



## *“Ne pas écrire couché”: Boubacar Boris Diop, l'écrivain tourné vers l'avenir*

par Liana Nissim

Le 1<sup>er</sup> avril 2009 les doctorants de langue, littératures, cultures françaises et francophones et les étudiants du cours de cultures des Pays de langue française (pôle de 'Mediazione linguistica e culturale') ont eu l'occasion extraordinaire de rencontrer un des plus grands intellectuels contemporains, le Sénégalais Boubacar Boris Diop, pour une présentation de son œuvre et pour un colloque très enrichissant, pendant lequel l'écrivain a répondu aux nombreuses questions des étudiants, en les aidant à mieux comprendre la complexité des problèmes socio-historiques de l'Afrique dans son ensemble, mais aussi la richesse de ses cultures et de ses littératures.

Étant convaincue de la beauté et de l'importance de l'œuvre du romancier et essayiste sénégalais, je suis heureuse de partager avec les lecteurs d'*Autres Modernités* quelques données pour en savoir un peu plus sur cet auteur que toute la critique s'accorde à définir comme l'une des voix les plus marquantes de notre contemporanéité.

Dans cette présentation, je donnerai quelques données biographiques de l'écrivain, en m'arrêtant en même temps sur les aspects fondamentaux de son œuvre romanesque.

Boubacar Boris Diop est né à Dakar en 1946, à une époque où l'Afrique était encore soumise au joug colonial. Il a passé son enfance à Thiès et dans le quartier dakarois de la Médina; tout petit, il a été charmé par les contes que lui narrait sa mère:

Lorsque j'étais gamin, ce qui est à l'origine de ma vocation d'écrivain, c'est que j'entendais beaucoup de contes et qu'ils avaient sur moi un très fort impact. J'étais très impressionné par les contes que j'entendais et ces contes étaient dits par une conteuse, ma mère. ( Bouka – Thompson 2004: 1)



Son père, qui était fonctionnaire de l'administration coloniale, disposait d'une riche bibliothèque, qui a permis au futur romancier d'être avant tout un très grand lecteur. Chose rare parmi les intellectuels sénégalais de sa génération, Boubacar Boris Diop a fait toutes ses études au pays, et n'a jamais vécu ni étudié ailleurs. En évoquant ses études en Lettres Modernes puis en Philosophie à l'Université de Dakar, l'auteur se range du côté des gauchistes, non sans un peu d'ironie:

Dans les années 70, le chic du chic gauchiste, c'était de se promener sur le campus de l'université de Dakar en tenant certains livres bien en vue [...], Frantz Fanon, Cheikh Anta Diop, Mao Tsé-Toung, Cabral [...].  
Avides d'idées simples et de solutions brutales [...], nous étions, à dire vrai, des jeunes gens peu raisonnables. (Diop 2007: 173-174)

Dans son premier roman, *Le Temps de Tamango*, l'auteur examinera avec une lucidité critique sans concessions les défauts et les limites des jeunes intellectuels et militants de l'époque. Mais la conscience politique acquise pendant les années universitaires, contribuera puissamment à la construction de l'œuvre.

Après des études de journalisme, Boubacar Boris Diop a été conseiller technique au ministère de la culture, professeur de lettres à Saint-Louis, professeur de philosophie à Rufisque. Aux années 80, il quitte l'enseignement, en choisissant la profession de journaliste. Il a été le directeur du journal sénégalais *Le Matin*, il écrit dans le quotidien suisse *Neue Zürcher Zeitung* et collabore avec plusieurs autres organes de presse français, italiens, sénégalais.

Parallèlement, il inaugure sa production littéraire. Le premier roman *Le Temps de Tamango*, paraît en 1981, et – comme le rappelle le critique Papa Samba Diop (2004: 110) – ce livre “le signale d'entrée de jeu comme l'une des voix littéraires les plus marquantes de sa génération”. Il publie en 1991 *Les Tambours de la mémoire*, qui reçoit le Grand Prix de la République du Sénégal pour les lettres; en 1993, c'est le tour des *Traces de la meute*; en 1997, un nouveau roman, *Le Cavalier et son ombre*, est couronné du Prix Tropiques. En 1998, Boubacar Boris Diop est engagé dans le projet collectif pour le Rwanda (“Rwanda: écrire par devoir de mémoire”). Le projet prévoyait une résidence d'écriture sur les lieux du génocide et ce séjour a profondément marqué Boubacar Boris Diop: toute la première section du recueil d'essais *L'Afrique au-delà du miroir* est consacrée au génocide, dont l'auteur analyse à fond et révèle courageusement les vraies causes et les enjeux les plus secrets, tout en revendiquant le rôle primaire de l'écriture romanesque dans la préservation de la mémoire, comme le prouve le roman né de cette expérience, *Murambi, le livre des ossements*, publié en 2000. Puis en 2003, comme pour souligner encore plus sa distanciation par rapport à la France, impliquée dans le génocide rwandais, Boubacar Boris Diop choisit de publier un roman en wolof (sa langue maternelle), *Doomi Golo*, qui – selon l'opinion du critique Papa Samba Diop (2004: 113) – est une œuvre remarquable et d'une très grande vérité: “Le ton de *Doomi Golo* est juste et la rhétorique gnomique wolof y est d'une vérité absolue. À la manière d'un



cinéaste, Boubacar Boris Diop vient ainsi de livrer un ouvrage difficilement égalable dans son adéquation à la gestuelle des personnages, aux couleurs des objets et aux bruits des rues de Dakar”.

Cependant, le romancier n’a pas arrêté d’écrire en français: il a traduit lui-même en français ce roman qui, avec le titre *Les petits de la guenon*, sera en librairie dès septembre 2009; et en 2006 il a publié *Kaveena*, le dernier roman à l’heure actuelle.

Boubacar Boris Diop élabore dans ses romans des événements historiques, tout en mélangeant inextricablement réel et imaginaire, selon une conception visionnaire de la littérature qui lui est propre: en infusant dans la réalité historique de vastes pans totalement fictifs, l’écriture romanesque parvient à transformer des faits, des situations, des pays particuliers en données symboliques de la condition humaine universelle. Aussi, son écriture n’est pas d’un abord facile, non pas tant pour ses choix linguistiques (l’auteur préfère un français assez limpide sinon classique), mais pour la complexité structurale des œuvres, pour leur stratification thématique, pour la coexistence énigmatique du merveilleux et du réel, de l’épique et du fantastique, pour la mise en abyme des problématiques liées à l’écriture de la fiction.

Dans ses romans, l’auteur fait souvent recours à une énonciation qui se situe dans le futur (*Le Temps de Tamango*, *Les Traces de la meute*), ce qui lui permet une vue plongeante sur les événements sociaux-historiques du Sénégal, de l’Afrique, du monde entier. La focalisation est toujours partagée entre plusieurs énonciateurs: en effet, l’un des mérites les plus considérables de Boubacar Boris Diop consiste dans la capacité de se mettre à l’écoute de toutes les voix, de pénétrer l’âme de tous ses personnages, y compris les plus négatifs, en essayant de comprendre leurs raisons profondes, sans pour autant déroger au jugement sévère de l’historien et du moraliste; ainsi, la complexité de l’âme humaine ressort au premier plan, pour une plus grande fidélité à la vérité de chaque individu, où ne peuvent manquer ni de zones d’ombre ni de zones de lumière. Ce dessein prioritaire dans l’esthétique du romancier qui tient à éviter tout manichéisme se manifeste aussi dans la présence de plusieurs scripteurs: le texte est souvent construit comme étant l’œuvre de personnages qui écrivent (*Le Temps de Tamango*, *Les Tambours de la mémoire*, *Kaveena*), et qui font recours à des lectures et à des écritures multiples. Par exemple, dans *Le Temps de Tamango* un Narrateur (ainsi défini dans le texte, mais qui se proclame historien) a essayé d’écrire l’histoire de son pays en l’accompagnant de notes, rassemblées en 2063, et présentées maintenant par un autre scripteur, un savant qui publie et commente à son tour le texte et les notes du soi-disant historien, mort deux ans auparavant en laissant incomplet son travail. Dans *Les Tambours de la mémoire* deux amis du protagoniste (assassiné par la police du dictateur) travaillent à la mise en forme de ses cahiers, en devenant les scripteurs du roman, tout en se définissant de simples passeurs de vérité. Ainsi, le texte devient une sorte de mise en abyme, de roman dans le roman, présenté toutefois comme témoignage véridique (qui est la vraie fonction que Boubacar Boris Diop attribue à l’invention romanesque), tout en gardant une extraordinaire pluralité d’écritures, qui mélange la narration traditionnelle à la troisième personne, la narration à la première personne, le genre épistolaire, le genre théâtral, le roman policier, le roman carcéral, l’écriture critique (notes et réflexions des



scripteurs), l'écriture dialoguée où d'autres personnages prennent la parole, en devenant à leur tour narrateurs. On retrouve une écriture multiple dans *Kaveena*, où s'alternent deux scripteurs, qui reconstituent l'histoire d'un pays africain non nommé et de pure invention, mais si croyable, qu'il s'affiche comme archétype emblématique de plusieurs situations bien réelles; les deux scripteurs sont N'Zo Nikiema, le dictateur qui a tenu le pays pendant trente ans, et le colonel Asante Kroma, chef de la police politique du régime de Nikiema, traqués l'un et l'autre après la guerre civile où ils ont été vaincus; Nikiéma avait fait bâtir un bunker sous une petite maison anonyme, où il est venu se réfugier après la défaite, où échoue par hasard, à quelques mois de distance, le colonel Kroma, qui trouve le cadavre du dictateur, mort d'épuisement, tandis que les hommes forts du nouveau régime les recherchent pour les mettre à mort; pendant sa claustration forcée Asante Kroma éprouve le besoin de reconstruire les événements qui ont marqué les derniers mois de vie du dictateur N'zo Nikiema, d'autant plus que celui-ci a laissé une très grande quantité de documents, dossiers, coupures de presse, calepins, blocs-notes et surtout beaucoup de lettres, adressées à son amante; poussé par ses habitudes de chef de la police politique censé tout savoir, engagé par la complicité et même le respect qui l'ont toujours lié au dictateur et dont il veut connaître la vie jusqu'au bout, sollicité par le grand intérêt des documents retrouvés, Kroma devient avant tout un lecteur passionné; en même temps, on dirait que la lecture engendre le désir d'écriture, surtout grâce aux documents rassemblés dans la maison et dans le bunker, qui constituent un témoignage historique hors pair, et aux lettres de Nikiema qui retracent toute sa vie et toute l'histoire du pays. Aussi, le colonel décide-t-il qu'il lui faut résumer à son tour cette histoire (le roman que nous sommes en train de lire), en la complétant avec la narration de son action à côté du dictateur, de la vie de Nikiema pendant sa claustration dans la maison-bunker et de sa propre expérience sur les mêmes lieux. Asante Kroma reconstruit ainsi l'histoire du pays depuis les dernières décennies de la colonisation, en suivant le fil de sa mémoire et au hasard de ses nombreuses trouvailles documentaires; surtout, il laisse beaucoup de place aux lettres de Nikiema (qui devient ainsi l'autre scripteur du roman), qu'il résume des fois, mais qu'il transcrit par grands morceaux le plus souvent, en faisant recours aux italiques. Les points de vue qui régissent l'écriture de ce roman, sont donc ceux d'un féroce dictateur et de son chef de la police politique; cependant, l'un et l'autre, à l'approche de la mort, éprouvent l'exigence de tracer un bilan véridique de leurs vies et de l'histoire de leur pays. Ainsi, le refus de tout manichéisme, que j'ai signalé comme constitutif de l'œuvre de Boubacar Boris Diop, est érigé à système structurant d'un roman qui devient avant tout une méditation, à la fois calme et douloureuse, sur les maux de l'Afrique, certes, mais surtout sur les dangers du pouvoir et les abîmes du mal.



À côté de l'écriture, le romancier donne une très grande importance à la narration orale: souvent ses personnages sont des conteurs de choix, comme N'Dongo dans *Le Temps de Tamango*, Johanna Simentho dans *Les Tambours de la mémoire*, Kaïre, Diéry Faye et Mansour Tall dans *Les Traces de la meute*; l'art du conte devient même l'enjeu structurant du *Cavalier et son ombre*, un roman aux atmosphères lugubres et magiques, où la protagoniste Khadidja, jeune intellectuelle en chômage, n'hésite pas à accepter une étrange proposition de travail: celle de conter des histoires pour un auditeur invisible, dans une belle maison du quartier résidentiel. Trois jours par semaine, dans un vaste salon somptueux et glacial, assise en face d'une "pièce plongée dans l'obscurité et le silence" (Diop 1997: 53), Khadidja doit raconter des contes, jusqu'à quand une sonnerie signale la fin de la séance. Elle commence donc son travail de conteuse professionnelle pour quelqu'un qu'elle ne pourra jamais rencontrer; cependant, la jeune femme s'interroge avec un trouble de plus en plus tourmenté sur l'identité de son invisible auditeur: elle suppose d'abord qu'il pourrait s'agir d'un enfant capricieux; puis elle imagine plutôt un enfant malade; alors, aimante et compatissante, malgré la gêne de parler vers le vide et vers l'ombre, Khadidja se passionne de plus en plus à son travail. Un jour, cependant, elle découvre que l'enfant-auditeur tant rêvé n'existe pas; il y a bien quelqu'un au-delà de la cloison, mais il s'agit d'un homme, ou plutôt de l'ombre d'un homme; alors Khadidja, animée par "un mélange inextricable de peur, de haine et d'admiration" (Diop 1997: 121) pour l'auditeur inconnu, semble "faire le choix lucide de la folie" (Diop 1997: 78), en inventant pour l'inconnu le conte *Le Cavalier et son ombre* (autocitation du titre et vertigineuse mise en abyme, où s'enchaînent plusieurs autres contes) qui occupe la plus grande partie du texte; et elle finit par s'identifier à la Princesse Siraa et par identifier son destinataire au Cavalier, les deux protagonistes du conte. À la base de celui-ci, il y a la dérivation d'un hypotexte antérieur, un mythe ancien, dont s'empare l'écrivain, tout en le pliant aux exigences de son roman et en l'amplifiant pour donner une vision fabuleuse et symbolique de l'Afrique moderne. De cette manière, le romancier réalise concrètement sa manière de concevoir le rapport à l'immense patrimoine des mythes de l'Afrique traditionnelle: pour qu'ils gardent leur valeur, il faut "savoir insuffler l'esprit et le message des mythes du passé dans l'action moderne [...], [savoir] prendre leur messages pour fabriquer de nouveaux messages en vue de l'action dans le présent" (Sob 2007: 198-199).

Ainsi, dans *Les Traces de la meute*, qui se structure autour du rôle joué par les cultures traditionnelles, de la question de l'identité, des croyances religieuses, on assiste aux dérives condamnables provoquées par le retranchement rigide contre tout ce qui semble vouloir mettre en discussion le bien-fondé d'une identité qui se veut toujours identique à elle-même, immobile et intouchable; mais le jugement ultime est complexe et amphibologique, comme le prouve ce passage du roman, concernant la réflexion du



commissaire qui enquête sur l'assassinat perpétré au nom de la défense des mythes traditionnels :

Le [commissaire] ne croyait pas un mot de ces récits pour enfants. Mais il avait vécu assez longtemps pour savoir que sans le secours de ces récits pour enfants toutes les sociétés humaines seraient en grand désarroi. L'important à son avis c'était moins une introuvable vérité que ce qu'on décidait d'admettre comme telle afin de faire tenir l'édifice, quitte ensuite, pour garder intacte l'hallucination, à exterminer des peuples entiers. Il ne pouvait imaginer sans effroi une société humaine fondée sur la pure raison. Il lui paraissait bien plus raisonnable de donner [...] tout le pouvoir au rêve et à la fantaisie car le rêve et la fantaisie coûtaient, en définitive, moins de larmes et de sang. (Diop 1993: 81)

Au fond, cette problématique reliée à la culture traditionnelle se rattache au thème fondamental de toute l'œuvre de Boubacar Boris Diop, celui du devoir de mémoire.

Dans *Les Tambours de la mémoire*, qui pourtant s'étend sur les enjeux capitaux de la condition humaine (les rapports familiaux et sociaux, les responsabilités politiques et historiques, les liens amoureux et d'amitié), ce qui émerge en première instance est le besoin de mémoire, surtout "lorsque le tyran pointe ses baïonnettes sur les poitrines nues et ordonne à la mémoire de se taire" (Diop 1991: 119). En effet, c'est dans le recouvrement d'une mémoire collective, oblitérée aussi bien par le colonialisme que par les régimes des indépendances, que le protagoniste rencontre le bonheur et la réalisation de soi, malgré la prison, malgré les tortures et la mort. Mais ce que le texte n'arrête jamais de répéter, c'est que la mémoire ainsi retrouvée ne doit pas s'enfermer sur elle-même; pour avoir un sens, elle doit se projeter vers le futur, car "sans l'avenir le passé perd tout son sens et sans le passé les horizons de l'avenir restent invisibles" (Diop 1991: 83).

C'est surtout dans *Murambi. Le livre des ossements* que le thème de la mémoire devient un devoir éthique incontournable, associé à la certitude de l'efficacité de la fiction dans la lutte contre l'oubli:

Les romans sont essentiels dans la préservation de la mémoire d'un génocide. [...] Le délire de cruauté des génocidaires est difficilement compréhensible, mais il n'est pas aussi insensé qu'on peut le croire à première vue. Si les tueurs ont tenu à humilier des innocents avant de les déborder à la machette, c'était pour se convaincre eux-mêmes et surtout convaincre leurs victimes qu'elles étaient totalement dépourvues d'humanité et que leur présence sur la terre était une erreur de nature. [...] En ce sens, la fiction est un excellent moyen de contrer le projet génocidaire. Elle redonne une âme aux victimes [...], elle leur restitue [...] leur humanité en un rituel de deuil qui fait du roman une stèle funéraire (Diop 2007: 29-30).

L'importance des événements abordés et le devoir de mémoire qui doit être aussi le nôtre, m'engagent à m'arrêter sur ce roman un peu plus en détail.



*Murambi. Le livre des ossements* assume la technique du témoignage authentique, mais rendu au temps présent, au moment même où le témoin est en train de vivre ce qu'il raconte; c'est pourquoi le titre de chaque chapitre de la première et de la troisième partie coïncide avec le nom du témoin: Michel Serumundo, Faustin Gasana, Aloys Ndasingwa, et ainsi de suite. Un seul prénom, Jessica, se répète quatre fois. Ces témoignages sont disposés selon un crescendo chronologique, en partant de la chute de l'avion du président Juvénal Habyarimana, abattu par des missiles (6 avril 1994), en passant par les horreurs du génocide des Tutsi accompli par les miliciens Interahamwe (organisés et guidés par les autorités politiques et militaires rwandaises, avec le soutien dissimulé du gouvernement français),<sup>1</sup> en terminant par la défaite infligée à l'armée gouvernementale par le Front patriotique rwandais (FPR) et l'évacuation des autorités locales organisée par les militaires français.

Quelques uns des témoins disparaissent pour toujours du texte, comme les gens ont disparu dans la réalité; Michel Serumundo, le propriétaire d'une vidéothèque au marché de Kigali, qui témoigne de l'angoisse du premier jour, quand il se rend compte de la gravité de la situation, va-t-il échapper ou non au massacre, avec sa petite famille? et qu'en est-il de ce jeune Interahamwe Faustin Gasana, chef de barrière, qui se prépare à faire son travail de tueur, comme il le garantit à son vieux père, animé d'une haine féroce contre les Tutsi? Finira-t-il en prison ou sera-t-il parmi ceux qui participent à l'exode vers d'autres pays? et Aloys Ndasingwa, l'Interahamwe qui participe plutôt joyeusement au massacre de l'église de Nyamata, quel a été son sort? et quelle a été, après le génocide, la vie de ce Hutu, père de famille qui cachait chez lui des petits Tutsi, forcé, pour protéger les siens, à prendre la machette et qui finit sur les barrières où "il manie la machette comme un forcené" (Diop 2000: 115)? Nous n'en saurons jamais rien; l'histoire, le destin, les conditions psychologiques, les conséquences des expériences extrêmes de ces personnes, restent obscures, comme il arrive dans la réalité de l'histoire. Pour d'autres, leur fin horrible nous sera révélée grâce aux survivants ou aux 'monuments de la mémoire'. Quant à Jessica Kamanzi, dont le prénom, comme je le disais plus haut, donne le titre à quatre chapitres du roman, elle est un personnage très important, que l'auteur charge de plusieurs rôles; d'une part elle représente la voix de quelques victimes, dont elle évoque la fin tragique; d'autre part elle milite dans le FPR; pendant le génocide, Jessica se trouve à Kigali sous une fausse identité comme agent de liaison de son mouvement et elle est dans le roman le porte-parole de la guérilla qui finira par s'emparer de tout le pays, mais trop tard pour empêcher les massacres. Surtout, Jessica représente une sorte de lien entre le passé et le présent, entre 1994 et 1998, l'année où se réalise le projet 'Rwanda, écrire par devoir de mémoire'.

---

<sup>1</sup> Boubacar Boris Diop rappelle que "l'avion du président Habyarimana a été abattu dans la soirée du 6 avril 1994, les premières barrières ont été installées trente minutes plus tard, les leaders politiques Hutu modérés ont été liquidés à partir de listes établies à l'avance puis on a commencé à tuer tous les Tutsi, sans exception" et que "les génocidaires n'ont jamais fait mystère de leurs intentions. D'autant plus assurés du résultat qu'ils savaient pouvoir compter sur un allié aussi important que François Mitterand et sur la passivité internationale, ils n'ont à aucun moment jugé utile de brouiller les pistes" (Diop 2005 : 84 et 80-81).



En effet, le roman est construit sur une double structure temporelle: la première et la troisième partie sont – comme nous venons de le voir – un recueil de témoignages se situant en 1994; la deuxième et la quatrième partie constituent l'invention plus franchement romanesque, se déroulant en 1998. Cornelius Uvimana revient au Rwanda après plusieurs années d'absence, étant parti pour Djibouti où il est devenu professeur d'histoire. À sa connaissance, toute sa famille a péri dans le génocide, sauf son vieil oncle, Siméon Habineza. Désormais, il veut vivre dans son pays, il veut comprendre le génocide, il veut tout savoir de sa famille disparue. Il sait très bien que l'idée de "deux ethnies qui se haïssent depuis des temps immémoriaux" (Diop 2000: 87) n'est qu'un mauvais cliché, que "les premiers massacres dataient de 1959 et non de la nuit des temps [...], qu'il n'y avait jamais eu d'ethnies au Rwanda et que rien ne séparait les Twa, les Hutu et les Tutsi" (Diop 2000: 87); que "depuis 1959, une partie de la population, toujours la même, massacre l'autre, toujours la même" (Diop 2000: 97); pourtant, il éprouve quelque difficulté à vraiment saisir ce qui s'est passé, à déchiffrer l'atmosphère apparemment indifférente de la ville, l'attitude méfiante et plutôt silencieuse des gens qu'il rencontre; et il espère que son oncle, à Murambi, l'aidera à mieux comprendre.

Jessica est son amie d'enfance, et c'est elle qui se charge de l'aider à se reconnaître dans son pays, tout en se montrant elle-aussi un peu gênée. Elle évoque pour lui des événements dont elle a été le témoin, lui raconte l'histoire de quelques-unes des victimes; puis elle l'accompagne sur les lieux de la mémoire, à la paroisse de Ntarama et à l'église de Nyamata, où sont exposés les ossements des victimes. Le choc est terrible pour Cornelius; rendu plus sensible par cette expérience troublante, il se rend compte que Jessica a quelque chose à lui dire et elle n'ose pas le faire; quand enfin elle lui parle, la vérité lui éclate au visage, aussi inattendue qu'abominable; voici les paroles de Jessica: "Il s'agit de ton père, le docteur Joseph Karekezi. Il n'est pas mort Cornelius... [...] ton père a organisé le massacre de plusieurs milliers de personnes. Le carnage à l'École technique de Murambi, c'était lui. Tu dois aussi savoir qu'il a fait tuer là-bas ta mère Nathalie Kayumba, ta sœur Julienne, ton frère François et toute sa belle-famille" (Diop 2000: 101).

La révélation est incroyable et repoussante; ce n'est pas une vérité de ce genre que Cornelius s'attendait à découvrir: d'un coup, il n'est plus aussi innocent qu'il l'estimait; d'un coup, le génocide devient quelque chose de bien plus ambigu qu'il ne le croyait. En toute bonne foi, il pensait être en même temps innocent et étranger quant aux horreurs commises dans son pays. Maintenant tout bascule: son implication se révèle atavique et incontournable, puisqu'il est en même temps l'enfant de l'un des monstres du génocide, le boucher de Murambi, et de l'une de ses victimes, sa mère Nathalie Kayumba. Il représente ainsi la synthèse symbolique du génocide, où personne n'est innocent. Il y a dans ce choix une sorte d'identification entre personnage et romancier. Comme Cornelius, l'écrivain est arrivé au Rwanda en 1998; comme lui, il désire sincèrement comprendre, il veut arriver à la vérité; comme lui, il a sans doute rencontré quelques difficultés à pénétrer la réalité des lieux, les pensées des gens; comme lui, quoique fraternellement engagé en tant qu'homme et en tant qu'intellectuel, il s'est senti probablement en même temps étranger et innocent. Comme il arrive à Cornelius,





Boubacar Boris Diop doit avoir accompli le pèlerinage aux lieux de la mémoire, Ntarama, Nyamata, Murambi... Et alors, une vérité éblouissante s'est manifestée: devant l'ampleur du mal, personne au monde – même pas le romancier ni son lecteur – ne peut être innocent. Si des hommes quelconques, souvent des pères de famille, si des femmes et même des enfants ont pu se déchaîner, dans la joie et dans la haine, au point de massacrer par les pires tortures des centaines de milliers de personnes désarmées, alors chaque homme – même parfaitement étranger à un pareil carnage – y est nécessairement impliqué.

À partir de cette prise de conscience, le problème pour Cornelius, pour l'écrivain, pour le lecteur devient celui d'apprendre à vivre avec cette culpabilité. Boubacar Boris Diop ne déroge pas d'ailleurs à l'une des règles fondamentales de son écriture: le refus de tout manichéisme et la volonté de comprendre jusqu'au bout toutes les prises de position, toutes les dérives humaines, même les plus aberrantes; aussi, lit-on dans le roman la vision qu'ont du génocide non seulement les miliciens Interahamwe, mais aussi le docteur Joseph Karekezi et le colonel français Étienne Perrin. Pourtant dans ce cas, malgré les efforts du romancier pour atteindre une vision globale et profonde, on n'arrive pas à pleinement comprendre le docteur; comment peut-il penser: "quoiqu'il arrive, j'aurai fait mon devoir" ou: "la manière un peu sadique dont les choses se passent est un détail. Notre objectif final est juste" ou encore, à propos de sa femme et de ses enfants, quand il se prépare à les faire massacrer, "c'est juste l'histoire qui veut du sang. Et pourquoi verserais-je seulement celui des autres? le leur est tout aussi pourri" (Diop 2000: 129, 131, 138)? Il y a dans ce personnage comme un trou noir, qui reste difficile à saisir, qui arrive à intriguer même le colonel Perrin. Au début de leur colloque, le colonel est frappé par la dignité du docteur, par son sang-froid, sa perspicacité politique, son calme apparemment indéfectible, qui ne connaît ni regrets ni remords. À la fin, cependant, dès que le docteur accepte d'être évacué au Zaïre où il s'était "fait construire un château [...] pour le cas où la situation tournerait mal" (Diop 2000: 164), le colonel finit par se rendre compte que le docteur Karekezi n'est qu'un être abject et il le lui jette à la figure: "Vous n'êtes pas un être d'exception, docteur, mais un minable nouveau riche d'Afrique. Vous avez liquidé ces pauvres gens par pure cupidité" (Diop 2000: 164). Si la fonction narrative de cette rencontre est avant tout celle de tirer au clair la banalité ignoble des responsables locaux du génocide, en leur enlevant toute aura d'infamale noblesse, elle est fondamentale pour compléter la mise à jours des contre-vérités qui émaillent le roman, indispensables pour une évaluation véridique du génocide; c'est en effet dans ce chapitre que les responsabilités et les fautes de la France sont éclairées, ainsi que les hésitations de Paris face à la défaite; le lecteur apprend ainsi que le gouvernement français était parfaitement au courant du génocide qui se préparait, puis des horreurs perpétrées, et qu'il a laissé faire dans l'espoir que ses alliés, ou plutôt ses



protégés Hutu, puissent l'emporter sur le FPR :

Là-bas, à Paris et dans votre armée, – dit le docteur au colonel – trop de gens ont fini par éprouver autant de haine que nous pour le FPR. Des types venus d'ailleurs. Vous ne les contrôlez pas. Ils parlent anglais et ils vous méprisent. Le comble, n'est-ce pas? Des nègres qui ne font pas de courbettes devant vous. La haine, vous vous en arrangez bien, mais cette indifférence, non. Ça valait qu'on tue quelques centaines de milliers de Tutsi. (Diop 2000: 163)

Cependant, face à la gravité du génocide et à l'incapacité de l'armée rwandaise de vaincre le FPR, la confusion règne à Paris, et le colonel le sait très bien: "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). Il s'agit de la fameuse opération Turquoise, sur laquelle, dans son for intérieur, le colonel a les idées très claires: "Rien ne nous a réussi dans cette affaire du Rwanda. Ils n'en mènent pas large, dans les ministères parisiens, en ce moment. Il y a tous ces journalistes et défenseurs des droits de l'homme qui n'étaient pas tout à fait prévus au programme. Résultat des courses: une opération Turquoise qui fait rigoler beaucoup de monde." (Diop 2000: 158)

Mais la difficulté à comprendre reste entière, aussi bien par rapport aux autorités locales et à la radio nationale incitant sans arrêt aux tueries, que par rapport aux choix d'un cynisme aberrant du gouvernement français. Comme on peut le lire dans le roman, "tout cela est absolument incroyable. Même les mots n'en peuvent plus. Même les mots ne savent plus quoi dire". (Diop 2000: 124)

Cornelius (avatar du romancier et de son lecteur), bouleversé par son implication humaine et familiale dans les horreurs du génocide et en même temps conscient "que jamais il ne pourrait comprendre des souffrances qui n'avaient pas été les siennes" (Diop 2000: 191), est hanté par la tentation du silence, qui lui paraît comme la seule alternative possible face à la sombre immensité du désastre. Pourtant, il choisit de se mettre humblement à l'écoute de son oncle Siméon Habineza; en effet, le vieux sage a élu Cornelius comme l'héritier idéal de son savoir et de sa mémoire. Il lui parle longuement de l'histoire du Rwanda depuis l'arrivée des Européens, de leur responsabilité ancienne et actuelle dans le génocide, mais il lui parle aussi des fautes imputables aux Rwandais-mêmes; surtout, Siméon apprend à Cornelius à reconnaître le vrai but de son destin, qui est certes celui de ne jamais oublier le génocide, mais aussi celui de ne pas se résigner au silence; c'est ce que comprend le protagoniste, et c'est ce que comprennent avec lui le



romancier et le lecteur, comme le prouve cette sorte de réflexion programmatique sur l'écriture :

Un génocide n'est pas une histoire comme les autres, avec un début et une fin, entre lesquels se déroulent des événements plus ou moins ordinaires. Sans avoir jamais écrit une seule ligne de toute sa vie, Siméon Habineza était à sa manière un vrai romancier, c'est-à-dire, en définitive, un raconteur d'éternité.

Cornelius ne reniait pas son élan vers la parole. [...] Il n'entendait pas se résigner par son silence à la victoire définitive des assassins. [...] Il dirait inlassablement l'horreur. Avec des mots-machettes, des mots-gourdins, des mots hérissés de clous, des mots nus [...]. 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: 226-227)

Apprendre à appeler les monstres par leur nom: c'est le don que nous offre en partage ce roman si proche du document authentique et marqué d'une précieuse austérité.

---

**Liana Nissim** est professeur titulaire de littérature française et de littératures francophones à l'Università degli Studi di Milano. Directeur de la revue « Ponti / Ponts. Langues, littératures, civilisations des pays francophones ». Officier dans l'ordre des Palmes Académiques. Docteur Honoris Causa de l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand. Domaines de recherche: littérature française du XIX<sup>e</sup> (Flaubert, le Symbolisme); littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et du Québec.

Publications récentes: *Vieillir selon Flaubert*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008; *Les littératures francophones en Italie*, "Cahiers de l'Association Internationale des études françaises", n. 59, mai 2007; "Une histoire de rêves: 'La vie sans fin' de Moussa Sow", in Papa Samba Diop, Sélom Komlan Gbanou (dir.), *Ecrire l'Afrique aujourd'hui*, "Palabres" vol. VIII, 2007-2008.

[liana.nissim@unimi.it](mailto:liana.nissim@unimi.it)