

ANNELEEN SPIESSENS*

LA MISE EN SCÈNE DU BOURREAU
JEAN HATZFELD ET GILBERT GATORE

Je dois t'avertir que si, avant de mettre un pied devant l'autre
il te faut distinguer le sentier incertain qui sépare les faits et la fable,
le souvenir et la fantaisie ; si la logique et le sens te paraissent
une seule et même chose ; si, enfin, l'anticipation est la condition
de ton intérêt, ce voyage te sera peut-être insoutenable¹.

DIRE LA CATASTROPHE

Jean Hatzfeld et Gilbert Gatore interrogent chacun à leur manière un passé récent et extrêmement violent. À la fin du xx^e siècle, l'Afrique noire se rappelle brutalement à la conscience de l'Occident. À partir du 6 avril 1994 – le jour où l'avion du président rwandais Habyarimana est abattu –, près d'un million de Tutsis sont massacrés au Rwanda en l'espace de quelques semaines. Génocidés. Jean Hatzfeld, ancien reporter de guerre pour *Libération*, échange le journalisme contre la littérature quand il retourne au Rwanda pour écouter les survivants². Il se présente comme « journaliste-écrivain », le projet littéraire étant censé sinon effacer du moins déjouer « l'échec » journalistique. « Journaliste en 1994 », déclare-t-il, « je me suis planté, je n'ai rien compris³ ». Lorsque « la ligne droite » du journalisme est barrée devant un événement aussi extraordinaire que le génocide, Hatzfeld préfère le « détour⁴ » de la littérature pour affronter la question de la vie et de la mort, de la mémoire et du souvenir.

Le pays qu'évoque Gilbert Gatore dans son premier roman n'est pas cité. Nulle part le lecteur ne trouve la moindre référence au conflit ethnique et le mot « génocide » est absent du récit. Malgré ce non-dit, la biographie personnelle de l'auteur et plusieurs renvois implicites dans le texte (des massacres dans une église, des prisons surpeuplées) permettent d'identifier le Rwanda. Gilbert Gatore fuit son pays d'origine avec sa famille lors du déclenchement du génocide. Pendant des années, il tente vainement de reconstituer son journal de guerre qui

* Chercheuse à l'Université Gent (Fakulteit Psychologie en Pedagogische Wetenschappen).

lui a été confisqué à la frontière zairoise. La fiction finit par s'imposer et lui permettra d'approcher la vérité intime de la tragédie.

La littérature, et en particulier la forme⁵, permet aux deux auteurs d'évoquer et de représenter les événements tragiques du printemps 1994. Leurs ouvrages illustrent l'intérêt que porte la littérature au témoignage et éclairent par là l'entrelacement actuel entre invention fictive et pensée critique – un projet littéraire que Dominique Viart appelle « fiction critique »⁶. Hatzfeld et Gatore abandonnent la perspective généraliste et refusent de poser la question du « pourquoi ». L'énigme qui les préoccupe est en revanche celle du « comment » : comment les tueurs ont-ils pu « couper »⁷ leurs voisins ? Comment les rescapés ont-ils survécu dans les marais ? Comment victimes et bourreaux vivent-ils avec les souvenirs du drame ? Quels sont leurs expériences personnelles et leurs espoirs pour l'avenir ? L'événement est à ce point inconcevable, qu'il semble nécessaire de se détourner de la perspective documentaire et de chercher de nouvelles voies – autant dire de nouvelles voix – pour dire cette « saison en enfer ». Au début de son premier livre sur le Rwanda, Jean Hatzfeld met le lecteur en garde :

L'histoire du génocide rwandais sera longue à écrire. Cependant l'objectif de ce livre n'est pas de rejoindre la pile d'enquêtes, documents, romans, parfois excellents, déjà publiés ; uniquement de faire lire ces étonnants récits de rescapés. Un génocide est [...] une entreprise inhumaine imaginée par des humains, trop folle et trop méthodique pour être comprise. Le récit des courses dans les marécages de Claudine, d'Odette, de Jean-Baptiste, de Christine et de leurs voisins ; la narration, souvent durement et magnifiquement exprimée, de leurs bivouacs, de leur déchéance, de leur humiliation puis de leur mise à l'écart ; leur appréhension du regard des autres, leurs obsessions, leurs complicités, leurs interrogations sur leurs souvenirs [...] permettent de s'en approcher au plus près⁸.

Grâce aux récits personnels des témoins, nous pouvons deviner la complexité des massacres et leur impact sur la vie humaine. De même, dans l'ouvrage de Gilbert Gatore, la mémoire individuelle et la mémoire collective se confondent lorsqu'une jeune fille découvre son passé douloureux.

Dans le souci de faire parler les survivants de la tragédie, les deux auteurs n'hésitent pas à donner la parole à *tous*. Un jeu de miroir s'installe qui oppose victime et bourreau, tant chez Hatzfeld que chez Gatore. Après la publication de l'histoire des rescapés du génocide (*Dans le nu de la vie*), Hatzfeld décide d'entrer en dialogue avec les bourreaux emprisonnés dans le pénitencier de Rilima (*Une saison de machettes*) et de confronter les témoignages. Gatore, pour sa part, introduit la symétrie à l'intérieur de son roman. Le système d'échos et de rappels d'un récit à l'autre donne à l'ouvrage sa dynamique : victime et bourreau se répondent dans un long dialogue.

Nous évoquerons ici la mise en scène du bourreau dans les ouvrages de Hatzfeld et de Gatore. Nous déterminerons d'abord la spécificité de la parole du

tueur en analysant son attitude à l'égard de la mémoire et les difficultés liées à son témoignage. Nous tenterons de circonscrire ensuite la figure du bourreau en tant que personnage littéraire. Nous nous interrogerons en outre sur les procédés narratifs appliqués et insisterons sur le rôle que joue l'auteur dans la création de l'image du tueur.

LE RÉCIT DU BOURREAU DANS *UNE SAISON DE MACHETTES*

Hatzfeld espère que ses entretiens avec les génocidaires hutus dans la prison de Rilima lui permettront de découvrir « ce qui s'était passé dans leur tête⁹ » au moment du génocide. Bien qu'il ait lui-même des réserves et se montre extrêmement sceptique quant au projet de *Une saison de machettes*, l'auteur est convaincu par ses lecteurs¹⁰. La question qui le tourmente n'est pas le « pourquoi » réservé aux historiens et aux ethnologues, mais bien celle du « comment », ce qui implique précisément une mise en forme. Comment donc ces agriculteurs rwandais – dont certains n'ont jamais tué avant le génocide, même pas une poule (p. 27) – se sont-ils transformés en assassins sauvages ? Comment des êtres humains ont-ils pu maltraiter, humilier et brutaliser leurs semblables ? Comment cette barbarie¹¹ a-t-elle été possible ? L'enquête de Hatzfeld s'inscrit ainsi dans la lignée des recherches sur la « banalité du mal » et repose sur le topos de « l'homme ordinaire »¹². Dans les chapitres « La première fois », « L'apprentissage » ou « Le goût et le dégoût », l'auteur cherche à détecter « cette petite chose » qui change un homme normal en tueur (p. 31).

Les ouvrages de Hatzfeld sont tous construits selon le même principe et les chapitres d'*Une saison de machettes* font alterner la parole des tueurs et celle de l'auteur, qui communique des impressions et des idées personnelles. Ainsi, Hatzfeld oppose à plusieurs reprises sa relation, « d'amitié » (p. 264), avec les rescapés de Nyamata à sa relation avec les tueurs. Dans un des premiers chapitres, il souligne le sentiment de « méfiance immédiate et réciproque » (p. 46) qu'il éprouve à l'égard de ses interlocuteurs. Ce sentiment ne disparaîtra jamais totalement, même s'il arrive que l'hostilité s'estompe au cours des entretiens et que l'auteur se surprenne à passer « des moments cordiaux » avec eux. Cette méfiance est justifiée, puisque Hatzfeld est d'emblée confronté aux difficultés inhérentes au témoignage du bourreau. Alors qu'un rescapé, quand on lui demande de témoigner, choisit de se taire ou de « zigzaguer » avec la vérité (p. 49), le premier choix du tueur « est de se taire, le second de mentir » (p. 49). Quant aux victimes traumatisées, elles « ne s'entendent pas si bien avec leur mémoire » à cause de la peur ou de l'humiliation (p. 182). C'est Clémentine, une femme hutue mariée à un Tutsi, qui l'affirme. Voilà pourquoi les rescapés, une fois prêts à parler, prennent des « risques » dans leurs narrations (p. 172). Ils réussissent à raconter leur histoire en se laissant submerger par leurs souvenirs douloureux, ce qui provoque

des chocs et des blocages. Les bourreaux, en revanche, s'accrochent habituellement à un « négationnisme vital »¹³ ou au mensonge pur et simple. Du coup, par moments, un « ravin d'incompréhension » (p. 197) sépare l'auteur de ses interlocuteurs.

Comment expliquer alors le succès inattendu du projet ? Hatzfeld découvre que la parole devient plus facile quand les tueurs ont l'occasion de s'abriter derrière « une syntaxe plus diluée » afin d'atténuer leur responsabilité et de se distancer de leurs crimes¹⁴. L'auteur note également que victimes et bourreaux se servent d'un vocabulaire différent pour décrire les massacres. Les rescapés utilisent le mot « génocide » (*itfembabwoko*, nouveau dans leur langue) « avec une étonnante lucidité sur sa signification » (p. 174). Pendant les tueries, les bourreaux se gardaient de parler du « boulot », non seulement pour « survivre psychologiquement à leurs actes », comme le devine Hatzfeld, ou parce que « les gens savaient le boulot qu'ils faisaient sans nécessité de le nommer » (p. 254), mais le mot « génocide », sa généalogie et son histoire, leur était en plus inconnu. Hatzfeld commente à plusieurs reprises l'extermination des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale et essaie de penser les événements au Rwanda à travers le génocide des Juifs¹⁵. La comparaison demeure quelque peu problématique, étant donné l'absence de ce cadre historique et philosophique en Afrique noire. Seulement après les tueries, le mot « génocide » a été introduit par des journalistes. Toutefois, même à ce moment-là, les tueurs ne reprennent pas le terme à leur compte et préfèrent le remplacer par les mots « massacres » (*itsembatsemba*) ou « guerre » (*intambara*) (p. 173-175), confondant ainsi leurs crimes et les guerres des générations précédentes. Il est trop risqué, nous confie Jean-Baptiste, de dire des « mots vrais » sur la situation (p. 257). Ce serait précisément cette distance qui permet aux tueurs de parler plus librement, c'est-à-dire en exposant les détails des tueries sans en rester traumatisés.

Car il est indéniable que la parole du bourreau frappe par sa précision et par sa cruauté glaçante. Avec une placidité étonnante, les bourreaux s'expriment sur des thèmes divers tels que l'organisation des massacres et les pillages mais également sur le pardon et les remords. Ils racontent comment ils « se perfectionnaient » à la tuerie (p. 43) et se présentaient chaque matin « avec des machettes bien fines » (p. 43). Parfois, par inattention ou à cause de « manquements techniques », on abandonnait des « blessés remuants » (p. 148). Les bébés étaient écrasés contre les murs mais de toute manière, nous assure Alphonse, on les tuait rapidement, « parce que leurs souffrances n'étaient d'aucune utilité » (p. 149). Le vieil Élie commente la facilité de tuer à la machette, argumentant que « au fond, un homme c'est comme un animal, tu le tranches sur la tête ou sur le cou, il s'abat de soi » (p. 41). À un certain moment, les tueurs avouent même éprouver un certain plaisir à ce boulot « suant et dissipant », « régaland », « comme une distraction imprévue » (p. 55-57)¹⁶. Les tueurs ne souffrent d'ailleurs pas de remords,

mais évoquent en revanche leurs propres douleurs et le regret de se trouver en prison. Ainsi Alphonse affirme-t-il que « ce sont nos propres malheurs qui accablent plus facilement nos cauchemars que les malheurs des autres » (p. 179). Les tueurs ne semblent pas entrevoir les conséquences morales de leurs crimes. Tous témoignent d'une « naïveté déconcertante » (p. 222) en abordant le thème du pardon – « une dépense inutile et risquante » selon Élie, parce que « ceux qui ont demandé pardon n'ont pas été récompensés comme il faut », c'est-à-dire qu'ils se trouvent toujours en prison (p. 230). « C'est vraiment d'une candeur obscène », déclare Hatzfeld dans une interview¹⁷.

LE MOMENT DE L'ÉCRITURE

Assurément, l'impassibilité des bourreaux a de quoi étonner. Il est toutefois primordial de noter que Hatzfeld prend moralement position *contre* les personnages de *Une saison de machettes* et choisit résolument le camp des rescapés¹⁸. Cet engagement personnel s'affirme explicitement dans les chapitres « analytiques » où l'auteur brosse un portrait parfois repoussant des tueurs et n'hésite d'ailleurs pas à communiquer sa propre aversion au lecteur (p. 269). À un deuxième niveau également, la composition même du livre et le processus d'écriture contribuent à la création d'une image peu flatteuse du bourreau.

Hatzfeld présente ses ouvrages sur le génocide rwandais comme des « récits ». Dans un article sur la représentation du génocide rwandais dans la littérature, Paul Kerstens a remarqué que le terme « récit » est ambigu en ce qu'il peut désigner aussi bien une œuvre de fiction que de non-fiction¹⁹. Quoique Hatzfeld publie aux Éditions du Seuil, dans la collection « Fiction & Cie » qui plus est, il serait néanmoins erroné de qualifier ses livres de « fictions ». Les témoignages recueillis sont annoncés comme authentiques : chaque livre contient une présentation des témoins accompagnée d'une photo. Pour les tueurs, même le jugement est mentionné. Kerstens signale par ailleurs que cette authenticité se voit davantage encore mise en lumière par la façon dont l'auteur utilise deux variantes du français. L'alternance entre le « français rwandais » des témoins et le « français de l'Hexagone » de l'auteur structure la narration dans chacun des ouvrages de Hatzfeld et souligne ainsi la différence entre témoignage et commentaire, renforçant de cette manière l'authenticité de la parole testimoniale.

L'ambiguïté du terme « récit » n'est toutefois pas fortuite. Même si ses livres recueillent au fond les témoignages des survivants du génocide, Hatzfeld n'est pas un témoin direct et ses ouvrages constituent dès lors une *représentation* des témoignages collectés. La narration à la première personne est pour cette raison trompeuse et donne une fausse impression d'immédiateté. Certains témoignages ont non seulement été traduits du kinyarwanda en français, mais la parole parlée a en outre été transposée en une parole imprimée. Un énorme travail de

« montage » a précédé l'écriture proprement dite. Dans *La stratégie des antilopes*, Hatzfeld s'attarde plus en détail sur le rôle qu'il joue dans la généalogie du récit et se pose la question de savoir « comment écrire la parole des autres²⁰ ». Il réfléchit sur l'effet de l'écriture quand, se retrouvant seul à Paris, il essaie de raviver la personne interviewée au Rwanda : « Au moment où l'on écrit sur sa table, la personne qui a parlé à Nyamata s'efface inévitablement derrière ses phrases. L'auteur travaille ses paroles, il s'attarde dessus, il les détourne malgré lui de leur destination initiale en les transcrivant pour des lecteurs. » En quelque sorte, conclut-il, « mettre en scène et monter des témoignages dans un livre, c'est transformer les témoins en personnages de livre²¹ ». Le témoignage se révèle être enfin un texte très « construit ».

Toute trace de « montage » a pourtant été curieusement effacée et la présence de l'auteur lors des interviews parfaitement gommée²². Les réponses des tueurs nous sont rapportées sous forme de monologue ininterrompu. Les témoignages semblent ainsi surgir du néant et les tueurs s'adressent directement au lecteur. Reste simplement à deviner la question à laquelle répond la parole du bourreau, ou à distinguer les termes qu'utilisent les tueurs eux-mêmes et ceux que leur prête Hatzfeld. Le lecteur se demandera ainsi si les tueurs se sont spontanément mis à raconter les pillages et les fêtes chaque soir après les tueries (« La fête au village », p. 105-110). Ou encore, les tueurs mettent-ils eux-mêmes en parallèle le boulot dans les marais et celui sur les champs ou est-ce Hatzfeld qui leur a demandé de comparer les deux (« Tuer était moins échinant que cultiver », p. 69 ; « C'était un geste comparable, mais une impression non comparable, plus hasardeuse. C'était un boulot agité », p. 68 ; « [Les tueries] étaient plus fructifiantes que les cultures », p. 71-72) ? On ne saurait sous-estimer l'effet de cette stratégie narrative, car le monologue et l'apparente aisance avec laquelle les tueurs s'expriment influencent naturellement l'image du bourreau chez le lecteur.

MÉMOIRE ET OUBLI DANS *LE PASSÉ DEVANT SOI*

Le passé devant soi de Gilbert Gatore est un « roman », une fiction littéraire qui cherche à comprendre la « vérité indicible²³ » du génocide rwandais. Le roman propose deux récits superposés, un dialogue entre bourreau et victime. Le héros du premier récit est un garçon doux, un simple d'esprit qui, faute de vrai nom, est appelé « Niko » (« hé ! », « toi là-bas ! ») par les villageois. Niko est muet, et la beauté de son corps contraste brutalement avec sa dentition répugnante qui pour certains lui donne l'air d'un démon, pour d'autres celui d'un singe. Ignoré de sa famille, à l'exception de son oncle Gaspard, Niko-le-singe apprend à vivre seul et se retire dans le monde de ses pensées. Le lecteur rencontre ce personnage pour la première fois au moment où il trouve refuge dans une grotte peuplée de singes. Niko tente de fuir les souvenirs qu'il garde de sa vie de génocidaire, quand il a

chassé et coupé avec sa bande « autant de gens qu'il était possible²⁴ ». Le récit nous enseigne que le choix de Niko n'en est pas vraiment un car, comme il le prétend, « dans certains cas le choix ne se fait pas entre accepter ou refuser l'horreur, y collaborer ou s'en distancer, mais entre être du côté de ceux qui la commettent ou du côté de ceux qui la subissent. Deux options entre lesquelles il faut choisir » (p. 159).

Le récit de Niko est entrecoupé de l'histoire d'une jeune fille à la recherche de son passé. Adoptée après avoir survécu au massacre qui a coûté la vie à ses parents, Isaro mène une existence insouciant et fait de brillantes études en France. Elle est l'opposée absolue de Niko à plusieurs niveaux. Belle et gracieuse, elle ressemble à un « oiseau géant » (p. 11). Elle adore les mots, « ses jouets préférés » (p. 85). Un jour toutefois, très brusquement, son pays d'origine se rappelle à elle d'une façon inattendue. Elle abandonne aussitôt ses études et quitte la France pour engager un travail de mémoire financé par une Fondation anonyme, en recueillant des témoignages dans son pays natal.

Victime et bourreau sont confrontés aux mêmes questions : comment se souvenir ? comment oublier ? Ils demeurent tous deux impuissants devant le passé qui les empêche de voir l'avenir. Niko s'efforce de refouler les pensées qui le tourmentent et qui ne cessent de le visiter. Son incapacité à la parole devient ainsi une arme dans la lutte contre le souvenir. Le récit de Niko ressemble à une fable, un conte africain sans repères géographiques ni historiques, dont les paragraphes détachés invalident l'enchaînement logique : Niko ne désire pas comprendre, il essaie au contraire d'ignorer les pensées qui lui passent par la tête, qui l'écoeurent et déclenchent « des convulsions irrépessibles » (p. 175).

Isaro, quant à elle, s'oblige à se souvenir de son passé. Elle rompt avec ses parents adoptifs, « anges gardiens » qui ont tenté de cacher à leur fille un passé « inutilement encombrant » (p. 180). Cet oubli forcé, façon d'exprimer sa gratitude envers ses parents adoptifs, lui devient finalement insupportable. Voilà le problème avec les anges, conclut Isaro : « leur générosité empêche que s'accomplissent la cruauté et l'absurdité auxquelles sont condamnés les humains. Leurs ailes prévenantes protègent et gênent » (p. 60). En préparant son travail de mémoire, la jeune fille est rongée par des souvenirs sanglants mais se sent « enfin dans son rôle » (p. 74). Son histoire nous est fournie dans une narration classique et s'ancre dans le présent ; un choix stylistique qui répond finalement à la volonté du personnage de comprendre et d'analyser.

LA VIOLENCE DE LA NARRATION

Le lecteur n'est pas tout d'abord révolté par la cruauté du bourreau, par ses crimes sanglants ou par les détails affreux de son histoire. Pierre Schoentjes a indiqué lors du colloque cité ci-dessus²⁵ que Gatore reste « en-deçà » de la violence des événe-

ments. L'auteur écrit sous le régime de la litote, sans manifester le moindre désir d'en rajouter. Hormis quelques épisodes dans la vie de bourreau de Niko (victimes « coupées en morceaux » et « lapidées », p. 158; corps « jetés dans des fosses, brûlés, coulés, écrasés, dissous », p. 173), le roman n'expose pas les détails des tueries. Qui plus est, l'auteur ne prend pas explicitement position et n'intervient pas pour commenter ou analyser le récit du bourreau. Il n'empêche que *Le passé devant soi* est loin d'être un roman reposant. Sa forme et la construction enchevêtrée des récits permettent à l'auteur d'évoquer des expériences que les mots n'arrivent pas à dire et de soulever des questions aussi complexes que celle de la responsabilité, de la culpabilité et du pardon, tout en se gardant d'accuser.

Pour le lecteur, le roman constitue un « voyage insoutenable » (p. 11). Dès les premières lignes, il est impliqué dans l'histoire, le narrateur l'invitant à entrer dans le récit par une apostrophe directe : « Cher inconnu, bienvenue dans ce récit » (p. 11). Le lecteur se rend compte que les récits de Niko et d'Isaro sont racontés par deux narrateurs différents, sans pour autant pouvoir les identifier. Celui qui nous relate les aventures de Niko s'adresse avec familiarité au lecteur (« Cher compère, nous voici au milieu d'une passe inconfortable », p. 80; « Cher lecteur, si tu as été attentif au récit, tu sais ce qui se passe ensuite », p. 177; « Cher curieux », p. 70; « Cher compagnon », p. 124), de sorte que ce lecteur se sent très proche de Niko et que le personnage lui inspire même de la sympathie, voire de la compassion. Le narrateur de l'histoire d'Isaro interpelle également le lecteur, mais ici le tutoiement fait place à un « vous » plus réservé. En effet, le narrateur demande au lecteur de garder une certaine distance face au personnage pour que sa présence reste « discrète, imperceptible » (p. 12).

Le narrateur du récit de Niko s'avère d'ailleurs peu fiable quand il s'excuse d'avoir « oublié » de signaler au lecteur l'obscurité des pensées de son personnage :

Cher curieux, j'ai oublié de te prévenir que l'esprit de Niko est un labyrinthe sauvage dans lequel tu consens à te perdre et essaies de garder confiance. C'est en quelque sorte une chute à laquelle il faut s'abandonner, une exploration d'un territoire intime dont il faut accepter qu'il ne soit pas adapté à la visite (p. 70).

Il exige du lecteur le courage de se lancer dans une histoire qui n'est peut-être pas sans danger. Le narrateur rappelle toutefois que le lecteur est libre et qu'il doit lui-même décider s'il veut avancer dans le récit : « Prends le temps qu'il te faut pour faire ce choix et, si tu décides de continuer, suis mes pas » (p. 70). Ce choix n'est pas gratuit et engage le lecteur à en découvrir les conséquences et en assumer la responsabilité. Il devient d'autant plus pénible quand Niko se révèle être un assassin qui a tué avec sa bande des centaines ou même des milliers de gens. Faut-il condamner Niko et arrêter la lecture ? Le lecteur est piégé : il se voit forcé d'emboîter le pas à Niko et de se mettre dans la position du bourreau. Est-il

moral d'entrer dans l'esprit de ce personnage ? de vouloir comprendre ce qui se passe dans la tête d'un tueur ? Et, surtout, cela vaut-il la peine de prendre ce risque ?

Peut-être cette exploration a-t-elle anéanti la sympathie que tu pouvais avoir pour Niko. « L'abandon et l'oubli sont les moindres des frustrations qu'on doit infliger aux gens comme lui ! » te retiens-tu peut-être de crier. Peut-être t'en veux-tu de n'avoir pas détecté cette horreur au prime abord. Il se peut même que tu doutes que le Niko sympathique et naïf qui rêvait de bonheur au bord d'une cuvette ne soit le même que celui qui a tué tant de gens. Suivre Niko, hésiter à le faire, cela revient à se demander si un meurtrier n'est entièrement dans le meurtre qu'au moment où il le commet. [...] C'est cette partie qui ne coïncide pas avec le meurtrier et la valeur qu'on lui accorde qui, peut-être, permet de décider de rester en compagnie de Niko ou non (p. 178).

Le narrateur sollicite la participation du lecteur dans l'interprétation de l'histoire pour que celui-ci soit obligé d'entreprendre un véritable *acte de lecture* qui l'« affecte²⁶ ». Gatore a déclaré que la fiction permettait d'« amener le lecteur à entrer vraiment dans le récit²⁷ ». Le lecteur est en effet sollicité à *répondre* au texte : il s'efforce à déchiffrer les pensées de Niko et la structure narrative du récit pour comprendre l'aventure dans laquelle il s'est lancé.

Les récits de Niko et d'Isaro se déroulent en parallèle à travers le livre et représentent les deux faces d'une seule histoire. *Le passé devant soi* se termine toutefois par un coup de théâtre qui révèle un lien d'étroite intimité entre les deux récits. Le personnage de Niko ne s'oppose pas diamétralement à celui d'Isaro mais lui appartient. L'un est en réalité le produit de l'autre, puisque Isaro, dans l'espoir de comprendre à fond ce qui se passe dans la tête du bourreau, finit par écrire une fiction. À l'image même de Gatore, Isaro a préféré la fiction pour évoquer la tragédie. Niko est le fruit de son imagination et c'est par son truchement qu'elle peut s'approcher de la tragédie. Elle se rend bien compte que, sous les traits de ce personnage, elle a essayé de « convertir au moins un inconnu en un ami » (p. 216). C'est même « un peu celui qui a pu faire ça que j'ai essayé d'approcher, de comprendre, de tuer et de pardonner » (p. 213), confie-t-elle à ses parents. Victime de son existence malheureuse, Niko s'est transformé en bourreau, troublant ainsi la frontière entre les deux catégories. Pour Isaro, du coup, Niko le bourreau ne coïncide jamais complètement avec Niko-le-singe, et c'est cette « brèche » (p. 178) qui lui permet de lui pardonner. Le récit du tueur appartient donc à Isaro, et non pas à Gatore, qui renonce dès lors à s'immiscer dans cette histoire.

Le lecteur est enfin à même d'identifier les narrateurs et de décoder le système narratif. Une « violence discursive »²⁸ remplace la violence de l'histoire du bourreau si bien que la lecture devient une expérience dont le lecteur ne sort pas indemne. C'est précisément dans cet acte performatif que réside la pratique

éthique du témoignage littéraire selon Marie Bornard : rescapé de la violence textuelle, le lecteur devient un partenaire actif et engagé dans l'élaboration d'une mémoire culturelle des événements représentés et une chaîne de transmission est établie. Le jeu narratif est de cette manière « particulièrement en adéquation avec la matière²⁹ » dont traite le roman. Dans *Le passé devant soi*, le témoignage n'est pas seulement un élément thématique mais structure véritablement la narration. Le récit de Niko est ainsi clôturé par un « envoi » :

Cher ami, ce récit t'appartient maintenant. S'il t'a intrigué, lis-le encore, un jour, en te gardant d'être trop pris par le jeu de sa narration car l'essentiel est ailleurs. S'il t'a paru maladroit, raconte-le aux autres sans te priver de formuler mieux ce que j'ai pu mal exposer (p. 215).

Isaro ne se fait pourtant pas d'illusions et dénonce le caractère « irrémédiable » du génocide. L'histoire qu'elle vient d'écrire se termine par la réflexion qui ouvre le roman de Gatore : que vaut-il mieux faire lorsque, sans aucun doute possible, il est trop tard ?

Enfin, si jamais [le récit] t'a touché, assure-toi de ne pas le prendre pour autre chose qu'un mensonge sans intention, un remède sans effet (p. 215).

FICTION ET VÉRITÉ

La littérature s'impose tant à Hatzfeld qu'à Gatore pour retracer une période historique extrêmement tragique. L'échec du journalisme et de la biographie les ont poussés à inventer une nouvelle forme pour témoigner du génocide. On a signalé que les deux auteurs cités se méfient du travail historiographique et ethnologique et se proposent d'approcher le génocide à partir de l'expérience individuelle. Cette « vérité intime », comme l'appelle Gatore, est paradoxalement constituée d'hésitations, d'omissions, d'incorrections et même de mensonges. Hatzfeld découvre que la honte et l'humiliation coupent parfois la parole aux rescapés, alors que les récits des tueurs sont lardés de mensonges – « un ou deux que je connais, d'autres pas encore » (p. 157). Cependant, même quand l'auteur découvre la version correcte du récit infidèle du tueur, il préfère souvent garder la version originale parce que « malgré sa fausseté délibérée, [cette version] reflète une vérité plus essentielle sur l'atmosphère d'excitation, un état d'esprit³⁰ ». Isaro, qui entreprend au fond le même projet que Hatzfeld, signale également l'importance de l'expérience personnelle et subjective. Quand un membre de la Fondation lui demande comment elle assurera « l'objectivité et la bienveillance » du témoignage, Isaro argumente que « [même] les mensonges des gens, leurs omissions, leurs exagérations [lui] paraissent intéressantes [sic]³¹ ». Le personnage et l'auteur du *Passé devant soi* préférèrent en fin de compte la fiction pour compenser les failles de la

mémoire³² et la forme pour contrebalancer l'impuissance du langage.

La littérature permet donc d'approcher une vérité qui demeure inaccessible au journalisme et à la mémoire. Cette vérité est toutefois d'une autre nature et ne s'oppose pas à l'invention ni au mensonge. Il importerait certes de définir plus avant le rapport entre vérité et fiction. Gatore le rappelle fort bien lorsqu'il écrit que son récit suit « le sentier incertain qui sépare les faits et la fable, le souvenir et la fantaisie³³ ». On comprendra que l'étude dépasse le cadre de cet article. Notre analyse ne fait qu'apporter quelques éléments de réponse à une interrogation ancienne que réactivent aujourd'hui les fictions inspirées de violences extrêmes.

NOTES

¹ Gilbert Gatore, *Le passé devant soi. Roman*, t. 1, *Figures de la vie impossible*, Paris, Phébus, 2008, p. 11.

² Nous retenons ici les trois recueils de témoignages sur le génocide rwandais : *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2000 ; *Une saison de machettes. Récits*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2003 ; *La stratégie des antilopes. Récit*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2007.

³ « L'impasse » [entretien de Jean Hatzfeld par Pierre Michel] pour Evene.fr (octobre 2007).

⁴ Jean Hatzfeld, *La stratégie des antilopes*, op. cit., p. 207.

⁵ Gilbert Gatore a souligné l'importance de la forme comme « artifice » à la disposition de l'écrivain lors d'un colloque récent sur la littérature contemporaine : « Le texte blessé... des vies bousculées par l'histoire », table ronde avec Gilbert Gatore, Valentine Goby et Bertrand Leclair, animée par Pierre Schoentjes et organisée par la Maison des écrivains et de la littérature dans le cadre du colloque *Littérature : Enjeux contemporains II. Inventions/Interventions*. Enregistrement du 4 avril 2008 au Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, et est à réécouter sur le site de France Culture (Radio France), http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/nouveau_prog/creation/alacarte_fiche.php?src_id=85000018&diff_id=200000299.

⁶ Ouvrages de Dominique Viart sur les « fictions critiques » : « Les Mutations esthétiques du roman contemporain français », numéro spécial de *Lendemains. Études comparées sur la France*, vol. 27, n° 107/108, Stauffenburg Verlag, 2002 ; « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », in Michèle Touret, Francine Dugast-Portes (dir.), *Le Temps des lettres*, PU de Rennes, 2001 ; « Les fictions critiques de Pierre Michon », in Agnès Castillogione, *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002 ; « Les fictions critiques dans la littérature contemporaine », in Matteo Majorano, *Le Goût du roman*, B.A. Graphis, Italie, 2002 ; « Les fictions de Pascal Quignard », *Études françaises*, vol. 40, n° 2, 2004 ; « Fictions en procès », in Bruno Blanckeman, Marc Dambre, Aline Mura-Brunel (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005.

⁷ Le mot « couper » est utilisé tant par les tueurs que par les rescapés pour désigner « tuer à la machette ». À l'origine un euphémisme, le mot finit par accentuer au lieu d'atténuer l'horreur du geste. Cf. Anthony Daniels, « Fear of regress », in *New Criterion*, vol. 26, n° 6 (2008).

⁸ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie*, op. cit., p. 9.

⁹ Jean Hatzfeld, *Une saison de machettes*, op. cit., p. 49. Toutes les citations sont des extraits de ce livre, sauf indication contraire.

¹⁰ Hatzfeld indique que l'initiative de parler avec les tueurs a germé « à la faveur de questions récurrentes posées par les lecteurs du premier livre [*Dans le nu de la vie*]. Leur intérêt fut contagieux » (p. 49).

¹¹ Nous référons à la thématique de la « brutalisation » ou de la « barbarisation » de l'homme et de la société. Cf. George Mosse, *La brutalisation des sociétés européennes. De la Grande Guerre au totalitarisme*, Paris, Hachette, 2000, sur la banalisation de la violence après la Première Guerre mondiale ; les ouvrages d'Omer Bartov sur la Seconde Guerre mondiale ; ou plus récemment George Kassimeris (dir.), *The Barbarisation of Warfare*, New York University Press, 2006.

¹² L'auteur cite et commente d'ailleurs l'étude de Christopher Browning, *Des hommes ordinaires. Le 101^e bataillon de réserve de la police allemande et la Solution finale en Pologne* dans les chapitres « Une allure haute » (p. 232-240) et « Une tuerie surnaturelle » (p. 247-250).

¹³ Jean Hatzfeld, « L'impasse », *op. cit.*

¹⁴ Au lieu de s'adresser à chacun individuellement (« Peux-tu détailler ton emploi du temps au début de la matinée ? »), Hatzfeld passe à un « vous », non pas de politesse mais pluriel (« Peux-tu détailler votre emploi du temps au début de la matinée ? ») (p. 176). Nous remarquons qu'un des tueurs, Pio, finit par distinguer Pio le tueur et Pio le cultivateur : « c'est comme si j'avais laissé un autre individu prendre mes propres apparences vivantes, et mes manies de cœur » (p. 54).

¹⁵ On a déjà cité l'ouvrage de Christopher Browning. S'y ajoutent les chapitres « Le passage à l'acte » (p. 59-66), où Hatzfeld analyse la planification du génocide rwandais en le mettant explicitement en parallèle avec le génocide des Juifs, et « Un génocide de proximité » (p. 74-79) où il signale quelques différences cruciales.

¹⁶ Plusieurs critiques ont souligné le caractère « carnavalesque » des massacres. Cf. Christine Stansell, « At the mind's limits », in *Dissent*, vol. 53, n° 4 (2006) ; Ron Dudai, « Understanding perpetrators in genocides and mass atrocities », in *British Journal of Sociology*, vol. 57, n° 4 (2006).

¹⁷ Jean Hatzfeld, « L'impasse », *op. cit.*

¹⁸ Nous remarquons que Hatzfeld s'est toujours opposé à la politique officielle de réconciliation au Rwanda et à la cohabitation forcée de victimes et bourreaux. Cf. *La stratégie des antilopes*, *op. cit.*, p. 249 (« Quelle dantesque destinée que celle des rescapés condamnés à cohabiter avec les tueurs de leurs familles ! Quelle dureté de l'Histoire ! ») ; « Je ne ferai jamais le journaliste au Rwanda » [entretien de Jean Hatzfeld par Franck Nouchi], in *Le Monde*, 7 septembre 2007 ; « L'impasse », *op. cit.* ; « Let the victims voice their pain », in *Unesco Courier*, vol. 54, n° 5, p. 40.

¹⁹ Paul Kerstens, « "Voice and give voice" : dialectics between fiction and history in narratives on the Rwandan genocide », in *International Journal of Francophone Studies*, vol. 9, n° 1, 2006.

²⁰ Jean Hatzfeld, *La stratégie des antilopes*, *op. cit.*, p. 206.

²¹ *Ibid.*, p. 206-207.

²² Cf. Lee Ann Fujii, « Machete Season: The Killers in Rwanda Speak », in *African Studies Review*, vol. 50, n° 1 (2007).

²³ Intervention de Gilbert Gatore pendant la table ronde « Le texte blessé... des vies bousculées par l'histoire », *op. cit.*

²⁴ Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi*, *op. cit.*, p. 158. Toutes les citations sont des extraits de ce livre, sauf indication contraire.

²⁵ Cf. table ronde, « Le texte blessé... des vies bousculées par l'histoire », *op. cit.*

²⁶ Marie Bornand, *Témoignage et fiction. Les récits des rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2004, p. 175. Le terme est de Paul Ricœur.

²⁷ Cf. table ronde « Le texte blessé... des vies bousculées par l'histoire », *op. cit.*

²⁸ Marie Bornand, *Témoignage et fiction*, *op. cit.*, p. 175.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Jean Hatzfeld, *Une saison de machettes*, *op. cit.*, p. 157.

³¹ Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, *op. cit.*, p. 90.

³² Compte rendu du roman dans *La Croix* (13 février 2008), <http://www.la-croix.com/livres/article.jsp?docId=2328862&rubId=43500>.

³³ Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, *op. cit.*, p. 11.