

LA FICTION ET LA NON-FICTION DANS LA LITTÉRATURE DE GÉNOCIDE : LE CAS
RWANDAIS D'APRÈS GIL COURTEMANCHE ET JEAN HATZFELD

LUCYLL TONGNAAN SHAIYEN

Une thèse soumise à l'Université d'Ottawa dans le cadre des exigences du programme de
Maîtrise ès arts en Lettres françaises

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa

Résumé

Notre recherche est placée dans le contexte de la répression ethnique et de la stéréotypie identitaire qui aboutissent au génocide rwandais d'avril, 1994. Le champ littéraire s'ouvre ainsi à des récits différents de ces événements tragiques, prenant des formes de fiction et de non-fiction.

Cette thèse a pour but l'analyse comparée de la représentation fictionnelle du génocide rwandais, dans *Un dimanche à la piscine à Kigali* (2000) de Gil Courtemanche, et de la présentation factuelle du génocide rwandais à travers *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais* (2000) de Jean Hatzfeld. Nos objectifs incluent un examen des approches et moyens employés par les deux auteurs dans la narration de l'histoire du génocide. La question de la définition ou la redéfinition de fiction et de non-fiction et de la conformité ou de la non-conformité par rapport à des théories antérieures fait aussi l'objet de notre étude.

La méthodologie employée repose sur les théories de la narratologie et de la rhétorique des tropes. Les indices d'ordre, de vitesse, de fréquence, de mode et de voix servent en tant que paramètres d'analyse narratologique dans les textes de notre étude. Ensuite, la rhétorique des tropes est mise en œuvre pour mettre en valeur le sens de ce que les auteurs cherchent à communiquer, autrement voilé dans les figures de style. La métaphore, la synecdoque, l'oxymore, la comparaison, l'euphémisme et le dysphémisme constituent le point de mire de l'analyse rhétorique dans les deux récits. Ces modalités discursives sont envisagées dans la perspective des recherches qui traitent des différences entre la fiction et la non-fiction. Cependant, plutôt que de tous les présenter formellement dans une section préalable, une partie des outils d'analyse et des notions est introduite de manière parallèle à l'étude du corpus. Cela veut dire que la théorie est vue ici à travers le prisme des textes.

Alors qu'on pourrait dire que la vérité constitue le noyau du récit factuel, la réception de l'œuvre de fiction met plus d'accent sur sa qualité vraisemblable que sur la véracité. Cependant, Courtemanche et Hatzfeld font tous deux un effort pour persuader le lecteur que leurs sources sont crédibles, insistant ainsi sur la véracité du récit. Au cours de notre recherche, nous avons établi qu'une proximité entre la fiction et la non-fiction est illustrée par le caractère mimétique de la fiction, considérée comme une feinte calquée sur le réel. Ce lien entre les deux champs nous amène à la conclusion qu'il n'est pas seulement possible de réinventer l'horreur du génocide, mais aussi

que la fiction pourrait révéler une vérité plus intense que la non-fiction, comme illustrée dans le contexte de cette étude.

Mots clés : Fiction, non-fiction, génocide, Rwanda, journalisme narratif, narratologie, rhétorique

Abstract

This thesis is set against the backdrop of ethnic repression and identity stereotypes that led to the Rwandan genocide of 1994. Various authors took to adapting the tragic genocide accounts into fictional and non-fictional texts, which brings us to the analysis of two of such literary works titled *Un dimanche à la piscine à Kigali* (2000), written by Gil Courtemanche and *Dans le nu de la vie: récits des marais rwandais* (2000) by Jean Hatzfeld.

Our primary objective is to analyze the style employed by Courtemanche and Hatzfeld in the retelling of the Rwandan genocide as fictional and non-fictional texts. This study also seeks to examine how the fiction and non-fiction subgenres have been redefined by the authors' writings, as it relates to the issue of conformity or non-conformity to existing literature on the subject matter.

Our methodology is based on the theoretical application of Gerard Genette's narratology to the genocide accounts and also the use of rhetorical devices in textual analysis. Narrative order, speed, frequency, mode and voice serve as parameters for the structural study of the selected texts. Furthermore, our rhetorical analysis focuses on major stylistic devices such as metaphor, synecdoche, oxymoron, simile, euphemism and dysphemism in the two books. This aims at bringing to light, a veiled sense of meaning, as communicated by the authors of our study texts. However, the theoretical framework of this project constitutes a departure from the norm, in the sense that, the theories are examined through textual lenses.

While the matter of truth constitutes the nucleus of factual narratives, the recognition and acceptance of a fictional work emphasizes verisimilitude more than truth. However, in keeping with ethos, Courtemanche and Hatzfeld's texts demonstrate credibility in citing their sources of information, hereby emphasizing truthfulness. Also, in the course of this research, it has been established that the correlation between fiction and non-fiction is illustrated by the mimetic nature of fiction, which is none the less, a copy of that which is real. This link between the two subgenres brings us to the conclusion that, it is not only possible to reinvent genocide horror stories, but also

that fiction tends to reveal a more intense level of truth than non-fiction, as illustrated in the context of this study.

Key words : Fiction, non-fiction, genocide, Rwanda, narrative journalism, narratology, rhetoric

Table des matières

Résumé.....	ii
Abstract	iii
Table des matières	v
Remerciements	vii
Dédicace	viii
Introduction.....	1
Chapitre Un : État de question : Fiction et Non-fiction	5
1. Fiction.....	6
2. Non-fiction.....	15
Chapitre Deux : Étude de l'épitexte : Deux voies narratives face à l'horreur.....	21
1. Présentation des auteurs.....	21
a. Gil Courtemanche.....	22
b. Jean Hatzfeld.....	23
2. Motivations pour les deux voies différentes choisies par Hatzfeld et Courtemanche	24
Chapitre Trois : Approche narratologique et Figures de rhétorique dans les textes à l'étude.....	37
1. Approche narratologique dans les textes à l'étude.....	37
a. Ordre narratif.....	38
b. Vitesse narrative.....	42
c. Mode narratif.....	46
d. Voix narrative.....	49
e. Fréquence narrative.....	51
2. Figures de rhétorique dans les textes à l'étude.....	52
a. Métaphores.....	56
b. Comparaisons.....	59
c. Synecdoques.....	62
d. Oxymores.....	64
e. Dysphémismes et Euphémismes.....	65

Chapitre Quatre : Littérature de génocide et inscription de la fiction et de la non-fiction dans les textes à l'étude.....	70
1. Dire l'horreur dans la littérature du génocide juif	70
a. Le génocide rwandais mise en contexte.....	73
b. Représentations cinématographiques du génocide rwandais.....	75
c. Fiction et la non-fiction dans la littérature du génocide rwandais.....	80
2. Inscription de la fiction et de la non-fiction dans les textes à l'étude.....	89
a. Métissage générique dans les textes à l'étude.....	90
b. Plaisir sensuel	99
c. Regard interne chez Hatzfeld et Courtemanche.....	104
Conclusion.....	108
Bibliographie.....	115

Remerciements

Je rends grâce à Dieu, le Tout-Puissant pour son soutien indéfectible et pour le courage de poursuivre mes rêves.

Je tiens à remercier chaleureusement mon directeur de thèse, Professeur Bertrand Labasse, pour sa patience, sa considération et ses conseils inestimables. Pour les heures consacrées à la lecture minutieuse de mon travail, pour les ressources de recherche et surtout pour la rigueur de formation intellectuelle, les mots ne suffiront pas pour vous exprimer toute ma gratitude.

J'adresse mes sincères remerciements à tous les membres du Département de français, surtout au Professeur Kasereka Kavwahirehi, qui a été le premier de me donner l'opportunité d'acquérir des expériences d'emploi universitaire, mais aussi à la Professeure Claudia Bouliane qui a gracieusement accepté d'examiner avec lui ce projet.

Je remercie grandement mon équipe spéciale d'acclamateurs : mon mari exceptionnel, Horyen Shaiyen, mes filles merveilleuses, Piapnaan et Kyennaan, mes chers parents, Mary et Dennis Danazumi, mes frères David et Daniel, ma sœur, Betzoom et mon beau-frère, Stephen Enejo. Ma gratitude ne pourra égaler tous vos sacrifices. Je vous remercie infiniment.

Dédicace

Grâces soient rendues à Dieu, qui nous fait toujours triompher en Christ, et qui répand par nous en tout lieu l'odeur de sa connaissance !

2 Corinthiens 2 :14.

Introduction

L'histoire du génocide au Rwanda, bien que provenant d'un contexte francophone, me rappelle de la situation instable du Nigeria, mon pays d'origine. La vie journalière est devenu un pari en quelque sorte, on ne sait jamais qui reviendra vivant d'un trajet interétatique ou intra-étatique. La mort est banalisée et le caractère sacré de la vie humaine est de plus en plus dévalorisé. A la lumière de l'instabilité politique, économique et sociale, engendrée par les mouvements génocidaires de l'ethnie Foulani, dans le but de l'islamisation du Nigeria et de l'instauration d'un gouvernement purement de dominance djihadiste, nous nous réveillons chaque jour aux nouvelles des tueries isolées, des massacres dans les églises, des enlèvements perpétrés sur les autoroutes et dans les domiciles, le rapt et le mariage forcé des jeunes filles kidnappées de l'école, la fermeture des écoles, l'appauvrissement du peuple par la demande de rançon. Certains de ces incidents coïncident à des violences perpétrées au Rwanda, voire pire. De plus, mes lectures de *La femme aux pieds nus* de Scholastique Mukasonga et les deux premiers volets de la trilogie rwandaise de Hatzfeld a éveillé mon intérêt pour les écritures du génocide.

Cette étude porte sur la représentation du génocide rwandais, sous forme de fiction par Gil Courtemanche dans *Un dimanche à la piscine à Kigali* et sous celle du récit factuel à travers *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais* de Jean Hatzfeld. Cette recherche vise à étudier les approches employées par Courtemanche pour créer une simulation des faits réels et aussi le mélange du témoignage des survivants du génocide avec des perspectives littéraires et journalistiques dans le récit de Hatzfeld. Notre recherche porte sur les moyens différents par lesquels ces deux auteurs ont dépeint l'histoire du génocide rwandais dans leurs récits. D'un côté, Courtemanche présente des faits vérifiables à travers *Un dimanche à la piscine à Kigali* (2000) sous forme de fiction. Il contredit l'une des perceptions communes de la fiction comme une création exclusive de l'imagination de l'auteur ou les définitions lexicographiques qui soulignent en priorité la nature imaginaire voire fallacieuse de la fiction¹. Son récit met en exergue le caractère mimétique de la fiction et sa dépendance du réel pour reproduire l'effet vraisemblable du récit.

¹ « Fait imaginé (opposé à réalité) ; construction imaginaire : invention » ; « Création de l'imagination, en littérature ; genre littéraire que représentent ces œuvres. Livre de fiction (conte, roman...) » ; « Hypothèse conventionnelle qui permet de déduire des conséquences en droit. » *Le Robert dico en ligne*, Éditions Le Robert.
<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/fiction>

De l'autre côté, Jean Hatzfeld met en œuvre le registre non fictionnel dans son récit intitulé, *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais* (2000). Hatzfeld fait entendre les voix des victimes en veillant avec un grand respect à transcrire leurs témoignages dans le niveau de langue française qui définit leur raisonnement, leur tradition, leur culture et sans aucun effort de raffiner leurs expressions. Pour Hatzfeld, le récit de non-fiction, c'est le médium le plus adéquat de narrer l'histoire horrifiante des survivants du génocide. Il fait usage de la technique du journalisme narratif en empruntant des éléments de la fiction pour raconter la non-fiction. Tenant compte de son expérience de journaliste, il s'agit d'une rédaction élaborée et volumineuse qu'un simple article de presse ne permet pas. À travers le récit de Hatzfeld, on examine l'ancrage du journalisme à la littérature dans la représentation de la non-fiction, non seulement en tant que rivale de la fiction, mais aussi sur le plan des frontières floues qui existent entre les deux genres.

L'étude de la fiction et de la non-fiction dans le contexte génocidaire transcende les délimitations traditionnelles associées à l'étude littéraire pour tracer des liens avec le journalisme, l'histoire et l'anthropologie, tout en découvrant ainsi un domaine d'horreur qui se renouvèle selon l'agent principal qui véhicule le récit, soit le bourreau ou la victime. Néanmoins, les victimes constituent les agents principaux de la narration dans le récit de Hatzfeld alors que Gil Courtemanche focalise sur les deux groupes dans son récit.

D'autres questions de recherche précisent les distinctions et les points communs entre la fiction et la non-fiction, ainsi que leur justification et leur application au sujet du génocide. Il y a plusieurs critiques sur le sujet de la fiction et de la non-fiction, qui reflètent la concordance ou la discordance entre eux. Ces perspectives se croisent au sujet de la présence ou de l'absence de la vérité, où la non-fiction incarne communément la vérité factuelle alors que la fiction peut être porteuse d'un autre type de vérité. Des auteurs comme Gérard Genette, Jean-Pierre Esquenazi, Tzevetan Todorov, John Searle, Ivan Jablonka et, bien plus tôt, Lucien de Samosate proposent que la fiction est une imitation du réel, de sorte que le lecteur se plonge dans le récit et s'identifie avec les événements. Genette, William Nelson, Mariana Boca et D.E.B Pollard précisent que la fiction exprime une vérité auctoriale qui résiste à la contestation de sa validité. Dans l'optique de Margaret Macdonald, la non-fiction n'a pas ses sources dans l'imagination, mais dans les domaines concrets comme la science et l'histoire. Cependant, la non-fiction évolue peu à peu de la simple énonciation des faits ayant eu lieu à l'hybridation des faits historiques aux techniques fictionnelles dans le champ du journalisme narratif, comme illustré par Jean Hatzfeld. Ivan Jablonka classe l'écriture

en trois groupes selon les néologismes géographiques du premier, deuxième et troisième continents. Il qualifie la non-fiction par les termes la « littérature errante » ou les « écrits du réel » qui en tant que catégories d'écriture du troisième continent se situent entre la littérature savante et la littérature fiction. Alexandre Gefen subdivise la non-fiction en trois catégories : sérieuse, quotidienne et littéraire. Avec la troisième catégorie vient le brouillage des frontières entre la fiction et la non-fiction et la disparition de la subjectivité auctoriale. Dominique Viart baptise la non-fiction littéraire comme la « littérature de terrain » en raison de l'emprunt des méthodes investigatrices des sciences sociales, tout en soulevant la question de la légitimité et de l'illégitimité de la non-fiction.

Selon Todorov, Darja Mazi-Leskovar et Céline Nguyen, ces deux domaines entretiennent des rapports d'interdépendance où le réel façonne la fiction laquelle réinvente à son tour le réel pour créer une situation de transcendance. La fiction peut constituer alors un niveau de vérité plus intense que la non-fiction.

Nous passons en revue les représentations cinématographiques du génocide, tant les films réalisés par les Rwandais que et ceux qui sont réalisés en collaboration avec l'Occident. Ces films représentent une dimension plus vaste que les récits pour atteindre un grand nombre de spectateurs, mais la contrainte économique, surtout en Afrique, entrave cet objectif noble. Nous remarquons enfin que la représentation cinématographique du génocide rwandais constitue un outil indispensable pour l'enseignement, malgré ses limitations. En comparaison avec les récits, il y a une sous-représentation de l'horreur réelle du génocide dans les films, montrée à travers la condensation des scènes multiples.

A travers une synthèse de six des récits du génocide rwandais publiés par les écrivains du groupe Fest'Africa, notamment Véronique Tadjou, Abdouhermane Waberi, Tierno Monenembo, Koulsy Lamko et Vénuste Kayimahe, nous mettons en dialogue les perspectives intérieures des auteurs africains et les perspectives extérieures des écrivains occidentaux représentés par Gil Courtemanche et Jean Hatzfeld. Malgré les réalités divergentes de ces écrivains, ils s'accordent sur le plan du devoir de mémoire et de la nécessité de faire savoir au monde entier les événements d'avril 1994. La majorité de l'équipe du Fest'Africa raconte les histoires sous forme de fiction, mais les deux Rwandais parmi eux optent pour la non-fiction. Néanmoins, nous remarquons la disposition sombre de ces écrivains africains et de Jean Hatzfeld face à la gravité du sujet du

génocide, contrairement à Gil Courtemanche. Ils présentent un univers emprisonné dans le deuil et le trauma du passé, mais Courtemanche insiste sur le bonheur et l'espoir dans l'horreur, un indicateur du désir de la reprise de la vie après le génocide. L'inscription de la fiction et de la non-fiction dans les textes d'étude se manifeste par le métissage générique, le plaisir sensuel, le regard interne et l'emploi des figures du style.

En ce qui concerne la structure de notre thèse, le premier chapitre porte sur l'état de question qui porte sur des élaborations sur la fiction et la non-fiction. Ensuite, le deuxième chapitre aborde l'étude de l'épitexte. Puis, le troisième chapitre constitue l'analyse narratologique et rhétorique des textes. Le quatrième chapitre se trame la littérature de génocide et l'inscription de la fiction et de la non-fiction dans les textes d'étude. La conclusion fait l'objet de la dernière partie. Il importe cependant de souligner que notre analyse constitue un écart de la norme, puisque l'analyse des textes d'étude juxtapose les théories employées, c'est-à-dire, les contenus des textes sont expliqués dans le contexte de la narratologie et de la rhétorique des figures. Donc, l'analyse se place côte à côte avec les notions théoriques.

Chapitre Un

État de question : Fiction et Non-fiction

Ivan Jablonka emploie la terminologie géographique pour catégoriser deux domaines d'écritures notamment la littérature-fiction et la littérature savante. Il caractérise la fiction et la non-fiction respectivement comme le premier et le deuxième continent :

Ce recueil propose une nouvelle cartographie des écritures. Aujourd'hui, la mappemonde est occupée par deux continents : d'un côté, la littérature-fiction, où le roman représente le principe de plaisir ; de l'autre, la littérature grise, ou la recherche savante incarne le principe de vérité. Roman contre sciences sociales. Génie vs érudition. Choisir entre la joie et le sérieux. Entre la liberté et la rigueur.²

Il affirme l'inadéquation de cette double répartition par la reconnaissance d'un troisième continent appelé les écrits du réel. Selon Jablonka, la littérature du réel englobe les éléments de la première classification pour engendrer une catégorie d'intrus ou de « textes errants [qui] composent à la fois une autre intelligence du monde et une autre littérature, l'envers de la prestigieuse, la parente pauvre (peu considérée ou mise au second plan) de l'officielle »³, n'ayant pas de place ni dans la fiction ni dans la non-fiction. Cependant, on pourrait dire que la littérature du réel se situe à mi-parcours de la fiction et de la littérature savante, notant qu'elle partage d'une façon plus large les éléments non-fictionnels.

Certains théoriciens étudient la fiction du point de vue de son rapport à la vérité, d'autres dans la perspective du génie créatif ou encore dans l'optique de la simulation du réel. Il y a ceux qui perçoivent des aspects communs dans l'analyse de fiction et de non-fiction, estompant ainsi la ligne de démarcation perceptible entre ces deux pôles. Ivan Jablonka est l'un des auteurs qui souligne ces trois aspects de l'écriture. Claudio Milanese affirme dans ses études sur les *Journaux en public* d'Enrico Deaglio que les notions de fiction et de non-fiction confluent dans une certaine mesure, puisque quelques particularités qui se présentent en fiction figurent aussi dans la non-fiction. Ce constat met en évidence alors la frontière floue qui existe entre ces deux genres en question. « Si les frontières entre la fiction et la non-fiction peuvent paraître bien évidentes à un

² Ivan Jablonka, *Le Troisième Continent : Ou la littérature du réel*, Paris, Éditions du Seuil, 2024, p.8.

https://books.google.ca/books?id=cv3qEAAAQBAJ&pg=PT7&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false

³ *Ibid.*, p.8.

premier regard superficiel, une analyse plus élaborée de leurs caractères respectifs montre bien que les limites entre les deux écritures sont loin d'être bien délimitées. Dans la plupart des cas, des traits non-fictionnels sont présents dans le roman d'invention, mais l'inverse est aussi vrai. »⁴ L'adoption des traits d'un genre littéraire dans l'autre n'est pas limitée à la fiction et la non-fiction. La modification du genre déjà bien établi crée enfin une contamination et une fusion selon Milanesi. « C'est peut-être le cas pour tous les genres littéraires, de prétendre se constituer selon des règles qui devraient en définir les traits, et de se retrouver ensuite à chercher en permanence de devoir redéfinir sa propre sphère, car l'évidence de la contamination et de l'hybridation finit régulièrement par s'imposer. »⁵ Milanesi met l'accent sur l'emploi des procédés narratifs et de subjectivité en tant qu'éléments incontournables de l'écriture hybride. Il énumère quelques exemples des récits hybrides comme, « des reportages narratifs, des romans d'enquêtes, des docufictions [et] des *non fiction novels*. »⁶

Dans ce chapitre, nous allons examiner les notions de fiction et de non-fiction telles qu'elles sont définies par différents auteurs, les caractéristiques de ces genres, les différences et les traits communs qui gommement la démarcation entre les deux genres.

Fiction

Jablonka précise que la catégorie de fiction la plus populaire est le roman. Il le décrit en termes spécifiques comme la littérature-fiction ou géographiquement comme le versant sur lequel tombe tous les rayons du soleil, en raison du fait qu'il attire plus d'attention que les autres écrits. La fiction est située en tant que premier continent qui représente le principe de plaisir. Comme il la fait rimer avec le plaisir, le génie, la joie et la liberté, on suppose que le soleil représente ici la chaleur et la visibilité signifiant l'acceptabilité et la popularité du roman, qui sert à divertir en informant. Ce sont toutes des représentations attirantes, contrairement à la littérature grise des œuvres de sciences, de l'érudition ou de simples faits.

⁴ Claudio Milanesi (dir.), « Les *Journaux en public* d'Enrico Deaglio », *Cahiers d'études romanes : Territoires de la non fiction*, Marseille, Presses universitaires de Provence, no.38, 2019, p.21.

⁵ *Ibid.*, p.22.

⁶ *Ibid.*, p.22.

La fiction désigne dans une manière dénotative le « produit de l'imagination qui n'a pas de modèle complet dans la réalité »⁷ ou le « mensonge ou dissimulation faite volontairement en vue de tromper autrui. »⁸ La première acception implique une conception de la faculté créative de l'auteur, tout en tenant compte de l'influence partielle du réel. Selon la deuxième définition, le sens de la fiction représente un récit qui est dépourvu de vérité ou de vraisemblance. John Searle estime que la fiction est une affaire sérieuse, mais certains discours de fiction sont non sérieux, en ce sens que ce qui est énoncé au moment d'écriture est fantastique ou ne se produit pas littéralement :

Disons, pour disposer de quelques termes de travail, que l'emploi métaphorique d'une expression est « non littéral », et que les énonciations de la fiction sont « non sérieuses ». Afin d'éviter un type flagrant de contresens, précisons que ces termes n'impliquent en aucune manière qu'écrire un roman de fiction ou un poème ne soit pas une activité sérieuse, mais plutôt que si, par exemple, l'auteur d'un roman nous dit qu'il pleut dehors, il n'adhère pas sérieusement à l'idée qu'il pleut dehors, au moment où il écrit. C'est en ce sens que la fiction est non sérieuse.⁹

Cependant, cette position est remise en cause par Jean-Pierre Esquenazi en dépit des clarifications déjà apportées par Searle, puisqu'il l'applique à certains textes fictionnels et non à la notion de fiction dans l'ensemble. Comme la fiction représente chez certains auteurs l'idée d'une écriture imprégnée par l'absence de la vérité, avec des notions illusoire, fantaisistes, fallacieuses et irréelles, Esquenazi vise le rétablissement de la « dignité » fictionnelle, puisqu'elle dépasse le monde imaginaire en étant un outil instructif pour mieux comprendre le réel :

Cependant le récit de fiction est réputé nous conduire dans le domaine de l'illusion, de l'irréalité, de la fantaisie, bref de l'imaginaire : la fiction est « non sérieuse » comme l'écrit John Searle (1982). Or, alléguer qu'une fiction est juste ou au contraire artificielle, qu'elle est pleine d'enseignements ou inversement trop infidèle, c'est pourtant la prendre très au sérieux, c'est en faire un mode effectif de compréhension de notre réalité. S'il en est ainsi,

⁷ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. 9^e édition, Nancy Cedex, 2012.

www.cnrtl.fr/definition/fiction

⁸ *Ibid.*

⁹ John Searle, *Sens et expression : études de théories des actes de langage*, Paris, Les éditions de minuit, 1982, p.103.

le goût pour la fiction ne peut plus seulement être considéré comme la marque d'un esprit frivole ou irrationnel.¹⁰

Esquenazi précise également que la fiction est « un détour nécessaire pour mieux comprendre la réalité. »¹¹ La vérité existe dans la fiction, pourvu que le destinataire reconnaisse et établisse dans la fiction des parallèles avec sa vie réelle. La vérité fictionnelle est définie comme « une proposition concernant une situation de la réalité du destinataire, exemplifiée justement par un univers fictionnel, contestable de façons diverses, attribuée éventuellement à un locuteur-auteur, médiatisée par un personnage fictionnel et énoncée par le destinataire du récit. »¹²

La question de vérité fictionnelle est ainsi reliée à la réception de l'œuvre, comme il ne s'agit pas de la fidélité au contexte historique, mais de la perception et de l'interprétation au niveau subjectif du lecteur. « Comment se fait-il que des destinataires parlent de la "vérité" d'un récit "fictionnel" ? Comment et pourquoi en arrivent-ils à invoquer la "vérité", l'"authenticité" d'une fiction [...] la vérité dont il s'agit concerne l'intimité de l'interprète et non le cadre historique mis en scène par la narration. »¹³ L'accent est mis sur le rapport entre la fiction et ses « destinataires, qu'ils soient lecteurs, spectateurs ou téléspectateurs [...] ce qu'il appelle "l'acceptabilité" du récit, c'est-à-dire les critères selon lesquels le destinataire adhère au récit. »¹⁴

Michael Bourgate souligne aussi le lien entre la fiction et le réel du point de vue de la théorie de réception dans sa recension critique du livre d'Esquenazi intitulé *La vérité de la fiction* [...]. Selon lui, le lecteur exige la vraisemblance de l'auteur de fiction dans la mesure où il peut s'identifier avec la réalité présente dans le récit. « En effet, le récepteur n'attend pas du récit qu'il soit historiquement et techniquement correct, il doit juste être plausible. Il est également nécessaire que le récepteur puisse s'identifier à des personnages et à leurs actes afin de faire le lien entre la réalité fictionnelle et le monde réel. »¹⁵

¹⁰ Jean-Pierre Esquenazi, *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* Paris, Lavoisier, 2009, p.11.

¹¹ *Ibid.*, p.15.

¹² Régis Lanno, « Esquenazi Jean-Pierre, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* » *Revue des sciences sociales*, N°42, 2009, Étrange étranger, p.155.

¹³ Jean-Pierre Esquenazi, *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ? op. cit.*, p.11.

¹⁴ Régis Lanno, « Esquenazi Jean-Pierre, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* » *op. cit.*, p.154.

¹⁵ Michael Bourgate, « Esquenazi Jean-Pierre, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* » *Communication & Langages*, Numéro 164, Juin, 2010, p.127.

Dans son analyse du récit intitulé, *Description de l'île Formose en Asie* (1704) de George Psalmanazar, Todorov souligne que l'hésitation du lecteur de distinguer entre la vérité réelle et la vérité de fiction est basée d'abord sur la prise de conscience qu'il n'est pas en mesure de déterminer la véracité d'une œuvre de fiction, puisqu'il ne cherche que ce qui ressemble à la réalité, pour pouvoir l'accepter comme vraie. L'œuvre de Psalmanazar est jugée comme fictive, autrement dite fabuleuse, car elle est dépourvue de vérité ou de vraisemblance : « Mais les raisons qui nous conduisent à déclarer les uns plus vrais que les autres n'ont rien à voir avec la véracité réelle de ces récits dont nous ne pouvons juger. Ce que nous apprécions [...] c'est la vraisemblance et non la vérité ; l'effet de vérité, l'effet de réel, non le réel et la vérité eux-mêmes. »¹⁶ Il ajoute que le rapport entre la fiction et la vérité est analysé d'une perspective de supériorité de la fiction sur la non-fiction, selon Marc Augé dans *La traversée du Luxembourg* (1985) et aussi dans *Œuvres intimes* (1982) de Stendhal. La fiction est dite ainsi plus transcendante que la non-fiction : « Augé arrive à la conclusion qu'elle est légitime : l'historien comme l'ethnologue sont tenus, par les règles têtues de leur profession, de ne rapporter que ce qui a eu lieu, que ce qu'ils peuvent établir comme étant des faits ; alors que le romancier, qui "n'a pas cette superstition de la parole vraie", peut accéder à une vérité supérieure, au-delà de la vérité des détails. Historiens et ethnologues feraient donc bien de se mettre à l'école des romanciers. »¹⁷ Todorov tire la conclusion que d'après l'entrée de journal du 24 mai 1834, Stendhal souscrit à l'infériorité de la non-fiction en comparaison à la fiction. « Mme Tracy me disait "on ne peut plus atteindre au vrai que dans le roman". Je vois tous les jours davantage que partout ailleurs c'est une prétention. »¹⁸

En accord avec la théorie d'Augé, Lucien de Samosate emploie la locution *akratos eleutheria* pour parler de la liberté d'expression que possède un poète, contrairement à la retenue qui caractérise l'engagement de l'historien par rapport à la véracité d'un récit. « Il établit des limites pour la liberté de l'historien, qui ne doit pas se préoccuper de chercher le beau, mais simplement la vérité, car le but de l'histoire n'est pas le plaisir, mais l'utilité. La liberté de l'historien ne se confond pas avec celle du poète, car elle n'est pas une liberté pure. »¹⁹

¹⁶ Tzevetan Todorov, « Fictions et vérités », *L'homme*, No. 111/112, Littérature et anthropologie, juillet-décembre 1989, p.7.

¹⁷ *Ibid.*, p.8.

¹⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹ Jacyntho Lins Brando, « Histoire et fiction chez Lucien de Samosate », *Etude des lettres : revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne*, 1998, p.119.

La recommandation de Lucien est d'éviter les mensonges et d'opter pour la vérité. Il classe le mensonge en trois catégories, selon la nécessité, le manque d'intelligence et la convention ²⁰. Dans l'extrait du poème intitulé « Les amis du mensonge », il met en scène des personnages qui racontent des histoires invraisemblables, une inclination guérissable qu'il critique chez Homère. Il conclut que la solution à la maladie de mensonge c'est la vérité et la raison.

PHILOCLÈS

[...] Chez Eucrate, tu as été mordu par tous ces mensonges et tu m'as transmis la rage [...]

TYCHIADE Sois tranquille, mon bon ami, nous détenons un antidote de choix pour nous guérir de ce mal : la vérité et la raison. ²¹

Si la non-fiction est synonyme de vérité, la fiction serait alors synonyme du discours d'un autre type de vérité ou de mensonges en référence à L'*Odyssée* de Homère.

Certes, si la vérité (*alêtheia*) est un attribut de l'histoire, à la poésie correspond le pseudos (c'est-à-dire le mensonge ou, si l'on veut, la fiction). Bien sûr, ce *pseudos* ne doit pas être entendu comme un propos contraire à la vérité, mais comme un discours qui a sa propre nature face aux discours vrais, [...] un discours dont l'origine remonte à Homère ou plus précisément aux récits d'Ulysse chez les Phéaciens. ²²

William Nelson reprend les propos de Lucien de Samosate par rapport au poème d'Homère, *l'Odyssée* dont il considère les récits comme un réseau de fabulations: « *As for Odysseus, Lucian comments on his stories of bags full of wind, one-eyed giants, and potions that transform men into beasts [...] my chief astonishment is that anyone should tell such lies and get away with it [...]. [Lucian] takes the position that a tale must be judged true or false, the storyteller an honest historian or a liar.* » ²³ Étant donné que la narration est incroyable selon Nelson, elle devrait être catégorisée sous la fiction. Mais il perçoit cette notion à moitié vraie parce qu'il précise qu'il est

²⁰ Jacyntho Lins Brando, « Histoire et fiction chez Lucien de Samosate », *op. cit.*, p.124-125.

²¹ Lucien de Samosate, « Les amis du mensonge ou l'incrédule », traduit par Philippe Renault, *Bibliotheca Selecta Classica*, 21 novembre, 2004, <https://bcs.fltr.ucl.ac.be/LUCIEN/Amis.html>

²² Jacyntho Lins Brando, « Histoire et fiction chez Lucien de Samosate », *loc. cit.*, p.124.

²³ William Nelson, *Fact or fiction: the dilemma of the renaissance storyteller*, Massachusetts, Harvard University Press, 1973, p.12.

difficile d'établir une distinction nette entre la fiction et la non-fiction : « *Recognition that a story belongs to a category different from history implies the demarcation of a line between them. That line is not easy to draw, and the problem continues to occupy modern critics and philosophers* »²⁴

Gérard Genette souligne la nature fallacieuse du discours d'Ulysse, mais avec une emphase sur la pertinence de l'acte narratif dans la fiction, en tant que l'une des définitions du mot ambigu, « récit ».

Si [...] on tient Ulysse pour un menteur, et pour fictives les aventures qu'il raconte, l'importance de l'acte narratif ne fait que s'en accroître, puisque de lui dépendent non seulement l'existence du discours, mais la fiction d'existence des actions qu'il « rapporte ». On en dira évidemment autant de l'acte narratif d'Homère lui-même partout où celui-ci assume directement la relation des aventures d'Ulysse.²⁵

Dans l'ensemble, les arguments sur le caractère fallacieux de la fiction sont fondés sur l'inexistence des choses évoquées et le manque d'association à la réalité tangible.

Margaret Macdonald remet en cause la définition dénotative de la fiction comme « *the act of feigning, inventing, or imagining; that which is feigned i.e., a fictitious story, fable, fabrication, falsehood.* »²⁶, traduit comme l'art de la feintise, de l'invention, d'imagination ; ce qui est feint, c'est-à-dire, une fable, une fabrication ou une fausseté. D'une part, L.B. Cebik fournit une définition généralisée de la fiction comme une fabrication ou un réseau d'inexactitudes et d'autre part, il clarifie sa position à travers cette explication :

*Fiction does not designate something necessarily false or nefariously fabricated when applied to certain works of literature. Nor does it designate every work of creative literary art. Macdonald rightly protests against a common tendency to consign to one dustbin all expressions which do not conform to the type of statements found in factual studies.*²⁷

Le facteur imaginaire constitue le nœud de la fiction selon la définition de Margaret Macdonald puisque tout ce qui est dépourvu de l'imagination est factuel, à titre d'exemple, il s'agit

²⁴ William Nelson, *Fact or fiction: the dilemma of the renaissance storyteller*, op. cit., p.38.

²⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.82.

²⁶ Margaret Macdonald, «The Language of Fiction », *Proceedings of the Aristotelian Society*, Suppl. 28, 1954, p.172, dans L.B. Cebik, *Fictional narrative and truth: An epistemic analysis*, Lanham, University Press of America, 1984, p.39.

²⁷L.B. Cebik, *Fictional narrative and truth: An epistemic analysis*, op. cit., p.40.

des faits historiques, scientifiques, et biographiques.²⁸ Pollard affirme qu'un auteur de fiction ne peut pas être accusé de mensonges, car le but de la fiction n'est pas d'informer ou de mal informer parce qu'elle est basée sur des choses inexistantes, fabriquées de l'imagination de l'auteur. « *The important feature of fictional discourse is that, as we are not being informed about anything that really exists, we cannot be said to be misinformed either.* »²⁹

Ensuite, malgré les conceptions précédentes de la fiction en tant que contraire de la non-fiction, Mariana Boca la considère dans une perspective de parallélisme, où les deux expriment une vérité. Tandis que la non-fiction se base sur une vérité établie, la fiction reflète une vérité personnalisée, c'est-à-dire, la vérité du point de vue subjectif de l'auteur.³⁰

William Nelson affirme que l'écrivain de la fiction ne documente pas la vérité en tant qu'événement enregistré dans la vie réelle, mais cette vérité de l'auteur de fiction émane de son imaginaire créatif dont il doit défendre de la conception publique qui catégorise comme faux tout ce qui ne constitue pas une vérité historique ou un référent tangible auquel elle fait allusion.³¹ Nelson souligne aussi la fonction divertissante de la fiction qui oblitère la question de mensonge ou de vérité. Lorsque le récit est programmé pour divertir, la question de sa véracité ne se voit pas soulevée, car la contrainte de distinguer entre ce qui est né du vrai et de la fausseté est éliminée.³² Pour éviter d'être accusé de propager la fiction mensongère, l'écrivain doit déclarer que son œuvre, sa propre création, n'est pas soumise à une critique historique de véracité :

*To free himself from the charge of lying, the storyteller had recourse to either of two alternatives. He might brazen it out by insisting that his fiction was no fiction at all but true history derived from authentic sources and based on the observation of reliable witnesses [...]. The other course was overt or tacit admission that the story was indeed fiction and therefore not subject to judgment as to whether it was historically true or false.*³³

²⁸Margaret Macdonald, «The Language of Fiction », dans L.B. Cebik, *Fictional narrative and truth: An epistemic analysis*, op. cit., p.40.

²⁹D.E.B. Pollard, «Fiction and Semantics», *Ratio*, 15, 1973, p. 62, dans L.B. Cebik, *Fictional narrative and truth: An epistemic analysis*, op. cit., p.43.

³⁰ Mariana Boca, « Sur la connaissance à travers la fiction et la non-fiction », *Anadiss*, vol. 2(24), 2017, p.87-95.

³¹ William Nelson, *Fact or fiction: the dilemma of the renaissance storyteller*, op. cit., p.2.

³² *Ibid.*, p.2.

³³ *Ibid.*, p.8.

Alors que l'auteur de la non-fiction est obligé de présenter des témoignages, des documents, des citations des autorités du domaine dans lequel il écrit, Gérard Genette clôt ce débat sur l'authenticité de fiction par cette réponse : « le romancier, le conteur, le poète épique pourrait souvent répondre, hors fiction : Je le sais parce que je l'invente. »³⁴

Certains écrivains sont d'avis que la symbiose de la fiction avec le réel est inévitable, puisque le premier dépend tellement du second pour produire l'effet crédible. Strabo examine la technique de Homère dans son poème *L'odyssée* pour mettre en exergue la vraisemblance, en soulignant le mélange des faits historiques et l'imaginaire, pour rendre plus plausible le récit de fiction : « *Homer took the Trojan war, an historical fact, and decked it out with his myths and he did the same in the case of the wanderings of Odysseus. A man will lie more plausibly if he will mix in some actual truth.* »³⁵

Hayden White « réfute que le discours factuel et le discours fictionnel relèvent de deux catégories d'énonciations distinctes. Il la perçoit comme indéniable que pour faire l'historiographie narrative, l'historien doit nécessairement recourir aux techniques de représentation propres à la fiction, s'il entend transformer les " faits " en éléments d'une narration. »³⁶ White n'établit pas une catégorisation distinctive entre les deux genres en question, car la mise en fiction historique entraîne le croisement entre le réel et l'imaginaire. Une relation d'interdépendance entre la fiction et l'histoire est incontournable puisque la fiction puise dans ses composants. Céline Nguyen est d'avis que la véracité de la fiction doit être réfléchie pour pouvoir tracer la complémentarité entre elle et la non-fiction : « Si la vérité fictionnelle n'est pas véritablement contestée, c'est certainement parce que nous avons tort d'opposer la fiction à la réalité. Dès lors nous voilà pris dans une démonstration qui vise à prouver que fiction et réalité ne sont pas si éloignées que cela et que "pire" la fiction a un rôle à jouer dans notre conception de la réalité. »³⁷

³⁴ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.11.

³⁵ Strabo, *The Geography of Strabo*, Vol. I, Loeb Classical Library edition, 1917, dans William Nelson, *Fact or fiction: the dilemma of the renaissance storyteller*, op. cit., p.4.

³⁶ Hayden White, « A Rejoinder. A Response to Professor Chartier's Four Questions », *Storia della Storiografia*, vol.27, 1995, p. 63-70 dans Rodrigo Maldonado, « Like a rolling stone: histoire et littérature chez Hayden White », dans *Cahiers d'études romanes: territoires de la non fiction*, Marseille, Presses universitaires de Provence, N. 38 (1/2019), p.252.

³⁷ Céline Nguyen, « Jean-Pierre Esquenazi, *La vérité de la fiction, comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* », *Questions de Communication*, Vol. 16, 2009, mis en ligne le 17 Janvier 2012, p.2. <http://questionsdecommunication.revues.org/166> (Consulté le 23 janvier 2024)

Également, Darja Mazi-Leskovar met en exergue la corrélation de la fiction et la non-fiction en précisant que la littérature dépend des faits réels pour la rendre plus plausible.

In Factual Fictions: Narrative Truth and the Contemporary American Documentary Novel, Leonora Flis explores the one field where fiction and non-fiction meet. Literature has always relied on facts to make fictional works more believable, while non-fiction has used literary tools to more fully engage readers. This proximity of journalism, non-fiction, and literature facilitates passages between spheres and the creation of narrative hybrids. ³⁸

Cependant, Gérard Genette explique que la fiction n'est qu'une imitation du récit non fictionnel : « Le récit de fiction est une pure et simple « feintise » ou simulation du récit factuel où le romancier, par exemple, fait tout bonnement semblant de raconter une histoire vraie sans rechercher sérieusement la créance du lecteur, mais sans laisser dans son texte la moindre trace de ce caractère non sérieusement simulé. » ³⁹

Par ailleurs, Nguyen explique qu'il n'y existe pas une catégorisation de véracité, mais trois selon ses études de Jean-Pierre Esquenazi, la vérité naturelle, historique et fictionnelle :

La vérité naturelle d'abord, descriptive et concerne des types d'objets « objectifs » dont le contexte de saisie est important. Il distingue ensuite la vérité historique, plus interprétative arrimée à des objets singuliers pris dans des contextes particuliers et vise à comprendre le sens de l'apparition de l'événement, de l'objet et l'on voit bien que si la première vérité est universelle, la seconde varie en fonction du locuteur et de l'énonciateur. ⁴⁰

Selon les définitions données par Nguyen, on pourrait interpréter la vérité naturelle comme universelle, dans la mesure où elle peut être reconnue et acceptée par tous, exigeant l'objectivité dans l'analyse textuelle. La vérité historique dépend du contexte établi, mais elle est variable selon l'énonciateur. La vérité fictionnelle est subjective, car elle dépend de l'opinion d'un lecteur à l'autre, c'est lui qui valide le texte et détermine sa véracité selon son interprétation du texte. La vérité fictionnelle est liée au rôle actif et indispensable du lecteur dans son interaction avec le récit

³⁸ Darja Mazi-Leskovar, « Documentary Novel and Literary Journalism in the USA and Slovenia », *Journal of Modern Literature*, Vol. 36, No. 2, Aesthetic Politics-Revolutionary and Counter Revolutionary, Indiana University Press, Winter 2013, p.180.

³⁹ Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p.10.

⁴⁰ Céline Nguyen, « Jean-Pierre Esquenazi, *La vérité de la fiction, comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* », *op. cit.*, p.2.

fictionnel. De cette action en résulte le mélange de la réalité à la fiction. Le lecteur se voit dans l'univers fictionnel et il s'identifie aux expériences des personnages en y associant ses propres réalités. Il repère des réalités qu'il reconnaît et qu'il accepte dans un processus que Esquenazi baptise l'immersion fictionnelle. En somme, pour déterminer la véracité du fait historique ou de la fiction, l'auteur fait du lecteur l'autorité en lui accordant le pouvoir absolu. Searle soutient cette autorité du lectorat en disant que « [...] c'est aux lecteurs de décider si une œuvre est ou non de la littérature, alors que c'est à l'auteur de décider si c'est ou non de la fiction. »⁴¹

Non-fiction

La non-fiction se définit comme « l'ensemble des écrits ne relevant pas de la fiction, telle que les essais, les documents, les manuels, les biographies, ou encore les récits littéraires et les romans dit *non fictionnels*, reposant sur l'enquête factuelle et le témoignage. »⁴² Elle désigne la littérature factuelle, constituée de récits véridiques ainsi que la réalité établie par des faits qui sont censés être indisputables. Claudio Milanesi, dans ses études de la non-fiction des littératures européennes, italiennes et latino-américaines, la définit en tant que compte rendu des « faits ayant réellement eu lieu. »⁴³ D'après Milanesi, la non-fiction peut prendre la forme des « journaux, des récits de voyages, des livres de mémoire des romantiques, des journaux des témoins des guerres, des dictatures et des révolutions du XXe siècle. »⁴⁴

La non-fiction trouve aussi sa place parmi les reportages de l'histoire, les procès-verbaux des réunions, le rapport de police, les procédures judiciaires, les études des cas psychologiques, psychanalytiques, médicales et sociales, les carnets de voyage et les confessions personnelles.⁴⁵ Macdonald précise une autre définition reposant sur le caractère factuel de la non-fiction, c'est-à-dire, tout ce qui ne provient pas de l'imagination doit avoir ses sources dans l'histoire, la science, la détection ou la biographie, mais pas dans la fiction.⁴⁶ Parmi d'autres chercheurs qui donnent des précisions sur le sujet de la non-fiction, Gérard Genette indique qu'elle est censée exprimer la vérité, cependant, la possibilité d'invention existe aussi pour l'historien. L'historien ici représente l'écrivain du récit factuel : « Je précise "censée être" puisqu'il arrive

⁴¹ John Searle, *Sens et expression : études et théories des actes de langage*, op. cit., p.102.

⁴² Larousse, 2024, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>.

⁴³ Claudio Milanesi (dir.), *Cahiers d'études romanes : territoires de la non fiction*, op. cit., p.7.

⁴⁴ *Ibid.*, p.7.

⁴⁵ L.B Cebik, *Fictional narrative and truth: An epistemic analysis*, op. cit., p.38.

⁴⁶ Margaret Macdonald, «The Language of Fiction », *Proceedings of the Aristotelian Society*, Suppl. 28, 1954, p.165, dans L.B Cebik, *Fictional narrative and truth: An epistemic analysis*, loc. cit., p.40.

qu'un historien invente un détail ou arrange une intrigue [...] ce qui compte ici, c'est le statut officiel du texte et son horizon de lecture. »⁴⁷ Pour Lucien de Samosate, un véritable historien documente des faits qui lui survivent, cela veut dire qu'il se concentre plus sur les lecteurs futurs que ceux du présent, et sa préoccupation primordiale est la vérité plutôt que l'esthétique. Lucien fait référence aux deux auteurs de l'Antiquité grecque dont les œuvres remontent à plusieurs siècles et constituent une source d'information historique indispensable, que sans eux serait perdue.

Même si l'historien écrit sur des événements proches, il doit écrire pour des lecteurs futurs. Cela signifie qu'il doit tenir à distance les intérêts des contemporains, s'attachant tout simplement à la vérité des événements qu'il raconte. Ce souci de la postérité, de l'amour de la vérité et de la liberté sont les qualités du bon historien, que Lucien affirme trouver chez Xénophon et surtout chez Thucydide.⁴⁸

On considère généralement qu'il y a deux catégories de non-fiction : la non-fiction « utilitaire » et la non-fiction « littéraire ». Lorsqu'il s'agit de textes non fictionnels qui servent uniquement à informer, l'image qui vient à l'esprit est celle de récits historiques, de livres de référence, d'articles journalistiques, de brochures, de revues, de textes scientifiques et bien d'autres exemples déjà mentionnés. Une autre perspective dénotative présente la non-fiction comme un « genre littéraire dans lequel la narration rapporte des faits réels, tout en empruntant aux techniques de la fiction littéraire classique. »⁴⁹

Selon Alexandre Gefen, le sens littéral de la non-fiction diffère avec l'introduction du nouveau journalisme dans le style révolutionnaire de Truman Capote et de Norman Mailer dans les années 1950 en supprimant la double catégorisation de la non-fiction en textes sérieux de philosophie, d'essais et la non-fiction du quotidien. *De sang-froid* et *Les armées de la nuit* apportent un mélange de l'effacement de l'opinion personnelle de l'auteur et de l'élément imaginaire. Le réel comble ainsi convenablement l'absence de l'imaginaire, l'un des éléments fictionnels, et l'objectivité de l'auteur supplante la subjectivité journalistique.

Dans le monde anglo-saxon, la *non-fiction* est une catégorie simple, qui divise les rayons des librairies et des bibliothèques en deux parties, emportant du côté de la *non-fiction* autant la philosophe, les essais que les reportages du journalisme [...]. Ce partage est déréglé dès

⁴⁷ Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », *op. cit.*, p. 9-10.

⁴⁸ Jacyntho Lins Brando, « Histoire et fiction chez Lucien de Samosate », *op. cit.*, p.122.

⁴⁹ *French Dictionary Offline-Livio*, version 7.0, dernière mise à jour le 27 septembre 2024.

les années 1950 par la « non-fiction novel », dont l'histoire est bien connue, de Truman Capote à Norman Mailer et dont le principe consiste à retirer toute trace de subjectivité auctoriale et à s'interdire toute interpolation ou développement imaginaire, en considérant, au fond, que la part d'imaginaire emportée par le réel brut est suffisante pour faire littérature.⁵⁰

Ce mélange identifié par Gefen fait flouter les limites bien connues entre les deux pôles. « Le genre de la non-fiction est venu depuis quelques années brouiller les frontières du discours comme les distinctions disciplinaires opposant l'écrivain au géographe, au journaliste, à l'historien, au témoin, à l'écrivain. »⁵¹

Le terme « littérature de terrain » est employé par Dominique Viart comme un sous-genre de la non-fiction. Il le caractérise ainsi en raison de l'emprunt des méthodologies investigatrices du domaine des Sciences Sociales telles que : entretiens, enquêtes, fouille d'archives et investigations in situ.⁵² Viart définit les littératures de terrain comme « des textes qui mettent en œuvre, de manière concertée, un dispositif particulier, présenté comme tel, visant à recueillir des matériaux, décrire des réalités, démêler des événements, reconstituer des parcours. Aussi sont-elles des œuvres littéraires qui se portent avec le plus d'évidence sur des territoires investis par les sciences sociales. »⁵³ A travers une étude de quelques écrivains français, Viart classe les littératures de terrain en cinq grandes catégories de textes qui constituent premièrement un recueil de formes de parole, avec des exemples cités de François Bon dans *Tous les mots sont adultes : Méthode pour l'atelier d'écriture* ; de Jean Hatzfeld dans ses récits sur le génocide rwandais ; de Maryline Desbiolles dans *C'est pourtant pas la guerre* et de Marie Cosnay dans *Entre Chagrin et néant*. Le deuxième type de texte se focalise sur les observations documentées du tour des espaces sociaux. Il énumère des exemples de textes comme *Montparnasse monde* de Martine Sonnet où l'auteur dépeint ses observations de la gare Montparnasse et des personnes qui la fréquentent au cours de quelques années. Le troisième type contient l'enquête sur un groupe particulier dont il

⁵⁰ Alexandre Gefen (dir.), *Territoires de la non-fiction : Cartographie d'un genre émergent*, Leiden ; Boston : Brill-Rodopi, 2020. | Series: Chiasma, 1380-7811 ; volume 46, p.1.

⁵¹ *Ibid.*, p.1.

⁵² Dominique, Viart, « Légitimité et illégitimité des écrivains de terrain ». Dans GEFEN Alexandre (dir.), *Territoires de la non-fiction : Cartographie d'un genre émergent*, Leiden ; Boston : Brill-Rodopi, 2020, Séries : Chiasma, 1380-7811, volume 46, p.107.

⁵³ *Ibid.*, p.110.

s'agit de la vie et des expériences des chrétiens dans *Chrétiens* de Jean Rolin. Ensuite, la quatrième catégorie qui est plus historique en nature, constitue le retracement du parcours de vie déstabilisé par l'histoire. Un exemple est *Pura Vida* de Patrick Deville. La cinquième rubrique est constituée des investigations sur la vie journalistique tirant l'exemple du *Journal du dehors* d'Annie Ernaux.⁵⁴ Il examine aussi le conformisme des écrivains aux principes ou aux règles établies en ce qui concerne la littérature, la littérature de terrain et la question de la place de l'auteur sur le plan des genres spécifiques d'écriture. Ces propos déjà cités de Genette, « je le sais parce que je l'invente »⁵⁵, riment avec la perspective de Viart sur la liberté de l'auteur de fiction, qui l'exempt la plupart de temps de la mise en question de la légitimité de son œuvre en raison de possibilités illimitées d'invention dont il dispose contrairement à des auteurs de non-fiction dont les œuvres sont soumises à des examens minutieux, surtout en ce qui concerne leur branchement à d'autres disciplines :

Les non-fictions, du moins certaines d'entre elles, sont fréquemment sujettes à de telles interrogations. On comprend bien qu'elles le soient plus largement que les fictions, qui ont toujours recours à l'avertissement liminaire de fictionnalité afin de les prémunir contre toute mise en question. C'est que le pacte de lecture romanesque engage une acceptation a priori.⁵⁶

La littérature de terrain selon Viart est plus scrutée que la fiction, car elle se rapporte directement à la réalité tangible, qui étant en dehors du texte est accessible à tous et ouverte à des opinions et critiques diverses : « La question de la légitimité se pose de manière bien plus insistante dans les non-fictions, car celles-ci ont directement affaire avec un réel extérieur à l'œuvre : elles interviennent sur des matériaux, des événements, des personnes effectivement identifiées [...]. »

57

⁵⁴ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1993 ; Patrick Deville, *Pura vida*, Paris, Seuil, 2004 ; François Bon, *Tous les mots sont adultes : Méthodes pour l'atelier d'écriture*, Paris, Fayard, 2005 ; Jean Rolin, *Chrétiens*, Paris, Gallimard, 2006 ; Maryline Desbiolles, *C'est pourtant pas la guerre*, Paris, Seuil, 2007 ; Marie Cosnay, *Entre chagrin et néant*, Portiragnes, Cadex, 2011 ; Martine Sonnet, *Montparnasse monde*, Gironde, Les éditions le temps qu'il fait, 2011 ; Jean Hatzfeld, *Récits des marais rwandais*, Paris, Seuil, 2014.

⁵⁵ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.11.

⁵⁶ Dominique Viart, « Légitimité et illégitimité des écrivains de terrain ». Dans GEFEN Alexandre (dir.), *Territoires de la non-fiction : Cartographie d'un genre émergent*, p. 108.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 109.

D'autres raisons du questionnement de la légitimité de la non-fiction incluent la « vulnérabilité » de l'auteur, ne pouvant pas se cacher derrière un personnage, est directement touché en raison des interprétations qui découlent de sa présentation. Ainsi, issu du réel, ce genre d'écriture parle des personnes réelles, vivantes ou mortes, et une divergence de perspectives pourrait s'ensuivre de la représentation de ces personnes, voire pire un litige :

De plus, dans une non-fiction, le « narrateur » existe en dehors du récit, car la distinction auteur/ narrateur s'y estompe : c'est l'écrivain lui-même, assumé comme tel, qui prend la parole, et ne peut se dissimuler derrière une figure purement fonctionnelle, ni, par définition, fictionnelle. On sait combien, dans le vaste ensemble des non-fictions, les écritures personnelles ont fréquemment donné lieu à de tels débats de légitimité, et eurent parfois à affronter des procès au titre de l'atteinte à la vie privée.⁵⁸

La non-fiction littéraire se caractérise alors par la fusion des faits réels et des éléments de la fiction tels que : l'intrigue, le milieu, les personnages et les figures de style. En réalité, la non-fiction prend de nouvelles formes en adoptant le style multifocal dans le but de dégager le semblant journalistique, la structure romanesque ou l'apparence d'un journal intime. Plusieurs appellations peuvent indiquer ces genres du récit de fusion, soit le journalisme narratif, la non-fiction littéraire, le journalisme littéraire, le nouveau journalisme, la non-fiction narrative, la littérature du réel, les écrits du réel, la littérature errante ou encore ce que Viart appelle littérature de terrain. John Searle emploie l'exemple des œuvres de Truman Capote (1966) et Norman Mailer (1993) pour définir les écrits du réel, comme des récits véridiques ayant les caractéristiques des œuvres littéraires. « *De sang-froid* et *Les armées de la nuit* ont qualité d'œuvres littéraires mais ne sont pas de la fiction. »⁵⁹

Jablonka décrit les écrits du réel comme un ubac, ce qui veut dire, le côté d'une vallée presque toujours ombré, mais quelque peu touché par le soleil. « Les écrits du réel sont l'ubac de la littérature : enquêtes, récits, témoignages, portraits [...] et autres blogs ne sont pas admis à la dignité du premier continent sur lequel tombent tous les rayons du soleil. Mais ils ne sont pas bienvenus non plus dans le deuxième continent, qui les considère au mieux comme des

⁵⁸ Dominique, Viart, « Légitimité et illégitimité des écrivains de terrain ». Dans GEFEN Alexandre (dir.), *Territoires de la non-fiction : Cartographie d'un genre émergent*, op. cit., p. 109.

⁵⁹ John Searle, *Sens et expression : études de théories des actes de langage*, op. cit., p.102.

"sources". »⁶⁰ Le phénomène ombré de l'ubac maintient le versant plus froid que l'autre ensoleillé, ce qui explique son statut inadmissible ou mis à l'écart par les deux premiers domaines. Il applaudit aussi la littérature dite errante pour sa capacité de pénétrer le monde des faits pour se mêler dans la vie journalière. Ce pouvoir de pénétrer dans le quotidien n'est pas impensable puisque la littérature du réel trouve ses racines dans les médias de masse vers la fin du XIX^e siècle et a connu un essor après la Deuxième Guerre mondiale : « Avec la Grande Guerre, elle a pris une autre coloration, celles des tranchées mêlées de chair humaine, des ruines dans l'aube de nuits sans sommeil [...] des génocides, des goulags, des crimes contre l'humanité, des guerres de décolonisation, avec leurs dizaines de millions de morts, d'esclaves et de femmes violées. »⁶¹

Bref, ce chapitre oscille entre les réflexions critiques sur la fiction et celles sur la non-fiction lesquelles se distinguent en fonction des particularités qui soulignent la créativité textuelle ou la véracité. Ces particularités nous permettent aussi de reconnaître dans l'hybridité des deux genres, la place créée à la non-fiction littéraire et à la fiction historique. La non-fiction littéraire est ainsi appelée parce qu'elle se rapporte davantage à la non-fiction savante, mais emprunte aussi les éléments littéraires de la fiction. Les critiques dans ce chapitre nous aident à déterminer le degré de conformité des auteurs à des théories existantes et la manière dont ils ont contribué à leur redéfinition. Cela nous aide à comprendre aussi les caractéristiques à repérer dans les textes qui représentent les formes de fiction ou de non-fiction et ce qui signale l'hybridité générique.

⁶⁰ Ivan Jablonka, *Le Troisième Continent : Ou la littérature du réel*, p.8.

⁶¹ *Ibid.*, p.9.

Chapitre Deux

Étude de l'épitéxte : Deux voies narratives face à l'horreur.

Présentation des auteurs

Selon Roland Barthes, lorsque le récit n'implique pas le réel, la voix du « corps qui écrit » s'éteint pour donner libre cours à l'interprétation du lecteur. Il met l'accent sur la neutralité de l'écriture et ne tient plus compte l'origine du texte :

Sans doute en a-t-il toujours été ainsi : dès qu'un fait est *raconté*, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence.⁶²

Nous reconnaissons la valeur inestimable du concept de la mort de l'auteur développé par Barthes, mais dans le contexte d'une écriture hybride qui mélange le réel avec l'imagination, l'analyse de l'intention de l'auteur à travers sa biographie devient nécessaire, surtout lorsqu'il admet déjà que des traces de sa vie se mêlent à ses récits. Outre l'importance accordée au rôle du lecteur dans l'interprétation d'un récit, nous trouvons que l'étude du parcours de l'auteur facilite la compréhension de sa motivation pour l'écriture, surtout dans le cas de Gil Courtemanche, dont nous analysons dans cette partie les raisons pour lesquelles il choisit la fiction afin d'écrire l'histoire du génocide rwandais. De même, nous tentons d'élucider le choix de la non-fiction par Jean Hatzfeld pour raconter le même événement historique. Nous constatons que la personnalité de Courtemanche se révèle dans son devoir d'engagement. Il était l'un des auteurs qui voulaient changer le monde au moyen de l'écriture militante. Le choix des auteurs de réécrire le génocide rwandais par la fiction ou la non-fiction est analysé à travers les témoignages des personnes avec lesquelles ils étaient en contact comme des collègues ou des membres de leur famille, leurs parcours professionnels et aussi par des entretiens avec les auteurs. Il importe aussi de noter que la carrière journalistique des écrivains de notre étude influe sur leur style.

⁶² Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Manteia*, 1968, p.61.

Gil Courtemanche

Gil Courtemanche ⁶³ était journaliste, chroniqueur et romancier. Il a bâti sa carrière sur la politique internationale, surtout celle du tiers monde. Il a eu une incidence majeure sur plusieurs organismes comme Radio-Canada et Radio-Québec. Il a créé des documentaires sur le sida qui ravage la population rwandaise notamment, *L'Église du sida*, en 1993 et *Le soleil dans la nuit*, en 1995 qui porte sur les récits des témoins oculaires du génocide. En tant que romancier, *Un dimanche à la piscine à Kigali* est son premier roman et il publie ensuite *Une belle mort* en 2005, *Le monde, le lézard et moi* en 2009 ; *Un lézard au Congo* en 2010 et *Je ne veux pas mourir seul* en 2010.

Plusieurs personnes jugent le parcours professionnel et la personnalité de Courtemanche selon leurs expériences personnelles avec lui. Louis Cornellier, le responsable des essais québécois du journal *Le Devoir* fait l'éloge de Courtemanche en tant qu'écrivain courageux et engagé, surtout dans sa représentation impartiale de la politique tiers-mondiste, mais avec une prise de position d'admonition envers l'Occident ainsi que les pays en voie de développement. Il continue en faisant preuve de la passion de Courtemanche pour les pays du tiers monde, en comparaison avec ses contemporains, puisqu'il qualifie leur relation comme celle qui s'obtient entre deux amants. On pourrait dire qu'il se sent responsable de défendre leurs intérêts dans le but de défendre la justice, ainsi que de les réprimander pour avoir constitué aussi une partie du problème :

Peu de chroniqueurs québécois ont consacré autant d'énergie que lui à comprendre et à faire comprendre les grands enjeux internationaux. Amoureux déçu de l'Afrique et d'Haïti, Courtemanche blâme bien sûr les puissances occidentales pour leur comportement dans ces régions du monde, mais il n'épargne pas les potentats locaux. Il est vrai, explique-t-il, que l'Occident se comporte en rapace dans les pays du tiers-monde, mais il est tout aussi vrai qu'il n'y a jamais eu des solutions africaines à des crises africaines. ⁶⁴

Selon Lyse Lafontaine, la réalisatrice du film *Un dimanche à Kigali*, Courtemanche était un homme avec ses convictions, un homme intègre et rigoureux. Pascal Assathiany, directeur général des éditions du Boréal, témoigne aussi de sa droiture et de sa franchise en ce qui concerne

⁶³ Myriam Fontaine, « Gil Courtemanche », *L'Encyclopédie canadienne*, publiée le 10 octobre 2012, téléchargée le 18 novembre 2024, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/gil-courtemanche>

⁶⁴ Louis Cornellier, « Gil Courtemanche ou l'éthique de l'indignation », *Le Devoir*, publié le 26 novembre 2011, téléchargé le 8 novembre 2024, <https://www.ledevoir.com/lire/336942/gil-courtemanche-ou-l-ethique-de-l-indignation>.

la justice et la rectitude. « Pour lui, les injustices du monde, la tromperie, c'était inacceptable. Quand il trouvait quelque chose scandaleux, il le disait. »⁶⁵ Selon sa fille, Anne-Marie, Courtemanche était aussi un homme malheureux. Cette description ressemble beaucoup à celle du héros d'*Un dimanche à la piscine à Kigali*, Valcourt : « C'était une personne qui n'était pas immensément douée pour le bonheur. »⁶⁶

En ce qui concerne ses romans, on pourrait dire qu'ils reflètent la position de l'auteur hanté par la solitude et la misère humaine extrême. Il revisite la question brûlante de la maladie terminale et la mort inévitable dans *Une belle mort*, *Je ne veux pas mourir seule* et *Un dimanche à la piscine à Kigali*. Le thème de la poursuite de justice est un leitmotiv dans ses autres romans ainsi que dans *Le monde le lézarde et moi*, une histoire d'un juriste à la cour pénale internationale de La Haye. Il importe de noter que de 2008 à 2009, Courtemanche a travaillé en tant que conseiller avec le procureur en chef de la Cour pénale internationale de La Haye. Hugo Dumas fait un commentaire sur le dernier roman de Courtemanche qui résume la préoccupation de l'auteur dans ses textes. « Une autofiction très dure très crue où le journaliste et auteur se révèle sans pudeur et sans complaisance sur son cancer du larynx, l'échec de sa vie amoureuse et sa dérive personnelle. »⁶⁷ Courtemanche met des bribes de sa vie personnelle dans ses romans et termine sa carrière en écrivant une autofiction. Tout au long de sa carrière de romancier, le dévoilement de soi est sa manière de transmettre ses convictions, comme sa contribution pour accomplir sa part, pour un monde meilleur.

Jean Hatzfeld

Hatzfeld⁶⁸ est un journaliste français qui entame sa carrière d'abord dans le journalisme sportif et il devient ensuite correspondant de guerre, couvrant le Moyen-Orient, l'Afrique et la Bosnie-Herzégovine. Inspiré par ses lectures d'Hannah Arendt et de Primo Levi, il s'engage dans

⁶⁵ « Le monde de la culture rend hommage à Gil Courtemanche », Radio-Canada, publié le 19 août 2011 à 13h 01 HNE, Téléchargé le 14 novembre 2024, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/527660/deces-gil-courtemanche>.

⁶⁶ « Le monde de la culture rend hommage à Gil Courtemanche », *op.cit.*

⁶⁷ « *Je ne veux pas mourir seul* : En nomination pour le prix du grand public *La Presse*- Salon du livre de Montréal 2010 » Rentrée Automne, 2024, <https://www.dimedia.com/f20052238--fiche.html> (téléchargé le 19 novembre 2024)

⁶⁸ « Jean Hatzfeld : biographie », publié le 30 mars 2011, https://www.over-blog.com/Jean_Hatzfeld_biographie-1095204432-art83549.html, (téléchargé le 22 mai 2023)

l'enquête du génocide rwandais de 1994. Ses investigations au Rwanda aboutissent à la publication d'une trilogie : des témoignages des rescapés tutsis dans le premier tome intitulé *Dans le nu de la vie*, publié en 2000 ; l'interview des tueurs dans le récit intitulé *Une saison de machettes*, publié en 2003 ; et la représentation du processus d'intégration des tueurs nouvellement libérés de la prison dans le Rwanda post-génocide avec les victimes de leurs méfaits dans *La stratégie des antilopes*, publié en 2007. Il fait paraître d'autres romans intitulés : *La ligne de flottaison* en 2005 ; *La guerre au bord du fleuve* en 1999 ; *Où on est la nuit* en 2011 ; *Robert Mitchum ne revient pas* en 2013 ; *Deux mètres dix* en 2018 et *Tu la retrouveras* en 2023. Il reprend la diffusion des récits autour du génocide rwandais suivant la trilogie en 2014 avec *Englebert des collines* et *Un papa de sang* en 2015. Il publie deux essais intitulés *L'Air de la guerre* en 1994 et *Histoire de la Grèce ancienne* en 2002.

Hatzfeld et Courtemanche sont des contemporains, ayant vécu les réalités du même siècle et du siècle suivant. Les deux sont des journalistes chevronnés, ainsi que des écrivains prolifiques ayant un esprit de justice pour les gens écrasés par la société. Ils ont publié leurs récits sur le génocide rwandais la même année, mais Hatzfeld, plus influencé par ses antécédents de correspondant de guerre, poursuit sans relâche la thématique du génocide rwandais, avec plusieurs récits en son nom, de 2000 à 2015. Hatzfeld choisit de réécrire l'histoire du génocide rwandais à travers la non-fiction alors que Courtemanche choisit l'option fictionnelle. Leurs motivations seront l'objet de la partie suivante de notre étude.

Motivations pour les deux voies différentes choisies par les auteurs.

Milanesi fournit une des raisons pour laquelle un auteur choisit de valoriser la non-fiction, de transformer un simple récit factuel à un reportage narratif ou de convertir un fait réel au sujet d'un roman par l'emploi des techniques d'enquête journalistique. Il évoque le cas des journalistes qui, dans leur quête de la vérité, outrepassent la frontière occupationnelle pour développer l'histoire du génocide rwandais à travers des formes narratives, comme exemplifiées par Hatzfeld ou pour réinventer les mêmes faits, comme dans le cas de Courtemanche :

[...] le fait est que les auteurs de textes qui se veulent de non-fiction, qu'ils soient des journalistes de métier éprouvant la nécessité de s'exprimer dans des formats narratifs plus élaborés que l'article de journal ou des écrivains de romans d'invention convertis le temps d'un ou plusieurs écrits à la recherche du vrai et du réel, tous, quand ils écrivent des

reportages narratifs, des romans enquêtes, des docufictions, des *non fiction novels* sont amenés à franchir d'une façon ou d'une autre, plus ou moins souvent la frontière poreuse qui semblait en principe séparer la réalité de la fiction.⁶⁹

Malgré le refus que son récit n'est pas influencé par son métier de journaliste, il est visible que l'expérience journalistique de Hatzfeld oriente sa préférence pour la représentation du génocide rwandais sous forme de récit non fictionnel. Son inclination vers la voie phénoménologique outrepassé celle de Courtemanche, puisqu'il s'intéresse à l'étude minutieuse de l'expérience subjective des rescapés. Ivan Jablonka identifie deux catégories d'auteurs : « Il y a ceux qui préfèrent analyser les sentiments, les pensées, qui se penchent sur la minutieuse horlogerie de l'intérieur, tandis que les autres auxquels je crois appartenir aiment mieux aller chercher leurs sujets, leurs héros, dans le vaste monde, se mêler aux hommes d'action, décrire leurs actions et eux-mêmes se voir au milieu de ces hommes et de leurs aventures. »⁷⁰

Hatzfeld appartient plutôt à la deuxième catégorie d'auteurs proposée par Jablonka. Il se penche sur la documentation des témoignages des rescapés, car la motivation primordiale pour sa quête est leur mutisme face aux vociférations du cortège hutu en route vers le Congo, alors il se met au travail pour briser le silence. Il prend congé sans rémunération en 1997 et 1998 pour aller sur le terrain et mener des recherches pour la rédaction de *Dans le nu de la vie* et ensuite pour les autres livres qu'il a publiés. Comme la plupart des journalistes internationaux, l'attention de Hatzfeld était retenue par le grand cortège des Hutus en route vers le Congo fuyant le nouveau régime de Paul Kagame. Pour rectifier sa négligence des rescapés lors de sa première visite au Rwanda en juillet 1994, Hatzfeld décide d'y retourner. Il trouve alors dans l'éclipse des Tutsis ainsi que celui des rescapés juifs relaté dans le récit de Primo Levi, l'inspiration pour son récit de non-fiction. Il décide alors d'écrire une version du génocide rwandais à travers le regard des victimes :

À mon retour, j'ai ressenti un malaise. Je me suis rendu compte que j'avais commis une erreur et que je n'étais pas le seul [...]. Cette erreur, c'était de ne pas avoir prêté assez d'attention aux rescapés, de ne pas les avoir intégrés dans les récits [...] Le phénomène de l'effacement du rescapé est très bien décrit, notamment dans un livre de Primo Levi qui

⁶⁹ Claudio Milanese (dir.), « Les *journaux en public* d'Enrico Deaglio : la non-fiction italienne des années quatre-vingt-dix », dans *Cahiers d'études romanes : territoires de la non fiction*, loc. cit., p.22.

⁷⁰ Ivan Jablonka, *Le Troisième Continent : Ou la littérature du réel*, loc. cit., p.10.

s'appelle *Les naufragés et des rescapés. Quarante ans après Auschwitz* dans lequel il explique que c'est une décision du rescapé de s'effacer. À ce moment, j'ai fait le lien entre les deux génocides et je me suis dit que les raisons du silence du rescapé, son refus et sa peur de s'exprimer, sa manière de disparaître constituaient le sujet d'un livre. ⁷¹

« Il est vraisemblable que parmi les motivations qu'on peut avoir à raconter des paysages, il y a celle du plaisir d'écrire : le plaisir de la description de paysages, même dévastés. » ⁷² Hatzfeld précise que, indépendamment du fait qu'il tire du plaisir à l'écriture, le paysage de Rwanda le séduit, car il lui rappelle son enfance, ce qui occasionne ses retours et par conséquent les séries dédiées au génocide. Il aborde encore la question de l'horreur dans la beauté scénique. Il établit le point commun dans ses récits, liés à son séjour en Bosnie, à Gorazde, à Drina, et puis au Rwanda, des endroits tous caractérisés par des pentes pittoresques et une histoire de pogrom :

Je me suis aperçu qu'il y avait un lieu commun, une géographie commune entre beaucoup de récits, beaucoup de pays que j'ai aimés. On a toujours la nostalgie des paysages de son enfance. [...] Il y a à la fois une beauté du paysage, des collines, des immenses marais [au Rwanda] [...] Et quelque fois je me demande si ça avait été dans un autre endroit, je me serai attaché à cette histoire. Je pense que oui, mais je n'en suis pas sûr. ⁷³

Ensuite, il insiste sur l'écart entre ses récits et les techniques journalistiques, mais sa méthode d'investigation sur le terrain à travers les entrevues et la photographie désigne directement l'influence du journalisme sur l'œuvre littéraire. Maud Lecacheur souligne l'apparent croisement des deux métiers de l'auteur dans l'œuvre. « Pourtant, malgré l'évidente proximité de cette démarche avec le travail du reporter, Jean Hatzfeld ne cesse de revendiquer pour la trilogie une rupture forte avec l'expérience et l'écriture du journalisme. » ⁷⁴ Elle tire la conclusion qu'en ce qui concerne la littérature de génocide, Hatzfeld s'affirme exclusivement en tant qu'écrivain pour bien

⁷¹ Jeanne Le Bihan et Nicholas Michel, « Écrire et dire le génocide des Tutsi », *Jeune Afrique*, publié le 18 mars 2024, téléchargé le 19 novembre 2024, <https://www.jeuneafrique.com/1545330/culture/jean-hatzfeld-les-rescapes-tutsi-ont-toujours-une-peur-metaphysique-de-leradication/>

⁷² Jean Hatzfeld : « Je m'intéresse au temps qui passe, probablement pour ne pas avoir pu le faire pendant mes années de journalisme », entrevue avec Radio France, publié le 11 avril 2020.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Maud Lecacheur, « La « ligne droite » et la « ligne sinueuse » : Reportage et littérature dans les *Récits des marais rwandais* de Jean Hatzfeld », p.2.

définir sa place dans le domaine de la non-fiction littéraire ainsi que dans le journalisme. Néanmoins, ses récits constituent des références indispensables au sujet du génocide rwandais.

Les quatrièmes de couverture le présentent à la fois comme écrivain et journaliste [...]. L'affirmation d'une rupture radicale entre le reporter et l'écrivain relève donc aussi d'une posture : c'est une stratégie de légitimation pour se faire reconnaître dans le champ littéraire en tant qu'écrivain et non comme journaliste.⁷⁵

Sur le plan de la légitimité ou de l'illégitimité de la littérature du terrain, Dominique Viart désigne les récits des marais rwandais de Hatzfeld comme ceux qui défient la mise en question d'illégitimité, car l'auteur revendique la littérarité de son œuvre rejetant toute insinuation d'usage des démarches journalistiques dans la rédaction des récits :

Quant aux exceptions, dont je dirai un mot tout à l'heure, elles confirment la règle, si j'ose dire, dans la mesure où elles ont justement à cœur d'affirmer fortement a contrario le sentiment de légitimité qui les anime, ainsi de Jean Hatzfeld à propos du Rwanda, qui explique que sa « motivation essentielle a été de faire de la littérature », et qui se refuse explicitement à une démarche journalistique.⁷⁶

La lutte contre « l'illégitimité » enquêtrice selon Viart se manifeste dans le texte par la modélisation des caractéristiques des textes scientifiques : « définition de l'objet, énoncé du projet, présentation de la méthode et de ses possibles ajustements. Cela constitue des points de passage majeurs des Littératures de terrain, souvent les plus intéressants, car c'est là que s'opère la jonction entre leur nature littéraire et leur ambition heuristique. »⁷⁷ L'illégitimité décrite par Viart se voit par le sentiment de doute exprimé par les écrivains eux-mêmes sur leurs travaux en ce qui concerne leur motivation pour l'écrit ou leur appartenance à l'ordre des choses (paratopie). Hatzfeld n'exprime pas ce genre de doute parce qu'il insiste sur la littérarité de son récit et il est sûr de sa motivation pour le projet au Rwanda. Viart donne une illustration de la technique employée par les écrits de terrain avec *Dans le nu de la vie* de Jean Hatzfeld, où les objectifs du récit sont énoncés

⁷⁵ Maud Lecacheur, « La « ligne droite » et la « ligne sinueuse » : Reportage et littérature dans les *Récits des marais rwandais* de Jean Hatzfeld », p.6.

⁷⁶ Dominique, Viart, « Légitimité et illégitimité des écrivains de terrain ». Dans GEFEN Alexandre (dir.), *Territoires de la non-fiction : Cartographie d'un genre émergent*, Leiden ; Boston : Brill-Rodopi, 2020, Séries : Chiasma, 1380-7811, volume 46, p.112.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 118.

in medias res au lieu d'être placés dès le début comme dans les textes scientifiques. Hatzfeld explique ainsi son projet au milieu du récit en ces termes :

Le séjour à Nyamata s'échelonne sur plusieurs mois, interrompu par des retours à Paris afin d'écouter les entretiens et lire les notes à distance, et repartir avec des nouvelles questions. [...] Je suis simplement allé chercher des récits de rescapés [...]. Certains souvenirs comportent des hésitations ou des erreurs, que les rescapés commettent eux-mêmes ; elles n'affectent pas la vérité de leurs narrations, essentielles pour tenter de comprendre le génocide. Voilà pourquoi ne sont pas retranscrites d'interviews de personnalités politiques ou judiciaires, de Kigali ou de Nyamata ; ni de témoignages d'anciens chefs ou tueurs interahamwe (recueillis au pénitencier de Rilima ou à l'étranger).⁷⁸

Pierre Halen est d'avis que Jean Hatzfeld satisfait à la responsabilité morale de reculer en tant qu'auteur et de se présenter comme un transcripteur pour permettre aux rescapés de raconter eux-mêmes leurs histoires. Il justifie la représentation des survivants par des non-victimes sur le plan de documentation des histoires du génocide, en raison de l'extermination commençant par les intellectuels et tous ceux qui pourraient attirer l'attention du public international. Le nom d'Hatzfeld figure sur la couverture du livre, mais les véritables auteurs sont les témoins.

Une exigence morale requérait en effet que, dans le processus mémoriel, on fit place le plus possible à la parole des victimes elles-mêmes, [...] il devenait presque nécessaire que des « non-victimes » parlent au nom des victimes, quitte à trouver des procédures pour associer à leur énonciation, autant que possible, morts et rescapés. On peut donner plusieurs exemples de cette difficulté. Dans le recueil de récits publié par Jean Hatzfeld [...], l'auteur a voulu s'effacer de l'énonciation au profit des rescapés [...].⁷⁹

Un examen structurel de *Dans le nu de la vie* par Lecacheur le compare à une pérégrination d'une journée autour de Nyamata, avec Hatzfeld comme guide. Le texte s'ouvre avec le titre indiquant la nouvelle journée, « De bon matin à Nyamata »⁸⁰, et le titre de clôture, qui renvoie à la fin de

⁷⁸ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie*, *op.cit.*, p.173.

⁷⁹ Pierre Halen, « Ecrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994. Quelques enjeux » *Études littéraires africaines*, n° 14, 2002, p. 25.

⁸⁰ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie*, *op.cit.*, p.11.

journée, « Crépuscule sur la permanence »⁸¹, tout en réitérant la monotonie qui caractérise la série de questions répétées dans chaque entretien qui définissent la nature chronologique de chaque témoignage : « *Dans le nu de la vie* tient à la fois du récit de voyage dont la structure inscrit l'écriture en l'espace d'une journée, au cours de laquelle le lecteur parcourt les collines de Nyamata en compagnie de l'écrivain. »⁸²

En outre, Defraeye rend hommage à Hatzfeld pour la rigueur, le dévouement au travail et la sensibilité envers les témoins en tant que victimes dont il fait montre de sa méthode d'enquêter sur le génocide. L'emploi classique de la documentation à l'aide de l'enregistreur, du stylo et du papier, loin des lumières intimidantes des caméras, facilite sa tâche de mettre les rescapés en confiance :

*Madagascar-born French journalist Jean Hatzfeld stands out among the historiographers of the Rwandan genocide for his meticulous recording of post factum memories, traumas, testimonials, and sensibilities among surviving victims and perpetrators alike, armed not with a camera, but with pen and notepad, and a voice-recorder.*⁸³

Pour sa part, Courtemanche semble peu éprouver la nécessité de se définir dans le continuum entre fiction et vérité puisque, malgré son expérience de journaliste, il a clairement choisi la forme de la fiction, mais aussi parce qu'il ne fait aucun mystère sur sa volonté de prendre parti. Néanmoins, il souligne le rapport de son roman à la vérité établie. Gil Courtemanche affirme dans le préambule de son récit que son œuvre appartient à la sous-catégorie littéraire de la fiction, ainsi que sa ressemblance à un sujet d'histoire et du journalisme. « Ce roman est un roman. Mais c'est aussi une chronique et un reportage⁸⁴ [...]. » Cette assertion est conforme, en partie, à l'opinion de William Nelson, qui précise qu'il est important qu'un auteur de fiction clarifie la crédibilité de son histoire à ses lecteurs pour éviter d'être accusé de mensonges : « *To free himself from the charge of lying, the storyteller had recourse to [...] overt or tacit admission that the story was indeed fiction and therefore not subject to judgment as to whether it was historically true or*

⁸¹Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie*, *op.cit.*, p.199.

⁸² Maud Lecacheur, « La "ligne droite" et la "ligne sinueuse" : reportage et littérature dans récits des marais rwandais de Jean Hatzfeld », *op. cit.*, p.4.

⁸³ Piet Defraeye, « The rwandan genocide in film, and *A Sunday in Kigali*: watching with a pierced eye, *Imaginations*, *loc. cit.*, p.90.

⁸⁴ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, *op.cit.*, p.9.

false. »⁸⁵ Gil Courtemanche garantit ouvertement la véracité de son récit, car il indique une source pour confirmer que ce qu'il écrit est vérifiable. « Certains lecteurs mettront sur le compte d'une imagination débordante quelques scènes de violence ou de cruauté. Ils se trompent lourdement. Pour en avoir la preuve, ils n'auront qu'à lire les sept cents pages de témoignages recueillis par l'Organisme African Rights et publiés en anglais sous le titre de *Rwanda : Death, Despair and Defiance* (African Rights, Londres, 1995). »⁸⁶

Halen fait écho à l'argument de Courtemanche sur le désintérêt de la communauté internationale, feignant l'aveuglement face au pogrom, ne réagissant que vers la fin : « L'attitude de ce qu'on appelle la "communauté internationale" a donc été plus qu'ambiguë en l'affaire. Le fait est qu'on savait, et tout s'est passé comme si, la précaution une fois prise de mettre à l'abri les "expatriés", on avait délibérément laissé s'accomplir, loin des caméras, des massacres aussi horribles qu'absurdes. »⁸⁷

Si elle s'exprime par la fiction, l'indignation de Courtemanche ne manque pas de motifs bien réels. Ainsi Germain-Arsène Kadi souligne-t-il l'indifférence de la communauté internationale au génocide sous prétexte qu'il s'agit de la crise ethnique entre Hutus et Tutsis, alors qu'il s'agit d'une extermination planifiée avec la collaboration du gouvernement. « Dans le même temps, soucieuses de la protection de leurs différents intérêts et également pour des raisons de politique intérieure, les principales puissances occidentales préfèrent ignorer la réalité de l'exécution du génocide en prétextant la récurrence des violences ethniques en Afrique. »⁸⁸

Hatzfeld écrit *Dans le nu de la vie* « dans sa quête des réponses face à l'indicible. » Pour lui, il y a une prolifération des matériaux sur le génocide parce que jusqu'ici, on n'a pas pu trouver les véritables raisons pour lesquelles les Hutus, du jour au lendemain, s'en sont pris impitoyablement à leurs voisins et amis tutsis pour les massacrer. Une autre motivation pour l'écriture du récit de non-fiction sur le génocide par Hatzfeld est qu'il est aussi en quête de réponses :

⁸⁵ William Nelson, *Fact or fiction: the dilemma of the renaissance storyteller*, Massachusetts, Harvard University Press, 1973, p.8.

⁸⁶ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, *op.cit.*, p.10.

⁸⁷ Pierre Halen, « Ecrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994. Quelques enjeux », *op.cit.*, p.24.

⁸⁸ Germain-Arsène Kadi, « Les représentations littéraires et cinématographiques du génocide rwandais », *loc. cit.*, p.151.

[C]'est parce qu'on ne trouve pas les réponses aux questions que le génocide pose [...]. Or là, on n'a aucune réponse. Comment des gens ont-ils pu, à un moment donné, basculer dans le sanguinaire de cette manière, se transformer en espèces de fauves qui allaient tuer en chantant, qui allaient tuer des gens qu'ils connaissaient, des gens de leur famille ?⁸⁹

Pour Hatzfeld, l'essentiel c'est de trouver la vérité de ce qui s'est passé au Rwanda, dans le but de comprendre le génocide. Il précise ce motif de rechercher la vérité en dépit des erreurs d'oublis ou des confusions qui n'altèrent pas leurs témoignages : « Je suis simplement allé chercher des récits de rescapés [...]. Certains souvenirs comportent des hésitations ou des erreurs, que les rescapés commettent eux-mêmes ; elles n'affectent pas la vérité de leurs narrations, essentielles pour tenter de comprendre ce génocide. »⁹⁰

Une motivation pédagogique justifie l'écriture du génocide chez Courtemanche et chez Hatzfeld. Ce but à la fois éducatif et informatif vise le public occidental ainsi qu'africain, dans la mesure où les rescapés eux-mêmes reconnaissent ce que Lecacheur appelle « le talent de médiation de l'écrivain capable de révéler l'autre à lui-même, et au-delà de permettre à la communauté des rescapés de se reconnaître et d'advenir à elle-même. »⁹¹ Elle précise aussi que les récits de Hatzfeld sont instructifs pour la communauté internationale en raison de cartes du Rwanda et de Nyamata, du vocabulaire kinyarwanda et génocidaire traduit dans le glossaire. « Si la réception locale est essentielle à la poursuite du projet, ce dernier vise avant tout un public européen [...] afin de contribuer à élargir la mémoire du génocide de l'échelle locale à l'échelle internationale. Il faut souligner à cet égard, la très grande pédagogie de la trilogie [...].⁹² » Serge Rousseau, un commentateur de Montréal reconnaît l'importance de la perspective de Courtemanche, en tant qu'étranger, sur le génocide rwandais et son impact sur des pays pacifiques à qui ces genres de conflits sont inconnus ou peu connus. Selon lui, Courtemanche met le monde en contact avec le Rwanda en exposant les atrocités de l'an 1994. La perspective extérieure de l'auteur pourrait résonner très fort avec la communauté internationale dans un effort de les éduquer ou les sensibiliser. « Au Québec, nous vivons en marge de ces conflits meurtriers, nous avons la chance

⁸⁹ Jeanne Le Bihan et Nicholas Michel, « Écrire et dire le génocide des Tutsi », *op. cit.*

⁹⁰ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie*, *op. cit.*, p.173.

⁹¹ Maud Lecacheur, « La « ligne droite » et la « ligne sinieuse » : Reportage et littérature dans les *Récits des marais rwandais* de Jean Hatzfeld », *op. cit.*, p.5.

⁹² *Ibid.*, p.6.

de vivre dans un pays pacifique. Cependant, nous sommes conscients de cette réalité difficile à concevoir, et des auteurs comme Gil Courtemanche nous permettent de mieux comprendre les enjeux de ces conflits et leurs conséquences humaines désastreuses. »⁹³

Hatzfeld précise dans une entrevue avec Nadia Taïbi que « la guerre c'est le fleuve qui déborde et le génocide s'assèche. »⁹⁴ Cela veut dire que les victimes de la guerre sont souvent désireuses de raconter leurs expériences, mais les rescapés du génocide se taisent. Dans l'introduction de l'auteur où il résume l'arrière-plan du récit, il fait allusion au sujet de silence des rescapés juifs en comparaison à celui des survivants tutsis : « Pendant plusieurs années, les rescapés des collines de Nyamata, comme ailleurs ont gardé le silence, aussi énigmatique que le silence des rescapés au lendemain de l'ouverture des camps de concentration nazis [...]. Au lendemain d'une guerre, les survivants civils éprouvent un fort besoin de témoigner ; au lendemain d'un génocide, au contraire, les survivants aspirent étrangement au silence. »⁹⁵ Hatzfeld précise aussi que le mutisme des Tutsis constitue la raison de sa quête pour documenter leur version de l'histoire, associant à nouveau ce comportement de repli sur soi-même aux survivants juifs après l'Holocauste :

[...] leur mutisme me stupéfiait plus encore. Le silence et l'isolement des survivants, sur leurs collines, sont déroutants [...]. [II] me revint en mémoire ce temps si long qu'il avait fallu attendre avant que les rescapés des camps de concentration nazis ne veuillent et puissent être entendus et lus, après d'innombrables ouvrages réalisés par d'autres sur l'Holocauste, et combien leurs récits étaient essentiels pour tenter de le comprendre.⁹⁶

Ce silence est engendré par le choc et puis par la rupture de confiance et la suspicion. Hatzfeld cherche à communiquer, à travers ses écrits, ce silence très sonore, en ce qui concerne le calvaire des rescapés mais aussi à faire une chronique méticuleuse de ce qui s'est passé au Rwanda, avec Nyamata comme étude de cas. Il reconnaît le fait qu'il n'a pas tenté de comprendre puisque

⁹³ « *Un dimanche à la piscine à Kigali*, de Gil Courtemanche (Boréal) » Radio-Canada, publié le 12 mai 2016 à 19 h 00 HNE, téléchargé le 17 novembre 2024..<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/780334/un-dimanche-piscine-kigali-gil-courtemanche-livre-incontournable>.

⁹⁴ Jean Hatzfeld, « Écrire la guerre ? entretien avec Jean Hatzfeld, mené par Nadia Taïbi, Les rencontres de Sophie, 15 mars 2019.

⁹⁵ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*, Paris, Editions du Seuil, 2000, p.9-10.

⁹⁶ *Ibid.*, p.172.

l'horreur est impossible à comprendre. Le témoignage ayant aussi une fonction thérapeutique pour les rescapés, facilite le rétablissement individuel et collectif.

Pour sa part, Courtemanche est propulsé par des motifs identiques à ceux d'Hatzfeld, mais aussi différents quant à l'exécution du projet d'écriture. Courtemanche s'implique dans son récit dans la manière d'exprimer ses opinions à travers ses personnages : « Tout romancier, même celui qui se prétend le plus impersonnel, met un peu de lui-même et de son vécu dans son récit. » Dans son entrevue avec Pierre Maisonneuve de Radio-Canada, Courtemanche met en exergue la prise de position, qui selon lui distingue ceux qui manquent de courage et les gens courageux. Au moment de la rédaction du récit, il prend le parti des victimes, qui sont les Tutsis, mais sept ans plus tard, avec les évidences de la dictature tutsie exemplifiée par Paul Kagame, il change d'avis pour prendre le parti des Hutus, actuellement victimes d'un régime autoritaire. Il crée alors, dans son récit, le héros Valcourt, qui prend le parti des victimes tutsies. Il s'agit pour lui de témoigner et d'être en solidarité avec les victimes. Il prône la subjectivité et la prise de position au côté de la vérité et la justice sans craindre les conséquences négatives. « Faire son métier de journaliste, de réalisateur c'est de témoigner et de témoigner en prenant position. Quand on arrive devant des choses comme ça, l'objectivité c'est une bêtise et c'est une complicité. Il faut choisir son bord. Quand on tue, il faut choisir le côté de la victime. »⁹⁷ Pour répondre à la question du lien entre l'auteur et le héros, Courtemanche affirme qu'il donne ses propres valeurs à Valcourt, le personnage principal du roman. « J'ai donné à Valcourt des valeurs que moi j'ai et qui sont honnêteté, justice, solidarité, fraternité. »⁹⁸ Courtemanche avoue qu'il prête ses propres valeurs au personnage-narrateur, Valcourt, mais il nie l'élément autofictif reliant le personnage et l'auteur. Dans le roman, la vie romantique du héros est un peu voilée, surtout dans la narration des scènes de rapport sexuel entre lui et Gentille, alors que d'autres scènes sont présentées avec plus de détails. Valcourt est dépeint presque comme un saint en comparaison des autres coopérants et africains. Le choix de l'auteur de se montrer discret, en conférant une bonne image au protagoniste, est possiblement une indication d'auto-insertion. Aurélien Boivin remarque aussi, dans les fustigations contre les expatriés blancs, des similarités entre le personnage principal Valcourt et Courtemanche. « Car le narrateur, qui a beaucoup de traits communs avec le romancier-journaliste,

⁹⁷ Gil Courtemanche, « Maisonneuve à l'écoute », entretien mené par Pierre Maisonneuve, le 2 février 2001, https://youtu.be/s3tiVVMrOXM?si=9SofNtgTm_iissB8.

⁹⁸ *Ibid.*

identifie les vrais coupables de ce génocide annoncé, minutieusement préparé. Il s'en prend d'abord aux Blancs, ces " petits chefs ⁹⁹ " qui souffrent de la maladie du pouvoir et qu'il tient responsables de l'exploitation des Noirs qu'ils opposent entre eux comme pour mieux les contrôler et faire triompher leurs idées. » ¹⁰⁰

Courtemanche s'engage dans le roman pour pointer un doigt accusateur vers les coopérants, les diplomates, les soldats français et les Belges qui prétendent offrir de l'aide aux Rwandais. Selon Boivin, « Courtemanche, qui se cache sous les traits de Valcourt, entend bien montrer l'absurdité de l'homme qui pense avant tout à sa propre personne avant de songer au sort de la collectivité. » ¹⁰¹

Il écrit ainsi la version fictionnelle du génocide rwandais pour pouvoir donner libre cours à son attitude militante face à l'injustice et aussi pour démontrer comment il aurait agi s'il avait été sur place. À travers l'approche tenace de Valcourt, il expose la léthargie du pouvoir décisionnel confronté à une crise évitable au pire manœuvrable. En plus de l'hypocrisie européenne, il dénonce la complicité de la bourgeoisie et de la classe politique africaine dans l'exploitation du bas peuple, qui constitue la majorité de la population. Il remarque dans l'entrevue avec Maisonneuve que l'arrivée du colonisateur au Rwanda est la genèse des ennuis des Rwandais. Il fallait créer des problèmes incessants en Afrique, pour pouvoir intervenir en tant que « sauveurs » : « Au début du vingtième siècle, avant que les colonisateurs arrivent, les Rwandais vivaient bien, ils ne mouraient pas de faim, ils se nourrissaient relativement correctement comme l'ensemble de l'Afrique d'ailleurs, il n'y a jamais eu une crise alimentaire. » ¹⁰²

Une publication de Radio Canada sur les perspectives de Courtemanche renforce cette idée du syndrome du héros où la source et la résolution du problème sont les mêmes. « Cette réflexion le fait glisser sur les raisons qui provoquent les crises à répétition en Afrique. Là encore, l'analyse

⁹⁹ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p.156.

¹⁰⁰ Aurélien Boivin, « Compte rendu de [*Un dimanche à la piscine à Kigali* ou la bêtise humaine] ». *Québec français*, Numéro 130, Été 2003, p.93. Téléchargé le 13 novembre 2024.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.94.

¹⁰² Gil Courtemanche, « Maisonneuve à l'écoute ».

de Gil Courtemanche est lapidaire. Il montre du doigt le colonialisme et la vision à très courte vue des gestionnaires internationaux. »¹⁰³

Aurélien Boivin estime aussi que Courtemanche choisit un titre ambigu pour souligner l'indifférence et l'égoïsme des coopérants et de la communauté internationale face à la tragédie rwandaise. L'évocation de l'oisiveté au bord de l'eau est une déclaration ouverte de sa répulsion pour la banalisation du meurtre de milliers de Tutsis.

En optant pour *Un dimanche à la piscine à Kigali*, le romancier a voulu insister sur l'aveuglement de ce qu'il appelle la faune des « experts internationaux, de bourgeois rwandais, d'expatriés retors ou tristes et de prostituées... C'est ce désintérêt de ces responsables du développement international qui se comportent comme de véritables vautours qu'a voulu dénoncer le romancier, qui s'en prend « aux explorateurs bruyants du tiers-cul » (p. 14), entendons le tiers-monde, ces exploiters qui ne pensent qu'à leur bien-être sans se préoccuper de celui de la population qu'ils sont censés aider. En fait, cette visite à la piscine est la preuve de l'insouciance et de la négligence des supposés coopérants, qui se contentent de vains palabres plutôt que s'intéresser au drame pourtant évident qui se prépare [...].¹⁰⁴

Boualem Sansal souligne que l'engagement est l'affaire de chaque écrivain, car « il n'y a pas d'écrivains qu'engagés [...] l'écrivain n'existe que si au moins un individu lit son livre et y trouve le sens qu'il cherchait. »¹⁰⁵ Jean-Paul Sartre soutient une position plus ferme en disant que, « L'écrivain "engagé" sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. »¹⁰⁶ L'auteur écrit alors en gardant à l'esprit que son œuvre a le potentiel de provoquer un changement positif dans la vie de ses lecteurs et il se tient responsable envers eux pour maintenir la fidélité à l'histoire et aussi à la mémoire des trépassés.

¹⁰³ « Le regard critique de Gil Courtemanche sur le monde » Radio-Canada, Publié le 18 août 2021 à 12 h 37 HNE, téléchargé le 13 novembre 2024. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1817239/gil-courtemanche-journalisme-canada-international-afrique-archives>

¹⁰⁴ Aurélien Boivin, « Compte rendu de [*Un dimanche à la piscine à Kigali* ou la bêtise humaine] », *op.cit.*, p.92.

¹⁰⁵ Boualem Sansal, « Écrire dans la violence du monde » dans Erri de Luca, Petros Markaris, Kim Thuy, Boualem Sansal, *Fictions. Penser le monde par la littérature*, Chêne-Bourg, Georg éditeur, 2017.

¹⁰⁶ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1964, p.30.

Enfin, nous reconnaissons la contribution du principe de la mort de l'auteur défendu par Roland Barthes dans son essai du même titre publié en 1968 ¹⁰⁷, mais dans le cas particulier de notre étude, un de nos objectifs est de déterminer les justifications pour le choix du thème du génocide et de la représentation non-fictionnelle ou fictionnelle par les deux auteurs. Dans les remarques d'autres personnes sur Courtemanche et Hatzfeld, leurs parcours de vie et les réflexions des auteurs eux-mêmes dans les entrevues, se trouvent des indices uniques qui démontrent l'influence de la personnalité et de l'expérience des auteurs sur leur style, ainsi que des justifications de leur choix d'écrire sur le génocide rwandais et de leur préférence pour la fiction ou la non-fiction. Au lieu de choisir la voie la plus populaire des documentaires ou des essais pour narrer le génocide, Courtemanche opte pour la fiction. On pourrait dire que ses romans oscillent entre les thèmes de la mort et de la maladie, ce qui se voit aussi dans notre œuvre d'étude. Une recherche sur ses œuvres montre une texture autofictionnelle et nous considérons que les témoignages d'autres personnes par rapport à son caractère et son parcours de vie sont pertinents dans l'interprétation du récit, car il admet lui-même qu'il s'insère dans ses œuvres et qu'il prête ses valeurs au protagoniste d'*Un dimanche à la piscine à Kigali*. Effectivement, ses valeurs d'intégrité, de droiture, de franchise, de rigueur, ainsi que ses faiblesses d'homme malheureux transparaissent dans son œuvre. Tandis que la non-fiction représente une voie de neutralité pour Hatzfeld, qui choisit de laisser s'exprimer les victimes du génocide au lieu de communiquer ses propres opinions sur le sujet. Courtemanche, étant plus brutal dans son approche et plus sévère que Hatzfeld, se sert de la fiction comme une protection contre des réactions négatives possibles de la part du public, voire pire comme un tampon contre des litiges, car il exerce une liberté d'expression plus véhémente, même s'il écrit sur des personnes réelles et la plupart du temps en insérant leurs véritables noms.

Ainsi, l'exposition sur la biographie des auteurs nous informe de leur intérêt pour la politique tiers-mondiste et révèle l'accord imprévu entre eux en ce qui concerne le besoin d'éduquer le monde sur le génocide et ses conséquences néfastes sur le peuple rwandais et aussi sur les leçons apprises de l'attitude neutre des nations face à la décimation des êtres humains au Rwanda.

¹⁰⁷ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit.*

Chapitre Trois : Approche narratologique et figures de rhétorique dans les textes à l'étude

Dans ce chapitre, nous allons analyser les récits de Gil Courtemanche et de Jean Hatzfeld en employant les indices narratologiques de Gérard Genette et des figures de rhétorique spécifiées. Genette préconise les indices d'ordre, de vitesse, de fréquence, de mode et de voix en tant que paramètres d'analyse narratologique des textes, soit fictionnels ou non fictionnels. Nous nous servons de ces indices narratologiques pour mettre en lumière les particularités de la fiction et de la non-fiction. Ensuite, nous allons étudier la texture fictionnelle et non fictionnelle par des tropes repérés dans les textes telles que la métaphore, la comparaison, la synecdoque, l'oxymoron, le dysphémisme et l'euphémisme. En dehors de la norme de la structure d'un cadre théorique, notre analyse des textes d'étude est incluse dans la présentation de la théorie. Cela veut dire que la théorie est vue à travers le prisme des textes.

Approche narratologique dans les textes à l'étude

La narratologie se présente comme une « discipline sémiotique ayant pour objet l'étude scientifique des structures du récit. »¹⁰⁸ Gérard Genette, fondateur de la revue *Poétique* en collaboration avec Tzvetan Todorov, développe une méthode d'analyse de l'écriture dans une série d'ouvrages, parmi lesquels on peut citer, *Figures I* (1966), *Figures II* (1969), *Figures III* (1972), *Figures IV* (1999), *Figures V* (2002).

Selon Genette, la narratologie est également appelée la théorie du récit et pour bien cerner le sens de la théorie narratologique, le sens ambigu du mot récit doit être clarifié. Il souligne trois interprétations dont la première et la plus courante indique que le récit désigne « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements » ; la deuxième désigne le récit comme la succession d'événements réels ou fictifs qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition; la troisième interprétation du récit indique « un événement : qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui-même. »¹⁰⁹

Genette rétracte ses assertions sur l'application unilatérale de la théorie narratologique à la fiction publiée dans ses œuvres *Discours du récit* et *Nouveau discours du récit* pour maintenant inclure

¹⁰⁸ « Narratologie », *La Langue française* (LLF, Logiciel d'application mobile), 2024.

¹⁰⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.81-82.

l'application de la narratologie au récit factuel. Il considère ses analyses narratologiques exclusives de la fiction comme étant une « narratologie restreinte » : « La narratologie devait s'occuper de toutes les sortes de récits ; fictionnels ou non. Or, de toute évidence les deux branches de la narratologie ont jusqu'ici consacré une attention presque exclusive aux allures et aux objets du seul récit de fiction [...] en vertu d'un privilège implicite qui hypostasie le récit fictionnel en récit par excellence ou en modèle de tout récit. »¹¹⁰ Par rapport à des indices à travers lesquels un lecteur pourrait repérer un récit de fiction, Genette reprend la position de John Searle qui en souligne l'inexistence, car selon lui, la fiction ne représente qu'une simulation de la non-fiction.

Il n'y a pas de propriété textuelle syntaxique ou sémantique [ni par conséquent narratologique] qui permet d'identifier un texte comme œuvre de fiction parce que le récit de fiction est une pure et simple « feintise » ou simulation du récit factuel où le romancier par exemple fait tout bonnement semblant de raconter une histoire vraie sans rechercher sérieusement la créance du lecteur.¹¹¹

L'ordre narratif

Selon Gérard Genette, « étudier l'ordre temporel du récit c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect. »¹¹² Il ajoute qu'aucun auteur ne peut maintenir une chronologie stricte dans son écriture, tout en précisant que les analepses et les prolepses peuvent être employées dans la non-fiction, même si la fiction et la non-fiction traitent la chronologie des événements dans des manières différentes, « la non-linéarité est plutôt la règle que l'exception. »¹¹³ Il désigne

par prolepse toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur, et par analepse toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve, et réservant le terme général d'anachronie pour

¹¹⁰ Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et diction, op.cit.*, p.9.

¹¹¹ *Ibid.*, p.10.

¹¹² Gérard Genette, *Figures III, op.cit.*, p.91.

¹¹³ Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », *loc.cit.*, p.10.

désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels, dont nous verrons qu'elles ne se réduisent pas entièrement à l'analepse et à la prolepse.¹¹⁴

Selon sa théorie d'effort et d'effet cognitif, Bertrand Labasse souligne que le récit linéaire facilite le fonctionnement cognitif du lecteur ou du récepteur, puisque l'effort requis pour le traitement des données est moins que l'effort exigé dans le cas d'une procédure de haut niveau illustrée par un récit non-linéaire. « C'est que, avant tout, la narration est remarquablement peu couteuse en termes d'effort cognitif : son caractère (plus ou moins) linéaire canalise une forte cohérence énonciative par laquelle le lecteur n'a qu'à se laisser porter et ses objets facilement figurables permettent de construire aisément un modèle mental de l'état du monde qu'elle décrit, puis de le faire évoluer au fil de la narration. »¹¹⁵ La question d'ordre de la narration dans nos deux textes d'étude est conçue différemment. La non-fiction a une particularité plutôt linéaire que non-linéaire. Le récit de témoignage de Hatzfeld suit une linéarité programmée par la série de questions posées par l'auteur aux témoins et par conséquent, la même séquence se voit dans leurs narrations. Tous les témoins commencent en traçant leur origine, leurs progéniteurs et la composition de leurs familles exterminées ou encore vivantes. L'ordre de la narration sert à souligner la nostalgie du passé, la valeur de ce qui est déjà perdu, la vacuité du temps présent avec les rêves brisés et l'incertitude de l'avenir. Il est alors évident que les récits chronologiques de Hatzfeld permettent le traitement cognitif qui réclame peu d'effort que le récit non-linéaire de Courtemanche. Les nombreuses instances d'analepse et la seule instance de prolepse dans le récit de Courtemanche rendent la suite d'événements plus difficile à saisir, puisque le lecteur pourrait être déboussolé par les interruptions et les reprises dans le cours de l'histoire racontée. Alors, l'effort demandé dans le traitement des données est d'un niveau plus élevé dans le récit non linéaire que ce qui s'obtient dans un récit linéaire.

Ensuite Genette éclaircit les rapports temporels qu'il fonde sur les « rétrospections subjectives et objectives » ainsi que sur « les anticipations subjectives et objectives. »¹¹⁶ Dans le récit de témoignage, les rétrospections ou anticipations sont appliquées sur la subjectivité du narrateur. Donc, sur la question d'anachronie dans le récit de Hatzfeld, les moments impossibles à dater ou les imprécisions associées au sens du temps sont soulevés par rapport à la période de

¹¹⁴ Gérard Genette, *Figures III, op.cit.*, p.96.

¹¹⁵ Bertrand Labasse, *La valeur des informations : ressorts et contraintes du marché des idées*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2020, p.362.

¹¹⁶ Gérard Genette, *Figures III, op.cit.*, p.95.

dissimulation dans les marais ou dans les forêts d'eucalyptus. Quelques fuyards ont perdu tout sens de date ou de l'heure. Leur préoccupation primordiale était la survie. Ainsi Claudine Kayitesi n'avait plus conscience du temps parce qu'elle sentait que ses jours étaient comptés, que ce ne serait qu'une question de temps avant sa mort par les mains des Hutus. Le temps s'est arrêté pour les victimes mais continue pour les meurtriers qui se trouvaient en temps de fête journalière, se saoulant de bières et s'empiffrant du bétail pillé aux Tutsis : « On était oubliés du temps. Il devait continuer de passer pour d'autres, des Hutus, des étrangers, des animaux, mais il ne voulait plus passer pour nous. Le temps nous négligeait parce qu'il ne croyait plus en nous, et nous, par conséquent, on n'espérait rien de lui. Donc, on n'attendait rien. »¹¹⁷ Ensuite, pour parler de la période de désolation après le génocide, Marie-Louise Kagoyire évoque la rupture dans le temps à cause de la perte des siens et aussi des biens matériels : « Nyamata était très désolée [...]. Mais c'est surtout le temps qui semblait cassé dans la ville. »¹¹⁸ Inversement, quelques témoins étaient conscients du temps dans le but de se sauver. Ils ne reconnaissent pas les heures précises, mais ils font des estimations en suivant leur instinct. Angélique Mukamanzi note l'heure d'arrivée et l'heure de départ des tueurs dans les marais chaque jour, pendant un mois. Sa survie dépend de cette conscience du temps, pour pouvoir se cacher avant leur arrivée et pour sortir des cachettes à la recherche de la nourriture. « Les tueurs travaillaient dans les marais de 9 heures à 16 heures, 16 heures 30, au vu du soleil. Parfois s'il pleuvait de trop, ils venaient plus tard dans la matinée. »¹¹⁹ Innocent Rwililiza observe que la poursuite dans la forêt d'eucalyptus pendant la journée est reprise toutes les deux ou trois heures avant la fin de la journée de chasse. La technique de contourner les agresseurs par l'avantage de la vitesse, tout en marquant la durée de l'attaque l'a sauvé : « Après deux ou trois heures, une nouvelle ligne d'attaque montait pour achever les blessés ; et tu recommençais à les contourner. [...] Vers 16 heures, les malfaiteurs retournaient en ville, parce qu'ils craignaient les ténèbres. »¹²⁰

Dans *Un dimanche à la piscine à Kigali*, le narrateur autodiégétique entame la narration en décrivant l'hôtel des Milles Collines, qui est le point de convergence des comploteurs du génocide, situé au centre de Kigali. La narration s'ouvre avec le point culminant du récit, en soulignant le thème du génocide et l'endroit de sa conception : « Juste assez loin de la piscine pour qu'elles

¹¹⁷ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*, op.cit., p.192

¹¹⁸ *Ibid.*, p.125.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.81.

¹²⁰ *Ibid.*, p.97.

n'empeuvent pas les gens importants [...] des milliers de petites maisons qui ne savent rien de la piscine autour de laquelle on organise leur vie et surtout leur mort annoncée. »¹²¹ La première instance du retour en arrière dans la fiction de Courtemanche expose la vie antérieure du héros, située deux ans avant le moment de la narration. Cette analepse constitue le chapitre le plus court du roman, composé de quatre pages, ce qui représente une vie monotone qu'il se contente de laisser dans le passé : « Quand, un 10 avril, quarante-cinq centimètres de neige ensevelirent Montréal qui avait commencé à fêter le printemps, Bernard Valcourt ne connaissait du Rwanda que sa situation géographique [...]. »¹²²

La deuxième analepse suit successivement la première pour relater l'origine familiale de Gentille. Il est important de signaler que Gentille est l'héroïne du roman. Dans l'analepse, il s'agit d'un mélange de l'histoire du Rwanda et d'un récit anthropologique et exotique, lié à la genèse de la discrimination ethnique qui explose en génocide plusieurs décennies après. Ensuite, Valcourt relate une expérience antérieure qu'il a eue à Bati, dans le désert de Tigré, en 1984. Il s'agit de la grande famine qui a frappé l'Éthiopie de 1983 à 1985. La mort de 1, 2 million personnes relie cette famine à la mort de plus de 800 000 personnes au Rwanda, cette fois-ci à coups de machettes.¹²³

Genette définit la prolepse comme la figure contraire de l'analepse, qui signifie la technique de présenter auparavant des événements futurs, en contradiction avec l'ordre naturel des choses. Il précise aussi que la prolepse est une figure moins commune en fiction puisqu'elle gâche l'élément de suspense de la trajectoire de l'histoire. L'excitation de découvrir le climax de l'histoire pourrait être dissipée par l'exposition préalable des événements de la fin de l'histoire.

L'anticipation, ou prolepse temporelle, est manifestement beaucoup moins fréquente que la figure inverse, au moins dans la tradition narrative occidentale [...]. Le souci de suspense narratif propre à la conception « classique » du roman (au sens large, et dont le centre de gravité se trouve plutôt au XIXe siècle) s'accommode mal d'une telle pratique, non plus d'ailleurs que la fiction traditionnelle d'un narrateur qui doit sembler découvrir en quelque sorte l'histoire en même temps qu'il la raconte.¹²⁴

¹²¹ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, *op.cit.*, p.12.

¹²² *Ibid.*, p.25.

¹²³ *Ibid.*, p.166.

¹²⁴ Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p.121.

Dans les pages qui précèdent la prolepse, les allusions faites au nazisme, aux guerres du Vietnam et du Cambodge ainsi qu'à la famine éthiopienne ¹²⁵ constituent déjà l'effort de l'auteur pour donner un coup d'œil furtif au lecteur sur la catastrophe à venir. Le récit révèle un saut du présent de la narration à un aperçu de la période après le génocide. Cette rupture dans l'histoire marque une prolepse, d'où l'auteur projette en avant six mois après le génocide. La narration saute de la scène nocturne, à l'Hôtel des Milles Collines, après le retour de Valcourt et Gentille de Butare à Kigali, à des nouvelles de l'assassinat des amis du couple, Raphael, Landouald et sa famille, suivies par la quête de Gentille dans les fosses communes par Valcourt : « Six mois après le génocide, Valcourt était présent quand on exhuma quelques milliers de corps pourris d'une fosse commune qui longeait le mur de l'hôpital. » ¹²⁶ Le récit est repris le lendemain du retour du couple : « Le lendemain matin au petit-déjeuner, Valcourt et Gentille apprirent par bribes que leur monde s'écroulait. Ils étaient quelques centaines maintenant à camper autour de la piscine [...]. » ¹²⁷ La rareté de l'emploi de la prolepse comme indiqué par Genette est aussi évidente dans le texte, puisqu'il n'y en a qu'une seule instance.

La vitesse narrative

La vitesse narrative se manifeste par les accélérations, les ralentissements, les ellipses, les arrêts qui figurent dans la fiction ainsi que dans la non-fiction ¹²⁸. Genette inclut aussi d'autres indications de la vitesse dans la narration comme « les scènes détaillées, les dialogues rapportés in extenso et des descriptions étendues. » ¹²⁹ La vitesse est ainsi marquée par le degré de la rapidité ou l'absence de la célérité dans la narration. Dans le texte de Courtemanche, l'histoire de la généalogie familiale de Gentille suit une progression lente, s'attardant sur deux aspects : de l'aspect historique de la colonisation allemande et belge ¹³⁰ au stade de pouvoir décisionnel de l'échange identitaire qui influence négativement la vie de Gentille et des siens, ce qui donne lieu à leur extermination par leurs frères hutus. ¹³¹ La lenteur est marquée par une narration très détaillée d'une réalité lointaine, d'un temps et d'un peuple simpliste qui croit, sans remettre en

¹²⁵ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p.231-232.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 238.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 238.

¹²⁸ Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et diction*, op.cit., p.11.

¹²⁹ *Ibid.*, p.11.

¹³⁰ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p.29-36.

¹³¹ *Ibid.*, p.37-41.

cause, en ceux qu'ils estiment supérieurs. Le récit s'attarde aussi sur des particularités typiques de la fiction où chaque geste ou réaction physiologique est expliqué. La réaction de Valcourt à la présence de Gentille décrite dans cette scène montre comment la narration s'attarde sur les plus petits gestes, ce qui souligne le ralentissement dans la progression narrative. « Et soudain, son odeur l'atteignit. Il chavira, bousculé, envahi de partout, doigts tremblants, jambes flageolantes, corps mouillé, comme en proie à une attaque de malaria [...] Ce qui tenait ensemble toutes les parties de son corps pour faire de lui un être humain s'était dissous. Seul demeurait un amas incontrôlable d'enzymes, de glandes, de molécules. »¹³² Une instance d'accélération narrative se voit dans le déroulement de l'histoire, par rapport à leur vie de couple. A la page 150, on est au deuxième jour de leur cohabitation et puis neuf pages plus tard, ils marquent leur quatre-vingt-dix septième jour. « De leur courte vie commune, quatre-vingt-dix-sept nuits, ce fut la seule où Valcourt ne connut pas l'extase de Gentille. »¹³³ Il convient de noter que la grande partie de ces neuf pages narre l'histoire de Jean Lamarre et de sa femme infidèle. Il est évident que des séquences d'événements qui auraient pu faire ressortir plus de détails sont raccourcies.

Ensuite, l'histoire de Méthode entraîne une déviation dans la progression de l'intrigue, narrée avec des pauses où les sommaires de la vie d'Agathe, d'Élise et de Zozo interviennent brièvement. La mort est omniprésente dans le récit, dans la mesure où elle survient par la maladie ou par les mains des milices et leurs recrues. L'histoire de Méthode symbolise la première représentation de la mort par la pandémie du sida qui ravage lentement déjà le pays : « Non, c'est le nouveau cimetière, avait répondu l'accompagnateur. Il n'y a plus de place dans les autres [...]. Dix trous béants en cette fin de matinée, dans cette ville de cinq cent mille habitants, attendaient leur boîte et dix autres plus tard, vers l'heure du midi. Il y en aurait encore des vingtaines d'autres en fin d'après-midi [...] »¹³⁴ D'après la citation ci-dessus, au moins quarante personnes sont enterrées dans un jour, ce qui est le signe annonciateur de la moisson plus ravageuse des Tutsis par les *interahamwe*. La mort est devenue une affaire banale, de manière à ce que la préoccupation majeure est de trouver de place pour enterrer les morts : « La mort ici commençait-il à comprendre, n'était rien d'autre qu'un geste quotidien. »¹³⁵

¹³² Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali, op.cit.*, p. 42.

¹³³ *Ibid.*, p. 159.

¹³⁴ *Ibid.*, p.75.

¹³⁵ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali, op.cit.*, p.93.

La narration est parsemée de monologues et de dialogues qui contribuent soit à sa décélération ou à son accélération. Par exemple le dialogue entre Valcourt et Lisa, où il est allé frapper à sa porte, à une heure impossible, pour lui demander du bain moussant accélère la narration qui devrait être plus longue si l'information transmise était sous forme de discours rapporté :

- À cette heure !
- Oui, c'est pour un mourant. ¹³⁶

À l'inverse, dans le dialogue entre Valcourt et Lando, ce dernier essaie de convaincre Valcourt de quitter le Rwanda avant la crise majeure, à cause des tueries isolées perpétrées par les Hutus. Il s'accuse aussi des méfaits dont les Hutus sont capables, car c'est l'occasion qui fait le larron. Selon lui, si les rôles étaient inversés, il croit que les Tutsis tueraient aussi les Hutus. ¹³⁷ Le dialogue commence avec la tirade prophétique de Lando, suivie par des réponses brèves de Valcourt. La tirade contribue ici à ralentir la progression de la narration, puisqu'elle est longue et elle occupe au moins une page. De même, le dialogue entre Valcourt et Gentille révèle le doute et la peur exprimés par Valcourt en ce qui concerne les véritables intentions de sa compagne qui accepte de l'épouser en dépit de la grande différence d'âge entre eux, car elle est si jeune et il est plus vieux que son père. Ce dialogue est entrecoupé d'un long discours par Gentille pour sa défense, parce qu'elle veut démontrer qu'elle aime véritablement Valcourt, ce passage quant à lui impose encore un ralentissement, propriété typique de la fiction. ¹³⁸

Le monologue du procureur en chef adjoint dévoile la menace subtile de l'administrateur corrompu qui est offensé par le désir de justice expatrié par Valcourt et Gentille. Le narrateur semble prévenir à l'avance le lecteur de la longueur du discours du procureur en chef : « Le haut fonctionnaire l'interrompt d'un geste ample des deux mains, comme un curé qui s'apprête à bénir ses ouailles ou à prononcer un long sermon. » ¹³⁹ Ensuite, le monologue de Cyprien montre son attitude prétentieuse envers les Tutsis. Il les hait, mais il fait semblant de les aimer, surtout les femmes tutsies, pour satisfaire ses désirs sexuels. ¹⁴⁰ Le Père Louis soliloque pour questionner

¹³⁶Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p.51.

¹³⁷ *Ibid.*, p.73-74.

¹³⁸ *Ibid.*, p.81-83.

¹³⁹ *Ibid.*, p.86.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 96.

l'existence et la raison d'être dans un effort de convaincre Valcourt et Gentille à quitter le Rwanda.

141

Sauf le premier exemple du dialogue qui accélère le récit, l'emploi des dialogues ainsi que des monologues représente généralement une « élongation » du récit pour créer un effet dramatique dans l'histoire et aussi pour révéler les véritables dispositions ou intentions des locuteurs à l'égard de ceux qui les écoutent. Il s'agit ainsi de la décélération évidente dans des descriptions et des illustrations détaillées qui caractérisent la fiction.

Le texte de Hatzfeld associe l'ellipse dans les témoignages à la culpabilité, la honte ou la peur du jugement. Cette ellipse se manifeste par l'omission délibérée dans le témoignage ou la mémoire sélective en tant que particularité des victimes de trauma. La mémoire sélective dans le contexte du récit d'étude constitue le triage ou la modification des souvenirs dont la remémoration de quelques faits est possible alors que d'autres souvenirs traumatisants ou honteux sont oubliés. Jeanette Ayinkamiye, une des rescapées, témoigne ainsi que le souvenir gardé de la mort de leur mère par ses deux sœurs est entravé par le trauma du génocide : « Elles racontent souvent la même scène et elles oublient le reste. Notre mémoire se modifie avec le temps. On oublie des circonstances, on confond les dates, on mélange les attaques, on se trompe sur les noms, on se désaccorde même sur comment est mort celui-là ou celle-là [...] on ne sait presque plus les ordonner [les souvenirs] dans le bon sens. »¹⁴² Darja Mazi-Leskovar précise qu'un rapport important entre le fait et la fiction tourne autour de la remémoration et de la réalité de ce qui s'est réellement passé. « *The relationship between fact and fiction, between how things are remembered and how they really happened has been an important area of interdisciplinary research.* »¹⁴³ Des facteurs décisifs entrent en jeu lorsqu'il s'agit de remémoration et de témoignage au sujet du génocide. Soit le trauma, la honte, la culpabilité ou la confusion délibérée de la part des rescapés engendrent l'oubli sélectif et créent une frontière floue entre les souvenirs rapportés et ce qui est réellement arrivé. Le raccourcissement du témoignage à travers l'oubli sélectif accélère alors la narration.

¹⁴¹ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p.178.

¹⁴² Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie*, op.cit., p.31.

¹⁴³ Darja Mazi-Leskovar, « Documentary Novel and Literary Journalism in the USA and Slovenia », *Journal of Modern Literature*, Vol. 36, No. 2, Aesthetic Politics-Revolutionary and Counter Revolutionary, Indiana University Press, Winter 2013, p.180.

La vitesse narrative se manifeste aussi dans la présentation des témoignages comme ayant été recueillis dans une journée, d'une partie de la ville à l'autre, qui commence « De bon matin à Nyamata » et prend fin au « Crépuscule sur la permanence. » Hatzfeld intitule le premier chapitre et le dernier chapitre de son récit à la manière du début et de la fin d'une journée. Il emploie des mots qui sont indicateurs du lever et de la fin du jour dans l'incipit des deux chapitres : « Les grues cendrées, de leur chant de trompette, décrètent les premières la fin de la nuit dans le quartier Gatara [...]. Dans la brume matinale apparaissent les vols de Cigognes épiscopales [...]. »¹⁴⁴; « Le soir, à Nyaruzi peu après que le soleil a plongé dans les marais de Rulindo [...] »¹⁴⁵

Les titres semblent démontrer que le travail de parcourir les domiciles des quatorze témoins par l'auteur pour enregistrer et documenter leurs témoignages est assez simple pour avoir été accompli en une journée. Ce constat révèle le caractère accéléré de l'histoire, comme précisé par Maud Lecacheur : « *Dans le nu de la vie* tient à la fois du récit de voyage dont la structure inscrit l'écriture en l'espace d'une journée, au cours de laquelle le lecteur parcourt les collines de Nyamata en compagnie de l'écrivain. »¹⁴⁶

Le mode narratif

L'étude du mode narratif porte sur « le point de vue selon lequel un récit est organisé. »¹⁴⁷ Gérard Genette distingue la focalisation interne, la focalisation externe et la focalisation à zéro comme les composantes du mode narratif. La focalisation interne s'applique à la fiction dans la mesure où le narrateur rapporte ce qu'il observe des autres personnages. « La fiction narrative donne un accès direct à la subjectivité d'autrui [...] dont l'auteur imagine les pensées à mesure qu'il prétend les rapporter. »¹⁴⁸ Dans *Un Dimanche à la piscine à Kigali*, l'optique subjective du narrateur exhibe aussi ses préjugés et ses jugements sur les sujets de sa quête, le peuple rwandais : « Les Rwandais sont les gens de façade. Ils manient la dissimulation et l'ambiguïté avec une habileté redoutable. »¹⁴⁹ On remarque l'emploi de l'expression franche et brutale dans sa présentation de Leo, le personnage à travers lequel il extrapole les caractères des Rwandais. Il est caractérisé comme le

¹⁴⁴ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie*, *op.cit.* p.11.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.199.

¹⁴⁶ Maud Lecacheur, « La "ligne droite" et la "ligne sinueuse" : reportage et littérature dans récits des marais rwandais de Jean Hatzfeld », *op.cit.*, p. 4.

¹⁴⁷ *Dictionnaire Livio*, Version 6.7-1150l, mis en ligne le 28 mars 2012.

¹⁴⁸ Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et diction*, *op.cit.*, p.12.

¹⁴⁹ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, *op.cit.*, p. 20.

Hutu à la « peau de Noir, [ayant des] rêves de Blanc. »¹⁵⁰ Ce dédoublement inhérent à l'être expose un caractère déceptif qui dit une chose et pense simultanément à autre chose, dans le but de dissimuler sa véritable intention, pour arriver à ses fins égoïstes. L'ambivalence réside dans le jeu de mots répétitif du narrateur pour démontrer le dilemme sectionnel et le désir d'appartenir à un camp, mais trahi par l'apparence physique, indicateur ethnique absurde : « Père hutu, mère tutsie. Corps tutsi, cœur hutu. Carte du PSD et [...] l'idéologue extrémiste hutu. »¹⁵¹ L'expression « Peau de Noir, rêve du Blanc » évoque *Peau noire masques blancs* (1952) de Frantz Fanon. Cette allusion signale l'invention de la supériorité des Blancs et de l'infériorité des Noirs imprégnée délibérément dans la psyché des Noirs et des Blancs pour faciliter la domination raciale, à travers le racisme systématique ou visible. Fanon considère le racisme comme une pathologie engendrée par le colonialisme qui a marqué le Noir et le Blanc par les illusions d'infériorité et de supériorité raciale. Selon lui, « en Europe, c'est-à-dire dans tous les pays civilisés et civilisateurs, le nègre symbolise le péché. L'archétype des valeurs inférieures est représenté par le nègre. »¹⁵² La maladie de la discrimination se répand même entre les Tutsis, dits des descendants des Ethiopiens ou des Égyptiens plus assimilés aux Européens, en raison de leurs nez pointus, de leurs corps effilés et de leurs teints plus clairs, et les Hutus, considérés comme les « nègres des nègres. »¹⁵³ L'attitude d'infériorité des Hutus et de supériorité des Tutsis semée par les colonisateurs belges a finalement créé un gouffre entre les deux groupes ethniques. Cette toile de fond serait responsable de la division enracinée en les Hutus et les Tutsis depuis l'ère coloniale qui explose en génocide.

Le narrateur omniscient assure l'entrée du lecteur dans les pensées des personnages à travers le monologue intérieur, le style indirect libre pour révéler tout ce que connaît le personnage que les autres personnages ignorent. Il en sait trop à propos d'autres personnages et il sert comme un guide pour le lecteur, pour accéder à des pensées des personnages. On remarque l'entrée du narrateur omniscient dans le récit qui porte sur la vie du narrateur-personnage ou des faits ignorés par d'autres personnages. La vie antérieure de Valcourt à Montréal¹⁵⁴ et les pensées secrètes de Cyprien sont racontées par le narrateur omniscient. La transition de monologue à dialogue est interrompue par le narrateur omniscient pour divulguer les réflexions intimes de Cyprien :

¹⁵⁰ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p. 20.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵² Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, p. 189.

¹⁵³ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p.38.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.25.

« Cyprien en savait plus qu'il n'avait voulu révéler sur les massacres qui se préparaient [...] il n'avait jamais aimé les Tutsis. Il les trouvait arrogants et trop joyeux, mais il adorait la taille fine de leurs femmes qu'il pouvait entourer de ses deux grandes mains [...]. »¹⁵⁵

Ensuite, le point de vue externe montre l'objectivité de l'auteur qui ne se préoccupe pas de

l'explication psychologique (c'est-à-dire, l'accès aux pensées et l'effort d'expliquer les gestes et les actions des personnages par rapport à leurs pensées), mais doit justifier chacune d'elle par une indication de source [...]. Elle consiste à s'absenter de toute incursion dans la subjectivité des personnages, pour ne rapporter que les faits et gestes, vus de l'extérieur sans aucun effort d'explication.¹⁵⁶

Le récit de Jean Hatzfeld illustre le point de vue objectif dans la mesure où l'auteur n'interfère pas dans les témoignages des rescapés. Il énonce ses observations dans les sections extérieures aux parties principales du texte. Il précède chaque témoignage de notes introductives et descriptives, soit de la nature environnante, soit des rescapés, de leurs habitations, ou de leurs préoccupations actuelles. Ces notes de l'auteur représentent le point de vue extérieur qu'il intitule littéralement selon la situation qui sera présentée comme « Crépuscule sur la permanence »¹⁵⁷ indiquant l'ouverture du restaurant de Sylvie Umubyeyi comme le signe de clore le chapitre des morts-vivants pour reprendre la vie, ou « De bon matin à Nyamata »¹⁵⁸ étant à la fois un indice d'ouverture du récit dans son entièreté et aussi des activités matinales observées par l'auteur. Ensuite, il interrompt la chaîne des récits individuels des survivants, dans la partie qu'il nomme « Une précision en chemin », pour donner les raisons pour lesquelles il les choisit pour raconter leurs expériences de génocide au monde : « À ce stade du livre, le lecteur pourrait s'étonner de ne lire que des récits de rescapés. À Nyamata d'ailleurs, le bourgmestre, le procureur [...] m'ont suggéré de diversifier les témoignages. La raison de mon refus est simple [...]. Je fus frappé par l'effacement des rescapés dans les témoignages. »¹⁵⁹ Ces explications de la part de l'auteur démontrent la responsabilité qu'il ressent envers le lecteur, et font comprendre qu'il entretient des questions multiples qui peuvent être soulevées au cours de la lecture.

¹⁵⁵ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p. 100.

¹⁵⁶ Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et diction*, op.cit., p.12.

¹⁵⁷ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*, op.cit., p.199.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.171-172.

Les éléments distinctifs entre la fiction et la non-fiction sont rendus explicites par le mode narratif d'après Genette. « Le mode est bien en principe un révélateur du caractère factuel ou fictionnel d'un récit et donc un lieu de divergence narratologique entre les deux types. »¹⁶⁰

La voix narrative

La voix narrative montre la relation entre auteur, narrateur et personnage, c'est-à-dire, la désignation de la personne qui parle au moment de la narration. Dans son analyse triangulaire de la voix narrative, Genette présente trois énonciateurs possibles dans un récit : l'auteur qu'il désigne par A, le narrateur désigné par N et le personnage désigné par P. D'après ce schéma, $A=N=P$ est une autobiographie ; $A=N\neq P$ est une biographie ; $A\neq N=P$ est une fiction homodiégétique ; $A\neq N\neq P$ est une fiction hétérodiégétique.¹⁶¹ Ainsi explicite-t-il trois types de narrateurs qu'il dénomme le narrateur homodiégétique, autodiégétique et hétérodiégétique. Dans le récit de Hatzfeld, les rescapés sont des narrateurs autodiégétiques puisqu'ils sont les personnages principaux dans leurs propres histoires et l'auteur est un narrateur hétérodiégétique, car il n'est pas un témoin, mais il est le compilateur des témoignages. *Dans le nu de la vie* représente un récit factuel qui contient d'autres récits, étant alors un récit métadiégétique, ayant par conséquent des narrateurs multiples, où chaque témoin raconte sa perspective du génocide, en racontant sa propre expérience. Même si Jean Hatzfeld insère son optique dès l'introduction, la partie intitulée « repères » à la fin du récit et les notes introductives placées avant chaque témoignage indiquent qu'il fait partie du récit factuel en tant qu'auteur et aussi narrateur, Genette ne prend pas des dispositions pour un auteur-narrateur d'un récit factuel parmi les schémas triangulaires. « $A=N$ définit le récit factuel [où] l'auteur assume la pleine responsabilité des assertions de son récit, et par conséquent n'accorde aucune autonomie à un quelconque narrateur. »¹⁶² Le récit hatzfeldien fonctionne sur deux formules. La formule $A=N\neq P$ représente une biographie chez Genette, mais nous lui accordons une réinterprétation pour accommoder l'auteur qui est dans une certaine mesure un narrateur qui n'est pas un personnage, parce qu'il n'est pas victime du génocide, il ne témoigne pas, mais il contribue en dehors des témoignages, restant alors neutre dans la narration. Par rapport aux témoins, l'équation $A\neq N=P$ les met dans une catégorie où ils ne sont pas les auteurs, mais les

¹⁶⁰ Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et diction*, op.cit., p.12.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.13.

¹⁶² *Ibid.*, p.13.

rapporteurs de leurs expériences et aussi des participants actifs. Pour créer une autre équation, calquée sur celle de Genette, mais plus adaptée aux rescapés : T=N=P où T représente témoin, N signifie narrateur alors que P égale participant.

Cependant, dans *Un dimanche à la piscine à Kigali*, l'équation $A \neq N = P$ s'applique dans la mesure où l'un des protagonistes nommé Valcourt prend le rôle du narrateur autodiégétique puisqu'il est un héros-narrateur. Il semble connaître les détails de la vie d'autres personnages alors qu'ils en connaissent très peu à propos de sa vie. Ce rôle de confident est précisé dans les confessions d'Emérita et de Cyprien. « Valcourt, j'ai fait cette nuit mon premier vrai péché en prenant un verre de champagne et je ne te dis pas tous les autres péchés que j'ai faits avec Célestin après votre départ. »¹⁶³ Célestin avoue que Valcourt sait tout à propos de sa vie : « Je te tutoie parce que tu sais tout de moi. Tu m'as tout tiré de la tête avec tes questions [...] et je ne connais même pas ton âge. »¹⁶⁴ Le roman s'ouvre sur la scène de l'hôtel des Mille Collines et le narrateur est dévoilé après un peu d'avancement dans l'histoire : « Ces observations de Valcourt qui est un Québécois, mais qu'il l'a presque oublié depuis longtemps, les note autant qu'il les marmonne [...]. Pour qu'on sache qu'il écrit sur eux, pour qu'on lui demande ce qu'il écrit, puisqu'on s'inquiète de ce livre qu'il ne cesse d'écrire [...]. »¹⁶⁵

Il assume le rôle métaphictif de rédacteur de ses observations sur la vie des autres personnages et du milieu où ils se trouvent. Il est en train d'écrire une histoire dans le récit. Dans un autre instant, le narrateur omniscient attire l'attention du lecteur sur le fait que « Il [Valcourt] écrivait fébrilement dans son carnet [...]. Gentille lui demanda ce qu'il écrivait. Je recommence mon métier : essayer de dire ce qui se cache derrière les épouvantails [...] »¹⁶⁶ Il est alors évident que les pensées ou les activités de Valcourt, Cyprien et les autres personnages sont rapportées par le narrateur omniscient. « Cyprien en savait bien plus qu'il n'avait voulu en révéler sur les massacres qui se préparaient [...] Il n'avait jamais aimé les Tutsis [...] il aimait bien ce Valcourt, mais il avait aussi un peu pitié de lui. »¹⁶⁷

¹⁶³ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p.173.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 95.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.14.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.132.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.100.

La fréquence narrative

La fréquence est liée à « la répétition incessante ou régulière d'une action ou d'un fait. » Dans la narration, il s'agit de la fonction itérative des actions ou de phénomènes dans le récit. Dans notre récit de fiction, la fréquence narrative est caractérisée par la répétition et l'insistance sur les actes sexuels de nature publique. Un des exemples de l'activité sexuelle faite en public c'est la cérémonie funèbre bizarre de Méthode, qui au seuil de la mort, réunit sa mère et ses amis proches pour leur témoigner de sa dernière volonté de jouir avant de mourir. "Fais-lui un grand plaisir, ma fille, avant qu'il parte pour le ciel", dit la mère [...] La fête était terminée. Elise resta pour administrer la mort. »¹⁶⁸ L'accent mis sur le spectacle des actes sexuels est aussi illustré dans les derniers moments de la vie de Cyprien et de sa femme. Les milices s'attribuent le rôle de spectateurs pour humilier en plus leurs victimes, pour les dépouiller de leur humanité. Le spectacle suscite en même temps le plaisir et la violence des milices dans un cycle sans fin : « Toi qui connais tous les secrets des Blancs et des Tutsis que tu fréquentes [...] Cyprien, tu vas nous montrer comment il faut faire pour jouir ta femme. »¹⁶⁹

Ensuite, le problème de permutation identitaire se manifeste dans le cas de Méthode comme dans celui de Gentille. Méthode énonce le changement d'ethnie orchestré par son aïeul. « Mon arrière-grand-père a appris des Blancs que les Tutsis étaient supérieurs aux Hutus. Il était hutu. Il a tout fait pour que ses enfants et ses petits-enfants deviennent des Tutsis. »¹⁷⁰ Dans le cas de Gentille, son arrière-grand-père décide d'épargner sa descendance des conséquences d'être hutu à cette époque-là. « Écoles interdites, mépris des Blancs, carrières et ambitions bloquées. Il ne permettrait pas que ses fils et les fils de ses fils fussent à jamais des êtres officiellement inférieurs, des nègres de nègres. »¹⁷¹

Le sujet de la stéréotypie ethnique est ubiquitaire dans le récit de Courtemanche. Il commence avec les théories anthropologiques à l'origine des préjugés ethniques, dont

le Hutu, paysan pauvre, est court et trapu et il a le nez caractéristique des races négroïdes, naïf, rustre et peu intelligent. Le Hutu est dissimulateur et paresseux, et son caractère est ombrageux [...]. Le Tutsi, éleveur nomade, est grand et élancé. Sa peau est d'un brun clair

¹⁶⁸ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p.64-65.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.109.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.70.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.38.

qui s'explique par ses origines nordiques. Il est intelligent, raffiné et habile au commerce. Il a l'esprit pétillant et le caractère agréable.¹⁷²

Ces conceptions exagérées de l'identité sont le point de référence utilisé par les exterminateurs hutus plusieurs décennies après pour identifier leurs cibles humaines. Dans cet extrait, l'archétype des Tutsis et des Hutus fait aussi un point de référence dans le récit de Courtemanche. « Tu as le nez droit et effilé comme un couteau, la peau couleur de café au lait, des jambes longues comme celle des girafes [...] une bande de petits hutus noirs comme la nuit. »¹⁷³

Chez Hatzfeld, la fréquence se manifeste par l'insertion des préambules avant chaque témoignage où il décrit le paysage de Nyamata et introduit les témoins. D'autres phénomènes courants qui transparaissent dans les témoignages des rescapés sont la stéréotypie ethnique, le sentiment de traumatisme, d'abandon, d'humiliation, de grande perte, de nostalgie du passé, d'incertitude et de la peur de récurrence. Ils semblent plutôt paralysés qu'enragés par leurs expériences horribles.

La structure narratologique diffère ainsi en ce qui concerne les témoignages rapportés au sein d'une séance d'entrevue chez Hatzfeld et la narration pilotée par le narrateur autodiégétique ou le narrateur omniscient dans la fiction de Courtemanche. Il y a une linéarité stricte chez Hatzfeld alors que Courtemanche emploie un mélange de linéarité et de non-linéarité. La vitesse se manifeste surtout dans les paroles et les actions des personnages dans le texte de Courtemanche, tandis que les sentiments des témoins jouent un grand rôle dans la lenteur ou la vitesse de la narration. Enfin, la fréquence est l'indice avec des dénominateurs communs entre les deux textes, à l'exception de l'insistance sur le sexe par Courtemanche.

Les figures de rhétorique dans les textes d'étude

Si la rhétorique est réduite dans son sens le plus commun (péjoratif) à un ensemble de procédés de manipulation argumentative, elle était tout autant, dès l'origine, un « art de bien dire » (*ars bene dicendi*). C'est largement dans cette perspective qu'elle s'est redéployée dans les champs

¹⁷²Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p.33.

¹⁷³ *Ibid.*, p.102.

littéraires et pédagogiques à la période classique, les figures de styles (tropes) permettant de rendre « plus vives, ou plus nobles, ou plus agréables [...] les manières de parler. »¹⁷⁴

Pierre Fontanier souligne pareillement la pertinence de l'expression métaphorique et la nécessité de maîtriser l'art de bien parler pour bien représenter : « la parole est la peinture de l'idée. »¹⁷⁵ Catherine Fromilhague remarque également que le langage figuratif est pertinent et indispensable à l'être humain en général, puisqu'il lui est en quelque sorte devenu une seconde nature. L'emploi des expressions non littérales constitue une nécessité pour l'écrivain, soit celle de transposer le sens dans le symbolisme pour faire réfléchir les lecteurs et pour susciter leur curiosité.

On a souvent dit qu'il n'existe pas de production verbale sans figure. Par une nécessité quasi ontologique, l'homme a besoin d'un langage figuré pour s'exprimer. L'origine figurée, essentiellement métaphorique, du langage est une hypothèse largement défendue aux XVIII^e et XIX^e siècles, de Rousseau à Vico [...]. Le langage figuré est le fondement de la symbolisation, qui est notre mode essentiel de connaissance et de compréhension du monde : l'homme est un "animal métaphorique", écrit Nietzsche.¹⁷⁶

Fromilhague attribue l'essor de la rhétorique des figures à Cicéron et le développement du sens de rhétorique dans l'usage actuel à Quintilien :

C'est à Cicéron que l'on doit l'intégration du terme au lexique rhétorique, avec un sens qui reste général : les *figurae dicendi* désignent les genres de l'éloquence. Le sens actuel apparaît peu après et au I^e siècle de notre ère, Quintilien distingue *figurae sententiarum* et *verborum* (figures de pensée et de mots), donnant au mot figure une assise rhétorique qui est la sienne aujourd'hui.¹⁷⁷

Dans son sens général, la rhétorique conçue par les Grecs antiques avait un périmètre très large portant notamment sur les cinq éléments requis pour réussir dans la persuasion des auditeurs. Il s'agit de l'invention, de la disposition, de la mémoire, de l'action et de l'élocution. L'invention

¹⁷⁴ César Chesneau Du Marsais, « Des Tropes ou Des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue », 1730, cité dans Bertrand Labasse, « Le statut des schémas cognitifs dans la production et la réception discursives », *Pratiques ; Linguistique, littérature, didactique*, 2016, n°171 p. 1-19.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. lx.

¹⁷⁶ Catherine, Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Armand Colin, 2010, p.12.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.10.

met l'accent sur le thème abordé et ses justifications ; la disposition est la structuration des raisonnements ; la mémoire est focalisée sur les techniques employées pour faciliter la remémoration ; l'action aborde la gesticulation et la diction pertinente ; seule l'élocution concerne l'emploi des figures de style.

La rhétorique comme art de persuader a été discréditée au fil des siècles, au nom de la vérité : les preuves qu'un discours apporte sont seulement de l'ordre du vraisemblable. Ainsi, la rhétorique est peu à peu restreinte à l'art de bien dire ; elle est de plus en plus assimilée à l'élocution, en particulier aux figures (voire aux seules figures de sens, les tropes) dont l'enjeu est réduit à l'art de plaire et d'émouvoir. La rhétorique est intégrée au littéraire, et l'écart par rapport à la norme devient le fondement des figures.¹⁷⁸

Fromilhague est d'avis que le champ de la rhétorique s'est réduit à l'élocution ou à l'ornementation de l'écriture mais, Bertrand Labasse développe une vision opposée sur la pertinence des figures de rhétorique. Selon lui, les figures de style, avec l'accent mis sur les tropes, transcendent la simple fonction d'élocution pour activer des schémas cognitifs. « Au-delà de l'interminable catalogue des figures de style, les tropes, en particulier pourraient se comprendre (voire se définir) comme des opérations jouant sur l'activation des schémas cognitifs. »¹⁷⁹ Il précise que l'absence d'un schéma cognitif engendre l'absence du sens, puisqu'on doit pouvoir recréer une image mentale à partir d'un discours ou d'un texte pour construire le sens. Il souligne ainsi que « l'ensemble des figures d'analogie (métaphore, comparaison...) paraissent se réduire à un même procédé fondamental : transférer à un schéma les propriétés d'un autre schéma. »¹⁸⁰ Avec une forte insistance sur l'échange des « unités » de sens, « les figures d'analogie peuvent être caractérisées en fonction de la disponibilité cognitive des schémas qu'elles relient. »¹⁸¹

Plusieurs chercheurs comme Gérard Genette, Henri Morier et Jean Cohen sont d'avis que les figures de style sont à la base de la littéarité d'une œuvre. Genette partage l'avis de Fromilhague sur le statut restreint de la rhétorique depuis l'Ancien Régime qu'il caractérise comme une exposition interminable des figures de style. « Aujourd'hui, nous en sommes à intituler

¹⁷⁸ Catherine, Fromilhague, *Les figures de style*, op.cit., p.11.

¹⁷⁹ Bertrand, Labasse, *La valeur des informations, ressorts et contraintes du marché des idées*, Ottawa, Les Presses de L'Université d'Ottawa, 2020, p.125.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.125.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.125.

rhétorique générale ce qui est en fait un traité des figures. Et si nous avons tant à "généraliser", c'est évidemment pour avoir trop restreint : de Corax à nos jours, l'histoire de la rhétorique est celle d'une *restriction généralisée*. »¹⁸² Fromilhague catégorise les figures de style en figures microstructurales et macrostructurales. Les figures microstructurales sont constituées de sous-catégories telles que les figures de construction, de dicton et de mots alors que les figures macrostructurales sont autrement appelées les figures de pensée.¹⁸³ « On dit communément que les figures sont des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires [...]. Il n'y a rien de si naturel, de si ordinaire, et de si commun que les figures dans le langage des hommes. »¹⁸⁴ Dumarsais considère l'emploi des figures comme habituel et normal dans le cercle des gens ordinaires tels que des paysans ou les gens du marché. Il précise que cette catégorie de personnes fait usage des figures plus que les gens du cercle académique. Il distingue entre les phrases ou mots simples qui ne servent qu'à exprimer la pensée et les figures qui expriment la pensée, mais avec des particularités spécifiques à l'intention du locuteur.

Les tropes sont une catégorie des figures de style. « Tropes vient du mot grec *tropos*, *conversion*, *changement*. Les tropes sont des mots changés du sens propre au sens figuré [...]. Un mot est pris dans le sens figuré, quand il est employé à désigner un objet pour la désignation duquel il n'a pas été d'abord institué. »¹⁸⁵ On accorde alors à un mot un sens qui n'est pas le sens propre du mot, c'est-à-dire la première signification du mot. Les tropes donnent plus d'énergie à nos expressions. Quand nous sommes vivement frappés de quelque pensée, nous nous exprimons rarement avec simplicité ; l'objet qui nous occupe se présente à nous, avec les idées accessoires qui l'accompagnent, nous prononçons les noms de ces images qui nous frappent, ainsi nous avons naturellement recours aux tropes.¹⁸⁶

Nous allons étudier les tropes suivants d'une partie dans le contexte de la littéarité du récit de fiction et aussi dans le sens des particularités littéraires empruntées à la non-fiction. Il s'agit de la métaphore, de la comparaison, de la synecdoque, de l'oxymore, du dysphémisme et de l'euphémisme.

¹⁸² Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p.26.

¹⁸³ Catherine, Fromilhague, *Les figures de style*, *op.cit.*, p.8.

¹⁸⁴ César Chesneau Du Marsais, *Les tropes de Dumarsais avec un commentaire raisonné par M. Pierre Fontanier*, Tome premier, Paris, Chez Belin-Le-Prieur, 1818, p. 2.

¹⁸⁵ *Ibid.*, lv.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 32

Métaphores

Pour Paul Ricœur, la métaphore c'est la figure fondatrice des autres figures.¹⁸⁷ Pour Dumarsais, « un mot pris dans un sens métaphorique, perd sa signification propre, et en prend une nouvelle qui ne se présente à l'esprit que par la comparaison que l'on fait entre le sens propre de ce mot, et ce qu'on lui compare. »¹⁸⁸ En guise de définition, Genette place la métaphore sous une catégorie d'analogie tacite en l'opposant à la comparaison qu'il caractérise comme une métaphore explicite « On sait en effet que le terme de métaphore tend de plus en plus à recouvrir l'ensemble du champ analogique : alors que l'ethos classique voyait dans la métaphore une comparaison implicite, la modernité traiterait volontiers la comparaison comme une métaphore explicitée ou motivée. »¹⁸⁹

La métaphore est aussi définie en matière de recatégorisation quand une espèce est désignée comme étant d'une autre espèce ou classe en raison de l'analogie. « On opère par la métaphore une recatégorisation subjective et imaginaire (on parle de recatégorisation lorsqu'un humain peut être assimilé à un animal, une réalité abstraite à un objet concret, etc.), en abolissant les frontières entre les catégories sémantiques et référentielles que notre entendement présupposait les plus stables : l'abstrait est associé au concret [...]. »¹⁹⁰ Une autre définition de métaphore remplace le terme recatégorisation par celui de « substitution » en raison de la similitude de sens. « Un mot [est] substitué à un autre sur la base de la ressemblance ou de l'analogie de leurs significations. »¹⁹¹

Max Black explique que lorsqu'un mot ou groupe de mots est employé dans une manière non littérale, il s'agit d'une métaphore, alors que la phrase employée figurativement dans son entièreté transcende la simplicité métaphorique pour produire des constructions plus complexe : « En général, quand nous parlons d'une métaphore relativement simple, nous faisons référence à une phrase ou à une autre expression où certains mots sont utilisés métaphoriquement tandis que les autres sont utilisés non métaphoriquement. La tentative de construire une phrase entière avec des mots employés métaphoriquement aboutit à un proverbe, une allégorie, ou une devinette. »

¹⁸⁷ Catherine, Fromilhague, *Les figures de style, op.cit.*, p.11.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.155.

¹⁸⁹ Gérard Genette, *Figures III, op.cit.*, p.32.

¹⁹⁰ Catherine, Fromilhague, *Les figures de style, op.cit.*, p.66.

¹⁹¹ Max Black, « La métaphore », dans *Models and Metaphors*, Cornell University Press-Ithaca, New York, 1963, p.96.

¹⁹² Il précise que l'emploi de la métaphore entraîne une déviation du sens des mots pour combler l'insuffisance du lexique littéral. « La métaphore est une espèce de catachrèse, que je définirai comme l'usage d'un mot en sens nouveau pour remédier à une lacune du vocabulaire ; la catachrèse est l'introduction de nouveaux sens dans de vieux mots. » ¹⁹³ John Searle définit la métaphore comme « le sens de l'énonciation du locuteur. » ¹⁹⁴ La métaphore se définit sur le plan de la divergence entre le sens du locuteur et le sens du mot ou de la phrase : « A proprement parler, quand on parle du sens métaphorique d'un mot, d'une expression ou d'une phrase, on parle de ce qu'un locuteur pourrait vouloir dire en l'énonçant, d'une manière qui s'écarte de ce que le mot, l'expression ou la phrase signifient en fait. » ¹⁹⁵

Courtemanche fait l'analogie entre l'homme et l'animal avec l'outil de la métaphore dans *Un dimanche à la piscine à Kigali*. Il décrit les habitudes humaines, surtout celles qu'il considère malséantes et barbares, exhibées par ceux qui sont considérés comme civilisés : « Douze corbeaux français plongent en même temps dans la piscine : trois femmes venaient de s'y glisser. Les corbeaux se transforment parfois en crocodiles. » ¹⁹⁶ L'auteur emploie la transformation des hommes en corbeaux et puis en crocodiles pour signifier le dédoublement de la nature humaine où des personnes changent en fonction de leurs fréquentations et de leur milieu. Il s'agit ici des parachutistes français qui sont comparés, en partie, aux créatures ailées en raison de leur profession ayant affaire au saut aérien. L'impatience de s'amuser avec des prostituées à l'hôtel fait sortir la nature sauvage nocturne de l'homme qui se dissimule au jour, mais qui se laisse déborder sous le couvert de la nuit.

Ensuite, la question de la perte de l'humanité de l'homme est encore soulevée dans cette analogie aux animaux sauvages qui se nourrissent de la chair humaine. « Les chiens aboyaient comme s'ils prévenaient les humains. Attention, l'homme devient chien et pire encore que le chien et pire encore que l'hyène ou que les charognards [...]. » ¹⁹⁷ La force de cette métaphore réside dans le fait que l'animal est présenté en tant que plus raisonnable que l'homme qui est « censé » avoir la faculté de raisonnement et de compassion envers son prochain. Alors l'homme est devenu

¹⁹² Max Black, « La métaphore », dans *Models and Metaphors*, *op.cit.*, p.93.

¹⁹³ *Ibid.*, p.97.

¹⁹⁴ John Searle, *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1982, p.123.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.122.

¹⁹⁶ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, *op.cit.*, p.24.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.99.

pire qu'un animal sauvage. Courtemanche aborde la question de l'animalisation de l'homme dans l'aspect d'enlever l'humanité à d'autres personnes et de les percevoir comme des animaux, pour se déculpabiliser du meurtre. Il parle du « prédateur préhistorique ou du guerrier primitif » qui vit en chacun et qui pourrait être relâché dans des circonstances provocatrices : « Valcourt fut horrifié par la pensée que rien dans cet homme ne lui avait paru humain et que, n'eût été Gentille, il l'aurait charcuté sans état d'âme tout comme on avait dépecé Cyprien et Georgina. »¹⁹⁸ De plus, les Tutsis sont appelés des cafards ou « inkotanyi » par les Hutus, pour enraciner dans la psyché de leurs compatriotes hutus qu'ils sont autorisés à massacrer les Tutsis, puisqu'ils ne sont plus humains, mais des insectes faciles à écraser. Pour parler d'un autre aspect de la nature, le ficus est personnifié et pris pour ami, protecteur et refuge par le narrateur. Il fait éloge à l'arbre géant et fascinant qu'il qualifie de « parapluie vivant »¹⁹⁹ qui l'abrite de la pluie et du soleil. L'arbre vivant est ainsi associé à un objet inanimé. Captivé par l'énormité de l'arbre géant, Valcourt, le héros du roman, se plonge dans la rêverie où il imagine l'arbre en tant qu'être magnifique et fier, n'ayant aucune obligation de s'incliner devant personne. Il se sent en sécurité sous l'arbre à tel point qu'il développe un rituel d'y passer des heures chaque jour pour admirer la merveille de la nature.

L'abandon total des Tutsis par la France et les autres pays africains, même les plus proches du Rwanda, engendre un sentiment d'auto-isolement chez les Tutsis selon Claudine Kayitesi, une des rescapés tutsis dans le récit de Hatzfeld. Elle emploie la métaphore de « sécheresse de cœur » pour expliquer son état d'esprit, pareil à celui d'autres survivants qui se sentent paralysés par le fait que le monde se contente de rester passif devant l'extermination des Tutsis. Cet engourdissement les isole et les rend incapables de faire confiance, d'être chaleureux ou sensibles envers des personnes à l'extérieur de la communauté tutsie. Elle dit « [qu'] il faut toutefois rappeler une vérité beaucoup plus importante : nos frères africains n'ont pas fait un petit geste de plus que les Blancs pour nous sauver la vie [...]. A cause de cette sécheresse de cœur, nous allons demeurer seuls sur les collines au milieu de troubles menaces. »²⁰⁰ La sécheresse de cœur ressentie par les Tutsis signifie un état de blocage affectif qui se manifeste par l'incapacité de ressentir ou d'exprimer les émotions en compagnie des personnes en dehors du cercle des rescapés. Les survivants se sentent trahis et oubliés par le monde entier. Ils se sentent incapables de faire

¹⁹⁸ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p.118.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.114.

²⁰⁰ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie*, op.cit., p. 195.

confiance aux autres, surtout à ceux qu'ils considèrent être responsables de leur misère. Cependant, dans leur état endeuillé, ils ressentent le profond chagrin d'avoir perdu les leurs pendant le génocide.

En ce qui concerne l'attitude des Hutus après le génocide, Hatzfeld remarque la loi du silence entre eux à chaque fois que le génocide est mentionné : « Et dès que l'on aborde, au cours de la conversation, la période du génocide, un voile de silence tombe sur leurs souvenirs, y compris chez ceux qui ont été innocentés par les témoignages de leurs voisins. »²⁰¹ L'emploi métaphorique du voile de silence sur la mémoire des Hutus est symbolique chez les coupables, indiquant la culpabilité ou l'instinct d'auto-préservation par peur d'être incarcérés. Même les innocents gardent le silence dans le besoin de protéger leurs proches impliqués dans les tueries. Ils feignent alors l'oubli à l'unanimité. L'imagerie du voile qui couvre la mémoire et provoque la non-divulgation les rend tous coupables, même ceux qui n'ont pas pris les armes, en raison de leur appartenance à l'ethnie hutue.

Comparaisons

Le procédé stylistique de la comparaison est employé par Hatzfeld pour souligner l'animalisation de l'être humain pendant le génocide. Il définit le génocide comme « la négation de l'humanité ou l'animalisation et l'animalité. »²⁰² Les deux groupes ethniques sont rabaissés à la catégorie animalière pour justifier les actions entreprises par chaque groupe pendant le génocide. Innocent Rwililiza, un des témoins interviewés par Hatzfeld, décrit leur situation dégénérée des êtres humains transformés en proies et en prédateurs. Même l'animal sauvage à qui il manque la capacité de réflexion ne démontre par le degré de méchanceté décrit par Rwililiza. Le Hutu impliqué dans la tuerie est dit être plus sauvage que la bête sauvage. Il repousse son humanité pour tuer sans pitié :

On ressemblait à des animaux, puisqu'on ne ressemblait plus aux humains qu'on était auparavant, et eux, ils avaient pris l'habitude de nous voir comme des animaux. Ils nous traquaient comme ça. En vérité, ce sont eux qui étaient devenus des animaux. Ils avaient enlevé l'humanité aux Tutsis pour les tuer plus à l'aise, mais ils étaient devenus pires que les animaux de la brousse [...]. Un *interahamwe*, quand il attrapait une Tutsie enceinte, il

²⁰¹ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie*, op.cit., p. 132.

²⁰² Jean Hatzfeld, « Écrire la guerre ? entretien avec Jean Hatzfeld, mené par Nadia Taïbi, Les rencontres de Sophie, 15 mars 2019.

commençait par lui percer le ventre à l'aide d'une lame. Même l'hyène tachetée n'imagine pas ce genre de vice avec ses canines.²⁰³

Les Tutsis sont comparés à des proies traquées par les Hutus, alors que l'analogie de « la chasse » accorde la place du prédateur aux Hutus : « [...] Des collègues à eux débarquaient derrière nous afin de nous rabattre comme des antilopes... Des Safaris du Kilimandjaro, en quelque sorte sans appareil de photo. »²⁰⁴ « Le lendemain, ils remontaient en chantant, et la chasse reprenait toute la journée. »²⁰⁵ Les Tutsis s'assimilent à des agneaux immolés dans leur incapacité à résister, à se défendre ou à former une contre-attaque. Leur passivité les classe au rang des gibiers impuissants face aux chasseurs hutus. « Ceux qui étaient massacrés mouraient sans rien dire [...]. On était presque paralysés, au milieu des machettes et des cris d'assaillants. On était déjà presque morts avant le coup fatal. »²⁰⁶ Les Tutsis se considèrent comme des proies à la merci des Hutus. Ils sont prêts à mourir, mais la façon les terrorise. Les sentiments de terreur et de découragement transparaissent dans la manière dont ils classent les meurtriers et leurs méthodes d'abattage. La procédure de massacre est hiérarchisée selon la force du mal qui gouverne le tueur, du plus miséricordieux, au méchant et au plus méchant, qui cherche à satisfaire sa sinistre fantaisie avec le corps humain à sa merci. « Il y avait parmi eux des Hutus normaux qui tuaient normalement, des Hutus méchants qui tuaient méchamment et enfin des extrémistes de la méchanceté qui tuaient avec une extrême méchanceté. »²⁰⁷ Il est particulièrement choquant que le témoin considère un meurtrier comme étant « normal » et qui tue « normalement ». Il se peut que la mort devienne trop banalisée, qu'il soit obligé de repérer une sorte de miséricorde au sein des tueurs ou son utilisation de la langue ne permet aucune explication plus raisonnable que ce qu'il a donné.

Dans sa critique intense de la communauté internationale présente au Rwanda avant la crise majeure, Courtemanche accuse le commandant des troupes de l'ONU d'incompétence et de manque d'expérience suffisante pour diriger les troupes de l'ONU au Rwanda, surtout face à la guerre qui éclate devant lui. Il le compare à son employeur qu'il caractérise comme ayant le même comportement que lui, tout en condamnant sa loyauté extrême. Cette comparaison indique pour

²⁰³ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*, op.cit., p.100.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.96.

²⁰⁵ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*, op.cit., p.97.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.51.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.102.

Courtemanche que le commandant n'avait pas la témérité ou la flexibilité nécessaire pour désamorcer le conflit rwandais : « Miracle de mimétisme, il incarne parfaitement son pays ainsi que son employeur, un peu comme ces maîtres amoureux de leur chien qui en adoptent l'allure et le comportement. Effacé, timide, peu disert et naïf comme le Canada ; fonctionnaire, méticuleux, légaliste, bureaucrate exemplaire et angélique comme le Grand Machin. »²⁰⁸ L'auteur critique ainsi la préoccupation excessive du Canada, représenté par le commandant de l'ONU, pour des formalités administratives qui engendrent des retards inutiles. Il décrit un citoyen honnête et presque robotique dans sa détermination de respecter le système bureaucratique au prix de la perte de vie de milliers de personnes. Cependant, la position du leader demande le courage d'aller à contre-courant pour changer les conventions du temps.

Il compare aussi les coopérants belges, québécois et français à des animaux bruyants. Il leur reproche de se livrer à la débauche, en se noyant dans la rivalité cacophonique sous un faux prétexte de promouvoir le développement au Rwanda. Ils manifestent l'attitude de « chacun pour soi » puisqu'ils sont là pour défendre leurs intérêts et pour en tirer le profit maximum : « Ces gens dans ce pays timide, réservé et souvent menteur, vivent en état de bruyance, comme des animaux bruyants. »²⁰⁹ Le narrateur semble frustré par le spectacle immature des coopérants qui se vantent de leur importance et de ce qu'ils peuvent offrir aux prostituées d'abord, et puis au Rwanda. Ils se comportent comme des espèces peu intelligentes dans une concurrence de virilité selon celui qui peut crier le plus fort, car lorsqu'ils parlent, on n'entend que du bruit. Ils représentent de nombreuses voix orgueilleuses qui rivalisent l'une avec l'autre pour être au centre de l'attention dans une cacophonie continuelle. Ils se transforment en « petits dieux » dans ce pays africain où en comparaison à la population pauvre, ils sont plus fortunés. La plupart d'entre eux n'ont aucune considération pour le peuple qui n'est qu'une collection d'objets à exploiter. C'est le cas du Belge qui pousse Melissa, la prostituée, de son balcon. Sa mort ne signifie rien, car elle n'est qu'une « vache dégueulasse » qui s'est jetée pour l'« emmerder »²¹⁰. Cette attitude indifférente face au caractère sacré de la vie est ubiquitaire dans le récit.

De plus, lors d'une discussion en ce qui concerne les tueries isolées dans la capitale Kigali et dans les autres régions, un Belge que rencontre Gentille et Valcourt dans l'Hôtel Ibis à Butare

²⁰⁸ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p. 22.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 13.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 84.

les décrit comme le cycle menstruel régulier attendu chaque mois. La tuerie est devenue banale, entrelacée dans la vie normale des rwandais : « Régulièrement, il faut qu'ils s'entretuent. C'est comme le cycle menstruel, de grandes coulées de sang, puis tout revient à la normale. »²¹¹ À première vue, l'emploi de la comparaison ici semble minimiser la sévérité de la situation qui signale que même avant le carnage d'avril 1994, les tueries étaient déjà à grande échelle. Ainsi, le peuple rwandais s'habitue au meurtre des siens dans une culture permanente du mépris flagrant pour le droit à la vie.

Valcourt est qualifié comme un « désert » ou une « terre morte », car il est un homme de nature isolée, malheureuse et rigide. Sa tendance à se pencher sur soi, peu sociable et méfiant, constituent l'objet de l'examen minutieux de Cyprien. Ce dernier rit de son hésitation à avoir des rapports sexuels avec Gentille ou d'autres prostituées à sa disposition : « Valcourt était aride comme un désert, comme une terre morte qui refuse les semences. »²¹² Le héros lui-même ne porte plus d'intérêt aux plaisirs de la vie avant ses relations avec Gentille. Sa vieillesse l'inquiète et la jeunesse de Gentille l'intimide : « Toi, tu m'entendras ronfler [...]. Tu sentiras mon parfum qui n'est plus maintenant que l'émanation des lotions, des eaux de toilette et d'une peau qui vieillit [...]. Vous le dites souvent, nous dégageons une odeur de cadavre. »²¹³ Semblable au désert lequel ne supporte pas bien la vie humaine, animale ou végétale, Valcourt se sent déjà au seuil de la mort, puisqu'il mène une existence sans véritable excitation.

Synecdoques

Selon Dumarsais,

la Synecdoque est donc une espèce de métonymie, par laquelle on donne une signification particulière à un mot, qui, dans le sens propre, a une signification plus générale ; ou au contraire, on donne une signification générale à un mot, qui, dans le sens propre n'a qu'une signification particulière [...]. Dans la synecdoque, je prends le plus pour le moins, ou le moins pour le plus.²¹⁴

²¹¹ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p. 215.

²¹² *Ibid.*, p. 100.

²¹³ *Ibid.*, p. 81.

²¹⁴ César Chesneau Du Marsais, *Les tropes de Dumarsais avec un commentaire raisonné par M. Pierre Fontanier*, Tome premier, Paris, Chez Belin-Le-Prieur, 1818, p. 115.

Elle est une figure de substitution qui consiste à remplacer un mot par un autre, et elle est classée selon le genre, l'espèce et le nombre en remplaçant la partie pour le tout et le tout pour la partie. Fromilhague appelle ce type de substitution une synecdoque matérielle, c'est-à-dire l'holonyme pour le méronyme. « Avec cet emploi d'un méronyme (terme qui désigne une partie d'un tout) là où on attendrait un holonyme (terme qui désigne la totalité du référent), on effectue une manipulation du référent en se focalisant sur la partie qui en est la plus signifiante [...] ». ²¹⁵

« [...] Dans ce pays timide, réservé, et souvent menteur. » ²¹⁶ Dans cet exemple de stéréotypie négative, les personnes originaires sont remplacées par leur pays et le comportement timide, réservé et menteur est appliqué à chaque Rwandais sans exception. Le terme « pays » est aussi employé pour désigner deux autochtones, c'est-à-dire Gentille et la fille de Cyprien : « Tout cela n'était qu'une agitation stérile qui lui avait donné bonne conscience peut-être mais qui mettait en péril le seul pays qu'il était en mesure de sauver : ses deux femmes. » ²¹⁷ Encore, la même référence est faite aux deux personnes que Valcourt désigne sous le nom du Rwanda, alors que la deuxième mention du pays fait allusion à son pays d'origine, le Canada : « Valcourt quitta à regret le seul pays qu'il s'était juré de sauver pour celui qu'il s'était résolu à abandonner à son destin. » ²¹⁸ « [...] les paras français se tapent sans capote dans les bosquets qui entourent le bar, parce que [...] les neveux du président leur disent qu'ils les baisent sans capote et qu'ils ne sont pas malades. Et ces petits cons de corbeaux tricolores [...] les croient. » ²¹⁹ Les corbeaux ont généralement le plumage noir, mais le terme tricolore représente ici le drapeau de la France avec les trois couleurs bleu, blanc et rouge. Le drapeau est mis à la place du pays pour éviter la répétition et surtout pour faire réfléchir le lecteur, par l'effort de recréer une image vive dans son esprit. L'usage de « corbeau » pour représenter les parachutistes, en dépit de sa nature unicolore, s'aligne avec leur travail aéroporté. Alors, les parachutistes français font à Rome comme les Romains. Ils s'adaptent aux habitudes de leur nouveau milieu et profitent de la débauche qui les entoure pour satisfaire leurs désirs sexuels. Le narrateur les dépeint encore comme des vautours qui reniflent de loin la chair avec l'objectif de les dévorer : « Il y a du vautour dans ces militaires au crâne rasé à l'affût au bord d'une piscine qui est le centre de l'étal, là où s'exhibent les morceaux les plus rouges et

²¹⁵ Catherine, Fromilhague, *Les figures de style, op.cit.*, p.68.

²¹⁶ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali, op.cit.*, p.13.

²¹⁷ *Ibid.*, p.133.

²¹⁸ *Ibid.*, p.134.

²¹⁹ *Ibid.*, p.17.

les plus persillés [...]. »²²⁰ L'image des charognards les présente comme des opportunistes qui tirent avantage de l'avidité de l'élite et de la misère du bas peuple rwandais pour les exploiter.

Oxymores

Par l'oxymore, on délivre essentiellement, de la façon la plus dense possible, une information contrastive, et on développe une vision double, « binoculaire », de la réalité. Voir presque ensemble deux faces opposées d'un même objet, c'est à la fois affirmer le caractère hétérogène d'une réalité où s'expriment des conflits d'essence baroque et montrer qu'on peut les transcender [...]. L'oxymore devient parfois le lieu où se dévoile l'unité contradictoire du monde, la fusion des opposés ; devenant un quasi argument philosophique, il acquiert une dimension heuristique il sert une découverte, voire herméneutique il appelle à une interprétation...²²¹

L'oxymore réunit des éléments opposés, de sens conflictuel, pour créer une nouvelle signification comme l'indique Fromilhague, « c'est une figure d'opposition, mais qui est fondée sur une apparente contradiction logique. »²²² Ce fusionnement des contrastes logiques est illustré dans *Un dimanche à la piscine à Kigali* à travers l'exemples suivant : « Lisette souffre luxueusement. »²²³ Avec un ton satirique, le narrateur se moque d'un personnage de deux mesures, qui se plaint du poste d'ambassadrice qui semble être une dégradation à cause de l'emplacement, mais qui savoure à la fois le luxe et le temps libre garantis par ce poste. Avant sa liaison amoureuse avec Gentille, le héros se contente de se replier sur lui-même, d'observer les autres vivre, alors qu'il se résigne à sa vie de vieillard solitaire et à mourir sans vraiment avoir vécu. D'un côté, Valcourt est qualifié de « mort vivant », comparé à « une terre morte qui refuse les semences »²²⁴, car il a l'opportunité, la bonne santé et les moyens de vivre sa vie pleinement, mais il choisit la misanthrope et l'existence creuse. L'oxymore de « mort vivant » place le personnage dans une situation d'un être qui refuse de vivre ou de savourer ses bénédictions. Cyprien, de l'autre côté, est un « vivant mort », vivace et plein d'effervescence. Il a soif de vivre, mais il a une sentence de mort parce qu'il est atteint du sida. Il a hâte de vivre sa vie au présent et la vie à venir dans la période limitée qui lui reste. Le

²²⁰ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p. 12.

²²¹ Catherine, Fromilhague, *Les figures de style*, op.cit., p.59.

²²² *Ibid.*, p.58.

²²³ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p.21.

²²⁴ *Ibid.*, p.100.

satyre en lui redoute l'idée de la mort « sans avoir couché avec toutes les femmes que lui aurait réservées une vie normale qu'il ne pensait qu'à cela. »²²⁵ À travers l'oxymore, Courtemanche met en avant le sujet de la mort comme un élément inévitable de la vie qui symbolise la fin ultime de chacun. Il dépeint deux catégories de personnes : celles qui sont déjà mortes sans être véritablement mortes, en raison d'avoir perdu le goût de vivre, et les personnes pauvres et souffrantes qui sont conscientes de la mort imminente, mais qui sont également perdues dans le désir de vivre et de tirer le maximum-bénéfice de la vie avant l'arrivée de la sinistre faucheuse.

En ce qui concerne *Dans le nu de la vie*, l'expression « nuit blanche » dénote une nuit sans sommeil. La juxtaposition des deux mots ayant des sens opposés évoque l'oxymoron, dans la mesure où « nuit » représente l'obscurité liée à la couleur noire, alors que « blanche » représente la clarté. Cette opposition évoque la clarté du jour remplaçant les ténèbres nocturnes, ce qui suggère l'insomnie. L'expression est tirée du contexte des cauchemars que subissent les enfants qui ont vécu le génocide, ce qui entraîne des nuits sans sommeil pour tous. Sylvie Umubyeyi explique leur dilemme en ces termes : « Ils reproduisent en songe ce qu'ils ont vécu, ils crient, ils pleurent, ils se mettent à courir parfois dans les ténèbres ou à demander pardon. Ça trouble les autres enfants dans la maison et tout le monde attend le matin d'une nuit blanche. »²²⁶ Faute de trouver un exemple plus adéquat de l'oxymoron chez Hatzfeld, nous avons souligné cette expression plutôt fixe dans le sens d'insomnie. Cela montre l'évident déficit de l'emploi des figures de style dans la non-fiction littéraire.

Dysphémismes et Euphémismes

Le dysphémisme se définit comme le « durcissement, exagération, accentuation des aspects négatifs d'une chose ou d'une idée, en les exprimant de façon plus dure, plus critique ou plus vulgaire. »²²⁷ L'emploi des termes dysphémiques par les témoins dans le récit de Hatzfeld constitue la façon dure d'exprimer les actions choquantes des tueurs. Les mots comme « couper », et « hacher » sont employés pour signifier tuer ; l'usage de la machette comme outil principal de tuerie pendant le génocide donne lieu à l'emploi de ces termes. Jeanette Ayinkamiye témoigne que « Papa a été coupé le premier jour, mais on n'a jamais su où. »²²⁸ Janvier Munyaneza décrit

²²⁵ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p.106.

²²⁶ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie*, op.cit., p.213.

²²⁷ *Dictionnaire Livio*, Version 6.7-1150l, mis en ligne le 28 mars 2012.

²²⁸ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie*, op.cit., p.27.

les tueries en termes de trancher la chair et l'os comme on fait avec du bétail à l'abattoir. Cette fois-ci, il s'agit de l'abattage des êtres vivants : « Ils se sont mis à hacher les gens, dehors et dedans. »²²⁹ Les mots « couper » et « hacher » créent une image graphique des actions macabres des milices hutues. Les narrateurs usent de la figure de l'hypotypose dans un effort pour insérer les lecteurs dans la scène de violence et créer une représentation réaliste dans leurs esprits.

Dans *Un dimanche à la piscine à Kigali*, Courtemanche emploie le ton sévère, voire vulgaire pour parler des escapades sexuelles des coopérants européens logés à l'Hôtel des Mille Collines. Il décrit leurs activités publiques de tourisme sexuel dans le pays tiers-mondiste du Rwanda comme une cavale similaire au vol des ressources minérales en Afrique par les étrangers : « Ce sont des explorateurs bruyants du tiers-cul. »²³⁰ Semujanga les caractérise en tant « [qu'] un réseau de personnages peu agréables réunis quotidiennement autour de la même piscine d'un hôtel chic de Kigali [...], des humanitaires cyniques, des membres du gouvernement génocidaire, des parachutistes français salivant sur les prostituées [...]. »²³¹ Comme c'est déjà évoqué plus haut, le caractère bruyant des coopérants indique leur désir d'être au centre de l'attention et leur réticence à faire aucune contribution significative au Rwanda. Ils sont au pays pour leur bénéfice personnel, surtout pour le plaisir sexuel, sous prétexte de développer le Rwanda, un pays du tiers-monde. Le jeu de mots sur « tiers-cul » et « tiers-monde » montre les véritables intentions des expatriés par l'emploi du ton satirique, une particularité fictionnelle.

L'auteur emploie aussi d'autres termes "dysphémiques" tels que « bander » et « enfiler » pour parler des actes érotiques entre Valcourt et la prostituée Agathe et aussi pour exprimer les désirs de Valcourt envers Gentille : « [...] Depuis six mois qu'il bande à moitié dans Agathe [...], depuis six mois qu'il bande seulement quand Gentille promène ses seins gentils entre les tables de la terrasse ou de la salle à manger, Valcourt n'entretient qu'un seul projet, "enfiler" Gentille [...]. »²³² L'obsession sexuelle de Valcourt est presque exagérée et très fictionnelle dans sa présentation. Il laisse entendre qu'il n'a rien fait pendant six mois, sauf de s'enfoncer dans la rêverie lubrique de posséder sexuellement Gentille. Les termes employés pour désigner l'acte sexuel sont péjoratifs. Ils témoignent de la convoitise sexuelle et de la chosification des femmes qui

²²⁹ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie*, op.cit., p.51.

²³⁰ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p. 14.

²³¹ Josias Semujanga, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des tutsi dans la littérature africaine*, op.cit., p.11.

²³² Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p. 16.

préoccupent le héros et aussi les personnalités qui fréquentent l'hôtel des Mille-Collines. Cette liberté de vulgarité et la tendance hyperbolique caractérisent ainsi le récit de fiction.

Ensuite, Dumarsais définit la figure d'euphémisme en ces termes : « L'euphémisme est une figure par laquelle on déguise des idées désagréables, odieuses, ou tristes, sous des noms qui ne sont point les noms propres de ces idées ; ils leur servent comme de voile, et ils en expriment en apparence de plus agréables, de moins choquantes, ou de plus honnêtes, selon le besoin. »²³³ On a recours à l'euphémisme pour « atténuer une idée ou un fait dont l'évocation directe risque de déplaire ou de choquer. Cette figure est souvent employée pour éviter les mots qui désignent entre autres la mort, la maladie, les déficiences et les réalités liées à la sexualité. »²³⁴ L'expansion est utilisée pour créer l'effet euphémique dans les citations suivantes : « Des malfaiteurs, qui avaient bu des bières, m'ont forcée sur le lit et m'ont laissé un bébé dans le bas ventre. »²³⁵ L'intention est de signifier les actions au lieu d'utiliser des formes contractées, comme « des ivrognes » pour « des malfaiteurs qui avaient bu des bières » ; « le viol » ou « le rapt » pour « ...m'ont forcée sur le lit ». L'expression « forcer » est encore utilisée pour parler du viol : « Certains jours, quand ils attrapaient une petite compagnie, ils emmenaient une fille [...] pour la forcer à la maison. »²³⁶ En outre, un autre témoin parle du viol et de la grossesse non planifiée avec une telle légèreté que la gravité de la situation peut échapper à l'attention d'un lecteur : « Moi, J'ai attrapé un bébé par un homme de passage. »²³⁷ Les euphémismes « forcer sur le lit » ou « attraper un bébé » fonctionnent en tant qu'« amortisseur » du choc et de la honte associée au viol, ainsi la sévérité de l'acte est atténuée.

L'emploi des termes les « cancrelats », les « vers », les « cafards »²³⁸ ou « inyenzi » justifie le meurtre par l'animalisation des victimes. Les milices hutues étiquettent négativement les Tutsis pour les humilier, pour semer la peur au sein d'eux, pour les démoraliser et pour imprégner dans la psyché de la population hutue, qu'ils ont une obligation légale de contrôle

²³³ César Chesneau Du Marsais, *Les tropes de Dumarsais avec un commentaire raisonné par M. Pierre Fontanier*, *op.cit.*, p. 201.

²³⁴ « Euphémisme : figure de style jouant sur le sens des mots », Banque de Dépannage Linguistique, <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc/la-redaction-et-la-communication/figures-de-style/figures-jouant-sur-le-sens/leuphemisme#>, téléchargé le 20 mars, 2024.

²³⁵ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*, *op.cit.*, p.138.

²³⁶ *Ibid.*, p.192.

²³⁷ *Ibid.*, p.180.

²³⁸ *Ibid.*, p.137.

antiparasitaire. Il semble plus facile d'écraser ceux qu'ils considèrent comme des insectes, d'où la stratégie d'endoctrinement par l'emploi continuels des euphémismes au sein des Hutus. Les animateurs de radio utilisent aussi le vocabulaire offensant en manifestation de leur complicité, pour ne pas mentionner catégoriquement à l'antenne le mot Tutsi, mais tous les Hutus reconnaissent déjà les nuisibles vivant parmi eux.

De plus, Francine Niyitegeka emploie le mot « travail » pour signifier l'acte de chasser les Tutsis pour les tuer : « Souvent ils laissent les blessés dans la boue, avant de revenir les achever [...]. Je crois qu'ils ont simplement oublié de passer par là, c'est pourquoi ils ont raté le travail. »²³⁹ Quant à Angélique, elle décrit les tueries en tant que travail de bureau, une routine meurtrière commençant et se terminant à des heures fixes. « Les tueurs travaillaient dans les marais de 9 heures à 16 heures, 16h30, au vu du soleil. »²⁴⁰ Le « travail » découle leur usage de « collègues », un terme qui se rapporte au fait d'exercer la même profession ou de travailler dans la même organisation qu'un autre. Les *Interahamwes* et les autres Hutus qui « travaillent » avec eux sont considérés comme des compagnons ayant le même métier : « Ils dissimulaient en silence dans un endroit, des collègues à eux débarquaient derrière nous afin de nous rabattre comme des antilopes...²⁴¹ ». « *Interahamwe* » est un mot rwandais qui signifie ceux qui travaillent ensemble ou ceux qui attaquent ensemble. L'euphémisme souligne l'idée de l'unité entre les Hutus pour réaliser leur objectif d'éradication totale des Tutsis, ce qui résume bien leur idéologie de suprématie. C'est la raison pour laquelle ils ont massacré les Hutus modérés, car aucune opinion divergente n'est tolérée.

Un exemple d'euphémisme tiré du récit de Courtemanche signale l'emploi de l'expression « faire la Tutsie » au lieu de « violer » pour rendre moins choquant son explication du destin qui attend Gentille et toutes les autres femmes tutsies. Elle proteste qu'elle n'est pas Tutsie, mais elle est l'archétype d'une Tutsie : « Tu as le nez effilé comme un couteau, la peau couleur de café au lait, des jambes longues comme celles des girafes [...] mais à une barrière quand tu seras interceptée par une bande de petits Hutus [...] ils se feront la Tutsie et ils appelleront leurs amis pour qu'ils se la fassent aussi. »²⁴²

²³⁹ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*, op.cit., p.41.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.81.

²⁴¹ *Ibid.*, p.96.

²⁴² Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p. 102-103.

À part leur fonction ornementale, créative ou enrichissante du texte, les tropes (figures de style) transforment un écrit littéral du simple au complexe, Le schéma cognitif reconnaît la complexité dans les phrases métaphoriques en les organisant des plus simples aux plus complexes, stimulant ainsi la recréation conceptuelle de l'image générée par l'emploi des figures de style. La fiction est déjà synonyme d'inventivité et d'imagination, alors que la non-fiction est plutôt littérale dans sa présentation, mais les récits de Courtemanche et de Hatzfeld changent les conventions du temps avec l'usage des tropes qui donne une texture littéraire au récit du témoignage de Hatzfeld et avec l'accent mis sur le langage métaphorique dans le roman historique de Courtemanche.

En ce qui concerne l'apport des analyses narratologiques, le récit factuel de Hatzfeld fait preuve d'une chronologie linéaire stricte, en dépit de l'assertion de Genette qui indique l'impossibilité de le faire. Malgré la tournure intéressante qu'apporte la prolepse, elle demande la plus grande attention pour ne pas confondre le lecteur, surtout par la rupture qu'elle engendre, mais son emploi dans le récit implique la difficulté de révéler des événements ultérieurs sans gâcher l'élément de suspense. La fiction de Courtemanche montre une transition difficile à suivre entre les retours en arrière, la projection en avant et le présent de la narration, ainsi que les sauts dans la progression des événements, surtout dans les dialogues et les monologues interrompus par des bribes d'explications sur des personnages. Néanmoins, il est plus facile d'appliquer cette approche à la fiction en raison de la flexibilité créatrice qui, au contraire, est limitée ou parfois absente dans la non-fiction qui doit maintenir la fidélité à l'Histoire.

Chapitre Quatre : Littérature de génocide et inscription de la fiction ou de la non-fiction dans les textes à l'étude

Ce chapitre est divisé en deux grandes parties. Il se focalise d'une part sur la littérature du génocide : nous présentons d'abord un survol de la thématique de l'horreur chez Primo Levi comme un point de référence pour l'interprétation des récits du génocide rwandais, puis le contexte de cet événement ; un exposé des représentations cinématographiques du génocide et des six récits publiés sur le génocide sous l'égide de Fest' Africa complètera cette partie de l'analyse. D'autre part, l'application de la fiction et de la non-fiction dans les récits choisis pour cette thèse sera l'objet de notre étude. Il s'agit ici de la façon dont Hatzfeld et Courtemanche ont intégré les particularités générales des deux genres dans leurs récits du génocide.

Dire l'horreur dans la littérature du génocide juif

La thématique de l'horreur contribue beaucoup à l'évolution de la non-fiction, surtout après la Deuxième Guerre mondiale. Différentes régions du monde sont marquées par l'extermination intentionnelle, totale ou partielle, d'un groupe d'êtres humains en raison de leur nationalité, de leur ethnicité, de leur religion ou de leur race. Le terme « génocide » est créé en 1944, par Raphaël Lemkin, pour désigner l'annihilation catégorique d'une communauté ciblée. Le meurtre des groupes de personnes par d'autres groupes se manifeste déjà entre 1904 et 1940, avant la création du néologisme « génocide », avec entre autres le massacre d'environ 70000 Héréros par les Allemands en Namibie en 1904 ; le massacre d'à peu près un million d'Arméniens par les Turcs entre 1915 et 1918 ; la décimation des Hottentots de Namibie par les colonisateurs blancs en 1928 et le génocide des Tziganes par les nazis entre 1940 et 1944. D'autres cas de génocide après 1944 sont la tuerie de presque deux millions de Cambodgiens par les Khmers rouges de 1975 à 1979 ; et le génocide de Srebrenica par l'armée de la République serbe en juillet, 1995. Il est donc évident que le XX^e siècle est marqué par la perturbation politique, sociale et économique, atteignant son apogée avec l'annihilation partielle d'environ six millions des juifs de l'Europe par Adolf Hitler et son régime nazi, pendant la Deuxième Guerre mondiale qui s'étend de 1939 à 1945²⁴³. Les mots « Holocauste » ou « Shoah » sont ainsi attribués au génocide des juifs. Le génocide a fait l'objet

²⁴³ « Génocide : rappel historique », Nations Unies : Bureau de la prévention du génocide et de la responsabilité de protéger, <https://www.un.org/fr/genocideprevention/genocide.shtml>. (Consulté le 3 février, 2024.)

d'écritures fictionnelles ou factuelles, mais avec le questionnement de la nécessité de romancer une telle horreur.

Si c'est un homme de Primo Lévi est considéré comme un des récits pionniers du genre non fictionnel dans la littérature italienne. Primo Lévi est une figure très importante dans le développement des récits des témoignages, centrés sur les expériences des survivants des camps de concentration recueillies après la Deuxième Guerre mondiale. Ses œuvres se composent plus de non-fiction que de fiction. Il publie la trilogie d'Auschwitz, comptée parmi ses œuvres majeures, dans le but de reconstruire et de préserver la mémoire. Les récits sous forme de mémoires incluent *Si c'est un homme* (1947), *La trêve* (1963) et *Les naufragés et les rescapés : Quarante ans après Auschwitz* (1986). Selon Carmen Blanco Valdés, la communication, c'est-à-dire, écrire, pour Lévi est un moyen de restaurer l'ordre dans le chaos. En outre, sa capacité de communiquer efficacement dans les camps de concentration constitue la clé de sa survie, puisque les nazis emploient l'arme d'incommunication pour déshumaniser les prisonniers : « *The use of language, i.e. the ability to speak, or the denial of this same ability, the need for translation and interpreters, as at the time of arrival at the camp when the Germans screamed incomprehensible orders [...] the constant feature [of]... non-communication helps the desire of the Nazis to convert the man into a non-human* ²⁴⁴. » Valdés évoque aussi la thématique d'attribution des chiffres aux prisonniers au lieu d'usage des noms comme un attentat à la dignité de l'être humain. ²⁴⁵ Dans *La trêve*, l'homme essaie de retrouver son humanité à travers l'usage de la langue pour mieux s'intégrer et dans *Les naufragés et les rescapés*, Levi explique que la survie transcende la communication, ce qui est impossible à réaliser dans l'expression de la sauvagerie de l'homme transformé en bête. L'objectif primordial est le devoir de la mémoire pour donner une voix aux défunts. ²⁴⁶

Les atrocités commises pendant la Deuxième Guerre mondiale contribuent au développement du genre de la non-fiction, en plus du désir des lecteurs de retrouver les traces de l'actualité dans l'écriture et de l'épanouissement du journalisme littéraire. Elle connaît encore une renaissance dans les années 1970 ²⁴⁷. Le souvenir du génocide des juifs transparaît fortement dans

²⁴⁴ Carmen Valdés, « The Auschwitz Trilogy by Primo Levi: Language as a form of survival », *Linguistics and Literature Studies*, 4(2), Department of Language Sciences, Faculty of Philosophy and Literature, University of Cordoba, Spain, 2016, p.150.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.151.

²⁴⁶ *Ibid.*, P.156.

²⁴⁷ Claudio Milanese (dir.), *Cahiers d'études romanes : territoires de la non fiction, op. cit.*, p.7.

notre texte d'étude. Le récit hatzfeldien établit des rapports entre les expériences des Rwandais en tant que victimes d'extermination et celles des Juifs après la Deuxième Guerre mondiale. Le lien établi est celui de deux groupes qui devraient être anéantis, mais qui survivent contre toute attente. L'accent mis sur le silence des Tutsis après le génocide est comparé à celui des Juifs après Auschwitz, qui refusent d'en parler.

Mettant en relation continue le génocide juif et celui du Rwanda, Josias Semujanga s'interroge sur le génocide rwandais en tant que sujet de fiction lorsqu'il soulève le même débat lancé après la Shoah, qui remet en cause l'écriture sur les événements indicibles, après ces massacres qui ont choqué le monde entier. Comment écrire l'horreur ? est-il encore possible ? « Peut-on encore écrire après Auschwitz ? Cette parole revient comme un leitmotiv sous la plume de nombreux critiques chaque fois qu'il est question de la fiction du génocide. »²⁴⁸ D'autres argumentent que le génocide est inutilisable comme un thème de fiction pour deux raisons : la nature indicible du sujet et la peur de récurrence.²⁴⁹ Theodore Adorno affirme que l'écriture du poème après Auschwitz doit être considérée comme un acte barbare.²⁵⁰ Il est alors à son avis impensable, voire abominable, de concevoir la fiction des événements si bouleversants. Semujanga fait référence à la Shoah comme un traité qui facilite la tâche d'écrire l'histoire du génocide tutsi, mais quelques critiques, selon lui, maintiennent la position que le génocide est impossible à raconter, avec des termes comme : « indicible, impensable, irracontable, innommable, et incommunicable. » Alors que d'autres rejettent l'idée de la préservation de la mémoire du génocide et préconisent le silence face au pogrom, dans le but d'éviter une récurrence dans le futur. Pour ceux qui appartiennent à cette école de pensée, « le silence devant l'horreur demeure la seule attitude moralement valable. »²⁵¹ La prolifération des ouvrages qui thématisent le génocide rwandais souligne le rejet catégorique de l'impressionnisme qui défend « l'affirmation [du génocide en tant qu'un sujet] de l'indicible, l'inénarrable, et l'inimaginable. »²⁵² Il fait son analyse

²⁴⁸ Josias Semujanga, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Québec, Éditions Nota Bene, 2008, p.9.

²⁴⁹ *Ibid.*, p.17.

²⁵⁰ Theodore Adorno, *Prisme : Critique de la culture et de la société*, Paris, Payot, 1951, p. 23. Dans Josias Semujanga, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, op. cit., p.9.

²⁵¹ Josias Semujanga, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, op. cit., p.17.

²⁵² *Ibid.*, p.28.

du génocide rwandais à l'aide des œuvres publiées par l'intervention de l'équipe de Fest' Africa c'est-à-dire, Festival de littérature et des arts négro-africains.

Le génocide rwandais mise en contexte

Le contexte de notre étude est issu de la période coloniale du Rwanda d'où provient la crise ethnique entre les Hutus et les Tutsis qui éclate en génocide d'avril à juillet 1994. Comme le rappelle Laurence Binet ²⁵³ l'aristocratie tutsie, privilégiée par les colons allemands dès 1897 et soutenue par leur politique de diviser pour mieux régner, engendre des tensions entre cette ethnie minoritaire mais dominante et les majoritaires Hutus. L'attitude de supériorité et d'oppression des *Mwami*, c'est-à-dire les rois tutsis, sur la majorité hutue a créé une rupture progressive au sein du peuple. Avec le mandat belge installé au Rwanda en 1923, l'aura de la monarchie tutsie diminue progressivement et les Hutus se libèrent du joug tutsi. Dans ce qu'il appelle la manipulation ethnique par les colonisateurs belges, Germain-Arsène Kadi explique la fausseté autour de cette division artificielle d'un peuple qui, avant l'arrivée du colon, avait le même dieu, le même roi, la même langue et la même culture :

Ce sont les résultats des premières études ethnologiques conduites par les missionnaires et l'administration coloniale allemande qui jettent les prémises de la différenciation raciale. Ces allusions sont couronnées plus tard par le colonisateur belge qui en introduisant la notion de l'ethnie dans l'identification de la population rwandaise dans les années 1930 crée des clivages ethniques (Tutsi, Hutu, Twa) qui n'en sont pas véritablement [...]. Les catégories Hutu et Tutsi ne désignaient pas une race mais une caste ou une catégorie morale. Dans la tradition rwandaise, l'on pouvait donc selon son travail, sa bravoure « kwihutura » (étymologiquement se dépouiller de sa peau hutu) en d'autres termes passer du statut Hutu à celui de Tutsi. Et inversement. En d'autres termes les catégories Hutu et Tutsi ne sont pas figées mais changeantes. » ²⁵⁴

Semujanga souligne le concept de la division artificielle du peuple rwandais en précisant l'homogénéité des rwandais en ces termes : « Ce qui en effet dérouta dans le génocide du Rwanda,

²⁵³ Laurence Binet, *Études de cas sur les prises de parole publiques de MSF : Génocide des Rwandais tutsis*, 1994, Médecins Sans Frontières, mars 2024, p.109-127.

²⁵⁴ Germain-Arsène Kadi, « Les représentations littéraires et cinématographiques du génocide rwandais. », *Langues et Littératures : revue du groupe d'études linguistiques et littéraires*, Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal, n°15, janvier 2011, p.153.

c'est que le pays est culturellement homogène, une même langue, une même religion, et un même territoire, au point que la question de savoir si cette haine entre Hutu et Tutsi ne découle pas d'un antagonisme séculaire est déplacée. » ²⁵⁵

Kadi met en relief l'oppression soufferte par la minorité tutsie aux mains des Hutus à travers le récit de Scholastique Mukasonga intitulé *Inyenzi ou les cafards*, où elle expose les traitements racistes tolérés par les Tutsis depuis son enfance, surtout en ce qui concerne leur expulsion vers le désert inhabitable du Bugesera en 1960.

C'est le témoignage de Scholastique Mukasonga qui restitue le mieux la représentation de la minorité tutsie telle que véhiculée par l'idéologie raciste du pouvoir hutu [...] [facilitée davantage par] la déportation en 1960 d'une partie de la population [tutsie] à Gitwe dans le Bugesera, une zone réputée inhospitalière en raison d'une végétation infestée de fauves. C'est le début d'un processus de dépersonnalisation, d'animalisation de la minorité Tutsi [...]. ²⁵⁶

Grégoire Kayibanda, un Hutu, crée le mouvement de l'émancipation de son ethnie nommé Parmehutu en 1957, ce qui a vite évolué en militantisme. La révolution de 1959 est marquée par l'attaque des Tutsis par des Hutus, ce qui provoque leur exode vers des pays voisins. Les massacres et déplacements des Tutsis continuent après l'indépendance du Rwanda en 1962 sous la présidence de Grégoire Kayibanda. Les violences contre les Tutsis reprennent en 1961, 1963, 1967 et 1973. Les Tutsis se trouvent exclus des écoles et de l'Université Nationale de Butare ainsi que de la gouvernance de l'État. Juvénal Habyarimana s'installe au pouvoir depuis 1973 jusqu'à sa mort en 1994. Après la déclaration du gouvernement hutu qui interdit aux Tutsis exilés de revenir au Rwanda en 1986, un groupe d'exilés tutsis en Ouganda forme le Front Patriotique Rwandais deux ans plus tard, en réaction contre les massacres isolés des Tutsis. Juvénal Habyarimana est réélu président du pays la même année. En 1990, une attaque initiée par les militants du FPR est réprimée par les Forces Armées Rwandaises (FAR), soutenues par les soldats français, belges et zaïrois. Beaucoup d'opposants tutsis sont arrêtés à la suite de cette attaque et 300 Tutsis sont tués à Kibilira. Il y a encore une série de massacres des Tutsis et d'opposants du régime dans les trois années qui suivent et pendant ce temps instable, les accords d'Arusha sont en cours d'être finalisés entre le

²⁵⁵ Josias Semujanga, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, op. cit., p. 37.

²⁵⁶ Germain-Arsène Kadi, « Les représentations littéraires et cinématographiques du génocide rwandais. », op. cit., p.156.

FPR et le gouvernement rwandais. En 1993, un gouvernement de transition est installé avec Agathe Uwilingiyimana comme premier ministre et la Radio Milles Collines voit le jour, arme de radiodiffusion de la haine, qui appellera à l'extermination des « cancrelats » tutsis. Dès le mois de février 1994, le général canadien Roméo Dallaire, chargé des troupes de la Mission des Nations Unies pour l'assistance au Rwanda, rapporte au siège de l'ONU l'information du stockage des armes par les milices hutues, demandant du soutien, mais sans succès. L'événement déclencheur du génocide est l'abattage de l'avion transportant le président rwandais Habyarimana et son homologue burundais, Cyprien Ntaryamira, juste avant leur atterrissage à l'aéroport de Kigali le 6 avril 1994. Les jours suivants sont caractérisés par le massacre des dix Casques bleus belges, l'évacuation des expatriés, le départ des soldats belges et français, les massacres et viols perpétrés par les milices *interahamwe*, ainsi que le pillage continu des biens des Tutsis. La guerre se termine avec la prise de Gisenyi par le FPR le 17 juillet 1994 et la formation du gouvernement d'unité nationale le 19 juillet 1994.

Représentations cinématographiques du génocide rwandais

Les films du génocide rwandais retracent les événements traumatiques de l'année 1994, représentant une forme narrative audiovisuelle qui sert plusieurs fonctions notamment, éducation ou information, unification et rétablissement du peuple, avec une portée plus large que la production écrite. La diffusion du texte écrit pourrait être limitée par l'incapacité des cibles à lire, surtout si le but c'est d'atteindre la plus grande population africaine, mais ce problème ne se pose pas trop avec la représentation de l'histoire à travers le film, puisque l'image capturée pourrait transmettre le sens du récit même sans la compréhension d'audio ou d'audiodescription. Piet Defraeye désigne la filmographie non seulement du point de vue d'universalité pour véhiculer le sens et l'information en général, mais aussi dans sa vaste portée intercontinentale.

[...] le cinéma et la photographie ont une poétique démocratique et heuristique qui rend leur signification universellement accessible, tout en désignant presque toujours un public cible. Les nombreux films sur le génocide rwandais (1994) ne font pas exception. Le cinéma a été une source primordiale d'accès à cet événement sanglant, et il domine, surtout

en Occident, le souvenir et la compréhension de ce conflit politique qui a marqué l'histoire de l'Afrique.²⁵⁷

L'intérêt porté par les Africains, surtout les Rwandais aux films sur le génocide rwandais est minimal en comparaison avec la curiosité occidentale qui accueille avec plus d'enthousiasme les représentations filmiques du génocide. Cette curiosité est animée par le fait que la grande partie des spectateurs occidentaux n'ont pas vécu le génocide, tandis que ceux qui l'ont vécu ne s'intéressent pas trop à revivre leurs expériences traumatiques, en dépit de l'effort de modération démontré par les réalisateurs en ce qui concerne les scènes horribles. Ils se contentent de s'enfoncer dans la nostalgie du passé et de l'érection des monuments en l'honneur des défunts.

Cependant, Germain-Arsène Kadi souligne la bienséance employée par George Terry dans *Hotel Rwanda* en insistant plus sur l'audiodescription que sur les représentations visuelles de l'horreur du génocide :

Le procédé d'évitement le plus frappant est le récit. Plutôt que de présenter des scènes pouvant heurter la sensibilité du spectateur, le scénariste fait le choix d'un récit qui n'est pas extérieur à l'action, mais qui se substitue à l'action en mots. C'est ainsi qu'au lieu de montrer des scènes d'extermination d'enfants tutsis, innocentes victimes d'un conflit qu'ils subissent du fait de leur prétendue appartenance ethnique, le réalisateur choisit le récit différé.²⁵⁸

Alison MacAulay évoque des films et des courts-métrages réalisés par des cinéastes rwandais en Kinyarwanda comme, *Munyurangabo*, dirigé par Lee Isaac Chung en 2007 et *Lyiza* dirigé par Marie-Clémentine Dusabejambo en 2011. Pour d'autres films rwandais sur le génocide avec l'influence internationale, voir les notes de bas de page.²⁵⁹

²⁵⁷ Piet Defraeye, «The rwandan genocide in film, and *A Sunday in Kigali*: watching with a pierced eye, *Imaginations*, issue 4, Numéro un, Août, 2013, <https://imaginationjournal.ca/index.php/imaginations/article/view/27312/20063> p.82. (Téléchargé le 15 janvier 2025)

²⁵⁸ Germain-Arsène Kadi : « Les représentations littéraires et cinématographiques du génocide rwandais » *op. cit.*, p.166.

²⁵⁹ Alison MacAulay, « Filming History: Visual Representations of Rwanda, 1916-2014 » A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Graduate Department of History, University of Toronto, 2022, p.273. *Confession* (dir. Kivu Ruhorahoza, Rwanda, 2007), *Grey Matter (or Matière Grise)*, (dir. Kivu Ruhorahoza, Rwanda/Australie, 2011) *Imbabazi: The Pardon* (dir. Joël Karekezi, Rwanda, 2013); *Crossing Lines* (dir. Samuel Karemangingo Ishimwe, Rwanda, 2014) [...] [Les

Les cinéastes ont fait des grands efforts pour nuancer la distinction ethnique qui est devenue un sujet tabou dans les décennies après le génocide. MacAulay a identifié les techniques de l'emploi des flashbacks et l'insistance sur l'expression identitaire focalisée sur l'individuel et non sur le groupe ethnique. Les films contribuent aux efforts d'avancement et de réconciliation dans la société déjà fracturée par la guerre :

*RPF officials have referred to 1994 as a kind of “Year Zero” in Rwanda’s history, of there being a distinct rupture between life before and life after genocide [...] Despite government efforts to move forward as a nation, Rwandan film demonstrated a shared sense that history remained thoroughly unreconciled. Scholars have noted that the “messiness” of post-genocide reconciliation is silenced by the state, yet filmmakers openly worked through this messiness through their use of flashbacks and non-linear narratives [...]. A second pattern in films produced between 2004 and 2014 was the focus on individual expressions of identity and trauma.*²⁶⁰

Les autres représentations cinématographiques du génocide tournées par des étrangers sont énumérés dans les notes infrapaginales.²⁶¹ *Hotel Rwanda*, dirigé par George Terry en 2004 met en valeur l'héroïsme du concierge d'hôtel hutu, Paul Rusesabagina et sa femme qui ont sauvé plus d'un millier de Tutsis et Hutus modérés en les accueillant dans l'Hôtel des Mille Collines à Kigali pendant le génocide. Selon Kadi, « *Hôtel Rwanda* établit l'inexistence de fondements sociologiques de l'altérité ethnique des groupes hutu et tutsi. Dans le film de Terry George, cette différence ne repose que sur la production de stéréotypes. »²⁶² Kadi souligne aussi l'atténuation du concept de distinguer le peuple selon l'ethnie puisque le réalisateur se focalise sur l'absence d'altérité ethnique en mettant l'accent sur la fausseté associée à la stéréotypie du peuple. Il rappelle aussi l'exagération de l'héroïsme de Paul Rusesabagina dans le film, alors que « la plupart des personnes réfugiées à l'hôtel Mille collines n'ont eu de vie sauve que grâce à la présence des

documentaires] *Keepers of Memory* (dir. Eric Kabera, Rwanda, 2004), *Homeland* (dir. Jacqueline Kalimunda, Rwanda, 2005); *Intore* (dir. Eric Kabera, Rwanda, 2014).

²⁶⁰ Alison MacAulay, « Filming History: Visual Representations of Rwanda, 1916-2014 », *op. cit.*, p. 273-274.

²⁶¹ John Michalczyk, « Film representation of genocide and ethnic cleansing », Art History and Film Department of Boston College, USA, p.4. *Triumph of evil* (Mike Robinson, Ben Loeterman, 1999); *Shake hands with the devil: journey of Romeo Dallaire* (Peter Raymond, 2004); *Sometime in April* (Raoul Peck, 2005); *Sunday in Kigali* (Robert Favreau, 2006); *Ghosts of Rwanda* (Greg Barker, 2004); *100 days* (Nick Hughes, 2005); *Shooting dogs* (Michael Caton-Jones, 2005) et *Hotel Rwanda*.

²⁶² Germain-Arsène Kadi : « Les représentations littéraires et cinématographiques du génocide rwandais », *op. cit.*, p.155.

troupes des Nations Unies et non la ruse du gérant de l'hôtel et les différents présents offerts à ses protecteurs. »²⁶³

De même, Piet Defraeye résume le film *Shooting dogs* comme la représentation de la non-intervention choquante de la MINUAR. Kadi décrit également cela comme la faillite des prétendus protecteurs, censés maintenir la paix, mais qui tournent le dos au meurtre des Tutsis pour tirer sur des chiens :

Dans ce film, la scène se déroule à Kigali en avril 1994. Le mandat des forces de l'ONU ne leur permet pas de défendre la minorité tutsie contre les massacres des milices hutues. Les Casques bleus tirent en revanche sur les chiens dévorant les cadavres qui gisent dans les trottoirs. Le film est basé sur un fait réel : le massacre de plusieurs centaines de Tutsis à l'école polytechnique de Kigali, une ancienne base de l'ONU.²⁶⁴

Cette notion d'échec ou d'impuissance de la mission onusienne, symbole de la présence occidentale au Rwanda, transparait dans les films ainsi que dans les récits du génocide. En outre, au sujet de la fidélité d'*Un dimanche à Kigali* au roman, le directeur Robert Favreau reconnaît des différences entre le film et le livre. Le film finit par être une forme abrégée du livre dans le but de représenter l'histoire à l'écran d'une manière aussi fidèle que possible. En dépit de la longueur du film, soit une heure et cinquante-huit minutes, il serait presque impossible de dépeindre toutes les actions du livre dans le film. Par conséquent, plusieurs personnages ont été modifiés, des scènes ont été enchevêtrées ou omises, surtout les plus horribles, telles que celles du viol et du meurtre de Cyprien, de sa femme et de ses fils : « J'ai modifié le côté antipathique de Valcourt, qui est beaucoup plus proactif. Je pense qu'il a malgré tout gardé cette ambiguïté de courage et d'héroïsme manqué. Quant au général Dallaire, il est plus sympathique dans le film que dans le livre [...]. Certains personnages ont été enlevés ; d'autres, condensés. Et la fin est totalement différente. »²⁶⁵

Comme bien d'autres films tournés par des étrangers, *Sometimes in April* de Raoul Peck cible l'Occident et souligne l'importance de la source du génocide, qu'il situe dans la période de la

²⁶³ Germain-Arsène Kadi : « Les représentations littéraires et cinématographiques du génocide rwandais », *op. cit.*, p.169.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.163.

²⁶⁵ Pierre, Ranger, « Robert Favreau — Un dimanche à Kigali : entre l'horreur et la splendeur. », Séquences, Numéro 241, Janvier-Février, 2006. p.2.

colonisation belge. Defraeye critique ainsi *100 days* de Nick Hughes pour la représentation impénitente de l'Occident et pour son indifférence à la non-intervention à l'égard du génocide.

« [Hughes] provides his spectatorship with an easy way out in terms of salvation or redemption of the responsibility of the West [...] Furthermore, [100 days] is unapologetic in its focus on the responsibility of the West in the lack of any serious attempt to prevent and/or effectively intervene. »²⁶⁶

Pour la plupart des films réalisés par les étrangers, la cible est le public occidental alors que les réalisations d'origine rwandaise visent le public rwandais ainsi que l'Occident, dans l'effort de narrer leurs propres histoires. Ils font écho au devoir de mémoire, surtout pour sensibiliser les générations suivantes des Rwandais. Les représentations filmiques du génocide portent, aussi bien que les transcriptions textuelles, le même message, mais avec une mise en exergue différente. Parmi plusieurs films sur le génocide, *Hotel Rwanda* met l'accent sur l'héroïsme des Hutus qui ont défié l'ordre de massacrer les Tutsis même au péril de leur vie, *Shooting Dogs* met en lumière l'échec de la mission onusienne au Rwanda pendant le génocide et *Un dimanche à Kigali* démontre l'effort de rester fidèle à l'Histoire. On pourrait dire que les films représentent des fragments qui complètent l'Histoire du génocide. Comme plusieurs universités offrent des cours sur les récits du génocide, les films sont aussi pertinents dans l'enseignement pour faciliter la compréhension des textes et pour rendre les cours plus intéressants : « In particular, the novels by Boubacar Boris Diop, Veronique Tadjo and Tierno Monenembo have since been adopted as key texts for learning about the genocide in Rwanda [...] and are taught in a number of universities in the UK and the US. »²⁶⁷ L'expérience de Martina Kopf en donnant un cours sur les récits du génocide démontre que d'autres formes de représentation comme le film peuvent susciter plus d'intérêt pour aller plus loin dans l'étude du sujet :

I found that the students reacted in rather different ways to them. What they had in common, though, was that they all had one text to which she or he attributed more credibility and authenticity than to the others, which reached her or him more than the other texts did. This demonstrates maybe the necessity to put testimony in as many forms as possible.

²⁶⁶ Piet Defraeye, «The rwandan genocide in film, and *A Sunday in Kigali*: watching with a pierced eye, *Imaginations*, op. cit., p. 85-86.

²⁶⁷ Nicki Hitchcott, *Rwanda Genocide Stories Fiction after 1994*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, p.8-9.

Reading and discussing the texts also motivated them to measure, judge and compare what they read and search for further information. ²⁶⁸

Les films du génocide sont nés, la plupart du temps, des récits du génocide, ce qui constitue une relation d'entrelacement qui offre des nouvelles perspectives, tout en facilitant la compréhension du sujet. Les films donnent vie aux récits de fiction ou de non-fiction, et avec la participation active des sens humains, la présentation visuelle vise à immerger le public dans l'Histoire.

La fiction et la non-fiction dans la littérature du génocide rwandais

Du mois d'avril au juillet 1994, environ huit cents mille à un million de Tutsis et de Hutus modérés étaient exterminés en moins de 100 jours dans une tentative d'épuration ethnique totale. Au lendemain du génocide rwandais, les champs littéraires factuel ainsi que fictionnel s'ouvrent à des interprétations différentes des événements horrifiants d'avril 1994. La narration de génocide prend des formes multiples telles que : l'autobiographie, la biographie, le témoignage, le documentaire, le journal intime et le roman. Il y a le côté épineux de la remémoration qui fait revivre la douleur des victimes et le côté pertinent qui préserve la mémoire des défunts, pour qu'ils ne soient pas morts en vain, pour apprendre les leçons de l'horreur aux générations à venir et pour qu'il n'y ait pas une répétition. Malheureusement l'Histoire a montré que le mal est inhérent à l'homme et le désir de supplanter l'autre est constant, mais ce qui diffère, c'est le moyen de le faire.

Le journaliste et écrivain tchadien Nocky Djedanoum, qui est le fondateur et président de Fest' Africa, réunit dix auteurs en 1998 pour réaliser le projet intitulé « Rwanda : écrire par devoir de mémoire »²⁶⁹. Il s'agit d'un ensemble de livres publiés par des écrivains africains sur le génocide rwandais. La liste comprend : *Murambi, le livre des ossements* du sénégalais Boubacar Boris Diop ; *L'ainé des orphelins* du guinéen Thierno Monenembo ; *La phalène des collines* du

²⁶⁸ Martina Kopf, "Writing and reading literature as form of empathic witnessing – the example of the "Writing in Duty to Memory"-Project Paper for the Second European Conference on African Studies in Leiden/Netherlands from July 11-14 2007, Department of African Studies, University of Vienna, Austria, p.13.

²⁶⁹Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2001 ; Thierno Monenembo, *L'ainé des orphelins*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 ; Koulsy Lamko, *La phalène des collines*, Paris, Le serpent à plumes, 2000 ; Monique Ilboudo, *Murekatete*, Bamako, Le figuier, 2000 ; *L'ombre d'Imana*, Veronique Tadjou, *Voyages jusqu'au bout de Rwanda*, Paris, Actes Sud, 2000 ; Abdouhermane Waberi, *Terminus*, Paris, Le serpent à plumes, 2000 ; Nocky Djedanoum, *Nyamirambo !* Bamako, Le figuier, 2000 ; Venuste Kayimahe, *France-Rwanda, les coulisses du génocide. Témoignage d'un rescapé*, Paris, Dagorno, 2001.

tchadien Koulsy Lamko ; *Murekatete* de la burkinabée Monique Ilboudo ; *L'ombre d'Imana, Voyages jusqu'au bout de Rwanda* de l'ivoirienne Véronique Tadjou ; *Terminus* du djiboutien Abdouhermane Waberi ; *Nyamirambo !* du tchadien Nocky Djedanoum ; *France-Rwanda, les coulisses du génocide* de Venuste Kayimahe et *Great Sadness (La Grande tristesse)*, l'ouvrage non-publié de la kényane Meja Mwangi. *Le génocide des Tutsis expliqué à un étranger* du rwandais Jean-Marie Rurangwa s'inscrit dans le genre non fictionnel. Djedanoum résume l'objectif principal du groupe en ces termes : « Nous nous sommes assigné le devoir de parler au nom de ces centaines de milliers de morts, de soustraire à l'oubli leurs visages et de rallumer, si possible, la flamme de l'humanité pour qu'ils ne soient pas morts une deuxième fois. »²⁷⁰ En ce qui concerne d'autres raisons pour créer des œuvres artistiques à partir de l'histoire du génocide, Martina Kopf soulève les questions de l'exploitation de la tragédie humaine pour se faire un nom²⁷¹, pour le besoin de répondre dans l'immédiateté de l'occurrence du génocide ou pour montrer, parmi la pléthore de visions extérieures, la perspective africaine sur le génocide rwandais.²⁷² Les auteurs de Fest' Africa, comme d'autres avant eux, essaient de répondre à la question du mal dans leurs récits sur le génocide rwandais. Nicki Hitchcott souligne que les sentiments de honte et de culpabilité, qu'ont ressentis les auteurs africains en raison de leur indifférence sur le moment face au génocide, font partie des motivations pour la création du groupe :

*The guilt and shame felt by African authors like Diop when they began to realise that they too had failed to respond when hundreds of thousands of African people were being murdered in the most brutal ways imaginable is what created the impetus for the Fest' Africa literary mission « Rwanda : Écrire par devoir de mémoire. »*²⁷³

Cependant, Hitchcott souligne que parmi ces dix auteurs de Fest' Africa, il n'y en a que deux qui sont de l'origine rwandaise, Jean-Marie Rurangwa et Vénuste Kayimahe²⁷⁴. Cela contribue à la

²⁷⁰ Nocky Djedanoum, « Quatre ans après le génocide des Tutsi, « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », *Jeune Afrique*, publié le 4 avril 2024,

<https://www.jeuneafrique.com/1541007/culture/quatre-ans-apres-le-genocide-des-tutsi-rwanda-ecrire-par-devoir-de-memoire/> (téléchargé le 15 juin 2024.)

²⁷¹ Martina Kopf, "Writing and reading literature as form of empathic witnessing – the example of the "Writing in Duty to Memory", *op. cit.*, p.2.

²⁷² *Ibid.*, p. 4.

²⁷³ Nicki Hitchcott, *Rwanda Genocide Stories Fiction after 1994*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, p. 8.

²⁷⁴ Nicki Hitchcott, *Rwanda Genocide Stories Fiction after 1994*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, dans George Macleod, «*Rwanda Genocide Stories: Fiction After 1994* by Nicki Hitchcott », *French Forum*, Volume 42, Number 3, Winter 2017, p.504.

sous-représentation des auteurs rwandais sur la scène littéraire du génocide, en dépit du fait qu'il est pertinent que la victime raconte sa propre histoire : « *She identifies "the problem of Rwanda's story being told by outsiders" as one of the central problematics Rwandan Genocide Stories seeks to address. She sets out to unpack the literary and ethical implications of who tells the story of the genocide for the witnesses, survivors, victims, and perpetrators.* »²⁷⁵

Pour rendre plus manifeste la fiction du génocide par les « génocidés », Hitchcott focalise ses études sur plusieurs œuvres publiées par des Rwandais pour démontrer que l'impopularité de la littérature génocidaire par les Rwandais eux-mêmes n'est pas due à l'absence d'œuvres publiées. *Notre dame du Nil* (2012) de Scholastique Mukasonga ; *La chanson de l'aube* (2014) de Vénuste Kahimaye ; *Le chapelet et la machette : sur les traces du génocide rwandais* (2003) de Camille Karangwa ; *Sous le déluge rwandais* (2005) d'Anicet Karege ; *Au sortir de l'enfer* (2006) de Jean-Marie V. Rurangwa ; *Le défi de survivre* (2009) de Robusto Kana font l'objet de son analyse.²⁷⁶ Elle met en dialogue les travaux publiés par les auteurs rwandais et les auteurs africains non rwandais, surtout le groupe le plus populaire de Fest' Africa. Elle réagit ainsi contre la promotion unique des textes occidentaux sur le génocide rwandais pour mettre en lumière les œuvres des auteurs d'origine rwandaise.²⁷⁷

L'essai de Semujanga « part d'un constat que l'histoire indicible du Rwanda a suscité un corpus de fiction »²⁷⁸ domaine auparavant peu investi et presque indéfinissable dans l'histoire littéraire rwandaise. On dirait que le génocide donne naissance à une série d'œuvres qui consolident la littérature rwandaise et attirent une valorisation internationale de la scène littéraire antérieurement comateuse. La pertinence de la fiction au sujet du génocide est démontrée par le fait qu'elle rend l'horreur indicible prononçable, car elle la dépeint tangiblement en raison de la liberté créatrice dont elle bénéficie. Semujanga précise dans le même ouvrage que la fiction du génocide a du sens, puisqu'elle trouve ses sources dans l'Histoire. Le réel constitue alors la base

²⁷⁵ Nicki Hitchcott, *Rwanda Genocide Stories Fiction after 1994*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, dans George Macleod, « *Rwanda Genocide Stories: Fiction After 1994 by Nicki Hitchcott* », *op. cit.*, p.504.

²⁷⁶ Camille Karangwa, *Le chapelet et la machette : sur les traces du génocide rwandais*, Pretoria, Éditions du jour, 2003 ; Anicet Karege, *Sous le déluge rwandais*, Paris, L'Harmattan, 2005 ; Jean-Marie Rurangwa, *Au sortir de l'enfer*, Paris, L'Harmattan, 2007 ; Robusto Kana, *Le défi de survivre*, Paris, Persée, 2009 ; Scholastique Mukasonga, *Notre Dame du Nil* Paris, Éditions Gallimard, 2012 ; Vénuste Kayimahe, *La chanson de l'aube*, Toulouse, Izuba Editions, 2014.

²⁷⁷ Nicki Hitchcott, *Rwanda Genocide Stories: Fiction After 1994*, *op. cit.*, p. 16.

²⁷⁸ Josias Semujanga, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, *op. cit.*, p.12.

de l'irréel et un degré de fidélité à la vérité historique est exigé de la part de l'auteur de la fiction, tout en tenant compte de l'apport unique de sa créativité et de son imagination : « La fiction du génocide n'acquiert son sens que par la référence à la réalité historique sur laquelle elle se fonde, et dont il appartient à l'auteur de dégager et de communiquer une certaine authenticité. Une dichotomie se dégage entre fiction et document. »²⁷⁹ La fiction du génocide fonctionne en complémentarité avec l'histoire du génocide, puisqu'elle contribue à la reconstitution des faits déjà établis comme irréfutables dans l'histoire. L'histoire se préoccupe de la communication de la vérité alors que la fiction cherche à dépasser la simple information au moyen de l'inventivité dans « la reconstruction du sens de l'histoire en tant que mémoire des civilisations. »²⁸⁰

Le rôle éthique de la description du macabre dans la fiction est évoqué pour préciser la nécessité de tenir le lecteur comme témoin secondaire des horreurs vécues par les victimes, dans un effort d'inculper le monde pour son indifférence face à l'abattage des êtres humains pendant presque cent jours sans intervention rapide : « *The unflinching, realist depiction of the horrors of genocide is just one way in which, according to Hitchcott, fiction of the Rwandan genocide fulfills an ethical function, "reminding us of our failure to act [to prevent the genocide]" and our "duty to witness, to empathize and to be unsettled."* »²⁸¹

Nous allons essayer de faire un survol de quelques textes publiés sous l'égide de Fest' Africa, notamment *Murambi* de Boubacar Boris Diop, *L'ombre d'Imana* de Véronique Tadjo, *Moisson de crânes* d'Abdouhermane Waberi, *L'ainé des orphelins* de Tierno Monenembo, *La phalène des collines* de Koulsy Lamko et le récit de non-fiction de Vénuste Kayimahe intitulé *France-Rwanda. Les coulisses du génocide- Témoignage d'un rescapé*.

En ce qui a trait aux approches employées par les auteurs de Fest' Africa, pour prendre un premier exemple tel que Kopf le présente, Diop écrit lucidement, mais avec une attitude d'inattention aux règles formelles et esthétiques de l'écriture romanesque, toujours pensant du lectorat jeune dans *Murambi*. Il semble peu enclin à employer le génie des mots pour dépeindre le sang et le trauma. Ensuite, le recours au jeu intertextuel qui caractérise l'écriture du génocide pose des problèmes d'établissement d'harmonie entre la pléthore d'informations sur le génocide et

²⁷⁹ Josias Semujanga, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, op. cit., p.20.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.26.

²⁸¹ George Macleod, « *Rwanda Genocide Stories: Fiction After 1994* by Nicki Hitchcott », op. cit., p.505.

l'aspect de la mise en fiction. C'est le cas chez Véronique Tadjo, comme indiqué par Kopf : "*The biggest challenge she had to face when writing about Rwanda was the effort to find a balance between fiction and historical facts.*"²⁸² *L'ombre d'Imana* est ainsi écrit sous forme d'un récit de voyage qui symbolise les pérégrinations de l'auteur pour mieux cerner la magnitude de l'horreur perpétrée au Rwanda, ce qui s'avère difficile. "*Véronique Tadjo and Abdourahman Waberi took to more fragmentary, semi-fictional forms, L'ombre d'Imana being a sort of travel diary, a collage of impressions, reflections and stories, and Moisson de crânes a volume of essays.*"²⁸³ *Moisson de crânes* d'Abdouhermane Waberi prend la forme d'un récit décousu en raison de sa mise en dialogue avec les discours sur la violence et le génocide :

[...] L'auteur adopte-t-il le principe d'une narration du génocide par fragments, récits collés les uns aux autres et dont l'absence d'unité structurelle est compensée par une thématique de la violence renforcée par le jeu des citations sur les massacres de masse. Et les références sur les violences passées deviennent le contexte d'énonciation de la parole sur le génocide des Tutsi. Chaque texte cité se présente par une mise en italique qui lui assigne une position d'extériorité par rapport au reste du texte et le constitue en petit fragment.²⁸⁴

Par devoir éthique, Waberi s'engage alors dans la retranscription explicite des propos d'autres auteurs sur le génocide dans son texte. Ce faisant, il reconnaît qu'il n'est pas une autorité dans ce domaine et il est sensible à leurs contributions inestimables. Il se protège aussi contre toute allégation de faux raisonnement en ce qui concerne le caractère indicible de cet événement.

Semujanga insiste ainsi sur la pertinence de l'intertextualité dans l'écriture du génocide :

Ces intertextes engagent l'auteur et le lecteur dans la construction du contexte de réception des récits sur la violence. Ils établissent le cadre de vraisemblance de la catastrophe rwandaise en l'inscrivant dans une tradition reconnue sur le génocide. Et, en citant les grandes figures faisant autorité dans la littérature du génocide ou de la violence comme

²⁸² Martina Kopf, "Writing and reading literature as form of empathic witnessing – the example of the "Writing in Duty to Memory", *op.cit.*, p. 8.

²⁸³ *Ibid.*, p.3.

²⁸⁴ Josias Semujanga, « Murambi et Moisson de crânes ou comment la fiction raconte un génocide », *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature*, Vol. 67, No. 1, 12 janvier 2006, p. 106.

Primo Lévi (W : 88), Aimé Césaire (W : 27, 31, 33), Waberi rend son récit digne de foi et crée un climat de complicité entre lui et son lecteur.²⁸⁵

Les références de l'auteur sont prises dans des sources déjà établies dans l'Histoire, non seulement des récits du génocide, mais aussi ceux de l'esclavage, qui représentent la violence extrême infligée sur l'Afrique et les Antilles. Il retrace ainsi loin dans le passé des réalités inhumaines qui prennent des nouvelles formes, mais l'objectif reste le même : l'extermination de l'autre.

Tierno Monenembo écrit son roman à la première personne, tout comme Koulsy Lamko, mais son protagoniste est un jeune condamné à mort, Faustin. Située dans le Rwanda post-génocide, l'histoire s'ouvre avec la manifestation actuelle des conséquences des actions passées du héros, c'est-à-dire que l'entièreté de son témoignage l'amène là où l'histoire commence, dans la prison. Selon Kopf,

*L'ainé des orphelins represents a multilayered and powerful critique of how official "truth" is constructed by distortions, simplifications and projections. Faustin confuses the reader and his or her notion of justice and guilt by consistently resisting classification [...] The novel also shows how fiction is capable of restoring a voice which would otherwise remain unheard and unlistened to in public memory.*²⁸⁶

Suivant le phénomène du témoin dans la fiction, Josias Semujanga examine aussi la pertinence du témoignage dans *Murambi* de Boubacar Diop. Il affirme que

la littérature s'interroge sur l'agir humain plutôt que de l'expliquer. Elle adopte les mécanismes de la vraisemblance caractérisant le régime fictionnel. La narration à la première personne, authentifiée par le « je » qui raconte, semble constituer le témoin et l'existence même de l'événement raconté comme *témoignage*. La narration crée la relation entre celui qui raconte et celui qui lit le récit en leur permettant de partager une histoire *racontable*. Un tel rôle donné à la littérature part de l'idée que l'art est comme une médiation indispensable du témoignage.²⁸⁷

²⁸⁵ Josias Semujanga, « Murambi et Moisson de crânes ou comment la fiction raconte un génocide », *Op.cit.*, p.112.

²⁸⁶ Martina Kopf, "Writing and reading literature as form of empathic witnessing – the example of the "Writing in Duty to Memory", *op. cit.*, p. 12.

²⁸⁷ Josias Semujanga, « Murambi et Moisson de crânes ou comment la fiction raconte un génocide », *op. cit.*, p. 95.

Le témoignage devient alors nécessaire dans la narration des faits réels à l'intérieur de la fiction pour nouer la relation de confiance entre lecteur et narrateur ou auteur, dans le sens que le lecteur perçoit l'expression de vraisemblance dans l'humanisation de l'expérience ainsi relatée à la première personne : « La présence du témoin sur le lieu de l'horreur participe de la stratégie de convaincre le lecteur que les informations fournies par le narrateur sont le résultat d'un vécu réel et non le produit d'une fable. »²⁸⁸ À travers les propos du témoin-bourreau, Faustin, l'auteur signale son mécontentement de la légèreté avec laquelle la vie humaine est traitée dans l'assassinat inutile des Tutsis.²⁸⁹

Koulsy Lamko narre l'histoire du génocide rwandais à travers la perspective surnaturelle de la Reine réincarnée en phalène après avoir été violée et horriblement assassinée par l'abbé Theoneste, le supposé homme de Dieu qui l'aurait dû protéger du mal. Afin de pouvoir reposer en paix, la reine sexagénaire, renaît de ses cendres comme le phénix mythologique, raconte la véritable histoire de son viol et de sa mort :

Moi, je suis désormais une phalène, un énorme papillon de nuit aux couleurs de sol brûlé. Je ne suis née ni d'homme, ni de femme, mais de la colère. J'ai surgi d'un néant de fantôme et d'une dépouille sèche de femme anonyme au milieu d'autres cadavres amoncelés dans une Église-musée-site du génocide. Avant le chaos, l'univers entier me connut et m'adula. J'avais vécu dans la chair d'une authentique Reine : « Celle du milieu des vies »²⁹⁰

Selon Semujanga, Lamko insérait son récit dans deux perspectives, l'esthétique et l'axiologique :

Dans un premier temps, on analysera le procès esthétique du roman en notant tous les procédés littéraires- intertextualité, symbole, thèmes et motifs stéréotypés, convocation des idéologies du discours social en amont du génocide et, dans un second temps, la dimension axiologique portera sur l'évaluation des narrateurs et des pratiques sociales dans une posture énonciative éthique.²⁹¹

²⁸⁸ Josias Semujanga, « Murambi et Moisson de crânes ou comment la fiction raconte un génocide », *Op.cit.*, p. 100

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 98

²⁹⁰ Koulsy Lamko, *La phalène des collines*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2002, p.14.

²⁹¹ Josias Semujanga, « Par-delà l'innommable, la littérature. *La phalène des collines* de Koulsy Lamko » dans Catalina Sagarra Martin, [dir.] *Le génocide des Tutsi, Rwanda 1994 : Lectures et écritures*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, p.34.

Du point de vue de l'esthétique, le symbolisme du viol du Rwanda, par les prétendus missionnaires représentés dans le récit par la Reine et le prêtre abusif, constitue un sujet brûlant. Il s'agit du bouleversement de la tradition, de la culture, de la religion et de l'identité rwandaise par la mission civilisatrice qui introduit le désordre dans le système au lieu de la civilisation attendue. Il retrace ainsi la racine du génocide aux conséquences du colonialisme au Rwanda. La relation entre colonisateur et colonisé est soulignée comme une forme d'exploitation en raison du profit inégal qui favorise l'un au détriment de l'autre. Cette exploitation est aussi interprétée en termes d'esclavage sexuel subi par les femmes tutsies qui étaient emprisonnées chez des milices hutues pendant le génocide. Lamko focalise sur le rapport sexuel sans consentement ainsi que le sexe consenti entre Pelouse, la nièce de la Reine, et le poète. Le prêtre n'est plus considéré comme un être humain, il se transforme en phallus, car il vit dorénavant pour infliger le mal avec son organe sexuel : « [le] personnage du prêtre dont le corps se réduit au sexe »²⁹²

La lecture intertextuelle évoque le mythe rwandais des revenants qui communiquent et dînent avec les vivants :

Le récit de la cosmogonie rwandaise, dans laquelle l'ancêtre soutient la descendance par ses conseils lors du rite de *guterekera* et *kubandwa* où les vivants et les morts échangent paroles, nourritures et boissons. Se met alors en route le mythe de l'ancien Rwanda selon lequel la vie est un fluide circulant entre les ancêtres morts et leurs descendants.²⁹³

Lamko aborde la question de la réincarnation et des pratiques de libation pour honorer les déités, Kubandwa ou Lyangombe, pour leur inviter à participer aux activités des vivants et à prononcer une bénédiction pour le peuple.

Elle veut dire de facto que la vie est possible après le chaos. Une parole prophétique. Une parole d'espérance qui fait vivre l'humanité malgré l'histoire des tragédies qui la sillonnent et la constituent en partie. La mémoire est témoignage du passé pour la vie présente et future.²⁹⁴

²⁹² Josias Semujanga, « Par-delà l'innommable, la littérature. *La phalène des collines* de Koulsy Lamko », *op. cit.*, p. 45.

²⁹³ *Ibid.*, p. 50.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 63.

La narratrice témoigne de sa mort à un être vivant par le sens surnaturel à la première personne. “*Lamko integrates the past into the present through the voice of Pelouse’s aunt, who wanders the country as a butterfly*”²⁹⁵ Elle rend justice au récit autour de sa mort par la narration de première main qui par ailleurs sera impossible sans sa contribution. Elle était le seul témoin à son viol et à son éventuel décès. Sa nièce ne saurait jamais cette histoire sans son intervention. Ainsi, les morts ont besoin d’intervenir alors dans les affaires des vivants pour les aider à clore un chapitre douloureux et à reprendre la vie.

Vénuste Kayimahe et Jean-Marie Rurangwa sont les deux écrivains rwandais de Fest’Africa qui choisissent d’inscrire leurs travaux dans la non-fiction, contrairement à l’option la plus populaire de la fiction. En plus du témoignage de sa survie et de la mort d’une partie de sa famille, Kayimahe témoigne aussi de la trahison de la France envers le Rwanda et lui. Après avoir travaillé plus de vingt ans au Centre Culturel Français de Kigali, il a été délaissé pour mourir aux mains d’*interahamwe* après l’évacuation de ses collègues français pendant le génocide. Il affirme que l’appui de la France au régime de Habyarimana a contribué à la réussite partielle du projet d’extermination. C’est une réussite partielle parce que le but était la décimation totale des Tutsis. Selon Kopf, “*Kayimahe published his testimony in France-Rwanda. Les coulisses du génocide. Témoignage d’un rescapé. He especially explored the role France played by supporting the dictatorship, which made the genocide possible and prepared the ground for it.*”²⁹⁶

L’écriture du génocide cherche généralement à trouver les approches les plus sensibles pour dire l’innommable par devoir de mémoire et pour raconter la vérité dans une quête pour comprendre cet acte criminel contre l’humanité, s’il est possible de le comprendre. *L’ainé des orphelins* de Monenembo montre à travers les analepses l’existence bouleversée des victimes et des bourreaux en raison des effets persistants du génocide. Tout comme Lamko, Diop dépeint l’image des Rwandais rapatriés pour signifier le désir et l’effort de l’Afrique afin de trouver des solutions aux problèmes africains. Son récit, *Murambi*, témoigne de la sensibilité auctoriale face au sujet inexprimable du génocide. *L’ombre d’Imana* et *Moisson de crânes* prennent la forme semi-fictionnelle de l’écriture en fragments, remplis des références à la violence et au génocide perpétrés dans l’Histoire. Tout comme les témoins du récit de Hatzfeld, Kayimahe raconte ses expériences

²⁹⁵ Martina Kopf, “Writing and reading literature as form of empathic witnessing – the example of the “Writing in Duty to Memory”, *op. cit.*, p. 10.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.3.

de rescapé aussi en raison du devoir de mémoire, mais avec un accent mis sur la complicité de la France à la tragédie rwandaise. Les récits non fictionnels sur le sujet ne sont pas presque toujours soumis au questionnement d'authenticité. Ainsi, la recherche sur le terrain et l'intertextualité démontrent le désir des auteurs d'établir leurs perspectives sur des sources solides qui résistent au questionnement éthique. La mise en question survient surtout dans la sphère de la mise en fiction du génocide. Les auteurs, par devoir éthique, emploie le témoin fictif pour renforcer la relation de confiance entre auteur et lecteur nouée par la vérité ou la vraisemblance dans leurs présentations.

Inscription de la fiction et de la non-fiction dans les textes à l'étude

D'une part, les caractéristiques distinctes de la fiction comprennent « la narration imaginative, la création des personnages, de décors, d'événements et de récits qui n'existent pas dans le monde réel [...] pour but de divertir, d'explorer des thèmes ou de s'exprimer artistiquement. »²⁹⁷ D'autre part, la non-fiction « fait référence à des histoires factuelles sur des personnes, des lieux et des événements réels [où] les auteurs transmettent des informations précises et vérifiables [...] utilisées pour éduquer, persuader ou documenter des événements et des faits réels. »²⁹⁸

Dans le cas de Courtemanche et de Hatzfeld, cette distinction est difficile à établir, étant donné que Courtemanche écrit son roman à partir de l'histoire du génocide rwandais, alors que Hatzfeld fusionne les témoignages des survivants du génocide avec les techniques littéraires et journalistiques. Il est pertinent d'indiquer que les caractéristiques abstraites de la fiction et de la non-fiction s'embrouillent avec la fusion illustrée par les terminologies de littérature de terrain, écriture du réel, journalisme narratif et journalisme littéraire déjà mentionnées dans les chapitres précédents ou œuvres non fictionnelles créatives, œuvres non fictionnelles littéraires et œuvres non fictionnelles narratives. Même si, comme souvent, nos deux récits suivent leurs propres règles, nous les avons approchés selon la catégorisation générique de fiction et de non-fiction.

Nous allons étudier les éléments qui peuvent indiquer la mise en œuvre de la fiction et de la non-fiction dans les textes d'étude tels que le métissage générique en fonction de l'inscription de la

²⁹⁷ Kelly Konya, « Fiction et non-fiction : définitions et exemples », Grammarly, mis à jour le 3 octobre 2023, <https://www.grammarly.com/blog/writing-tips/fiction-vs-nonfiction/>

²⁹⁸ *Ibid.*

fiction et de la non-fiction dans les textes d'étude ; le plaisir sensuel ou la fonction divertissante ; et le regard interne.

Métissage générique dans les textes à l'étude

Nous analysons dans cette partie du projet, le métissage générique en fonction de l'inscription de la fiction et de la non-fiction dans les textes d'étude. *Un dimanche à la piscine à Kigali* représente un mélange de fiction et d'histoire dans un sens plus large, mais l'auteur précise que son roman est à la fois une chronique et un reportage. On remarque aussi qu'il exhibe une caractéristique de fiction diaristique avec un chapitre dédié au journal de Gentille. De son côté, *Dans le nu de la vie* est un récit qui combine le journalisme avec des éléments littéraires pour reproduire un sous-genre de journalisme littéraire. La similitude entre les techniques employées par les deux auteurs repose sur la combinaison des domaines différents pour reproduire une nouvelle catégorie textuelle. Les différences sont apparentes en ce qui a trait aux genres spécifiques mélangés.

Comme nous l'avons remarqué plus haut, l'affirmation de Courtemanche dans le préambule du roman souligne le triple caractère inventif, véridique et contradictoire du récit : « Ce roman est un roman. Mais aussi une chronique et un reportage. Les personnages ont tous existé [...]. C'est pour mieux dire leur qualité d'hommes et de femmes assassinés que j'ai pris la liberté de les inventer un peu²⁹⁹. » Ainsi se manifeste d'emblée la contradiction entre la définition de fiction comme une invention et le contenu d'*Un dimanche à la piscine à Kigali*. Un effet paradoxal de l'écriture réside dans le degré du réel évident dans le récit. Kum'a Ndumbe III est d'avis que Courtemanche montre le génie inventif à partir du caractère hybride du roman et de la reproduction des faits historiques sous forme de fiction, « Courtemanche fait un tableau de l'Afrique qui fait penser à quelque chose imaginée. [Il s'agit d'] un mélange du roman, de la chronique, du reportage [...], d'un mélange parfait de genres. »³⁰⁰ L'œuvre de Courtemanche est de celles qui contredisent partiellement la définition standard de la fiction dans la mesure où elle est perçue comme une œuvre d'imagination, pourtant le référent de son récit est un sujet de la réalité historique du Rwanda. Ce roman transcende et défie les frontières de la fiction par sa nature pluridisciplinaire, englobant les aspects littéraires, anthropologiques, historiques et journalistiques.

²⁹⁹ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p.9.

³⁰⁰ Kum'a Ndumbe, Entretien conduit par Radio Canada. Le 9 février 2001.

Antony Beevor énumère des raisons hypothétiques pour lesquelles un auteur mélange le fait et la fiction :

Serait-ce le fait d'un déficit d'imagination, comme le prétendent certains critiques ? Un phénomène de marketing, pourvoyant peut-être au désir moderne, dans un monde qui change à vue d'œil, d'apprendre et de se divertir en même temps ? L'effet d'un besoin désespéré d'authenticité, jusque dans les œuvres de fiction ? L'irrésistible démangeaison de combler les lacunes de nos connaissances sur la vie privée de grands personnages, que l'histoire n'a su retrouver ? ³⁰¹

Josias Semujanga perçoit aussi *Un dimanche à la piscine à Kigali* comme un récit avec des perspectives multidisciplinaires, débutant par une analyse historique et anthropologique du Rwanda, avec l'entremêlement de la fiction et le témoignage :

En dehors des textes écrits dans le cadre de Fest'Africa, le roman le plus marquant est sans conteste celui du journaliste québécois, Gil Courtemanche [...]. C'est à la fois une œuvre de fiction d'une grande puissance d'évocation des événements survenus au Rwanda en 1994 et une pénétrante analyse anthropologique de la complexité sociale rwandaise d'avant l'invasion coloniale.³⁰²

Parmi toutes les œuvres de fiction sur le génocide rwandais, il affirme qu'*Un dimanche à la piscine à Kigali* de Courtemanche est le plus frappant dans sa présentation.³⁰³ La théorie hamitique sur les origines des Tutsis, soutenue par des idéologues des années 1930 à 1950 tels que le missionnaire Peter Schumacher, le comte Von Götzen, le journaliste belge Pierre Daye et le médecin belge Jules Sasserath, est évoquée dans le texte. Jean Pierre Chrétien et Marcel Kabanda la considèrent comme une « mainmise mentale ou une option extrémiste, jouant du racisme comme arme de contrôle du pouvoir³⁰⁴. » Cette idéologie raciste employée comme outil de domination coloniale constitue la perspective anthropologique du récit de Courtemanche. Il dédie deux pages

³⁰¹ Antony Beevor, « La fiction et les faits : périls de la fiction, » *Débat*, vol. 3, No. 165, 2011, p.26.

³⁰² Josias Semujanga, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des tutsi dans la littérature africaine, op. cit.*, p.11.

³⁰³ *Ibid.*, p.11.

³⁰⁴ Jean-Pierre Chrétien, Marcel Kabanda, « Chapitre 3 : Le Rwanda colonial. La racialisation du rapport Hutu-Tutsi au XXe siècle », dans *Rwanda. Racisme et génocide : L'idéologie hamitique*, Paris, Belin. « Alpha », 2016, Pages 81 à 122. p.87.

d'exposition sur la doctrine racialisée de Jules Sasserath ³⁰⁵ qui exalte les Tutsis au-dessus les Hutus et ses effets en ce qui concerne l'altération identitaire de quatre générations de la famille de Gentille, l'héroïne du récit. Pour tirer un profit maximum accordé à des Tutsis privilégiés par les colons belges, le patriarche de la famille hutue décide de marier tous ses enfants à des Tutsis pour transformer leur apparence physique et ultimement leur identité : « Célestin avait rapporté à la maison un gros livre écrit par un médecin belge spécialiste des cultures indigènes [...]. Il connaissait l'histoire de tous les royaumes africains et les caractéristiques de chacun des peuples. Il en faisait une description scientifique, appliquant les grandes théories de la morphologie et de l'anthropologie. » ³⁰⁶

D'après Pierre Chartier, *Don Quichotte* de Cervantès, le premier roman moderne, prône l'idée que « la nature imite l'art, que la vie n'est que seconde par rapport à la fiction, que le rêve procède du livre. » ³⁰⁷ On a évoqué déjà d'autres positions sur le lien entre la fiction et le réel et la dépendance du premier à ce dernier, mais Chartier soutient une opinion contraire qui exalte la fiction au-delà du factuel. Il met l'accent sur le pouvoir du récit de fiction et sa grande influence sur la réalité. Boualem Sansal, tout en partageant cet avis, fait l'exégèse d'une série des premiers « romans liturgiques » qui influencent le monde jusqu'aux temps actuels :

[L'homme] se mit à écrire d'immenses romans [...]. Ce sont des récits de commencement qui, par la puissance des mots et la magie de leur agencement, et le charisme bouleversant de leurs personnages, allaient inventer un monde dans lequel l'homme pourrait prospérer et se préparer un Au-delà paradisiaque. Nous entrâmes de cette façon dans le temps liturgique de la fiction. ³⁰⁸

Selon lui, ce sont des récits liturgiques tels que le *Kitêba Cilwe* des yézidis, la *Torah* des juifs, la *Bible* des chrétiens, le *Coran* des musulmans, le *Pop Wuh* des Mayas, les *Védas* des hindous qu'il qualifie comme fictifs, qui transforment la réalité fragmentée en monde virtuel parfait. ³⁰⁹ Le roman est ainsi la source d'où le monde provient, d'où il trouve le sens de la vie. Il conclut que

³⁰⁵ Jules Sasserath, *Le Ruanda-Urundi : un étrange royaume féodal au cœur de l'Afrique*, Bruxelles, Editions Germinal, 1948.

³⁰⁶ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p.32

³⁰⁷ Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Dunod, 1998, p.36.

³⁰⁸ Boualem Sansal, « Écrire dans la violence du monde » dans Erri de Luca, Petros Markaris, Kim Thuy, Boualem Sansal, *Fictions. Penser le monde par la littérature*, Chêne-Bourg, Georg éditeur, 2017, p.83.

³⁰⁹ *Ibid.*, p.83.

« la vie, la société, les religions, les civilisations et le reste sont nés de la littérature, de la transfiguration du monde par la magie des mots. »³¹⁰

Hormis les particularités multidisciplinaires déjà extrapolées, le roman est analysé par des caractéristiques globalement conçues de la fiction d'abord et puis de l'Histoire. Nous analyserons dans cette partie la manière selon laquelle Courtemanche met en œuvre les éléments de la fiction en dialogue avec l'Histoire dans sa recreation du génocide rwandais de 1994. Antoine Compagnon explique cette fusion de l'histoire et de la littérature ainsi : « L'histoire est une construction, un récit qui, comme tel, met en scène le présent aussi bien que le passé ; son texte fait partie de la littérature. »³¹¹ Compagnon qualifie le roman à caractère historique en tant qu'histoire littéraire qu'il définit comme « une juxtaposition, une collation de textes et de discours fragmentaires liés à des chronologies différentielles, les uns plus historiques, les autres plus littéraires [...] »³¹² Courtemanche met en relief la relation entre la fiction et l'histoire lorsqu'il fait allusion au génocide juif, exécuté avec des moyens technologiques plus sophistiqués en contraste avec les machettes rustres employées par les extrémistes hutus. L'art de brandir des machettes n'exige aucune formation formelle ou spéciale de la part des Hutus. Sans tenir compte des méthodes utilisées, le but était l'extermination totale et c'est cette répétition dans l'histoire que Courtemanche a voulu souligner. À travers les ruminations du sidéen mourant, Méthode, il établit la connexion entre le destin des Tutsis et des Juifs :

« C'est le sort qui attend tous les Tutsis. Il faut partir ou mourir avant l'Holocauste. » [...] Tutsis et Juifs, même destin. Le monde avait connu l'Holocauste scientifique, froid, technologique, chef-d'œuvre terrifiant d'efficacité et d'organisation. Monstre de la civilisation occidentale. Pêché originel des Blancs. Ici, ce serait l'Holocauste barbare, le cataclysme des pauvres, le triomphe de la machette et de la massue [...]. C'est ainsi qu'on avait décidé de renvoyer les Tutsis chez eux, en Égypte comme le clamait monsieur Léon qui possédait une belle maison à Québec et qui, ici, faisait son petit Hitler.³¹³

Il mentionne ici les deux génies du crime génocidaire, Léon Mugesera, qui est l'organisateur du génocide rwandais, et Adolf Hitler, qui est la tête pensante de l'Holocauste. Ces deux hommes ont réellement vécu et font partie de l'histoire. Courtemanche met en scène aussi d'autres personnes

³¹⁰ Boualem Sansal, « Écrire dans la violence du monde » p.84.

³¹¹ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Éditions du seuil, 1998, p.264.

³¹² *Ibid.*, p.265.

³¹³ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, *op.cit.*, p.51

qui ont réellement vécu et aussi des événements datés dans l'histoire du Rwanda. La page de dédicace montre une liste des personnes réelles, vivantes et mortes, qui font partie des personnages du roman : « À mes amis rwandais emportés par la tourmente : Émérita, André, Cyprien, Raphael, Landouald, Hélène, Méthode. À quelques héros obscurs qui vivent toujours : Louise, Marie, Stratton, Victor. Finalement à Gentille qui me servit des œufs ou de la bière et dont je ne sais si elle est morte ou vivante. J'ai voulu parler en votre nom. J'espère ne pas vous avoir trahis. »³¹⁴

William Nelson classe la fiction dans l'histoire d'après sa fonction de recréer l'histoire. Il souligne que la vérisimilitude accorde le statut historique à l'œuvre en question, « *For if a tale resembles the truth – takes the form of history- it must be judged as history.* »³¹⁵ Ainsi, la pertinence de la fiction dans les études du génocide ne peut pas être sous-estimée puisque le degré d'importance de l'œuvre surpasse sa véracité dans la mesure où elle véhicule la signification. Nelson soutient cette position vis-à-vis du débat sur la fausseté ou la fidélité du roman à l'histoire et le sens qu'ajoute l'œuvre : « *For not everything we make up is a lie but when we make up that which signifies nothing, then it is a lie. When, however, our fiction is related to a certain signification it is not a lie but in some way a figure of truth.* »³¹⁶

Par rapport à la pertinence de l'histoire, on pourrait dire que l'écriture de la fiction est impossible sans « l'extra-expérience » de la réalité humaine. La fiction ne vient pas du vide, car Courtemanche dépend de l'expérience des victimes du génocide et de sa propre expérience pour écrire le roman. Il illustre ainsi la dépendance de la fiction sur l'histoire. Sa connaissance acquise par la réalité vécue qui englobe son expérience quotidienne, émotionnelle, professionnelle, scolaire et traumatique, contribue à sa capacité d'imagination et au perfectionnement de son aptitude innée de créativité. Selon Nelson, « *the inventor of story is unable to dispense with fact, for his most fantastic fiction must necessarily incorporate correspondences with human experience.* »³¹⁷ La complémentarité caractérise alors la relation entre le récit de fiction et l'histoire puisque le roman surpasse l'explication des faits par l'inventivité « En s'affichant comme fiction, le roman s'oppose

³¹⁴ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p.7.

³¹⁵ William Nelson, *Fact or fiction: the dilemma of the renaissance storyteller*, Massachusetts, Harvard University Press, 1973, p.14.

³¹⁶ *Ibid.*, p.14.

³¹⁷ William Nelson, *Fact or fiction: the dilemma of the renaissance storyteller*, op.cit., p.38.

à l'histoire censée dire la vérité ; mais il est connu que le roman participe à la reconstruction du sens de l'histoire en tant que mémoire des civilisations. »³¹⁸

En ce qui concerne Hatzfeld, pendant plus de vingt ans, il s'engage dans la recherche et la publication d'une série de récits consacrés au génocide du Rwanda, car il « continue d'affronter la question de mal radical. »³¹⁹ Il fusionne le journalisme à l'écriture littéraire par la nécessité d'affronter le drame humain.³²⁰ Il précise dans une entrevue avec Nadia Taibi, que l'art d'écrire la guerre dépasse les limites du journalisme, car contrairement au journaliste, l'écrivain a la possibilité de peindre la réalité sans les contraintes de temps et d'espace. Étant physiquement loin de la scène des massacres, il met plus facilement en place les pièces du puzzle que le journaliste qui se présente pour recueillir des informations dans le feu de l'action. Il souligne que, même si le génocide est une conséquence directe de la guerre, le journaliste n'est pas admis au moment de l'action, sauf les rescapés et les agresseurs. L'écrivain documente tout ce qui échappe au journaliste, qui sélectionne et publie l'information la plus tumultueuse. L'écrivain écrit avec plus de liberté que le journaliste qui est endigué par son établissement de travail. Hatzfeld affirme que la non-fiction littéraire et le rapport journalistique racontent la réalité, mais avec une mise en scène différente.

Les aptitudes d'objectivité, de neutralité, d'attention au détail, d'écoute attentive, d'enquête et de communication efficace constituent des qualités indispensables au journaliste. L'influence de son métier de journaliste se voit dans l'application d'éléments du journalisme à la non-fiction tels que la photographie et l'investigation sur le terrain ainsi que l'enregistrement des entrevues. Ce constat nous amène à la fusion de la littérature et du journalisme qui produit le journalisme narratif avec l'apport des techniques de la fiction à la non-fiction.

Plusieurs écrivains ont exercé le métier de journaliste avant de s'engager dans l'écriture d'œuvres littéraires. Cette évolution professionnelle est déjà établie chez Jean Hatzfeld et Gil Courtemanche. Le journalisme était considéré comme un terrain de formation pour une carrière éventuelle en écriture littéraire. Waid Bouchakour évoque l'auteur colombien renommé de *Cent*

³¹⁸ Josias Semujanga, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des tutsi dans la littérature africaine, op.cit.*, p.26.

³¹⁹ Jean Birnbaum, « Je n'essaie pas de comprendre », https://www.lemonde.fr/livres/article/2021/02/17/jean-hatzfeld-je-n-essaie-pas-de-comprendre_6070304_3260.html, Publié le 17 février 2021 à 16h.

³²⁰ *Ibid.*

ans de solitude, Gabriel García Márquez, qui reconnaît la contribution inestimable du journalisme au métier de l'écrivain. Étant aussi un ancien journaliste, Márquez définit ce qui constitue une œuvre de journalisme littéraire :

Toute ma vie, j'ai été un journaliste. Mes livres sont des livres de journaliste [...]. Ces livres sont pleins d'investigations et de recoupements d'informations, de rigueur historique, de fidélité aux faits, qui dans le fond sont des grands reportages romancés ou fantastiques, mais dans la méthode de recherche et de maniement de l'information et des faits qui sont du journalisme.³²¹

Quelques écrivains du XX^e siècle, ainsi que quelques-uns qui les précèdent au XX^e siècle, s'inspirent des procédés du journalisme pour créer des œuvres d'art qui sont en écho avec la réalité.

Honoré de Balzac emploie des méthodes investigatrices telles que la collecte de données avant d'écrire, pour créer des modèles aussi près de la réalité que possible. Tout comme Gabriel García Márquez, son intérêt au journalisme se voit dans le rituel préparatif d'écriture.

La littérature moderne, en prise avec la réalité, n'a pas manqué d'emprunter aux techniques journalistiques. Cela est particulièrement notable chez des écrivains américains du siècle dernier, à l'exemple de Dos Passos ou de Truman Capote, auteur du « roman » *De sang-froid : récit véridique d'un meurtre multiple et de ses conséquences*, entièrement basé sur des faits réels. Un siècle avant, Balzac s'intéressait déjà de près au monde de la presse et préparait ses romans avec des notes et des entretiens à la manière des enquêtes journalistiques.³²²

En ce qui concerne l'affirmation du journalisme au XIX^e siècle et ses rapports à la sphère littéraire, « Émile Zola conseillait d'ailleurs de son temps les jeunes écrivains à exercer d'abord leur plume dans la presse. »³²³ Bouchakour énumère également les noms de quelques auteurs contemporains qui étaient autrefois des journalistes, tels que les Algériens Kamel Daoud, Kateb Yacine et Tahar Djaout. En dehors de l'emploi des techniques journalistiques dans l'écriture littéraire, le journalisme devient aussi une source d'inspiration pour les écrivains. Pour souligner le lien entre le journalisme et la production littéraire, la presse joue un rôle important d'approbation ou de

³²¹ Walid Bouchakour, « Plumes à deux faces », *Elwatan : Arts & Lettres, regard journalisme et littéraire*, Samedi le 22 novembre, 2014, p.12.

³²² Walid Bouchakour, « Plumes à deux faces », *op. cit.*, p.11.

³²³ *Ibid.*, p.11.

désapprobation, qui influence la réception de l'œuvre par le public. « La presse, qu'elle soit généraliste ou spécialisée, joue un rôle déterminant dans la réception d'une œuvre. Un article peut en effet déterminer le succès ou l'échec d'une nouvelle parution. »³²⁴

La combinaison du journalisme et de la littérature est classée dans une catégorie d'autres termes synonymes que Mélanie Dury qualifie de « flou terminologique »³²⁵, un expression reprise de Marie Vanoost. Ces appellations sont créées selon les perspectives de leurs initiateurs. Truman Capote choisit les mots « *non-fiction novel* » ou « *creative journalism* » et puis c'est le « nouveau journalisme » pour Tom Wolfe ; le « nouveau nouveau journalisme » pour Robert Boynton ; « la littérature du réel ou le grand reportage » pour le monde francophone ; la « non-fiction d'écrivain » pour Lawrence Weschler; et le journalisme narratif ou le récit journalistique » pour Allain Lallemand.

Le journalisme littéraire est « un mélange de journalisme et de techniques narratives inspirées des écrivains de fiction. »³²⁶ Elizabeth Meuret souligne que les lecteurs attendent non seulement la précision ou la véracité d'information, mais aussi la qualité stylistique : « Ils souhaitent des informations qui se distinguent tant sur le plan de la forme que du fond, tant sur le plan esthétique qu'éthique. » Il s'agit alors d'une fusion de l'éthique et de l'esthétique dans la mesure où l'éthique représente la valeur véridique et vérifiable de l'information diffusée par l'auteur et le côté esthétique constitue les composantes empruntées de la fiction. Meuret reprend les termes « *slow journalism* » et « *slow food* » parallélisés par Susan Greenberg, en comparaison avec leurs contraires « *fast journalism* » et « *fast food* » pour expliquer le caractère bref de l'écriture de nos jours, avec les réseaux sociaux qui encouragent le raccourcissement d'information, la lecture rapide en opposition à l'écriture qui requiert plus de temps dans la lecture. Cette interaction entre le journalisme et la littérature paraît indispensable pour retenir l'attention des lecteurs dans un espace littéraire et journalistique inondée par l'information « [qui] file à la vitesse de l'éclair, mais ne laisse pas toujours le temps de réfléchir ou de vérifier la véracité des faits. »³²⁷

³²⁴ Walid Bouchakour, « Plumes à deux faces », *op. cit.*, p.12.

³²⁵ Mélanie Dury, « Le journalisme narratif entre fiction et non-fiction. Comment éviter que le lecteur doute ? », *op.cit.*, p.13.

³²⁶ *Ibid.*, p.11.

³²⁷ Elizabeth Meuret, « Le journalisme littéraire à l'aube du XXI^e siècle : regards croisés entre mondes anglophone et francophone », *COnTEXTES* [en ligne], 11/2012, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5376>.

La photographie joue un rôle important dans le récit. Hatzfeld établit la force du réel à travers l'insertion des photos des témoins. Cette action fait ressortir le caractère tangible de l'histoire et réussit à engager le lecteur plus authentiquement en mettant un visage sur le nom. Un des témoins du récit, Marie-Louise, précise l'importance des photos aux militants hutus et aussi aux victimes tutsies. Le premier groupe vise l'oblitération de la mémoire des Tutsis ; le deuxième groupe exprime la nostalgie et le regret de ne plus pouvoir regarder les photos de leurs proches disparus pendant la période du massacre. « Ils voulaient tellement nous éliminer qu'ils avaient la manie de brûler nos albums de photos pendant les pillages [...]. Ils voulaient tuer les gens et leurs souvenirs. »³²⁸

Reza Deghati, célèbre photojournaliste iranien français, évoque la pertinence de la photographie comme instrument pour exprimer la réalité et rechercher la vérité. Il imagine la photographie comme un métier qui relie plusieurs thèmes inéluctablement liés à la condition humaine. Il précise que, « c'est en voyant ces images, c'est en voyant la condition humaine qu'on peut commencer à comprendre et à avoir une conscience du monde parce que tant qu'on n'a pas une conscience du monde, on n'arrivera pas à le changer. »³²⁹ Il met l'accent sur l'importance de voir des moments, des émotions, des expressions capturées en images, pour pouvoir se mettre à leur place, pour sentir la peine ou la joie d'autres, pour sortir de notre coin du monde et se mettre en contact avec d'autres personnes physiquement éloignées. Les photos saisissent l'essentiel de leur condition de rescapés dans la mesure où elles exposent la souffrance nécessitée par la perte et la beauté d'être vivants quand ils étaient tous destinés à mourir.

Cette technique de photojournalisme met en relief la composante journalistique du récit. Cela fait du récit de Hatzfeld un très long reportage de plus de deux cents pages. Les images informent différemment le texte même si elles sont censées mettre en lumière l'histoire. Les lecteurs regardent les photos d'après leurs perceptions individuelles qui entraînent forcément un torrent d'interprétations. On pourrait dire que *Dans le nu de la vie* de Jean Hatzfeld relève du journalisme narratif qui se voit à la lumière du reportage plus détaillé et plus dense, mais aussi entrelacé du style descriptif et des figures de style, surtout dans les parties introductives placées avant chaque témoignage.

³²⁸ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*, op.cit., p.126.

³²⁹ Reza Deghati, « La photographie pour changer le monde », TEDxINPENSAT, 9 mars 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=LrYwAP95Vk>.

Plaisir sensuel

Courtemanche emploie le style réaliste avec des expressions franches, brusques, directes et presque brutales, pour rester fidèle au réel. Hatzfeld précise dans une entrevue avec Nadia Taibi que le récit définit en fin du compte le réel plus que l'article journalistique, qui omet les détails de la réalité journalière interrompue, fracturée et transformée par la guerre créant alors une nouvelle réalité d'amour, de lascivité, les détails du milieu environnant qui échappent au journaliste. Le romancier exerce la liberté d'inventivité et dépeint la frénésie des personnages qui vivent dans le moment présent, puisque l'avenir n'est pas assuré. Marc Arino explique comment Courtemanche capture vivement ces détails quotidiens des périodes avant, pendant et après la guerre, contrairement à Hatzfeld qui compile des réflexions d'après-guerre :

Tout semble s'opposer en effet dans ces textes de genre différent : le temps des récits d'Hatzfeld est celui de l'après-génocide, de la réflexion et du recueillement, tandis que celui de la narration de Courtemanche concerne l'avant génocide et plonge le lecteur dans l'immédiateté de l'événement ; l'alternance sagement distribuée des points de vue correspondant aux témoignages devient perméable dans la fiction ; la sobriété des descriptions et du style des personnages réels confine dans le roman à la métaphore sanguinolente.³³⁰

Courtemanche s'efforce alors de retrouver la beauté dans l'horreur. Il met l'accent aussi sur le sexe indiscriminé, le rapt collectif, le sida et le massacre, étant des moissonneurs qui dirigent les Rwandais vers le même destin. Intégrant un contenu à caractère fortement sexuel, le roman de Courtemanche réclame et retient potentiellement l'attention de la génération sexualisée, conduite par des images captivantes. Ainsi, la thématique de volupté peut être considérée comme un outil rhétorique pour susciter l'intérêt des lecteurs. Dans sa réinterprétation du génocide rwandais, il accentue le côté érotique de l'activité humaine qui se produit à l'extérieur et aussi sur la scène des massacres. Deux perspectives du plaisir sensuel sont mises en jeu : celui entre le couple amoureux ou le couple transactionnel et celui tiré de la violence. Pour les relations entre le couple amoureux, l'auteur souligne l'humanité des personnes hachées comme des gibiers, puisqu'il veut démontrer

³³⁰ Marc Arino, « Du témoignage à la fiction : représentations de la violence du génocide rwandais dans les récits de Jean Hatzfeld et Un dimanche à la piscine à Kigali de Gil Courtemanche. », TROPICS, 2015, <https://dsi.univ-reunion.fr/fileadmin/Fichiers/tropics/Numero2/II-Varia/08-Arino.pdf> p.324.

qu'ils ont une vie et la capacité de ressentir et de partager l'amour, qu'ils se marient, ils sourient et qu'ils ont des sentiments en dehors d'être des « menaces perçues » ou des cancrelats par les Hutus. La diégèse s'ouvre avec l'affirmation par le narrateur de la lascivité omniprésente au sein des relations entre les expatriés, la bourgeoisie rwandaise et les prostituées : « Tout autour de la piscine et de l'hôtel se déploie dans un désordre lascif ... »³³¹ L'insistance sur la volupté est aussi démontrée par la répétition du mot « seins » dans cet extrait des pensées de Valcourt, qui est obsédé et fou de désir. Il révèle l'intensité de lascivité dans l'urgence de posséder sexuellement Gentille :

Et Gentille qui a un nom aussi joli que ses seins [...] un visage encore plus beau que ses seins et un cul plus troublant [...] que ses seins [...] qu'il veut transformer les seins de Gentille en seins de femme [...]. Gentille promène ses seins gentils entre les tables de la terrasse [...]. Valcourt n'entretient qu'un seul projet, « enfiler » Gentille.³³²

Fabienne Caland reprend la métaphore *Volubilis* employée par Marie-Paule Belle dans sa chanson « L'amour dans les volubilis » pour faire référence à l'importance de tirer le maximum du temps court et incertain qu'offre la vie à l'homme : « Si les fleurs ont un langage/ Nous déchiffrons leur message [...] qui dit : "Vivez dans l'instant". Un tel extrait évoque autant le "cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie" de Ronsard. »³³³ Cette idée de *carpe diem* gouverne le désir sensuel de deux protagonistes du récit, Valcourt et Gentille. Il y existe déjà le pressentiment de la tragédie qui va séparer les deux amants, incompatibles à tous les niveaux sauf à ce que disent leurs cœurs. Le sentiment autrefois éveillé par la volupté culmine en véritable amour. Valcourt et Gentille ont essayé de maximiser leur temps court en vivant en couple. Le contraste entre le sujet du génocide et l'emphase sur la sexualité démontre la volonté de mettre en perspective la vie normale et l'horreur. Cette volonté souligne le caractère fictionnalisé du récit.

Dans le sens inverse, l'auteur emploie le ton lascif pour décrire les activités des coopérants blancs avec les prostituées dans l'hôtel des Milles Collines et des milices qui s'engagent dans le viol collectif et public des femmes tutsies avant de les tuer. Avec un ton sarcastique, la véritable ambition hypocrite d'un grand nombre d'expatriés au Rwanda est explicitée, puisque la satisfaction du désir sexuel est primordiale : « le cul des Rwandaises [est] leur territoire

³³¹ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p.11.

³³² *Ibid.*, p.15-16.

³³³ Fabienne Claire Caland, « L'anthologie de la volupté », *Moebius*, no. 131, novembre 2011, p.45.

d'exploration. Ce sont des explorateurs bruyants du tiers-cul. »³³⁴ L'attention de l'auteur se porte aussi sur le sida comme une des conséquences directes de l'engagement dans la frénésie sexuelle comme le montre l'exemple de Cyprien : « Il voulait toutes les baiser avant de mourir et il n'était pas loin d'avoir réussi. L'ancien camionneur ne pouvait voir une femme sans vouloir la prendre. Cyprien était sidéen, mais personne ne le savait, même pas sa femme [...]. »³³⁵ Le satyriasis du personnage se montre dans sa préoccupation constante avec le plaisir sexuel aléatoire qu'il « avait tellement peur de mourir sans avoir couché avec toutes les femmes que lui aurait réservées une vie normale qu'il ne pensait qu'à cela. Sa journée s'organisait autour du sexe. »³³⁶ L'acte sexuel constitue aussi une arme secrète de meurtre pour un autre personnage qui s'appelle Justin. Il est un instrument de vengeance déplacé pour propager le sida : « Justin avait la vengeance plutôt douce, mais elle atteignait un raffinement et une cruauté psychologique qui avaient impressionné Valcourt [...]. Le jeune homme lui avait cependant caché la véritable mesure de sa haine. Justin était sidéen. »³³⁷ En employant l'oxymore « vengeance douce », le narrateur compare cet ensemencement de mort par le moyen du plaisir sexuel sans violence, dont les cibles sont des femmes blanches de mœurs légères, avec celui des *interahamwe* plus sanglants et visant les Tutsis et les Hutus modérés.

Du côté des rescapés, ils n'avaient aucune envie de sexe, selon l'un d'eux qui s'appelle Innocent Rwililiza : « [...] même si on se mettait nu pour laver nos culottes, on n'avait pas envie de se tripoter ; on ne pensait pas au sexe et à ses fantaisies, parce qu'on avait vu trop de sang dans la journée. »³³⁸ Même après le génocide, Angélique Mukamanzi avoue qu'elle a « oublié la fantaisie d'amour »³³⁹, qui est devenu pour elle un lointain souvenir comme ses rêves de devenir avocate.

Le texte de Hatzfeld diffère de celui de Courtemanche en ce qui touche la fonction informative démontrée par l'objectivité de Hatzfeld et la neutralité de sa position en ce qui concerne la politique autour des véritables promoteurs du génocide, le cadre politique rwandais, ainsi que la politique autour de la non-intervention de la France et de la communauté internationale. Hatzfeld présente son récit d'une manière objective, avec le but de rechercher la vérité et

³³⁴ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p.14.

³³⁵ *Ibid.*, p.92.

³³⁶ *Ibid.*, p.106-107.

³³⁷ *Ibid.*, p.146.

³³⁸ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*, op.cit., p. 100.

³³⁹ *Ibid.*, p. 84.

d'informer ses lecteurs sur cette vérité. Il informe aussi à travers la description du milieu qu'il parcourt dans la commune de Nyamata. Les préambules dans le récit représentent la perspective externe de Hatzfeld en tant qu'étranger et personne neutre qui n'a pas vécu le génocide. Le style romanesque est largement employé dans les notes introductives de l'auteur avant chaque témoignage. Les observations minutieuses de l'auteur dépeignent la reprise lente de la vie, la continuité et l'intérêt de l'auteur pour la nature environnante, dans une illustration de beauté naturelle. Il inaugure chaque partie avec un titre, une description vivace du règne animal, du règne végétal et de l'habitation des rescapés. Il se laisse entraîner par la nature qui l'entoure, comme s'il avait besoin de la distraction face à la gravité des témoignages qu'il écoute. Il détaille « les grues cendrées [et] leur chant de trompette [qui] décrètent les premières la fin de la nuit dans le quartier Gatara, les criaillements des touracos [...], les vols des cigognes épiscopales et la ronde de pélicans qui planent, indécis, au-dessus des mares. »³⁴⁰ L'observation détaillée du règne animal et végétal témoigne de la fascination de l'auteur pour la nature environnante, comme illustrée par l'emphase onomatopéique des « *tio ooo* stridents de gonoleks noctambules et le beuglement du bétail [...] les appels lancinants des coucous [...] et les croassements des grenouilles se répondent, de mare à mare, en une cacophonie tonitruante. »³⁴¹ Les détails fournis sur le comportement des animaux dans leurs habitats démontrent l'emploi de la technique romanesque répétitive et descriptive dans le récit de non-fiction pour lui donner une texture littéraire. La réverbération des pelages et plumages des animaux représente ainsi une sorte de témoignage en faveur des rescapés similaire à la « solidarité » démontrée par les animaux sauvages dans les marais pendant le génocide où ceux qui s'y sont réfugiés sont épargnés par les bêtes qui sont censées les tuer instinctivement :

On connaissait les marais de réputation. On ne s'en était jamais approché auparavant à cause des moustiques, des serpents et de la méfiance qu'ils répandaient à perte de vue. Ce jour-là, sans ralentir la course d'un pas, on a plongé à plat dans la vase [...]. On buvait l'eau du marais pleine de boue. Elle était vitaminée, excusez-moi l'expression, du sang des cadavres.³⁴²

³⁴⁰ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*, op.cit., p.11.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 200.

³⁴² *Ibid.*, p.190.

Il ne serait pas hors de propos de mentionner que la survie des rescapés, en dépit des conditions déplorables du marais, est en fait un miracle. Il est plus étonnant que personne parmi eux, même pas les enfants, n'était atteint du paludisme, ce qui représente un moindre risque face à d'autres plus élevés comme la morsure des serpents. C'est aussi en avril, pendant la saison pluvieuse, que les massacres ont commencé. Cela veut dire que les rescapés, vivant sans abri dans les marais, étaient exposés à de rudes conditions climatiques et aussi à des risques de maladie à la suite de la consommation de la nourriture crue et malsaine, ainsi que l'absorption de l'eau mélangée à la boue et au sang des morts. L'harmonie entre la nature et l'homme entre en jeu ici. Il paraît que la nature en accord avec tous ses éléments préserve les survivants du mal, ce qui est presque au-delà de la fiction. On pourrait aller encore plus loin et parler de la force unificatrice de la nature dans les marais, pendant le génocide, mais aussi au sein du peuple tutsi après le génocide.

Hatzfeld introduit chaque témoignage dans un cadre cohérent où une grande partie de la vie quotidienne du témoin est liée à ses évocations. L'arbre à palabres est signalé comme le point central réunissant le peuple au marché. « À une centaine de mètres de l'église, se profile la grande rue de Nyamata, bordée de majestueux *umuniyinya*, dits "arbre à palabres" [...]. Nyamata vit au rythme de deux marchés, le grand et le petit. »³⁴³ L'arbre à palabres, selon Mamadou Seck « est une institution précoloniale africaine qui illustre la philosophie communale africaine, basée sur la démocratie et le consensus entre l'ensemble des membres de la collectivité. »³⁴⁴ La description du marché représente le point de convergence du peuple, le cœur d'une ville africaine où se concentre l'énergie de la vie communautaire. L'arbre à palabres peut être un symbole de la stabilité communautaire puisque « certaines activités visent la résolution des crises et conflits, le maintien de la paix au sein du village ou entre deux hameaux, mais aussi entre différents groupes qui peuvent se distinguer sur la base de l'ethnicité. »³⁴⁵ D'autres mentions de l'arbre à palabre corroborent l'optique de Seck dans sa fonction de regroupement, d'ubiquité et de grandeur. « À l'entrée, les bâtiments en briques d'une petite église, des écoles, de la mairie, entourent de majestueux *umuniyinya*, à l'ombre desquels les gens sont appelés à s'asseoir lors des assemblées publiques ou des réunions d'information civiques [...] D'autres *umuniyinya* sont beaucoup plus fréquentés par

³⁴³ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*, op.cit., p.23.

³⁴⁴ Mamadou Seck, « L'arbre à palabres : une institution traditionnelle communale africaine au service des travailleurs sociaux. » https://aifris.eu/03upload/uplolo/cv4702_2320.pdf, téléchargé le 17 mars 2024, p.1.

³⁴⁵ *Ibid.*, p.2-3.

des cercles de dormeurs. » ³⁴⁶ Hatzfeld situe autour de cet arbre un espoir de l'esprit communautaire d'une société fracturée par le conflit, la stéréotypie ethnique, la corruption et la discrimination, en voie d'être guérie. L'auteur interrompt les récits des témoignages pour éclaircir sa motivation d'avoir choisi les Tutsis comme le groupe cible de son premier projet sur le génocide rwandais, ce qui constitue une autre indication valide du genre non fictionnel.

Regard interne chez Hatzfeld et Courtemanche

Le regard interne désigne dans ce contexte le point de vue des témoins par rapport à leurs expériences des victimes directes du génocide. Hatzfeld précise dans ses entrevues qu'il a travaillé avec les quatorze premiers rescapés qui ont accepté de témoigner. Les témoins simulent le rôle des actants dans le récit, sauf que dans ce cas, l'histoire n'est pas fabriquée, mais réelle et chacun est un personnage dans sa propre histoire, racontée par lui-même. Plusieurs narrateurs représentent ainsi plusieurs perspectives sur un thème unique, ajoutant une diversité riche au récit dans sa globalité. Jacques Schroll rapporte que « l'expérience concentrationnaire est une expérience intransmissible, solitaire, instable. » ³⁴⁷ Ces propos se correspondent aux confessions d'Innocent Rwililiza et de Sylvie Umubyeyi indiquant que ceux qui n'ont pas vécu le génocide comprennent la situation différemment des rescapés. « Celui qui n'a pas vécu le génocide, il veut que la vie continue comme avant, il veut se diriger sans trop de haltes vers l'avenir [...]. Le Tutsi de l'extérieur, qui a vécu pendant le génocide à Bujumbura, ou à Kampala ou à Bruxelles, il ne comprend pas ces commémorations, ces cérémonies de deuil, ces mémoriaux. » ³⁴⁸ Pour Sylvie, « partager en paroles le génocide avec quelqu'un qui l'a vécu est très différent de le partager avec quelqu'un qui l'a seulement appris ailleurs. [...] Ceux qui n'ont pas vécu le génocide, ils ne voient rien. » ³⁴⁹ Elle évoque le désir des personnes qui étaient absentes ou physiquement loin des scènes du massacre, pour que les victimes oublient le passé et reprennent la vie. Ce qu'elle juge impossible à surmonter, car la tragédie est partagée par tous, mais l'expérience n'est pas transférable. Dans le récit de Jean Hatzfeld, il s'agit de la transmission directe, de la bouche du cheval. Il n'y a pas de source sure plus que le survivant lui-même. Il met en exergue le témoignage comme la source

³⁴⁶ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*, op.cit., p.48.

³⁴⁷ Jacques Schroll, « Faire vrai ou dire juste ? », *Acta fabula*, vol. 23, no. 5, Notes de lecture, Mai 2022, <https://www.fabula.org/revue/document14501.php>, consulté le 20 septembre 2023, p.2.

³⁴⁸ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*, op.cit., p.111.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 208-209.

principale des événements génocidaires d'avril 1994. Il s'agit du survivant-témoin, un terme repris par Schroll.

En ce qui concerne les témoignages des récits du génocide, l'accent est mis sur le devoir de mémoire, et aussi sur la responsabilité d'assurer qu'on n'oublie pas les victimes, pour qu'on se rappelle des horreurs et pour qu'elles ne se reproduisent plus. Le témoignage du survivant-témoin est mis en évidence par l'emploi du français rwandais dont les témoins se servent. Il est distinct du français de l'Hexagone utilisé par Hatzfeld dans l'introduction, les préambules, les repères et le glossaire. Hatzfeld indique la distinction des langues d'écriture en ces termes : « Il faut noter que ces récits s'expriment en trois langues : le kinyarwanda, langue des cultivatrices ; le français rwandais et le français de l'hexagone. L'attention portée au français rwandais pour retranscrire fidèlement certaines descriptions et réflexions induit de rares maladresses linguistiques, trop repérables pour être dommageables. »³⁵⁰ La double application de la langue française traduit la fidélité de l'auteur aux témoins et à leur droit de s'exprimer dans la façon qui définit plus clairement leurs expériences de génocide.

Tandis que Hatzfeld présente des témoins ayant réellement vécu et survécu au génocide, Courtemanche présente des personnages réinventés à partir des vies de personnes ayant réellement vécu mais qui sont mortes pendant le génocide, comme Émérita, Cyprien, Raphael, Landouald, Méthode et ceux qui sont encore vivantes comme Stratton, Victor, le colonel Theoneste et le général canadien, Romeo Dallaire. À la page de dédicace, il énumère les noms des personnes mortes et vivantes qui constituent des personnages dans son roman, mais en pour l'héroïne, Gentille, l'auteur indique l'incertitude en ce qui concerne son statut de vie ou de mort : « Finalement à Gentille qui me servit des œufs ou de la bière et dont je ne sais si elle est morte ou vivante. J'ai voulu parler en votre nom. J'espère ne pas vous avoir trahis. »³⁵¹

Le journal de Gentille, tenu de 11 avril au 19 avril comprend le composant diaristique du récit, d'où elle enregistre les événements du moment où elle était enfermée dans la maison du sergent Modeste jusqu'à sa sortie du confinement. Le cahier d'écolier fait l'objet d'un chapitre à part dans le roman. Semblable au texte de Hatzfeld, ce cahier représente une sorte de témoignage direct d'une survivante du génocide, documenté dans l'espoir de renseigner, au moins la personne qui le trouvera, ou si possible son mari, sur ce qu'est devenu d'elle après leur séparation forcée :

³⁵⁰ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*, op.cit., p.13.

³⁵¹ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p.7.

« Je ne sais pas à qui j'écris, mais je sais pourquoi. Hier, je me suis mariée avec un homme que j'aime comme jamais je n'avais penser d'aimer. Aujourd'hui je suis enfermée dans une petite pièce de la maison du sergent Modeste. J'écris pour raconter la mort (car je vais mourir) d'une jeune femme ordinaire. »³⁵² Gentille continue en se présentant : « Je suis Gentille, fille de Jean-Damascène, un homme généreux et droit. Je suis la femme de Bernard Valcourt qui m'a appris l'amour en même temps que les mots de l'amour, et je suis la mère adoptive d'Émérita. »³⁵³ L'introduction de Gentille reflète celle des témoins de *Dans le nu de la vie* en ce qui concerne le retracement des liens de parenté dans l'effort de fournir des données d'identification. L'information fournie par les témoins vient en réponse à des questions de format d'interview posées par Hatzfeld. Comme d'autres introductions précédant les témoignages, le premier témoin du récit, Cassius Niyonsaba, âgé de douze ans fournit l'information sur sa famille : « Papa était un petit enseignant, maman une cultivatrice. Dans ma famille paternelle, c'est moi seul qui suis reste en vie. »³⁵⁴

Le journal de Gentille démontre encore la préoccupation de Courtemanche avec l'interface entre l'horifique et l'érotique. Dans sa souffrance, Gentille ne résiste pas aux viols, elle cherche à fantasmer du plaisir pour préserver sa vie aussi longtemps qu'elle peut le faire : « Bernard, Je te parle et je te vois m'écouter. Je sais que tu ne m'en veux pas d'avoir cherché le plaisir dans la douleur. »³⁵⁵ Elle essaye de recréer la scène érotique dont elle a joui avec son mari. Elle fait un choix difficile pour prolonger sa vie. Elle écrit des extraits de poèmes d'Éluard dans son cahier pour mieux expliquer sa situation de victime des viols. Celui-ci tiré de *Le dur désir de durer* : « *Je suis fille d'un lac/ qui n'est pas terni.../Je ris des viols absurdes/ je suis toujours en fleur* »

La vivacité avec laquelle Gentille raconte son calvaire et l'atteinte à son corps diffère du témoignage de Christine Nyiransabimana qui était aussi violé par un groupe d'hommes hutus. La liberté du romancier entre en jeu ici, car la difficulté de s'exprimer sur l'atteinte humiliante à son corps se produit dans la mesure où le témoignage fictionnel devient plus réel que le témoignage non fictionnel. Christine s'exprime ainsi : « Des malfaiteurs, qui avaient bu des bières, m'ont forcée sur le lit et m'ont laissé un bébé dans le bas-ventre. »³⁵⁶ Toujours sur la question du viol, il

³⁵² Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p. 265.

³⁵³ *Ibid.*, p.265-266.

³⁵⁴ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie*, op.cit., p.15.

³⁵⁵ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p. 271.

³⁵⁶ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie*, op.cit., p. 138.

est difficile de concevoir qu'une femme peut observer froidement une scène du rapt qu'elle orchestre. C'est le cas de l'épouse du Sergent Modeste. Jalouse et enragée par les relations entre Gentille et son mari, la femme de Modeste proteste en amenant ses deux frères pour violer Gentille. Elle décrit ainsi la scène :

Ils m'ont fait mal. Je saignais de partout quand ils ont eu terminé avec moi. [...] Aujourd'hui, je ne suis que deux petits trous sales et puants qu'on obstine à élargir. Pour eux, Je suis sans yeux, sans seins, sans cuisses. [...] ils ne ressentent même pas de plaisir. Ils se vident, ils se soulagent comme on urine ou on c... (je ne peux pas écrire ce mot) en transpirant, parce qu'on s'est longtemps retenu.³⁵⁷

Un renvoi à la thèse dont j'avais fourni la référence, Gentille s'exprime ainsi sans honte et sans peur de jugement, puisqu'elle est un personnage romanesque qui trouve le moyen d'une catharsis à travers l'écriture d'un journal, mais Christine, la rescapée n'a pas le luxe de livrer ses secrets les plus profonds sans conséquence de jugement, même si elle est la victime. Il arrive que les victimes du viol finissent par souffrir pour le crime du violeur en raison de la stigmatisation.

Même si l'emploi des tropes est plus limité chez Hatzfeld et plus fréquent chez Courtemanche, le but est le même : il s'agit de la participation des auteurs à la création du sens à travers l'imagerie. L'usage des tropes, le métissage de domaines, le regard interne et externe et l'insistance sur le plaisir contribuent à renforcer la littérarité des textes à différents degrés et aussi à montrer les faiblesses du récit de non-fiction calqué sur la fiction. Il y a une fusion majeure de fiction et de non-fiction chez Courtemanche et cela rend la lecture très intéressante et l'analyse plus facile. Ce n'est cependant pas le cas chez Hatzfeld où le mélange de non-fiction et de fiction mineure dans le sens qu'il se penche plus vers la non-fiction que la fiction, nécessite un grand effort afin de maintenir l'intérêt pour la série presque répétitive des témoignages déterminés par les mêmes questions posées dans les entrevues de l'auteur avec les témoins. L'expérience du métier de journaliste joue ainsi un grand rôle dans l'écriture du récit.

³⁵⁷ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, op.cit., p. 267-268.

Conclusion

Notre étude de la mise en œuvre du thème du génocide dans la fiction et la non-fiction par Gil Courtemanche et Jean Hatzfeld est sous-tendue par plusieurs questions auxquelles nous avons essayé de trouver des réponses. La thèse est structurée en quatre chapitres où le premier focalise sur les optiques des différents écrivains en ce qui concerne la fiction et la non-fiction. L'étude de l'épitéxte englobant la vie et la carrière des auteurs, leurs motivations pour les voies différentes choisies pour réécrire le génocide rwandais ainsi que des critiques sur leurs œuvres constituent le deuxième chapitre. L'application des méthodes d'analyse de la narratologie et de la rhétorique constitue le troisième chapitre. La littérature de génocide et l'inscription de la fiction et de la non-fiction dans les textes d'étude composent le quatrième chapitre. À travers ces chapitres, nous avons essayé de mieux comprendre en quoi consistent les notions de fiction et de non-fiction, la conformité à ces notions et leur redéfinition, les raisons pour lesquelles les auteurs ont choisi de présenter le génocide sous forme de la fiction et de la non-fiction et la manière dont ils ont réalisé cela.

Un grand débat tourne autour du sujet de la vérité fictionnelle. Lucien de Samosate met l'accent sur le rejet du mensonge en prônant la plausibilité du récit, tout comme Todorov et Esquenazi. Pour Genette, il n'est pas question de mensonge chez l'auteur de fiction puisqu'il ne ressent aucun besoin de défendre ce qui provient de son imaginaire créatif et la possibilité d'invention réside aussi chez l'auteur de la non-fiction. Comme Boca, Pollard et Nelson soulignent que la fiction et la non-fiction expriment une vérité, mais à des niveaux différents, Todorov précise la supériorité de la fiction sur la non-fiction en raison des immenses possibilités d'expression associée à la première et des contraintes liées à la seconde. L'interdépendance des deux sous-genres est mise en relief par R.D. Maldonado et White, car la non-fiction littéraire fait usage des techniques fictionnelles et la fiction étant une copie du réel redéfinit la manière dont la réalité est perçue. On pourrait conclure que ce qui importe pour un lecteur est la possibilité de se plonger et de se reconnaître dans le récit, retrouvant ainsi dans le texte ce qui ressemble à sa réalité. Depuis sa popularisation avec *De sang-froid* de Truman Capote, entre le brouillage des deux genres d'où résulte l'effacement de la subjectivité auctoriale précisé par Gefen ou l'errance littéraire de Jablonka, ou la mise en cause de la légitimité non fictionnelle de Viart, la non-fiction littéraire s'impose sur la scène littéraire avec de nouvelles évolutions.

Adorno souligne l'impossibilité de créer une version fictionnelle de l'horreur du génocide, mais Semujanga fait de la Shoah un point de référence pour réécrire le génocide rwandais sous forme de fiction. Dans cet esprit, les récits du groupe Fest' Africa, *Un dimanche à la piscine à Kigali* et d'autres romans publiés sur le sujet font preuve de la possibilité de réinventer l'horreur du génocide en fiction. Avec la retranscription de l'histoire du génocide rwandais, Gil Courtemanche et Jean Hatzfeld ont par ailleurs contribué à redéfinir les genres de fiction et de non-fiction. D'abord, Courtemanche classifie son récit en tant que roman, chronique et reportage. Il fusionne alors les fonctions de divertissement, d'érudition, d'éducation et d'information en hybridant l'imaginaire, l'histoire et le journalisme. Nous constatons chez Courtemanche une feintise ou une dépendance du réel avec l'objectif de la plausibilité de la fiction selon les observations de Mazi-Leskovar et de Genette. Son séjour au Rwanda avant et après le génocide a facilité la mise en fiction du réel qu'il a observé. Courtemanche coche la case de vérité et de vraisemblance dans la mesure où sa narration est à la fois vérifiable et une imitation du réel, où les témoins du génocide ou des personnes ordinaires peuvent s'identifier avec le récit. Le récit est ainsi conforme à la notion de parallélisme établi entre le texte et la vie des lecteurs comme prescrite par Lucien, Esquenazi et Todorov. Il réinvente les personnes réelles, mais avec la responsabilité de ne pas trahir la représentation de leur personnalité et de l'histoire qui les entoure. On pourrait apprécier sa réussite dans l'hybridation des trois types de vérité signalés par Céline Nguyen notamment, la vérité naturelle qui démontre l'objectivité dans la mise en scène des réalités acceptées par tous, telles que l'affirmation de l'identité, le refus de la stéréotypie ethnique, l'amour de couple, la vie en famille, la généalogie familiale, le respect de la culture et des valeurs d'un peuple, la dignité de la vie humaine, la réalité de la pauvreté, de la maladie et de la mort. La vérité contextuelle se rapporte à la toile de fond historique du génocide et son effort de la représenter fidèlement. La vérité fictionnelle se manifeste par ses opinions insérées dans les bouches des personnages ou dans les scènes érotiques ubiquitaires dans le texte. L'histoire « pré-génocidaire » constitue la plus grosse part du texte, puisqu'environ 236 pages sur 284 sont consacrées au temps de l'avant-guerre alors que le reste couvre la crise majeure. Les caractéristiques de l'histoire romancée sont exhibées à travers l'insistance sur le plaisir sensuel et le goût de la vie présente dans la fiction, en dépit de l'horreur qui entoure les personnages. En contraste, la perte de l'appétit de vivre est constatée chez les rescapés dans le récit de Hatzfeld. La fiction de Courtemanche semble

un peu exagérée pour créer un dénouement heureux pour Valcourt, en dépit du trauma qu'il a vécu. Cette idée de la fin positive s'oppose à la fin plus incertaine des rescapés du récit de Hatzfeld.

Tandis que Hatzfeld résiste à exprimer une opinion sur le génocide et la politique qui l'entoure, la subjectivité auctoriale entre en jeu avec la technique d'auto-insertion employée par Courtemanche. Le mélange de fiction, d'auto-insertion et d'éléments historiques notés chez Courtemanche montre la réécriture de l'événement qui a réellement eu lieu avec l'insertion de soi dans le récit, en prêtant ses valeurs au personnage principal. Il reconnaît que Valcourt, le héros est son porte-parole principal, même si ses opinions se transmettent aussi par d'autres personnages tels que le mourant, Méthode, avec ses discours sur l'Holocauste scientifique qu'il appelle le péché originel des Blancs et celui des Tutsis qui s'annonce, qu'il qualifie d'Holocauste barbare ou le cataclysme des pauvres ; ou dans le monologue prophétique de Lando sur les atrocités de la guerre qui se prépare. Il formule sa condamnation de la communauté internationale et des Rwandais eux-mêmes en les tenant tous responsables de la faillite humanitaire au Rwanda. Au contraire, l'objectivité auctoriale est démontrée par l'effacement du témoignage de Hatzfeld, qu'il réserve aux rescapés. Il présente le récit à travers le regard des victimes. Il donne des précisions contextuelles du génocide dans l'introduction et des précisions *in medias res* pour éclairer son choix de travailler seulement avec les rescapés à ce stade. Il s'abstient de donner ses opinions sur le génocide en s'en tenant à des informations générales, laissant toute exposition subjective aux témoins. Son objectif primordial est de faire parler les victimes pour trouver la vérité du génocide, ce qui constitue une des fonctions du récit non fictionnel.

En ce qui concerne l'application des théories aux textes, notre analyse suggère que l'application de la théorie narratologique à la non-fiction n'est pas impossible, mais que celle-ci est mieux adaptée à la fiction. La flexibilité et la liberté d'expression ou d'inventivité disponibles à l'auteur de fiction rendent le roman plus propice aux singularités narratologiques que le récit de témoignage qui est structurellement plus rigide. Le roman de Courtemanche est rempli d'analepses et comporte une instance de prolepse alors que le texte de Hatzfeld suit strictement la construction linéaire. En ce qui concerne la vitesse narrative, le récit de Hatzfeld est plus accéléré pour les témoignages, mais lent dans les descriptions du milieu, alors que celui de Courtemanche s'attarde sur des descriptions très détaillées, marquant plus de décélération et moins d'accélération dans la narration, ce qui est une propriété typique de la fiction. Le schéma triangulaire de la voix narrative

de Genette ne donne pas de place au récit de témoignage, mais à la fiction, à la biographie et à l'autobiographie. Le récit de Hatzfeld, qui n'est ni une biographie ni une autobiographie, a plusieurs narrateurs qui diffèrent de l'auteur du livre, mais l'auteur aussi fait partie des narrateurs. Il a fallu créer un nouveau schéma pour accommoder cette particularité. La multiplicité des voix narratives chez Hatzfeld donne lieu à plusieurs narrateurs avec des histoires distinctes et particulières à chaque témoin. Cette spécificité plurielle accorde un caractère asynchrone à la narration puisque plusieurs personnes racontent leurs expériences avec des aboutissements particuliers à eux, donnant l'impression de plusieurs récits dans un récit. La voix narrative chez Courtemanche est moins compliquée que ce qui s'observe chez Hatzfeld, car elle s'aligne avec les précisions de Genette sur le schéma triangulaire de l'auteur absent de la narration, avec la présence d'un narrateur-personnage et d'un narrateur omniscient.

La perspective de la rhétorique des figures montre un penchant vers la fiction, adopté naturellement par Courtemanche dans son roman et « emprunté » par Hatzfeld pour conférer une texture littéraire à la non-fiction. Les explications de Dumarsais sur l'emploi courant des figures de style par les gens ordinaires se manifestent dans le texte de Hatzfeld, où les témoins, même les moins éduqués manient habilement le langage figuré, surtout parce que leurs propos sont traduits de la langue kinyarwanda au français rwandais. L'influence de la langue maternelle et de leurs pratiques de communiquer par l'intermédiaire des proverbes se voit dans la traduction française des témoignages.

Nous avons déjà établi que le récit de Hatzfeld appartient à la catégorie de la non-fiction littéraire ou ce que Viart appelle littérature de terrain ou littérature du réel de Jablonka. L'objectif hatzfeldien de rechercher la vérité du génocide rwandais est réalisé en continu comme en témoigne les investigations in situ de l'auteur avec la publication de la série sur le génocide qui inclut la trilogie des récits du marais rwandais de 2000 à 2007, suivie par *Englebert des collines* (2014), *Un papa de sang* (2015) et *Là où tout se tait* (2022). La perspective de Lucien sur l'utilité de la non-fiction pour la postérité s'applique à une compilation très riche d'information dans la série de Hatzfeld qui pourra servir de référence surtout à des générations de Rwandais qui n'ont pas vécu le génocide. Hatzfeld démontre sa volonté de dépeindre fidèlement l'histoire par sa concentration sur les rescapés comme sources des informations de première main et Courtemanche par la mise

en évidence de ses sources d'information dans le texte et ses contacts avec des personnes réelles transposées en personnages fictifs.

Le rapprochement des œuvres de Courtemanche et d'Hatzfeld contribue aussi à éclairer les sous-genres en question, dans la mesure où il montre que la fiction du génocide peut exprimer une vérité plus intense que les témoignages. Chez Hatzfeld, on constate une sorte de retenue dans la narration des expériences qui tient spécifiquement aux narrateurs, en contraste avec le récit plus libre et plus explicite sur d'autres personnes. Il se peut qu'ils soient trop blessés pour exprimer leur plus profonde honte et traumatisme. Cela se manifeste dans l'emploi des euphémismes par les femmes pour parler des raptés ou des grossesses non désirées. Les actes de violence sont exprimés avec plus de vivacité dans le roman, surtout dans le journal de Gentille qui agit comme une sorte de témoignage à l'intérieur du roman. Les descriptions vives du roman diffèrent de celles des témoins, en raison de la liberté d'expression de l'auteur de fiction en opposition au témoin qui est restreint par le trauma de raconter l'atteinte humiliante à son corps. Les descriptions des actes de violence se présentent dans une manière plus réelle, voire exagérée. Cette particularité accorde une caractéristique de vérité plus intense à la fiction.

L'emploi des figures de rhétorique (tropes) accentue la littérarité des deux récits, ainsi que l'aspect de schéma cognitif explicité par Bertrand Labasse. Nous avons déjà évoqué plus haut la structure mentale surchargée par le traitement des énoncés figurés en contraste avec les énoncés littéraux caractérisés cognitivement comme ceux de niveau bas. Dans *Un dimanche à la piscine à Kigali*, la figuration aide à la recréation mentale des scènes violentes, ainsi que des scènes de la beauté de l'amour. Elle sert à plonger le lecteur dans la réalité des événements que l'auteur cherche à projeter. *Dans le nu de la vie* pousse l'imagination du lecteur à se placer dans les collines pittoresques du Rwanda et à suivre le langage coloré de Kinyarwanda qui est très manifeste dans la traduction et dans la documentation des témoignages.

Sur le plan de la mise en dialogue entre les récits des auteurs de Fest'Africa et nos auteurs occidentaux, ils s'accordent sur la pertinence du devoir de mémoire et du besoin de rechercher la vérité du génocide rwandais, mais les perspectives africaines sur cet événement présentées par l'équipe de Fest'Africa diffèrent de celles de Courtemanche et de Hatzfeld par la référence sérieuse au surnaturel, à la réincarnation, aux cultures et aux traditions africaines insérées en profondeur dans les récits. Le point de vue africain met aussi en avant le symbolisme des responsables de

l'exploitation et de l'esclavage des Africains représentés par l'Église catholique. La perspective occidentale exprimée dans les récits de Courtemanche et de Hatzfeld n'établit pas en profondeur cette connexion avec l'histoire de la violence subie par l'Afrique en raison du colonialisme ou de l'abandon des dieux, de la religion, de la tradition et de la culture propres à l'identité africaine. En ce qui concerne l'opposition entre la perspective intérieure et celle de l'extérieur dans notre étude, ces enjeux par lesquels les auteurs d'origine africaine sont passionnés paraissent plus marqués dans leurs récits que chez nos auteurs occidentaux.

Enfin, les deux œuvres visent à exprimer la vérité du génocide rwandais en adoptant des formats de narration plus élaborés que l'article journalistique, tout en employant les techniques d'investigation sur le terrain, des entretiens dans le cas de Hatzfeld, entraînant des résultats fructueux. Il s'agit de deux auteurs contemporains animés par l'ambition de rapporter la vérité du génocide, mais par des approches différentes, Courtemanche étant plus militant et brusque dans son approche alors que Hatzfeld se présente comme plus diplomatique et effacé dans sa méthode de représentation de l'histoire du génocide. La prise de position des deux auteurs est claire, ils ont choisi le côté des victimes, l'un étant plus accusateur face à la passivité de la communauté internationale et à la complicité du gouvernement rwandais et l'autre plus attentionné envers les victimes que dénonciateur envers les coupables. Leurs récits renforcent chacun à sa façon le brouillage entre la fiction et la non-fiction, surtout par l'hybridation des genres avec l'exemple du mélange de fiction, d'histoire, d'anthropologie, de reportages et de style diaristique chez Courtemanche et le mélange des techniques littéraires et des techniques journalistiques chez Hatzfeld.

Le côté graphique de la violence et les scènes des rapports sexuels sont plus manifestes dans le roman de Courtemanche que dans les représentations filmiques. L'élément de la bienséance accentuée dans le film rend, par contraste, le roman plus vif et plus réaliste. Les réalisations cinématographiques font l'effort de condenser l'histoire avec plusieurs scènes fusionnées en une, alors que la liberté rédactionnelle du romancier n'est pas entravée par cette contrainte.

Sur un plan personnel, l'œuvre de Hatzfeld donne le sens des paroles émises sous réserve, avec beaucoup plus de détails retenus, soit pour des raisons personnelles ou par peur de sanctions de la part du gouvernement. Il est plus intéressant de lire la fiction de Courtemanche que la non-fiction de Hatzfeld laquelle est plus terne et déprimante.

Il y a des aspects du récit de Courtemanche qui sont faciles à associer à la vie quotidienne, mais d'autres qui semblent absurdes. Prenons par exemple la désinvolture du couple face à la crise imminente. Gentille surmonte plutôt vite sa timidité de fille célibataire pour se montrer audacieuse et courageuse après ses fiançailles. Cependant, elle se trouve plus en sécurité avec Valcourt à ses côtés jusqu'à ce qu'elle devienne aveuglée aux risques de rester au Rwanda face à la guerre civile qui s'annonce. Valcourt était aussi emporté par son statut d'expatrié blanc, ce qui pourrait garantir son immunité, mais pas celle de Gentille. En vue de leur impuissance face à l'épuration déjà mise en marche, il paraît insensé de rester dans le pays pour des raisons patriotiques alors qu'ils avaient l'opportunité de quitter avant que les massacres en masse ne commencent. L'action raisonnable était de fuir, mais l'élément fictionnel romantique renforce l'idée d'un couple courageux ou fantaisiste, qui décide de faire d'un pays qui s'écroule sous le poids du génocide leur lieu d'habitation.

D'une part, l'insistance de Courtemanche sur le sexe présente une perspective insensible face à la gravité du thème qui est supposé être le point central de son récit. Même s'il cherche à équilibrer le degré du réel et de l'inscription fictionnelle, le côté imaginaire finit par éclipser le côté véridique, qu'il atteste dans le préambule du roman. De plus, le titre du roman « Un dimanche à la piscine à Kigali » souligne l'oisiveté et le loisir savouré lors d'un jour de repos, ainsi le sujet du génocide est présenté avec légèreté au lieu d'avoir la présentation sérieuse qu'il mérite. D'autre part, Hatzfeld écrit son livre conformément aux règles de la non-fiction de raconter sérieusement la vérité malgré l'inclusion minimale des techniques littéraires. *Dans le nu de la vie* se situe alors à mi-parcours de la fiction et de la littérature savante, mais il se penche plus vers la seconde que la première. Il se caractérise par le ton sérieux et l'accent mis sur le besoin de répandre la vérité du génocide à travers les paroles des victimes elles-mêmes. Hatzfeld s'absente ainsi du discours sur le génocide dans le texte à l'étude, en laissant le rôle majeur du témoignage aux victimes du génocide. Il est pertinent que les victimes narrent leurs propres expériences, mais l'engagement auctorial n'est pas suffisamment démontré chez Hatzfeld. Ses opinions personnelles ou ses perspectives sur le génocide sont totalement absentes du texte. Il paraît être un observateur neutre de son propre récit. En démonstration de la sympathie et de la prise de position, Courtemanche donne la parole aux victimes, mais il ne permet pas aux bourreaux de se faire entendre, même si son récit présente les deux partis. Il les dépeint comme les anti-héros qu'ils sont. Tout comme Courtemanche, Hatzfeld donne la parole uniquement aux victimes dans notre texte à l'étude. Enfin,

l'usage de la fiction et de la non-fiction dans la représentation du génocide permet d'élargir l'horizon individuel et collectif à travers des voix multiples.

Bibliographie

« Euphémisme : figure de style jouant sur le sens des mots », Banque de Dépannage Linguistique, <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc/la-redaction-et-la-communication/figures-de-style/figures-jouant-sur-le-sens/leuphemisme#>. (Téléchargé le 20 mars, 2024.)

« GENETTE, Gérard (1930-2018) », *Encyclopédie universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/gerard-genette/>.

(Consulté le 15 avril, 2024)

« *Je ne veux pas mourir seul* : En nomination pour le prix du grand public *La Presse*- Salon du livre de Montréal 2010 » Rentrée Automne, 2024, s. p. <https://www.dimedia.com/f20052238--fiche.html>. (Téléchargé le 19 novembre 2024)

« Jean Hatzfeld : biographie », publié le 30 mars 2011, s. p. https://www.overblog.com/Jean_Hatzfeld_biographie-1095204432-art83549.html. (Téléchargé le 22 mai 2023)

« *Les 100 mots du roman* », mise en ligne le 22 janvier 2018, s. p. <https://www-cairn-info.proxy.bib.uottawa.ca/les-100-mots-du-roman--9782130792895-page-5.htm>. (Téléchargé le 12 novembre 2023)

« Narratologie » : *Dictionnaire La Langue française (LLF)*, Logiciel d'application mobile, 2024, (Consulté le 10 juin 2024)

BEEVOR, Antony : « La fiction et les faits : périls de la faction, » *Débat*, vol. 3, No. 165, 2011, p.26-40.

BERNIER, Stéphanie : « Pourquoi la fiction ? La fiction dans l'écriture concentrationnaire de Jorge Semprun et d'Imre Kertész, une question éthique et esthétique. » Mémoire présenté pour l'obtention de la maîtrise ès arts, Université de Sherbrooke, mars 2013.

BINET, Laurence : *Études de cas sur les prises de parole publiques de MSF : Génocide des Rwandais tutsis*, 1994, Médecins Sans Frontières, mars 2024. s.p.

BLACK, Max: « La métaphore », dans *Models and Metaphors*, [Traduit par Linda Orr et Claude Mouchard], Cornell University Press-Ithaca, New York, 1963.

BOCA, Mariana : « Sur la connaissance à travers la fiction et la non-fiction », *Anadiss*, vol. 2(24), 2017, p.87-95.

BOIVIN, Aurélien : « Compte rendu de [Un dimanche à la piscine à Kigali ou la bêtise humaine] ». Québec français, Numéro 130, Été 2003. (Téléchargé le 13 novembre 2024.)

BOUCHAKOUR, Walid : « Plumes à deux faces », *Elwatan : Arts & Lettres, regard journalisme et littéraire*, Samedi le 22 novembre, 2014.

BOURGATTE, Michael : « Esquenazi Jean-Pierre, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* » Paris, Lavoisier, 2009. Dans *Communication & Langages*, Numéro 164, Juin, 2010, p.127-128.

CALAND, Fabienne Claire : « L'anthologie de la volupté », *Moebius*, no. 131, novembre 2011, p.45-50.

CEBIK, L.B: *Fictional narrative and truth: An epistemic analysis*, Lanham, University Press of America, 1984. 250 p.

CHARTIER, Pierre : *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Dunod, 1998. 202 p.

CHRETIEN, Jean-Pierre, Marcel KABANDA : « Chapitre 3 : Le Rwanda colonial. La racialisation du rapport Hutu-Tutsi au XXe siècle », dans Rwanda. Racisme et génocide : L'idéologie hamitique, Paris, Belin. « Alpha », 2016, p. 81-122.

COMPAGNON, Antoine : *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Éditions du seuil, 1998. 350 p.

CORNELLIER, Louis : « Gil Courtemanche ou l'éthique de l'indignation », *Le Devoir*, publié le 26 novembre 2011, s. p. <https://www.ledevoir.com/lire/336942/gil-courtemanche-ou-l-ethique-de-l-indignation>. (Téléchargé le 8 novembre 2024)

COURTEMANCHE, Gil : *Un dimanche à la piscine à Kigali*, Montréal, Boréal, 2000. 288 p.

COURTEMANCHE, Gil : « Maisonneuve à l'écoute », entretien mené par Pierre Maisonneuve, le 2 février 2001, [vidéo en ligne] https://youtu.be/s3tiVVMr0XM?si=9SofNtqTm_iissB8. (Consulté le 23 mai 2023)

DEFRAEYE, Piet: «The rwandan genocide in film, and *A Sunday in Kigali*: watching with a pierced eye, *Imaginations*, issue 4, No. 1, August, 2013, <https://imaginationjournal.ca/index.php/imaginations/article/view/27312/20063> (Téléchargé le 15 janvier 2025)

DEGHATI, Reza : « La photographie pour changer le monde », TEDxINPENSAT, [vidéo en ligne] 9 mars 2020, https://www.youtube.com/watch?v=LrYwAP95V_k. (Consulté le 23 mai 2023)

DIOP, Boubacar Boris : *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2001.

DJEDANOUM, Nocky : *Nyamirambo !* Bamako, Le figuier, 2000.

DJEDANOUM, Nocky : « Quatre ans après le génocide des Tutsi, « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », *Jeune Afrique*, publié le 4 avril 2024, <https://www.jeuneafrique.com/1541007/culture/quatre-ans-apres-le-genocide-des-tutsi-rwanda-ecrire-par-devoir-de-memoire/>. (Téléchargé le 18 novembre 2024)

Du MARSAIS César Chesneau : *Les tropes de Dumarsais avec un commentaire raisonné par M. Pierre Fontanier*, Tome premier, Paris, Chez Belin-Le-Prieur, 1818. 363 p.

DURY, Mélanie : « Le journalisme narratif entre fiction et non-fiction. Comment éviter que le lecteur doute ? » Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de master en journalisme à l'Université de Liège. Année académique 2022/2023.

ESQUENAZI, Jean-Pierre : *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* Paris, Lavoisier, 2009. 200 p.

FANON, Frantz : *Peau noire masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.

FONDATION LILIAN THURAM, Éducation contre le racisme : « Les ségrégations et génocides du XXe siècle ». www.thuram.org/les-segregations-et-genocides-du-xxe-siecle/. (Consulté le 3 février, 2024.)

FONTAINE, Myriam : « Gil Courtemanche », *L'Encyclopédie canadienne*, publiée le 10 octobre 2012, s. p. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/gil-courtemanche> (Téléchargé le 18 novembre 2024)

FROMILHAGUE, Catherine : *Les figures de style*, Paris, Armand Colin, 2010. 148 p.

GEFEN Alexandre : *Territoires de la non-fiction : Cartographie d'un genre émergent*, Leiden ; Boston : Brill-Rodopi, Series: Chiasma, 1380-7811 ; volume 46, 2020.

GENETTE, Gérard : « Récit fictionnel, récit factuel », *Protée*, hiver, 1991. P.9-18

GENETTE, Gérard : *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972. 341 p.

GENETTE, Gérard : *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

HALEN, Pierre : « Ecrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994. Quelques enjeux », *Études littéraires africaines*, n° 14, 2002, p. 20-32.

HATZFELD Jean : « Écrire la guerre ? entretien avec Jean Hatzfeld, mené par Nadia Taïbi », Les rencontres de Sophie, le 15 mars 2019, mis en ligne le 3 mai 2019, [vidéo en ligne] <https://youtu.be/S9FSLa6wPUI?si=Z2aGu57vvqveZjTn>. (Consulté le 23 mai 2023)

HATZFELD, Jean : « Jean Hatzfeld : "Je n'essaie pas de comprendre" ». Entrevue avec Jean Birnbaum, *Le Monde*, Publié le 17 février 2021 à 16h, modifié le 18 février 2021 à 10h 19, [vidéo

en ligne] https://www.lemonde.fr/livres/article/2021/02/17/jean-hatzfeld-je-n-essaie-pas-de-comprendre_6070304_3260.html. (Consulté le 23 mai 2023)

HATZFELD, Jean : « Je m'intéresse au temps qui passe, probablement pour ne pas avoir pu le faire pendant mes années de journalisme », entrevue avec Radio France, France Culture, publié le 11 avril 2020. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-masterclasses/jean-hatzfeld-je-m-interesse-au-temps-qui-passe-probablement-pour-ne-pas-avoir-pu-le-faire-pendant-mes-annees-de-journalisme-2554992> (Téléchargé le 16 janvier 2025)

HATZFELD, Jean : *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.256 p.

HATZFELD, Jean : « Biographie », Overblog, publié le 30 mars 2011. <https://www.over-blog.com/Jean-Hatzfeld-biographie-1095204432-art83549.html>. (Téléchargé le 23 mai 2023)

ILBOUDO, Monique : *Murekatete*, Bamako, Le figuier, 2000.

JABLONKA, Ivan : *Le Troisième Continent : Ou la littérature du réel*, Paris, Éditions du Seuil, 2024, https://books.google.ca/books?id=cy3qEAAAQBAJ&pg=PT7&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false (Téléchargé le 17 novembre 2024)

KADI, Germain-Arsène : « Les représentations littéraires et cinématographiques du génocide rwandais », *Langues et Littératures : revue du groupe d'études linguistiques et littéraires*, Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal, n°15, janvier 2011. P. 151-174.

KAYIMAHE, Vénuste : *France-Rwanda, les coulisses du génocide. Témoignage d'un rescapé*, Paris, Dagorno, 2001.

KONYA, Kelly : « Fiction et non-fiction : définitions et exemples », Grammarly, mis à jour le 3 octobre 2023, <https://www.grammarly.com/blog/writing-tips/fiction-vs-nonfiction/> (Téléchargé le 8 novembre 2024)

KOPF, Martina: "Writing and reading literature as form of empathic witnessing – the example of the "Writing in Duty to Memory"-Project Paper for the Second European Conference on African Studies in Leiden/Netherlands from July 11-14 2007, Department of African Studies, University of Vienna, Austria.

LABASSE, Bertrand : *La valeur des informations : ressorts et contraintes du marché des idées*, Ottawa, Les Presses de L'Université d'Ottawa, 2020.

LAMKO, Koulsy : *La phalène des collines*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2002.

LANNO, Régis : « Esquenazi Jean-Pierre, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* », *Revue des sciences sociales*, N°42, 2009, Étrange étranger, p.154-155.

LE BIHAN Jeanne et Nicholas MICHEL : « Écrire et dire le génocide des Tutsi », *Jeune Afrique*, publié le 18 mars 2024, <https://www.jeuneafrique.com/1545330/culture/jean-hatzfeld-les-rescapes-tutsi-ont-toujours-une-peur-metaphysique-de-leradication/> (Téléchargé le 19 novembre 2024)

LECACHEUR, Maud : « La « ligne droite » et la « ligne sinueuse » : Reportage et littérature dans les *Récits des marais rwandais* de Jean Hatzfeld », *Recherches & Travaux* [En ligne], 98, 2021, mis en ligne le 28 juin 2021. <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/3683>. (Consulté le 2 décembre 2024)

LINS BRANDO, Jacyntho: « Histoire et fiction chez Lucien de Samosate », *Etude des lettres : revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne*, 1998.

LUCIEN DE SAMOSATE : traduit par Philippe Renault, *Bibliotheca Selecta Classica*, 21 novembre, 2004. <https://bcs.fltr.ucl.ac.be/LUCIEN/Amis.html> (Consulté le 10 juin 2024)

MACLEOD, George: «Rwanda Genocide Stories: Fiction After 1994 by Nicki Hitchcott (review)», *French Forum*, Volume 42, Number 3, Winter 2017, p.503-506.

MacAULAY Alison: « Filming History: Visual Representations of Rwanda, 1916-2014 » A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Graduate Department of History, University of Toronto, 2022.

MACDONALD, Margaret: «The Language of Fiction », *Proceedings of the Aristotelian Society*, Suppl. 28, 1954.

MAZI-LESKOVAR, Darja: « Documentary Novel and Literary Journalism in the USA and Slovenia. » *Journal of Modern Literature*, Vol. 36, No. 2, Aesthetic Politics-Revolutionary and Counter Revolutionary, Indiana University Press, Winter 2013, p.180-185.

MEURET, Elizabeth : « Le journalisme littéraire à l'aube du XXIe siècle : regards croisés entre mondes anglophone et francophone », *COntEXTES* [en ligne], 11/2012. <http://journals.openedition.org/contextes/5376>.

MICHALCZYK, John: « Film representation of genocide and ethnic cleansing », *Art History and Film Department of Boston College, USA*.

MILANESI, Claudio [dir] : *Cahiers d'études romanes : territoires de la non fiction*. Marseille, Presses universitaires de Provence, nouvelle série, no.38, 2019. p.21-66

MONENEMBO, Thierno : *L'ainé des orphelins*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

NATIONS UNIES : Bureau de la prévention du génocide et de la responsabilité de protéger « Génocide : rappel historique », <https://www.un.org/fr/genocideprevention/genocide.shtml>. (Consulté le 3 février, 2024.)

NDUMBE, Kum'a. « Commentaire sur l'ouvrage *Un dimanche à la piscine à Kigali* de Gil Courtemanche », Regards croisés sur Radio Canada, [vidéo en ligne] 2/09/2001. https://youtu.be/cUI0MhsK9Yk?si=oonO47OJgY_neyPV (Téléchargé le 23 juin 2023)

NELSON, William: *Fact or fiction: the dilemma of the renaissance storyteller*, Massachusetts, Harvard University Press, 1973. 128 p.

NGUYEN, Céline : « Jean-Pierre Esquenazi, *La vérité de la fiction, comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*», *Questions de Communication*, Vol. 16, 2009, mis en ligne le 17 Janvier 2012, <http://questionsdecommunication.revues.org/166>. (Consulté le 23 janvier, 2024)

POLLARD, D.E.B: «Fiction and Semantics», *Ratio*, 15, 1973.

RADIO-CANADA : « Le monde de la culture rend hommage à Gil Courtemanche », publié le 19 août 2011 à 13h 01 HNE, s. p. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/527660/deces-gil-courtemanche>. (Téléchargé le 14 novembre 2024)

RADIO-CANADA : « Le regard critique de Gil Courtemanche sur le monde » Publié le 18 août 2021 à 12 h 37 HNE, s. p. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1817239/gil-courtemanche-journalisme-canada-international-afrique-archives>. (Téléchargé le 13 novembre 2024.)

RADIO-CANADA : « *Un dimanche à la piscine à Kigali*, de Gil Courtemanche (Boréal) » publié le 12 mai 2016 à 19 h 00 HNE, s. p. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/780334/un-dimanche-piscine-kigali-gil-courtemanche-livre-incontournable>. (Téléchargé le 17 novembre 2024.)

RANGER, Pierre : « Robert Favreau — Un dimanche à Kigali : entre l'horreur et la splendeur. », *Séquences*, Numéro 241, Janvier-Février, 2006.

SANSAL Boualem : « Écrire dans la violence du monde » dans Erri de Luca, Petros Markaris, Kim Thuy, Boualem Sansal, *Fictions. Penser le monde par la littérature*, Chêne-Bourg, Georg éditeur, 2017. 96 p.

SARTRE, Jean-Paul : *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1964. 384 p.

SASSERATH, Jules : *Le Ruanda-Urundi : un étrange royaume féodal au cœur de l'Afrique*, Bruxelles, Editions Germinal, 1948. 77 p.

SCHROLL, Jacques : « Faire vrai ou dire juste ? », *Acta fabula*, vol. 23, no. 5, Notes de lecture, Mai 2022, <https://www.fabula.org/revue/document14501.php>. (Consulté le 20 septembre 2023)

SEARLE John : *Sens et expression : études de théories des actes de langage*, Paris, Les éditions de minuit, 1982. 248 p.

SECK, Mamadou : « L'arbre à palabres : une institution traditionnelle communale africaine au service des travailleurs sociaux. » https://aifris.eu/03upload/uplolo/cv4702_2320.pdf. (Téléchargé le 17 mars 2024)

SEMUJANGA, Josias : *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des tutsi dans la littérature africaine*. Québec, Éditions Nota Bene, 2008. 310 p.

SEMUJANGA, Josias : « Murambi et Moisson de crânes ou comment la fiction raconte un génocide », *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature*, Vol. 67, No. 1, 12 janvier 2006.

SEMUJANGA, Josias : « Par-delà l'innommable, la littérature. *La phalène des collines* de Koulsy Lamko » dans Catalina Sagarra Martin, [dir.] *Le génocide des Tutsi, Rwanda 1994 : Lectures et écritures*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009.

SERY, Macha. « Le journalisme littéraire, "une passion française" en pleine vitalité », Publié le 17 Février 2021 à 16h. s. p. https://www.lemonde.fr/livres/article/2021/02/17/vitalite-du-journalisme-litteraire_6070305_3260.html. (Téléchargé le 22 mai, 2023)

TADJO, Véronique : *L'ombre d'Imana : Voyages jusqu'au bout de Rwanda*, Paris, Actes Sud, 2000.

TODOROV, Tzvetan: « Fictions et vérités », *L'homme*, 29^e année, No. 111/112, Littérature et anthropologie, juillet-décembre 1989. P. 7-33.

VALDÉS, Carmen: « The Auschwitz Trilogy by Primo Levi: Language as a form of survival », *Linguistics and Literature Studies*, 4(2), Department of Language Sciences, Faculty of Philosophy and Literature, University of Cordoba, Spain, 2016, p.149-157.

VIART Dominique : « Légitimité et illégitimité des écrivains de terrain ». Dans GEFEN Alexandre (dir.), *Territoires de la non-fiction : Cartographie d'un genre émergent*, Leiden ; Boston : Brill-Rodopi, Séries : Chiasma, 1380-7811, volume 46, 2020. p. 107-131.

WABERI, Abdouhermane : *Terminus*, Paris, Le serpent à plumes, 2000.