

***Le Passé devant soi*¹ une œuvre entre témoignage et distanciation.**

Mouloudj Rim
Université Lounici Ali, Blida 2

Le continent africain a été tout au long de son Histoire et jusqu'à nos jours le théâtre de conflits, d'affrontements et de guerres d'une rare violence. Le vingtième siècle s'achevant sur le terrible génocide rwandais qui fera près d'un millions de victimes et autant de rescapés traumatisés, marquera les esprits et donnera lieu à une production littéraire croissante.

En effet, la littérature en Afrique a souvent porté l'écho des soubresauts tragiques de l'Histoire et le génocide avec son lot de questions ne fait pas exception. Parmi les œuvres qui verront le jour suite à la tragédie, celles initiés par Fest' Africa², dans le cadre du projet mémoriel « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », auront une portée particulièrement grande, citons par exemple *L'aîné des orphelins*³, de Tierno Monénembo, ou encore *Murambi. Le livre des ossements*⁴ de Boubacar Boris Diop.

Le roman sur lequel nous porterons notre réflexion occupe cependant une place à part au sein des productions littéraires consacrées au génocide. En effet, *Le Passé devant soi*⁵ est une des rares œuvres de fiction produites par un Rwandais à propos de ce tragique événement. Gilbert Gatore, l'auteur, est un jeune rwandais qui a fui son pays durant le génocide son récit se veut une tentative de reconstitution de son journal intime qu'il avait entrepris de rédiger durant la guerre, son roman se distingue par un angle d'approche des faits totalement différents de ceux que l'on a pu lire dans les publications précédentes.

Le passé devant soi se concentre sur le parcours de deux personnages apparemment opposés. Il s'agit d'un côté de la jeune et brillante Isaro, vivant en France depuis son adoption par un couple français après le génocide. L'autre personnage du roman est Niko, jeune homme solitaire et secret qui vit reclus pour expier ses crimes. Les deux personnages, que rien ne semble relier, incarnent la figure de la victime et du bourreau, bien que la construction initiale du récit ne permette pas de le réaliser d'emblée. En fait, les deux personnages sont l'incarnation de deux souffrances insondables que le roman tente de restituer en un récit aux accents très changeants puisqu'il semble tantôt relever de la fable ou du conte pour ensuite s'inscrire davantage dans une écriture plus référentielle. Pour autant, le nom du Rwanda n'est jamais cité et ce n'est qu'au travers d'indices disséminés au fil des pages que les contours du pays se dessinent. Cette œuvre, qui apparaît comme une véritable plongée dans les méandres tortueux de l'esprit de ses protagonistes, se distingue par une écriture particulièrement travaillée où la fiction se pare d'une dimension testimoniale tout en posant des questionnements profonds sur la nature du mal, la culpabilité ou encore la possibilité du pardon.

Notre analyse tente de mettre en avant les spécificités de cette écriture qui, tout en se fondant sur un événement réel et abject, tente de s'écarter de ce réel traumatique en adoptant une approche distanciée des faits.

Le témoignage « oblique⁶ » : Stratégies de distanciation :

Un premier constat s'impose lorsque l'on aborde les écritures relatives au génocide, celui d'une forte contrainte éthique et morale qui module et oriente fortement l'acte d'écriture. Ainsi, les écrivains ont souvent banni toute forme de jeu littéraire qui leur semblait désormais vain et indécent. Toutefois, l'écriture étant aussi, et surtout, une quête formelle certains écrivains ont cherché à concilier les deux pôles du signifiant et du signifié, traditionnellement opposés par la critique.

L'œuvre que nous étudierons dans cette partie nous semble participer de cette tendance qui met en dialogue forme signifiante et contenu signifié en faisant écho à ces propos de Xavier Garnier : « *La littérature est un outil privilégié pour l'analyse politique des violences africaines de par son obsession des formes. Il n'est pas une violence, aussi petite ou aussi grande soit-elle, qui ne puisse être analysée comme un conflit de formes*⁷. »

Le roman à l'étude qui tend à dévoiler l'abjection du monde tout en la dissimulant sous les artifices d'une écriture parfois opaque et sinieuse, s'inscrit dans ce qui peut être qualifié d'écriture de la « distanciation ». Une écriture qui cherche à éloigner le lecteur de ses commodes habitudes de lecture et le pousse à réfléchir et déchiffrer les multiples pistes de sens que peut offrir l'œuvre littéraire. La distanciation passe, dans le roman de Gatore par un recours à des stratégies scripturaires diverses et à des symboles polysémiques que nous tenterons d'étudier. Dans un premier, temps nous nous intéresserons à la structure narrative mise en place par l'auteur qui se distingue ici par un emploi créatif du modèle de l'entrelacement. Nous tenterons dans ce point de mettre en lumière les effets sémantiques produits par cette mise en forme narrative, afin de démontrer la corrélation entre forme et sens dans ce récit.

Narration enchâssée et procédés de fictionnalisation dans *Le Passé devant soi*:

Dans *Le passé devant soi* de Gilbert Gatore, la narration est assumée par un narrateur extradiegetique omniscient. La forme du récit-témoignage est ainsi d'emblée contournée. L'avertissement initial prodigué au lecteur ou au narrataire dès l'incipit semble d'ailleurs signifier assez explicitement que ce roman ne se pliera pas aux codes traditionnels de la fiction romanesque :

« Cher inconnu, bienvenue dans ce récit. Je dois t'avertir que si, avant de mettre un pied devant l'autre, il te faut distinguer le sentier incertain qui sépare les faits et la fable, le souvenir et la fantaisie ; si la logique et le sens te paraissent une seule et même chose ; si, enfin, l'anticipation est la condition de ton intérêt, ce voyage te sera peut-être insoutenable. »⁸

Le roman, par cet avertissement, tend à se situer en marge de toutes les formes littéraires plus ou moins consacrées du témoignage. Il agit ici comme une grille de lecture qui anticipe sur les attentes possibles d'un lectorat potentiellement influencé par les origines rwandaises de l'auteur. Il s'agit en somme de désamorcer cet horizon d'attente, et de s'assurer d'une lecture affranchie de certains stéréotypes.

L'avertissement fonctionne par ailleurs comme une véritable mise en garde contre toute forme d'interprétation figée. Le roman semble se présenter davantage comme une somme d'interrogations, que comme une tentative de réponse. En effet, l'avertissement fait écho à ces propos de Philippe Bouchereau à propos de l'écriture du génocide :

« La distinction entre penser et comprendre implique une séparation entre la logique et le sens. Il y a bien une logique génocidaire, elle est cependant sans sens⁹. »

Si le narrateur du roman rappelle d'emblée cette distinction entre sens et logique c'est sans doute pour signifier que cette œuvre ne tente pas de donner à comprendre ce qui est incompréhensible, mais qu'elle tend plutôt à susciter des réflexions quant au caractère parfois mensonger d'une logique qui peut être abusive, et d'une quête de sens trop restreinte. Il s'agit de proposer ici les clés d'interprétation d'un roman qui veut s'écarter de toute lecture trop étroite qui ne trouverait du sens que dans la logique, et inversement. D'ailleurs, dans le roman, le père du personnage de Niko lui répète une mise en garde qui semble s'appliquer tout aussi bien à son fils qu'à tout lecteur tenté de chercher des réponses à ces questions :

« Méfie-toi des réponses [...] Tiens-toi toujours loin des gens qui ont des réponses et fuis ceux qui, avant d'avancer leurs réponses présentées comme enfantines, expliquent que toutes les questions sont, au fond, simples. Aucune question n'est simple, mon fils, donc aucune réponse ne peut l'être¹⁰. »

Aussi, le roman se bâtit autour d'une structure enchâssée, qui convoque tour à tour le bourreau et la victime. Une manière de donner plusieurs éclairages de la réalité complexe et difficilement appréhendable du génocide. Mais ces deux protagonistes n'assument pas la narration, et n'endossent pas vraiment un rôle de témoin. L'un s'évertue à oublier ses crimes, tandis que l'autre cherche à se souvenir et à comprendre. La structure entrelacée du récit et la narration extradiégétique assurée par des voix indéterminées permettent néanmoins d'accéder aux tourments et aux questionnements des personnages rongés par la culpabilité et le besoin de comprendre.

L'œuvre qui récuse toute forme de linéarité et de prévisibilité, comme l'indique l'avertissement, cherche à dévoiler, à susciter la réflexion en adoptant une structure narrative qui se positionne d'emblée dans un entre-deux oscillant entre « les faits et la fable ». Cette dualité sémantique s'exprime sur le plan formel notamment dans la distribution narrative articulée autour des deux personnages principaux. Mais, même si le roman revendique clairement son recours à l'imaginaire et à la fantaisie ; ce faisant, il n'en prétend pas moins à une forme de signifiante qu'il appartiendra au lecteur de déchiffrer à sa guise en gardant à l'esprit les avertissements disséminés dans l'œuvre.

À l'instar du célèbre roman de Tierno Monénembo que nous citons plus haut, *Le passé devant soi* se caractérise donc par une narration qui adopte le modèle des récits enchâssés. Toutefois, si dans *L'aîné des orphelins* les récits qui s'emboîtent sont assumés par le même narrateur-personnage, et racontent ainsi le parcours de ce

dernier à différentes époques de sa vie. Dans *Le passé devant soi* il s'agit plutôt de récits retraçant le parcours de deux personnages différents, chaque récit étant doté d'une relative autonomie par rapport à l'autre, les personnages n'étant apparemment pas liés l'un à l'autre. Les deux histoires semblent par ailleurs être d'égale importance, puisqu'aucune des deux n'est quantitativement plus importante que l'autre. Structurellement les récits sont séparés par des astérisques, la partie racontant le parcours de Niko se distingue par une numérotation qui rappelle celle de versets sacrés mais dont l'auteur dévoile lors d'une interview qu'elle s'inspire plutôt de techniques romanesques propres au nouveau roman notamment¹¹.

Les deux personnages principaux sont, quant à eux, comme nous le signalions précédemment, bourreau et victime. Il s'agit de Niko, jeune homme muet, solitaire et rêveur, sans doute un peu simple d'esprit. Il se laissera entraîner dans la folie des massacres, et plus tard, rongé par la culpabilité, il cherchera refuge dans la forêt à la poursuite d'un oubli impossible. Le récit se rattachant à ce dernier, se fait plus volontiers fantastique, tenant d'avantage de la fable ou du conte africain et n'apportant aucune précision de lieu ou de temps. Il se déroule au mépris de la logique entraînant le lecteur dans les songes fantasmagoriques de Niko. Ainsi, le lecteur découvre ce dernier au début de sa retraite dans une grotte peuplée par des singes, puis, au fil de la narration on apprend la raison de cette retraite et la source de ses terribles cauchemars et de la nausée qui le tenaillent. Seuls certains indices permettent de le relier au monde réel et au Rwanda, pays qui n'est d'ailleurs jamais nommé dans le roman tout comme le mot « génocide » en est absent.

La victime quant à elle s'incarne à travers le personnage d'Isaro, jeune étudiante résidant en France au sein d'une famille adoptive. La jeune fille menant de brillantes études avait refoulé le souvenir du génocide auquel elle avait dans son enfance échappé de justesse. Mais, un événement anodin fera rejaillir devant elle son passé tragique. La narration relative à Isaro est bien plus ancrée dans la réalité et adopte une linéarité narrative plus familière. Le roman raconte comment L'héroïne, une fois rattrapée par le souvenir de son passé, entame une véritable quête existentielle. Elle cherche à comprendre ce qui a bien pu se passer dans son pays d'origine. Ce qui la conduit sur la voie de l'écriture par le biais d'un projet ambitieux d'enquête sur le terrain devant lui permettre de produire un livre-témoignage rassemblant des récits de survivants et de criminels. Mais, au fur et à mesure que son projet prend forme, Isaro se métamorphose, les récits qu'elle récolte quotidiennement semblent la détruire :

« Les souvenirs des autres dont elle devenait la gardienne ne faisait pas qu'entrer dans ses oreilles et s'évacuer par son bras et son stylo sous forme d'encre. De même que l'urine n'est pas la bière de banane bue quelques heures auparavant, ce qu'elle écrivait n'était pas ce qu'elle avait vu et entendu. La différence entre les deux restait en elle et, de plus en plus manifestement la rongait¹². »

La quête de sens qu'entreprend Isaro ne lui apporte pas la sérénité escomptée. Le projet louable et nécessaire dans lequel elle s'investit la dépasse peu à peu. À la fin du roman les deux protagonistes meurent : Niko se laisse disparaître lentement

rongé par la faim et l'horreur de sa culpabilité. Isaro dévorée par l'immensité de sa tâche qui souligne, la difficulté, voire l'impossibilité de comprendre et de dire l'indicible.

Mise en abyme et métalepse

Toutefois, avant de se suicider, elle laisse à ses parents adoptifs une lettre qui bouleverse le sens global du roman. L'histoire de Niko est en fait écrite par Isaro elle-même. Cette dernière, sans abandonner totalement son projet testimonial initial, avait décidé d'écrire une fiction, pensant peut-être que ce choix faciliterait son propre travail de deuil :

« Sachez déjà, écrit-elle, que l'histoire de Niko (...) est tout, sauf simple et reposante. Je n'y ai pas réfléchi en ces termes au moment de commencer mais je réalise que, sous ses traits, c'est un peu celui qui a pu faire ça que j'ai essayé d'approcher, de comprendre, de tuer et de pardonner¹³. »

Cette révélation, située à la fin du roman, éclaire rétrospectivement l'ensemble du récit en y instituant une double mise en abyme. En effet, le personnage d'Isaro ayant opté, en premier lieu, pour un projet scripturaire de facture journalistique évoque régulièrement la nécessité de la retranscription de la parole des témoins, des rescapés, mais également des bourreaux, (bien que cette dernière tâche s'avère quasi impossible). Ce faisant, l'acte d'écriture est déjà mis en abyme et interrogé une première fois. La mise en abyme se dédouble lorsque l'on apprend qu'Isaro est aussi l'auteure de l'un des deux récits enchâssés structurant le roman¹⁴.

Une autre particularité narrative caractérise la structure de ce récit. Il s'agit du recours fréquent à la métalepse. Cette dernière, telle que définie par Genette est un passage d'un niveau narratif à un autre produisant un effet de fragilisation du vraisemblable narratif. Selon lui « *Toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiegétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortazar, produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (...) soit fantastique*¹⁵. »

Dans *Le Passé devant soi* la métalepse narrative est présente dans l'avertissement dès l'incipit. Le narrataire est ainsi convoqué dans l'espace du récit, et mis en présence de la jeune héroïne Isaro avant même que cette dernière ne soit présentée :

« Votre regard tombe sur elle, immobile et concentrée. Ignorant le secret qu'elle couve, vous ne censurez pas vos pensées moqueuses. Elle a l'air d'un oiseau géant, de ceux qui tiennent des journées entières en équilibre sur une patte. Vous n'osez pas rire de cette image, votre présence doit rester discrète, imperceptible. (...) Son silence vous demande de rester avec elle et vous savez que ce n'est pas le moment de lui refuser quoi que ce soit. Alors vous restez, à votre tour figé et absorbé. Dans le silence qui s'installe, il semble que vos esprits se rencontrent¹⁶. »

D'emblée l'évocation de l'héroïne suggère la gravité de son secret, la fragilité qui émane d'elle à travers la comparaison la qualifiant, instaure autour d'elle une

atmosphère de mystère et d'étrangeté. Une atmosphère qui est renforcée par la figure de la métalepse narrative. Celle-ci, en ébranlant les cloisons entre les univers extra et intradiégétique, réaffirme l'étrangeté même de l'œuvre et renie toute soumission au principe de réalité.

Dans le récit relatif à Niko, le narrataire est également convoqué à maintes reprises. La voix narrative l'invite à suivre les pérégrinations et les songes du personnage en gardant en mémoire que l'esprit de Niko est « *un labyrinthe sauvage*¹⁷. » La mise en garde initiale est d'ailleurs réitérée par le texte, comme s'il fallait prévenir toute interprétation trop définitive. Les avertissements récurrents dans la partie relatant le parcours de Niko semblent avoir pour fonction de cadrer et d'orienter la lecture comme pour se prémunir contre d'éventuels « malentendus ».

Il est vrai en effet que pour des raisons éthiques évidentes la mise en texte littéraire des génocidaires constitue une véritable gageure à laquelle peu d'écrivains s'étaient auparavant confrontés. Excepté le sénégalais Boubacar Boris Diop, aucun écrivain abordant le génocide rwandais n'avait mis en scène et présentés des bourreaux auparavant. Sans doute est-ce là l'une des raisons expliquant la récurrence des avertissements et des métalepses, comme s'il fallait, pour désamorcer la charge dramatique et contraire à l'éthique de la représentation littéraire d'un criminel, s'éloigner du « réalisme » et s'assurer parallèlement que le récit ne soit pas pris pour ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire une esthétisation du mal ou pire, une forme de justification et de défense des criminels. Aussi, le dernier avertissement de narrateur insiste pour que l'histoire de Niko ne soit pas prise pour autre chose qu'un « *un remède sans effet, un mensonge sans intentions*¹⁸ ». Ainsi, le roman se réaffirme sans cesse, à travers ces différents procédés et par sa structure même, comme une œuvre qui donne à ressentir le génocide et ses effets par le biais d'une forme scripturaire à la fois créative et sobre.

Bibliographie :

Boris Diop, Boubacar, *Murambi. Le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000.

Garnier, Xavier, « Les formes « dures » du récit : enjeux d'un combat » in *Notre Librairie, Penser la Violence*.

Gatore, Gilbert, *Le passé devant soi*, Alger, Chihab éditions, 2009.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972

Monénembo, Tierno *L'Aîné des orphelins*, Paris, Seuil, 2000.

Semujanga, Josias, « Les Méandres du récit du génocide dans *L'Aîné des orphelins* », *Études littéraires*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003, Vol. 35, n° 1.

Références

¹ Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, Alger, Chihab éditions, 2009.

² Fest' Africa (Festival de littérature négro-africaine, Lille) en 1998

³ Tierno Monénembo, *L'Aîné des orphelins*, Paris, Seuil, 2000.

⁴ Boubacar Boris Diop, *Murambi. Le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000.

⁵ Gilbert Gatore, *Le passé devant soi*, op. cit.

⁶ Nous empruntons la formule à Josias Semujanga qui l'emploie dans son article intitulé « Les méandres du récit du génocide » », in *Études littéraires*, vol. 35, n° 1, 2003, p. 101-115. Disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/008636ar> consulté le 09.05.2009.

⁷ Xavier Garnier « Les formes « dures » du récit : enjeux d'un combat » in *Notre Librairie, Penser la Violence*, p. 51

⁸ Gilbert Gatore, *Op., cit.*, p. 9.

⁹ Philippe Bouchereau, « La désappartenance, Penser et méditer le génocide », p.165-211, In Philippe Bouchereau (éd.). *L'intranquille*, n°4-5, Notre-Dame-de-Bondeville, 1999. p. 183. Cité par Eloïse Brezault dans « Raconter l'irracontable : le génocide rwandais, un engagement personnel entre fiction et écriture journalistique », in *Ethiopiennes* n° 71.

¹⁰ Gilbert Gatore, *op cit.*, p.127.

¹¹ Lors d'un entretien donné à l'Institut français de Rome l'auteur évoque des œuvres de Robbe-Grillet et J.M Coetzee qui se constituent de fragments numérotés qui ont inspiré sa démarche. Vidéo de l'entretien disponible sur : http://www.dailymotion.com/video/xhz1r5_rencontre-avec-gilbert-gatore-auteur-du-roman-le-passe-devant-soi_creation

¹² Gilbert Gatore, *op cit.*, p. 188.

¹³ *Ibid*, p. 196.

¹⁴ Nous étudierons ultérieurement le sens (esthétique et formel) du recours à ce procédé narratif dans le roman

¹⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 265.

¹⁶ Gilbert Gatore, *Op cit.*, p. 09, 10.

¹⁷ *Ibid*, p. 64.

¹⁸ *Ibid.*, p. 198.