TODOROV que l'horreur dans laquelle plonge le génocidaire peut nous sembler hermétique et repoussante, mais qu'elle se doit tout de même d'être objet de discours, car, comme le disait BRECHT dans l'épilogue de

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Cité dans l'article de Shoshana FELMAN, "À l'âge du témoignage: *Shoah* de Claude Lanzmann", in Michel DÉGUY (dir.), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, cit., p. 57. Source indiquée: "Resurrecting Horror: the Man behind *Shoah*", *The Record*, interview de Deborah JEROME, 25 oct. 1985.

<sup>51</sup> Cf. Hannah ARENDT, *Les origines du totalitarisme: le Système totalitaire*, cit.

*La Résistible ascension d'Arturo Ui*, “le ventre est encore fécond d'où a surgi la bête immonde”<sup>52</sup>. Selon Élie WIESEL, si “se taire est interdit, parler est impossible”<sup>53</sup>, mais taire le génocide c'est le vouer à l'oubli, à l'incommensurable: “l'oubli serait le triomphe définitif de l'ennemi. C'est que l'ennemi tue deux fois, la seconde en essayant d'effacer les traces de son crime”<sup>54</sup> et le silence apparaît de fait comme un “acte impie”<sup>55</sup>.

Enfin, si l'écrivain peut et doit ainsi se faire l'écho du témoin, il est en outre peut-être le seul à pouvoir faire parler les fantômes, ceux qui n'ont pas survécu, et ce grâce à la fiction. On peut lire à cet égard le récit allégorique “La Colère des morts” de Véronique TADJO dans *L'Ombre d'Imana* comme un véritable apologue sur la nécessité du tiers porte-parole et de la littérature. En effet, les fantômes “emmurés dans leur douleur” font s'abattre sur les hommes, qui ne leur répondent pas et ne savent pas entendre leur parole, une pluie diluvienne comparable à un châtiment divin, jusqu'à l'arrivée salutaire d'un devin – allégorie du tiers –, qualifié d’“homme vénérable”, qui “se mit à l'écoute et proféra maintes paroles d'apaisement”:

Qui suis-je pour oser franchir le seuil de votre douleur?  
 Qui suis-je pour troubler le cours de votre colère?  
 Je suis le mendiant en quête de quelques vérités. Je suis l'homme perdu dans l'abîme de notre violence. Je suis celui qui vous demande d'accepter de donner une autre chance aux vivants.<sup>56</sup>

L'usage de la fiction dans ce passage, au-delà de la possibilité même de faire entendre la voix des fantômes, pourrait ainsi se tapir dans quelque fondement anthropologique, comme l'a notamment étudié Jean-Marie SCHAEFFER. Cherchant à “expliquer notre attrait immémorial pour la fiction”<sup>57</sup>, l'auteur évoque l'importance de la “ritualisation ludique de situations conflictuelles”<sup>58</sup>, et ce dans la plupart des sociétés. Autrement dit, selon lui, “les pratiques mimétiques [...] répondraient à un besoin primitif propre, celui d'une pacification des relations humaines à travers une distanciation ludique des conflits”<sup>59</sup>. Même si les fictions relatives au génocide ne peuvent bien sûr pas être qualifiées de ‘ludiques’, elles répondent peut-être en profondeur à ce besoin fondamental et enfoui de pacification et de mise à distance du conflit.

<sup>52</sup> Bertolt BRECHT, *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* [1941], consulté en traduction française (par Armand JACOB): Bertolt BRECHT, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui, Théâtre complet*, vol. 5, Paris, L'Arche, 1976, p. 237.

<sup>53</sup> Élie WIESEL, *Se taire est impossible*, Paris, Mille et une nuits / Arte, 1995, p. 17.

<sup>54</sup> Élie WIESEL, *La Nuit*, [1958] Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 58.

<sup>55</sup> Rachel ERTEL, *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, Seuil, 1993, p. 16: “Comment laisser sans trace ceux qui sont partis en fumée et n'ont pas même une tombe? Le silence devenait donc un acte impie”.

<sup>56</sup> Véronique TADJO, “La Colère des morts”, in *L'Ombre d'Imana*, cit., p. 53.

<sup>57</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999, p. 13.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>59</sup> *Ibid.*

## Paroles de fantômes et pouvoir de suggestion

User de tous mes pouvoirs de fantôme pour secouer tout le monde!<sup>60</sup>

En tant que symbole de la présence-absence, de l'ici et de l'ailleurs, le fantôme ou revenant apparaît d'abord comme une figure très présente dans les œuvres consacrées au génocide des Tutsi, semblant toutefois manifester, de prime abord, une forme de déshumanisation des victimes, à commencer par la reine-phalène, narratrice du roman de Koulsy LAMKO, véritable âme errante, dont la nature de papillon renvoie à la transsubstantiation et à la *psyché* grecque. Le choix original de cette narratrice peut fonctionner comme un pied de nez au proverbe populaire lancé par les bourreaux dans *Moisson de crânes* de WABERI: "un cancrelat ne donnera jamais un papillon"<sup>61</sup>, mais la figure du fantôme suggère avant tout cette déshumanisation. C'est le cas de la jeune fille-spectre qui se meut à travers les cadavres du site de Murambi dans l'œuvre de Boubacar Boris DIOP. Les rescapés sont donc eux aussi des fantômes, telle Épiphanie, rescapée insomniaque de *La Phalène des collines* qui mène "une vie en rond" et vit "dans la hantise de la nuit qu'elle travers[e] en déambulant"<sup>62</sup>. Cette expression la rapproche d'ailleurs d'une autre figure spectrale, "celle qui va mourir"<sup>63</sup>, cette jeune femme que Jessica rencontre dans *Murambi, le livre des ossements*, prête à offrir sa beauté en pâture aux hommes de Kigali, aveuglés par les ténèbres, lors d'une ultime traversée de la ville, et qui elle-même rappelle cette femme qui déambule dans les rues de la ville, les vêtements arrachés et sur laquelle Antoine, le jeune journaliste de *Lignes de Front* de Jean-Christophe KLOTZ, arrête longuement son regard. Condamnés à l'errance, tous ces spectres sont comme tués deux fois ou déjà morts, en dépit même de leur survie. Ils ont quitté la sphère proprement humaine. Notons pourtant que chez WABERI, l'évocation des fantômes est plutôt indirecte: "Femme, prends garde, il y a un beau / pays qu'ils ont gâté de larves", peut-on lire dans cette citation d'un poème de CÉSAIRE reprise à la page 35. Or, dans l'Antiquité, les larves représentaient l'esprit des morts qui poursuivaient les vivants, et par extension les fantômes.

Pourtant le rôle du fantôme en tant que symbole pourrait bien davantage constituer le cœur d'une poétique de la suggestion en tant qu'il introduit de l'altérité au cœur du même, car le fantôme peut être considéré comme "étrangement familier". Le fantôme n'est pas le

<sup>60</sup> Koulsy LAMKO, *La Phalène des collines*, cit., p. 23.

<sup>61</sup> Abdourahman WABERI, *Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda*, Paris, Le Serpent à plumes, 2000, p. 51.

<sup>62</sup> Koulsy LAMKO, *La Phalène des collines*, cit., p. 68.

<sup>63</sup> Boubacar Boris DIOP, *Murambi, le livre des ossements*, cit., p. 117.

monstre qui est, lui, du côté de l'altérité radicale. Cette introduction de l'altérité dans le même se situe donc aux antipodes de la 'monstration', conçue comme obscène représentation. Figure de l'"inquiétante étrangeté", telle que définie par FREUD, le fantôme est en effet "cette sorte d'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières"<sup>64</sup>, "ce qui aurait dû rester caché, secret, mais se manifeste"<sup>65</sup>. Le fantôme est bien ce "re-venant" et "l'angoissant[,] quelque chose de refoulé qui se montre à nouveau"<sup>66</sup>. Il est ce qui fait retour, véritable irruption de l'inconscient, ébranlant la bonne conscience installée du lecteur-spectateur. "Ces morts-là crient encore. Le chaos est toujours palpable"<sup>67</sup>: les spectres crient vengeance et perturbent le jeu des vivants dans les œuvres, comme c'est le cas dans le récit intitulé "La Colère des morts" de *L'Ombre d'Imana*, comme on l'a vu. Véronique TADJO y fait ainsi intervenir, dans un conte aux allures de mythe qui rompt avec l'esthétique du carnet de voyage jusque-là privilégiée, la figure du fantôme: "les morts venaient régulièrement rendre visite aux vivants [...]. Les rues de la ville étaient pleines d'esprits qui circulaient, qui tourbillonnaient dans l'air étouffant"<sup>68</sup>. Le fantôme est ici une figure de la résurrection des morts auxquels l'écrivain redonne vie en leur donnant voie / voix au chapitre, pour leur laisser "dire toutes les paroles qu'on leur [a] enlevées, coupées de la langue, arrachées de la bouche"<sup>69</sup>. C'est aussi le cas dans la pièce *Rwanda 94* avec les fantômes du chœur des morts qui perturbent les ondes, ou encore à travers le choix de la prosopopée dans la nouvelle d'Emmanuel GOUJON intitulée "Gatete" ("Je m'appelle Gatete et j'ai six ans. Je ne vieillirai plus. Je ne suis qu'un crâne blanchi, sans mâchoire, posé sur l'autel d'une église du Rwanda"<sup>70</sup>), alors même que ces âmes errantes semblaient condamnées au seul usage du conditionnel passé, eux qui "auraient voulu", comme on peut le lire plusieurs fois dans l'extrait en question de *L'Ombre d'Imana*.

Or, ces voix se font entendre grâce au vecteur du chant ou du poème. La voix des spectres est donc en elle-même poétique. *La Phalène des collines* est ainsi une longue prosopopée qui redonne une voix à cet être désincarné (*muzimu*) qu'est devenue la reine-phalène, atrocement mutilée et tuée. Ainsi, si la parole de cette narratrice d'outre-tombe apparaît d'abord révoltée et libératoire: "que le monde me foute le camp"<sup>71</sup>, "merde! J'en avais ras le cul"<sup>72</sup>, elle déploie également toutes les ressources du sonore dans de longues tirades lyriques qui suggèrent,

<sup>64</sup> Sigmund FREUD, *L'Inquiétante Étrangeté [Das Unheimliche], Essais de psychanalyse appliquée* [1933], Paris, Gallimard ("Idées"), 1971, p. 165.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>67</sup> Véronique TADJO, *L'Ombre d'Imana*, cit., p. 21.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>70</sup> Emmanuel GOUJON, *Espérance et autres nouvelles du génocide rwandais*, Paris, Hatier International ("Monde Noir"), 2002, p. 114.

<sup>71</sup> Koulsy LAMKO, *La Phalène des collines*, cit., p. 14.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 21.

tout en la sublimant, l'atrocité du réel:

Ça et là s'érigent sur des trônes, des tortionnaires au ventre bourré de cruauté, jouisseurs devant les vies putrides pétries par leurs soudards dans les boues des lagunes. Férons jubilant des peuples muselés, écrasés et offerts en pâture à la désespérance!<sup>73</sup>

Les allitérations en [t], [r] et [p], essentiellement, trahissent une réalité ignoble que les assonances viennent relayer en associant des termes par un système de rime interne, comme si le langage s'engendrait lui-même par l'écho de ses propres sonorités, par ricochet, pour donner plus de souffle et d'ampleur à la parole lapidaire de la Phalène, et à son pouvoir d'évocation.

La poétisation de la voix du fantôme nous met sur la voie de la création et Edgar MORIN explique à cet égard dans *L'Homme et la Mort* que le fantôme correspond à une figure du double – au même titre que l'ombre, le reflet ou l'écho – manifestant une "tendance à sauver son intégrité par-delà la décomposition"<sup>74</sup>, par une sorte d'"ego alter"<sup>75</sup>.

Du tiers à l'"ego alter", de la parole à la parabole, c'est finalement un trajet qui se dessine. Celui d'une parole qui, initialement frappée du sceau de l'indicible et née de celui-ci, va pouvoir être recueillie, retrouvée, signant la renaissance par la création après l'épreuve de la mort. Mais cette renaissance passe par un au-delà de la parole (le symbole du fantôme, par exemple), et un en-deçà de celle-ci, à travers la chair signifiante des mots. Finalement, si la parole peut avoir ici un pouvoir, et en particulier celui de 'secouer le monde', c'est peut-être quand elle se donne les moyens de renouer avec le silence, par une poétique qui suggère plus qu'elle ne montre ou ne représente. Surgit alors, par l'amour des mots et du travail de la langue, une parole *qui peut*, une parole puissante, parce qu'elle parvient peut-être, justement, à faire bruir le silence.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 100; c'est moi qui souligne.

<sup>74</sup> Edgar MORIN, *L'Homme et la Mort* [1951], Paris, Seuil ("Points"), 1976, p. 149.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 153.

