



HAL
open science

Le récit d'enfance au prisme du génocide et de la violence politique: le motif du "retour" vers la terre d'enfance chez Gaël Faye et Scholastique Mukasonga

Aline Lebel

► To cite this version:

Aline Lebel. Le récit d'enfance au prisme du génocide et de la violence politique: le motif du "retour" vers la terre d'enfance chez Gaël Faye et Scholastique Mukasonga. *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, 2018. hal-03718745

HAL Id: hal-03718745

<https://hal.science/hal-03718745>

Submitted on 9 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le récit d'enfance au prisme du génocide et de la violence politique: le motif du “retour” vers la terre d'enfance chez Gaël Faye et Scholastique Mukasonga.

- 1 “Je rêve le soir d'un pays perdu, où les Rois et les Morts étaient mes familiers”¹ ; c'est en ces termes que dans ses *Éthiopiennes* Senghor évoque le “Royaume d'Enfance”, jardin d'Éden où la parole poétique trouve son origine et est appelée à se régénérer. Si cette nostalgie du paradis perdu de l'innocence enfantine, associée à la terre d'Afrique et à la création artistique, constitue un topos pour une certaine tradition de la poésie francophone, elle devient problématique dès lors que ce temps idéalisé de l'enfance est entaché par la mémoire de la violence politique et génocidaire.
- 2 La figure du paradoxal retour – à la fois spatial, temporel et poétique – vers une enfance marquée par l'irruption de la haine raciale et du génocide domine aussi bien la narration de *Petit pays*² (2016), premier roman de Gaël Faye, que l'ensemble de l'œuvre de Scholastique Mukasonga, et notamment ses deux récits les plus autobiographiques, *Inyenzi ou les cafards*³ (2006) et *La femme aux pieds nus*⁴ (2008). Si le premier fait le choix de la fiction et la seconde de l'écriture de soi, les deux auteurs ont en commun, au-delà d'une histoire familiale et personnelle qui les rattache à la mémoire de violences historiques majeures, de mettre en scène un même dispositif énonciatif et narratif. C'est en effet un voyage réel mais décevant vers le pays natal, transformé par le génocide en royaume des ombres, qui est présenté dans les deux œuvres comme à l'origine de l'entreprise littéraire. Et c'est parce que le voyage s'est révélé au moins partiellement un échec que l'écriture est choisie comme moyen pour faire retour vers le monde de l'enfance, afin de lui redonner vie et voix et d'en recréer la langue propre. Au récit viatique se substitue donc un récit d'enfance enchâssé, qui est aussi récit de survivance et témoignage des violences passées. Le choix de cette construction narrative brisée, qui permet de superposer à l'expérience et à la voix enfantines celles de l'adulte, conduit à l'élaboration d'une forme ambivalente, caractérisée par la polyphonie et la distance, voire la dissonance. En se mettant réflexivement en scène, l'écriture ne se contente pas de dire l'enfance : elle l'interroge en effet de façon critique, prenant acte de l'écart qui s'est creusé dans la perception et dans la langue, et de la rupture radicale induite par l'expérience de la violence extrême.
- 3 C'est ce jeu des points de vue et la question des formes et des fonctions à la fois poétiques et heuristiques de cette polyphonie qui ont attiré notre attention, et sur lesquels nous voudrions revenir dans cet article. Pourquoi faire retour vers l'enfance ? À quelles visées répond le récit rétrospectif ? Interroger la pluralité des points de vue dans les œuvres, c'est revenir sur la façon dont celles-ci mettent en scène la quête asymptotique d'une voix poétique apte à rendre compte de l'expérience enfantine, mais témoignant également d'une distance critique – celle de l'adulte – qui nous invite à revisiter les questions de l'innocence et du savoir enfantin, ou du rapport de l'enfant à la violence. L'élaboration d'un “contre-langage” enfantin, au sens où l'entend Catherine Coquio⁵, permet donc de porter un regard critique sur la spécificité de l'expérience enfantine de la violence historique extrême. Mais il témoigne également d'un enjeu heuristique et éthique majeur, puisqu'adopter le regard de l'enfant c'est par définition se situer dans le champ du “non-savoir”, et déconstruire les discours factuels “adultes” qui alternativement exhibent et voilent, voire justifient la violence. La conscience enfantine apparaît

ainsi comme le lieu où se reflètent et s'enregistrent les blessures historiques, mais où peut également se penser un rapport autre à cette histoire et à cette mémoire traumatique. Faire retour vers l'enfance et son langage par l'écriture, ne serait-ce donc pas une façon de la conjurer, de lui redonner vie, voire de la "réparer" au sens où l'entend Alexandre Gefen⁶ ? Ce sont ces diverses questions que nous nous efforcerons d'aborder dans cet article, en adoptant une démarche comparatiste et en confrontant les textes de Gaël Faye et de Scholastique Mukasonga.

Du paradis perdu au pays des morts : polyphonie et dissonances dans le récit d'enfance

- 4 C'est la pluralité irréductible des pratiques d'écriture et des poétiques qu'il convient de souligner avant d'initier notre lecture comparée. Malgré leurs similitudes, les trois romans diffèrent foncièrement par leur genre et par les situations mises en scène. *Petit pays* se présente comme une fiction, et établit clairement une distinction entre le *je* du héros, le jeune Gaby, et celui de l'auteur. Bien qu'il partage avec son personnage "les mêmes origines, la même identité"⁷, et, dans une certaine mesure, la même expérience et les mêmes questionnements, Gaël Faye souligne bien que l'histoire racontée n'est pas la sienne. Son œuvre rend témoignage de violences historiques qu'il a lui-même vécues : celles qui ont bouleversé l'Afrique des Grands Lacs dans les années quatre-vingt-dix, mais elle le fait par le biais de la fiction, tandis que Scholastique Mukasonga fait reposer ses deux premiers romans sur un pacte autobiographique qui pose clairement l'identité de la narratrice et de l'écrivaine. *Inyenzi ou les cafards* et *La femme aux pieds nus* sont ainsi à la croisée du récit d'enfance et du récit de témoignage : le premier relate la vie de l'écrivaine de sa naissance au Rwanda à son exil en France, en s'efforçant d'y réaliser une archéologie du génocide, alors que le second se centre sur la figure de sa mère. Outre ce décalage lié au genre, les situations mises en scène sont différentes. Si l'enfance du héros de *Petit pays*, jeune garçon métis vivant au Burundi, est marquée par la violence, elle diffère cependant de celle de Scholastique Mukasonga, fillette tutsi élevée au Rwanda et directement confrontée aux persécutions raciales. La question du rapport à la violence est donc soulevée par les deux textes, mais dans des contextes et à des fins parfois différents. Et c'est en prenant en compte ces divergences fondamentales que nous nous proposons de revenir sur les éléments de rapprochements entre les textes, en faisant l'hypothèse d'une vocation commune : celle de rendre compte, par le recours à une forme narrative brisée, de l'ambivalence de cette expérience enfantine placée sous le signe de la violence extrême.
- 5 Le premier rapprochement qui semble s'imposer à la lecture des textes concerne le schéma narratif et le dispositif énonciatif adoptés. *Petit pays* comme *La femme aux pieds nus* suivent un schéma circulaire : après un court prologue qui ancre la narration dans le présent de l'écriture, le texte, fictif ou non, se présente comme le récit enchâssé de l'enfance de l'auteur-narrateur. Il s'achève par l'évocation de l'événement à la genèse de l'entreprise littéraire – le voyage vers la terre d'enfance après l'exil et le génocide – faisant ainsi retour vers le moment de l'énonciation. C'est cette superposition des temps, des consciences et des espaces, du *je* écrivant et du *je* de l'enfant, qui permet de rendre compte de l'ambivalence de l'expérience décrite. Car cette subtile polyphonie, liée à la superposition des perspectives de l'enfant et de l'adulte, implique une tension dans l'évocation du passé, partagée entre mythe du paradis perdu et mémoire d'une violence présente à la fois au moment de l'enfance et à l'horizon de cette dernière.

Un impossible retour ? La genèse de l'écriture

- 6 Pour le comprendre, il nous faut d'abord revenir sur les stratégies d'écriture mises en œuvre dans les textes, et notamment dans *Petit pays* et dans *Inyenzi ou les cafards*, le premier roman autobiographique de Scholastique Mukasonga. L'un des points communs entre les œuvres est en effet qu'elles jouent sur un point de vue distancié : celui de l'exil. Gaby, le héros du roman de Gaël Faye, a été contraint de quitter son Burundi natal face aux tensions politiques grandissantes, et c'est ce départ qui signe la fin de l'enfance et du récit qui la relate. Scholastique Mukasonga, de son côté, s'est exilée en France pour échapper aux persécutions, et c'est depuis ce pays qu'elle a vécu les événements de 1994. La distance est donc double : d'abord spatiale, elle est accentuée par la position de "témoin absent"⁸ qui est celle du narrateur. Car si la mémoire du génocide occupe une place centrale dans les œuvres, celui-ci n'est jamais vécu qu'indirectement : il reste un hors-champ représenté à travers des points de vue intermédiaires, et c'est le constat de cette distance qui motive le désir de retour au pays natal. Voyage dans l'espace qui est aussi voyage dans le temps, puisqu'il vise à la réappropriation d'un espace intime : celui de l'enfance et du pays de l'enfance, que l'irruption de la violence génocidaire a rendu étranger.
- 7 Dans *Inyenzi ou les cafards*, ce désir de "faire retour" est d'emblée présenté comme une obsession suscitant à la fois la crainte et un sentiment de nécessité. La narratrice est en effet consciente que l'irruption de la violence génocidaire a rendu la terre familière étrangère et hostile :

J'ai mis bien du temps à me décider à retourner au Rwanda après le génocide. Oui, j'ai mis vraiment du temps. Longtemps, la force m'a manqué pour entreprendre le voyage. Les Rwandais réfugiés en France rentraient au pays. C'était leur devoir. Il fallait reconstruire le Rwanda. (...) Mais moi, qu'aurais-je été faire à Nyamata ? Il n'y avait plus ni père, ni mère, ni frère, ni sœur. André n'avait même pas retrouvé la trace de leurs maisons. À Gigata, il n'y avait plus que de grands maniocs redevenus sauvages, des bananiers moribonds étouffés par les fourrés d'épineux. Où me recueillir ? Avec qui partager ma douleur ? (IOC 156-157)

Les dernières lignes du texte prennent acte de l'écart insurmontable qu'a creusé la catastrophe. La modalité interrogative reflète le sentiment de dépossession de l'écrivaine, incapable de définir sa position dans un espace qui a perdu son sens et ses repères humains. Et les pages qui suivent viennent confirmer la crainte ici exprimée : la terre maternelle, le "royaume d'enfance" s'est métamorphosé en pays des morts, en espace vide et inhospitalier :

Le véhicule s'est arrêté. À gauche de la piste, toujours ce fouillis de buissons, de fourrés : "Regarde, me dit Emmanuel, tu ne reconnais pas ? C'est chez Cosma, c'est chez Stefania, c'est chez toi !" Je regarde l'enchevêtrement des taillis, j'ai peine à me convaincre : c'est chez moi ! "Regarde, insiste Emmanuel, les sisals de l'entrée !" Oui, sur le bord de la piste, il y a bien quelques feuilles brunâtres, aux épines noires, un peu racornies par la sécheresse. (...) Je me répète que je suis chez moi et je me rends compte que, pour me préserver, malgré ce que m'avait dit mon frère, malgré ce que j'en savais, j'ai conservé, comme un profond et secret espoir, l'illusion que la désolation qui s'était abattue sur Gitagata avait, chez moi, épargné quelque chose, qu'un signe, de par-delà la mort, m'attendait. Mais, bien sûr, il n'y avait rien ni personne. Et, tout à coup, je me mets à haïr violemment cette végétation folle qui a si bien achevé le "travail" des assassins, qui a fait de chez moi cette brousse hostile. Je ne veux pas écouter les explications d'Emmanuel, je ne veux plus savoir où était la vieille maison, ni la nouvelle. Je suis seule sur une terre étrangère où personne ne m'attend plus. (IOC 185)

Loin de permettre une résurrection du passé, le voyage conduit au constat amer de sa complète destruction. Les bourreaux ont détruit, avec les êtres aimés, les traces mêmes de leur présence, et la tentative de réappropriation de l'espace intime à laquelle se livre la survivante se révèle vaine. Le "viens et vois" d'Emmanuel, le compagnon de route de la narratrice, ne peut conduire qu'à une épiphanie négative : la superposition du souvenir d'enfance et de la réalité visible amène au constat amer d'une rupture irréparable, creusant les distances et rendant le retour impossible.

- 8 Chez Gaël Faye également, le voyage physique se révèle plus que décevant. Dès le premier chapitre de son récit, le héros-narrateur se dit conscient de son impossibilité :

Il m'obsède, ce retour. Pas un jour sans que le pays ne se rappelle à moi. Un bruit furtif, une odeur diffuse, une lumière d'après-midi, un geste, un silence parfois suffisent à réveiller le souvenir de l'enfance. "Tu n'y trouveras rien, à part des fantômes et un tas de ruines", ne cesse de me répéter Ana, qui ne veut plus jamais entendre parler de ce "pays maudit". Je l'écoute. Je la crois. Elle a toujours été plus lucide que moi. Alors je chasse cette idée de ma tête. Je décide une bonne fois pour toutes que je n'y retournerai plus. Ma vie est ici. En France. (PP 13)

La superposition de l'espace physique et temporel est ici clairement exprimée : le retour au pays natal est un retour à l'enfance elle-même, enfance qui resurgit tel un spectre dans le présent poreux de la narration. Mais comme dans *Inyenzi ou les cafards*, le voyage physique réel, qui s'effectue à la fin du récit, est un échec. "L'impasse n'est plus qu'un morne couloir poussiéreux, ses habitants des anonymes confinés" (PP 216-217), regrette ainsi Gaby, revenu sur les lieux. Si le retour n'est plus possible, c'est que l'expérience même de la violence et de la perte de l'innocence ont produit une souillure qui rend le territoire de l'enfance inaccessible. C'est cette perte qu'il souligne quelques paragraphes auparavant :

Ce n'est pas la distance terrestre qui rend le voyage long, mais le temps qui s'est écoulé. J'étais dans un lieu, entouré de famille, d'amis, de connaissance et de chaleur. J'ai retrouvé l'endroit mais il est vide de ceux qui le peuplaient, qui lui donnaient vie, corps et chair. Mes souvenirs se superposent inutilement à ce que j'ai devant les yeux. Je pensais être exilé de mon pays. En revenant sur les traces de mon passé, j'ai compris que je l'étais de mon enfance. Ce qui me paraît bien plus cruel encore. (PP 216)

Les dernières lignes soulignent que l'écart constaté n'est plus d'ordre spatial mais temporel et intime. Comme la narratrice des récits de Mukasonga, Gaby fait le constat d'une forme de rupture entre soi et soi : le véritable exil se situe dans l'espace intérieur, ce qui le rend plus terrible encore. On songe à la distinction entre *ipse* et *idem* qu'établit Paul Ricoeur⁹, évoquant les mécanismes de la mémoire. Le narrateur fait à la fois le constat de la permanence de son identité – il est toujours *la même personne* – et de l'écart creusé entre soi et soi – il n'est plus *le même*. S'il se sent bien dépositaire de la mémoire de l'enfant qu'il a été, et qu'il porte encore en lui, celle-ci lui est devenue inaccessible. Et cet exil intérieur n'est pas le résultat de la simple force corruptrice du temps. Car si, à la différence de Scholastique Mukasonga, ce n'est pas dans un pays directement touché par le génocide rwandais que le ramène son voyage, c'est bien à la violence politique et aux traumatismes historiques qu'est attribuée cette "rupture", cette aliénation du pays et du temps de l'enfance, devenus espaces hostiles.

- 9 Le retour physique vers le pays natal est donc un échec, et les deux fictions s'entent sur le constat de cette impossibilité, placé par un effet de retour circulaire à la fin du récit mais à l'origine de l'entreprise littéraire. Car si le royaume d'enfance est devenu pays des ombres, reste l'espoir que l'écriture, en défaisant le travail du temps, rende possible le

véritable retour et la recréation de ce "petit pays" perdu de l'enfance. C'est bien sur cette promesse que s'achève le récit de la catabase symbolique. "Le jour se lève et j'ai envie de l'écrire" : c'est ce qu'affirme Gaby dans les dernières pages de son récit, "Je ne sais pas comment cette histoire finira. Mais je me souviens comment tout a commencé" (PP 221). L'enfance est désormais horizon et promesse, et au récit viatique se substitue le récit de formation. Chez Scholastique Mukasonga également le récit de la descente aux enfers se clôt par la promesse d'un retour autre : l'espoir qu'en consignait dans son "cahier d'écolier" (IOC 191 et FPN 169) les noms et les souvenirs qui la hantent, elle puisse redonner vie au temps disparu. Mais cette superposition des points de vue induit également un décalage, un écart qui est au cœur de l'écriture. Comme le récit s'ancre dans un temps marqué par la conscience adulte du génocide à venir, il met en scène un phénomène de superposition et de mélange de voix, et à travers cette polyphonie s'exprime un effort de remémoration et de réappropriation de l'espace intime qui ne va pas toujours de soi. "Je tangué entre deux rives, mon âme a cette maladie-là" (PP 216) : ce que le narrateur de *Petit pays* dit de son expérience de l'exil peut aisément s'appliquer à l'écriture même. Car le récit d'enfance se situe dans une zone entre-deux, région indécise où se mêlent perspectives adulte et enfantine, et où s'élabore une langue nouvelle, fidèle à de ce mélange.

Recréation du monde enfantin et topos du paradis perdu

- 10 Cet effort de réappropriation de l'espace intérieur se traduit en effet par la quête d'une langue et d'une voix autres, aptes à rendre compte de la spécificité de l'expérience enfantine. Chez Gaël Faye en particulier, cette tentative conduit à la remotivation et à la réexploration d'un certain nombre de mythes et de topoï littéraires, et notamment de celui de l'enfance comme "paradis perdu" et temps de l'innocence. "C'est le paradis perdu qui m'intéressait avant tout", affirme ainsi l'auteur de *Petit pays*, évoquant les points de convergence entre son expérience propre et celle de son héros : "ce petit cocon dans lequel je me suis senti bien en tant qu'enfant et dans lequel tout adulte peut se remémorer son enfance aussi de cette manière-là"¹⁰. La fiction s'efforce de recréer la perspective et l'expérience propres du personnage enfantin, et la place accordée dans l'oeuvre aux sensations reflète l'intérêt porté à l'enfance comme période liminaire de formation d'un certain rapport au monde, aux autres et au temps. "Je profitais de cette minute et de cette pluie, de ce moment de bonheur suspendu où la musique adoptait nos cœurs, comblait le vide entre nous, célébrait l'existence, l'instant, l'éternité de mes onze ans, ici, sous le ficus cathédrale de mon enfance, et je savais alors au plus profond de moi que la vie finirait par s'arranger" (PP 113) dit le narrateur, évoquant son anniversaire de onze ans. Par un effet d'ironie tragique, l'espoir et l'optimisme du personnage enfantin viennent contraster avec le cynisme de l'adulte. L'enfance évoquée est donc présentée comme un "temps du bonheur" (PP 21), mais cette innocence est le fruit de l'inconscience du protagoniste, et de sa situation relativement privilégiée. Gaby, le héros du roman, le reconnaît lui-même :

Personne n'avait peur. Pour nous, enfants privilégiés du centre-ville et des quartiers résidentiels, la guerre n'était encore qu'un simple mot. Nous avons entendu des choses, mais n'avons rien vu. La vie continuait comme avant, avec nos histoires de boums, de cœur, de marques, de mode. Les domestiques de nos maisons, les employés de nos parents, ceux qui vivaient dans les quartiers populaires, dans Bujumbura Rural, à l'intérieur du pays, et qui ne recevaient de consignes de sécurité d'aucune ambassade, n'avaient pas de sentinelle pour garder leur maison, de chauffeur pour accompagner leurs enfants à l'école, qui se déplaçaient à pied, à vélo, en bus collectif, eux prenaient la mesure des événements. (PP 125-126)

La superposition de l'analyse de l'adulte, conscient des différences de classe et des écarts sociaux, vient donc à la fois souligner cette insouciance et nuancer l'idéalisation à laquelle la mise en scène de la conscience enfantine pourrait conduire. Le bonheur semble déjà menacé, même si le récit enchâssé a pour but de préserver quelque chose de cet émerveillement enchanté.

- 11 La perspective est différente chez Scholastique Mukasonga. Pour la narratrice d'*Inyenzi ou les cafards* et de *La femme aux pieds nus*, la notion même de "perte de l'innocence" ne saurait avoir de sens, puisque la violence a toujours fait partie de son univers. "J'avais trois ans et c'est alors que les premières images de terreur se sont gravées dans ma mémoire" (IOC 19), affirme-t-elle ainsi, s'efforçant de faire la genèse de son angoisse. Pourtant, le récit n'est pas entièrement dépourvu de moments d'insouciance : moments d'autant plus précieux que leur sauvegarde fait partie intégrante de la lutte menée par et dans l'écriture contre la haine destructrice des assassins. C'est en ces termes qu'elle l'évoque:

Les jours de Gitagata ! Ceux de mon enfance ! Il y en eut tant qui furent des jours de malheur et de tristesse... Et puis il y eut ceux étrangement calmes où nos bourreaux semblaient nous avoir oubliés. Les jours si peu nombreux d'une enfance ordinaire. (IOC 58)

La narratrice se dit dépossédée d'une part de son enfance, mais même l'omniprésence de la violence ne saurait rendre complètement lisse la mémoire de cette période. Le décalage est plus perceptible encore dans *La femme aux pieds nus*, roman que Scholastique Mukasonga consacre à la figure de sa mère : la recherche d'une langue propre à rendre compte de l'expérience enfantine y passe par l'inscription dans le récit des marques de l'oralité, et par l'intégration à la trame narrative des contes maternels. Elle témoigne ainsi d'une forme de pouvoir propre au personnage enfantin : de sa résilience et de sa capacité à conserver le sens du jeu même dans un monde marqué par le désastre. Et c'est cette vision enchantée du monde que le "voyage à rebours" semble tenter de préserver, bien qu'il se heurte sans cesse à la réalité de la violence historique et à la conscience blessée de l'adulte.

Le récit rétrospectif et l'enquête

- 12 Car cette nostalgie pour le vert paradis des amours enfantines dysfonctionne dès les premières pages, confrontée à l'irruption d'une Histoire traumatique. Celle-ci se situe à la fois en amont et en aval de l'enfance, au cœur même des souvenirs et dans la mémoire du *je* adulte, qui relit son passé au prisme de la fin qu'il sait inévitable. L'écriture est ainsi parcourue de tensions, et le mélange de voix déjà évoqué conduit parfois à des dissonances, l'innocence de l'enfant contrastant avec le savoir de l'adulte. Au-delà de la préservation d'un hypothétique "paradis perdu", c'est donc à une véritable enquête sur les origines de la violence que semble viser le récit rétrospectif.
- 13 Dans l'univers enfantin de Scholastique Mukasonga, élevée dans le Rwanda des années soixante et confrontée dès sa petite enfance à l'exil et à la haine raciale, la peur est omniprésente. Contrainte de quitter avec sa famille la province fertile de Gikongoro pour la région désolée de Nyamata, la fillette est dès ses plus jeunes années témoin et victime des violences et des humiliations subies par les tutsi. Elle relate les fouilles dans les maisons, les assassinats, les dangers rencontrés sur les chemins de l'école ou du lac, où les jeunes enfants sont exposés aux sévices des militaires. Le récit d'enfance est dès les premières pages un récit de survivance et un témoignage, illustrant la double visée de l'écriture. Car au-delà de la recreation et de l'exploration du monde enfantin, cette

narration "à rebours" a pour fonction de mener l'enquête et de faire l'archéologie du génocide ; d'en illustrer le caractère prémédité. C'est ce dont témoignent les nombreuses dates et les commentaires historiques : à l'atemporalité de l'expérience enfantine se substitue et se superpose la conscience historique de l'adulte, qui relit l'enfance au prisme de cette connaissance. L'organisation chronologique des chapitres d'*Inyenzi ou les cafards* éclaire bien cette visée démonstrative et le désir d'illustrer le propos historique de l'auteur. Or cette perspective polémique et critique a parfois pour corollaire une mise à distance, voire une déconstruction de la perception enfantine. On songe à l'ironie mordante avec laquelle la narratrice évoque le rôle joué par l'Église catholique dans les persécutions. "Nous vivions sous les portraits jumeaux du président qui nous avait voués à l'extermination et de Marie qui nous attendait au ciel" (IOC 66) dit-elle ainsi, après avoir évoqué les messes hebdomadaires que sa mère suivait avec piété. La voix adulte vient ici interrompre la narration, et s'inscrit en porte-à-faux de celle de l'enfant, encore ignorant de l'avenir et aisément manipulable : elle permet de réorienter le récit, et de lui assigner une valeur historique et politique.

- 14 Gaël Faye, quant à lui, souligne dès les premières pages la fin tragique qui attend l'innocence enfantine :

Mais au temps d'avant, avant tout ça, avant ce que je vais raconter et tout le reste, c'était le bonheur, la vie sans se l'expliquer. L'existence était telle qu'elle était, telle qu'elle avait toujours été et que je voulais qu'elle reste. Un doux sommeil, paisible, sans moustique qui vient danser à l'oreille, sans cette pluie de questions qui a fini par tambouriner la tôle de ma tête. Au temps du bonheur, si l'on me demandait "Comment ça va ?", je répondais toujours "Ça va !". Du tac au tac. Le bonheur, ça t'évite de réfléchir. C'est par la suite que je me suis mis à considérer la question. À soupeser le pour et le contre. À esquiver, à opiner vaguement du chef. D'ailleurs, tout le pays s'y était mis. Les gens ne répondaient plus que par "Ça va un peu". Parce que la vie ne pouvait plus aller complètement bien après tout ce qui nous était arrivé. (PP 21)

La superposition des points de vue et des temporalités transforme l'évocation du bonheur enfantin en chronique d'une fin annoncée. Et parce que cette "perte de l'innocence", illustrée dès les premières pages par la mise en scène de l'adulte désabusé, est à l'horizon du récit, celui-ci apparaît également comme une enquête sur les origines de la violence. C'est sur le spectacle d'une crise familiale que s'ouvre le roman : "Le début de la fin du bonheur", affirme le narrateur, "je crois que ça remonte à ce jour de la Saint-Nicolas, sur la grande terrasse de Jacques, à Bukavu, au Zaïre" (PP 22). Pour l'enfant, qui ne hiérarchise pas encore les événements et ne distingue pas la sphère de l'intime de la sphère publique, l'histoire personnelle de la grande Histoire, cette catastrophe familiale est l'occasion d'une première initiation douloureuse à la violence. Le roman semble reprendre la trame classique du récit de formation, à la différence près que les épreuves traversées par le petit Gaby ne sont l'occasion d'aucun apprentissage.

- 15 C'est donc le choix de cette forme narrative éclatée et de cette superposition des temporalités et des consciences qui conduit à ce mélange de voix caractéristique de la poétique des deux auteurs. L'adulte fait retour vers l'enfance et s'efforce d'en retrouver le langage et la vision propres, mais cette entreprise de recréation n'empêche pas le maintien d'une distance, visible dans les interventions du je écrivain, et dans la façon dont l'écriture se met en scène. Il s'agit de "recréer" l'enfance, mais en gardant la conscience du traumatisme à venir et sur lequel le récit s'efforce de mener l'enquête. La fonction de cette polyphonie est donc également heuristique : elle permet d'interroger la position de l'enfant et, à travers son expérience, l'événement lui-même.

Savoir et contre-savoir enfantin de la violence ?

- 16 Car l'un des enjeux de cette écriture à rebours et de ce retour vers le petit pays enfantin est également d'interroger le rapport de l'enfant à la violence, et le savoir propre qu'il peut en avoir. Les fictions éclairent la position liminaire de l'enfant et ce qu'elle induit : elles font retour vers une période charnière, où se dessine et s'articule un certain rapport au monde et à l'autre, pour en étudier les spécificités. Mais du fait même de son caractère liminaire, le choix du point de vue et de la position de l'enfant permet également une représentation autre de l'événement. Le récit d'enfance répond alors à une fonction heuristique : il permet de résister et de faire obstacle aux mythes adultes, en leur opposant un autre mode de compréhension de l'histoire.

Une position liminaire : des voix non entendues

- 17 Bien que mettant en scène des situations très différentes, les deux fictions sont en effet l'occasion d'une réflexion sur la spécificité de la position de l'enfant dans les conflits politiques et face aux violences historiques. Leur étude comparée révèle à la fois une pluralité irréductible d'expériences, et la même conscience d'une forme de liminarité et de vulnérabilité du personnage enfantin.
- 18 Cette réflexion sur le rapport complexe de l'enfant à la violence politique est très présente dans *Petit pays*, où elle correspond également à un réexamen critique du dilemme topique de l'innocence et de la culpabilité enfantines. La position de Gaby et de ses amis est d'emblée présentée comme ambivalente : directement touchés par les conflits qui les menacent dans leur vie quotidienne, ils n'en sont pas moins, en tant que "mineurs", à la marge de ces derniers. Gaby assiste en témoin excentré aux divers événements qui bouleversent l'actualité politique de son Burundi natal : les élections, puis le putsch militaire, et enfin le génocide lui-même, au Rwanda. De Gino, le fils de l'intellectuel belge tôt politisé, au narrateur, que son père s'efforce au contraire de "préserver" de la réalité qui l'entoure, le récit prend en compte toute une gamme de réactions et de postures possibles. Il n'en demeure pas moins que la violence demeure un hors-champ, puis une expérience dont les enfants ne sont d'abord que les témoins et les victimes passives. L'un des enjeux du récit d'enfance, qui est aussi récit d'une formation paradoxale, est d'ailleurs d'interroger le moment où s'opère le basculement de la violence subie à la violence assumée. À l'occasion d'un épisode de vol de vélo, déjà, le petit garçon se découvre potentiellement responsable et coupable : "j'étais passé de victime à bourreau en voulant simplement récupérer ce qui m'appartenait" (PP 68), confesse-t-il ainsi, en se remémorant l'épisode. En ce sens, la fiction tient à distance le mythe de l'innocence originelle, soulignant la diversité des expériences possibles et portant un regard critique sur le rôle de l'enfant dans le conflit. C'est le personnage de Francis, chef de gang qui commence par harceler la petite bande avant de devenir leur chef, qui incarne le mieux cette ambivalence. Brutal et autoritaire, il est ultimement celui qui conduit Gaby à immoler un homme enfermé dans une voiture, épisode qui clôt définitivement le récit de cette "fin d'enfance". La fiction ne le présente pas moins comme une figure liminaire et ambivalente, se refusant à le classer définitivement dans la catégorie des bourreaux ou des victimes. "Je regrettais ce que j'avais pu penser de Francis", affirme ainsi le narrateur, "il était comme nous, comme moi, un simple enfant qui faisait comme il pouvait dans un monde qui ne lui donnait pas le choix" (PP 159). On retrouve là une figure topique du récit d'enfance africain : celle de l'enfant soldat¹¹, ou de l'enfant tueur, à la croisée d'une interrogation sur la responsabilité et sur l'innocence

enfantine. À la fois acteur, victime et témoin excentré, l'enfant ne se laisse pas réduire à une catégorie ou à une position fixe, et c'est de cette tension que prend acte l'écriture.

- 19 Dans l'œuvre de Scholastique Mukasonga, l'enjeu n'est jamais d'interroger une possible ambivalence morale du personnage enfantin. Mais la question de sa position liminaire n'en est pas moins soulevée par le texte, la petite fille incarnant par excellence la problématique post-coloniale de la "subalterne", telle que la définit G. C. Spivak¹² dans ses écrits théoriques. En elle se conjugue en effet une triple source de vulnérabilité, liée à son genre, à son appartenance ethnique, et à son âge, faisant d'elle une figure paradigmatique de la subalterne sans-voix et sans-parole exclue du discours. En ce sens, le roman de Scholastique Mukasonga se distingue de celui de Gaël Faye par la place qu'il accorde à une expérience spécifiquement féminine de l'enfance et du traumatisme enfantin, à la croisée de divers types de violence et de domination. On songe à la place accordée dans *La femme aux pieds nus* aux violences dont sont menacées ou victimes les petites filles, et en particulier à la thématique du viol. Le voyage à rebours par l'écriture, au-delà de la réappropriation d'un passé aliéné, est donc l'occasion d'interroger et de donner à entendre une expérience d'ordinaire condamnée au silence.
- 20 La comparaison des œuvres conduit à souligner la diversité des statuts et des identités mises en scène : l'expérience du petit garçon métis du Burundi diffère radicalement de celle de la fillette rwandaise, et la comparaison des deux textes le souligne aisément. Au-delà de cette pluralité d'expériences, c'est cependant bien l'altérité et la vulnérabilité fondamentale du personnage enfantin qu'éclairent les deux auteurs. Et le choix de donner voix par la fiction à cette expérience "autre" est également pour l'un et l'autre l'occasion d'interroger un possible savoir enfantin de l'événement.

Connaissance et ignorance : la perception enfantine de la violence

- 21 Y a-t-il une perception et une compréhension proprement enfantines de la violence politique ? Comment l'enfant peut-il faire sens d'une expérience qui par définition dépasse ses cadres de compréhension ? Le personnage enfantin se définissant par sa position liminaire, les récits de Scholastique Mukasonga et de Gaël Faye sont l'occasion de donner voix à sa perception du monde. Les textes des deux auteurs se font l'écho d'une interrogation qui porte sur le savoir enfantin de l'expérience extrême et, à travers lui, sur la possibilité d'une compréhension et d'une représentation autre de l'événement historique.
- 22 Dans les textes de Scholastique Mukasonga, la vulnérabilité du personnage enfantin semble liée aussi bien à son statut de "subalterne" qu'à son incapacité à faire sens du mal et de la violence dont il est victime. Le décision de lui donner voix répond donc à une visée heuristique : en adoptant son point de vue, la fiction éclaire l'absurdité meurtrière de la haine raciale et des persécutions, en les coupant de toute forme de rationalisation abstraite. La représentation de la violence, passée par le prisme de la conscience enfantine, acquiert une efficacité plus grande que si elle était prise en charge par une narration "adulte". Elle permet de mettre à distance le factuel pur, et de redonner vie à une expérience directe, à échelle "humaine" et non désincarnée de l'événement. Voici par exemple le récit que l'enfant fait du départ pour Nyamata des familles tutsi exilées :

Le matin, avant le lever du jour, on nous a fait sortir des classes. La cour était pleine de camions. Je n'en avais jamais vu autant. Les moteurs tournaient. Ils avaient les phares allumés qui nous aveuglaient. On criait "vite, vite ! Montez, dans les camions." (...) Je

pleurais. J'avais perdu mon petit pot à lait qui ne me quittait jamais. Pour ne pas nous égarer dans la bousculade, ma mère nous tenait serrés contre elle. Je m'agrippais à son pagne. Vite, il fallait monter dans les camions. On nous y a entassés comme des chèvres, les uns contre les autres. Il fallait partir immédiatement. (...) Au début, j'étais plutôt contente : un voyage en voiture, cela n'arrivait pas souvent. Mais le voyage devenait de plus en plus pénible : il n'en finissait pas, nous étions serrés, les cahots de la piste nous renversaient les uns sur les autres, nous nous débattions pour ne pas suffoquer, nous avions soif, il n'y avait pas d'eau. Les enfants pleuraient. Quand on longeait une rivière ou un lac, les hommes tapaient sur le toit de la cabine du chauffeur pour lui demander de s'arrêter. La nuit était tombée. Personne ne savait où nous allions. Dans le regard de ma mère, je lisais le désespoir. J'avais peur. (IOC 23-24)

Une irruption du narrateur adulte a permis dans le paragraphe précédent de recontextualiser les événements, mais la description du voyage lui-même se fait au plus près de la perception enfantine. Inconsciente de ce qui est en jeu, la petite fille peut ainsi se dire "plutôt contente" au début de ce voyage inattendu : les événements se succèdent sans lien ou causalité apparente, la complète impuissance des victimes étant soulignée par le choix de ce point de vue "passif" s'il en est. Mais le choix de cette narration a également pour conséquence et pour fonction de replacer le récit des événements à une échelle plus humaine. L'enfant, qui est par définition celui qui "vit dans le présent", ne connaît que sa faim et son angoisse, et ne peut chercher ni trouver un sens à ce qui lui arrive. À l'encontre d'un enregistrement purement factuel de l'événement, la conscience enfantine apparaît donc comme le lieu d'une représentation et d'une perception plus directes et émotionnelles de l'Histoire.

- 23 Gaël Faye fait du point de vue enfantin le même usage heuristique et éthique. Comme la narratrice de Mukasonga, le petit Gaby est incapable de faire sens des enjeux politiques qui préoccupent tant son père et les adultes qu'il voit autour de lui : en lui donnant voix, le narrateur adulte peut donc souligner le décalage criminel entre l'apparente insignifiance des événements et la gravité de leurs conséquences. Ce jeu sur la dissonance entre le monde adulte – le monde de la politique et de la violence – et la conscience enfantine, facteur de "défamiliarisation" (ostranénie), constitue un topos du récit d'enfance, ici pleinement remotivé. On le retrouve quelques pages plus tard, lorsqu'à l'occasion des élections, le petit Gaby établit une équivalence provocatrice entre le jeu sportif et le jeu politique :

Quel plaisir de voir la gaieté que la politique procurait ! C'était une joie comparable à celle des matchs de football du dimanche matin. Je comprenais encore moins pourquoi Papa refusait que les enfants parlent de tout ce bonheur, de ce vent de renouveau qui décoiffait les cheveux des gens et remplissait les coeurs d'espoir. (PP 93)

Le récit joue ici sur la puissance subversive du regard enfantin pour désacraliser et démythifier les fantasmes adultes. Comme chez Mukasonga, le passage par le regard étranger et la sagesse transgressive de l'enfant permettent de donner de l'événement une représentation "autre". Mais à la différence de cette dernière, cet usage test du regard enfantin conduit également à une relecture critique du passage de l'innocence enfantine au savoir adulte. L'ignorance de Gaby est vite mise à mal, et la superposition du regard adulte permet alors de porter sur l'enfance un regard interrogateur :

J'ai beau chercher, je ne me souviens pas du moment où l'on s'est mis à penser différemment. À considérer que, dorénavant, il y aurait nous d'un côté et, de l'autre, des ennemis, comme Francis. J'ai beau retourner mes souvenirs dans tous les sens, je ne parviens pas à me rappeler clairement l'instant où nous avons décidé de ne plus nous contenter de partager le peu que nous avons et de cesser d'avoir confiance, de voir l'autre

comme un danger, de créer cette frontière invisible avec le monde extérieur en faisant de notre quartier une forteresse. Je me demande encore quand, les copains et moi, nous avons commencé à avoir peur. (PP 82)

L'irruption de la voix narrative est l'occasion de l'expression d'une sidération : le *je* adulte ne peut faire sens de ce basculement, de ce moment de rupture à partir duquel l'enfant cesse de s'émerveiller devant le monde et commence à intérioriser les catégories adultes. En ce sens, le retour vers l'enfance prend également une signification plus universelle et métaphysique : il est l'occasion d'une généalogie de la violence et de la haine. L'enfance innocent ne saurait faire sens de la violence, et pourtant il en intègre peu à peu la logique, et le parcours "à rebours" du narrateur ne lui permet pas d'élucider pleinement les raisons de cette "chute". La fiction se contente de prendre acte de la disparition de l'enfance, alors que celle-ci est déjà advenue : "on apprivoisait l'idée de mourir à tout instant", souligne-t-elle, "la mort n'était plus une chose lointaine et abstraite. Elle avait le visage banal du quotidien. Vivre avec cette lucidité terminait de saccager la part d'enfance en soi" (PP 199).

Fictions enfantines et mythes adultes

24 L'adoption du regard enfantin, par son altérité radicale, permet donc une représentation autre de l'événement. Ce procédé de défamiliarisation est employé par les deux auteurs : il permet de changer les perspectives et contraint le lecteur à réinterroger les faits, à les envisager sous un angle nouveau. On pourrait aller plus loin encore, et suggérer que l'adoption du point de vue de l'enfant répond à une visée plus radicale et agonistique : il permet de défaire les "mythes" adultes mensongers, les fictions falsificatrices inventées par les bourreaux pour justifier leurs actes. A ce titre, la voix enfantine est porteuse d'un savoir qui est aussi "non-savoir" critique, mise à nu des discours prétendument factuels et de leurs manipulations, auxquels s'oppose le monde des contes enfantins.

25 C'est à ce titre que le choix du récit d'enfance est chez Scholastique Mukasonga l'occasion d'une réinterrogation des frontières entre "fiction" et témoignage. "La fiction et l'autobiographie ne sont pas étanches"¹³ affirme-t-elle ainsi, citant Shalom Auslander dans un entretien sur son roman *Notre-Dame du Nil*. Les événements rapportés dans ses deux textes autobiographiques sont bien sûr avérés, mais l'écrivaine accorde une place centrale à l'imaginaire enfantin. On songe au long chapitre consacré dans *La femme aux pieds nus* à la thématique des contes : le pays de l'enfance est également "le pays des contes" (PP 131), un espace d'invention poétique et de jeu. C'est cette capacité d'imagination et de recréation du monde que l'écrivaine appelle de ses vœux :

Non, je ne suis pas étrangère au pays des contes. Je sais ce que ces bavardes de courges ont à dire à l'éleusine. Je sais pourquoi le crapaud coasse et se gonfle de gloriole : à l'aide de tous ses frères, il a battu la bergeronnette à la course. Je sais qui pousse dans la savane ce cri pitoyable : c'est l'impereryi, ce petit animal auquel Imana a oublié de donner une queue. Il pousse, il pousse toute la nuit pour faire sortir le bel appendice qui lui a été refusé. Il n'est pas bon d'écouter trop longtemps sa plainte lamentable et surtout de vous tordre le cou pour tenter d'apercevoir son derrière. (FPN 131)

26 Le retour vers l'enfance implique donc à la fois un effort conscient de remémoration et d'établissement des faits, et l'invocation de ce royaume enchanté ; l'emploi du présent, qui mime l'effort incantatoire de l'écriture, illustre la réussite de cette opération. Or ce passage par les contes et les fictions enfantines, loin de conduire à une représentation "fausse" des événements, répond elle aussi à une visée critique. Elle permet de mettre à jour, par un effet de miroir inversé, le caractère "fictif" et fallacieux des mythes adultes,

évoqués quelques paragraphes plus loin :

Mais il y avait d'autres histoires. Des histoires qui n'étaient pas les nôtres, qu'on ne racontait pas autour du feu. Des histoires qui étaient comme les mauvaises drogues que préparent les empoisonneurs, des histoires porteuses de haine, porteuses de mort. Des histoires que racontaient les Blancs.

- 27 On songe à la distinction que Dominique Viart établit¹⁴ entre la "fiction", qu'il associe à l'invention féconde, et la "falsification", qui relève selon lui de la manipulation mensongère. Les "histoires" des colonisateurs n'ont pas plus de réalité que les contes d'enfant, dont ils constituent le double inversé, mais ils se présentent comme véreux et répondent ainsi à une volonté de destruction :

Les Blancs avaient déchaîné sur les Tutsi les monstres insatiables de leurs mauvais rêves. Ils nous tendaient les miroirs déformants de leurs impostures et, au nom de la science et de leur religion, nous n'avions plus qu'à nous reconnaître dans le double maléfique surgi de leurs fantasmes. Les Blancs, ils prétendaient savoir mieux que nous qui nous étions, d'où nous venions. Ils nous avaient palpés, pesés, mesurés. Leurs conclusions étaient sans appel : nos crânes étaient caucasiens, nos profils sémitiques, nos statures nilotiques. Ils connaissaient même notre ancêtre, c'était dans la Bible, il s'appelait Cham. Nous étions des presque Blancs, malgré quelques vilains métissages, un peu juifs, un peu aryens. Les savants, et on devait leur en être reconnaissants, avaient même taillé pour nous une race sur mesure : nous étions des Hamites ! (FPN 134)

Le texte met en valeur la réversibilité du langage et de la fiction : le passage par le "pays de l'enfance" qui est aussi "pays des contes", permet ainsi de dénoncer et de défaire les faux mythes créés par les colonisateurs et repris par les persécuteurs hutus.

- 28 Cette capacité du langage autre de l'enfant à défaire les discours figés du monde adulte est également au cœur de l'entreprise littéraire menée par Gaël Faye, et de la visée éthique et heuristique, voire politique qu'il semble vouloir lui attribuer. La violence se décline, et les mythes déconstruits sont de diverses natures et origines, qu'ils portent sur des appartenances "raciales", ethniques, sociales ou politiques. Tous témoignent cependant d'un même désir de figer les identités et d'imposer une définition fixe et factuelle aux choses et aux êtres. C'est cette prétention à posséder une vérité unique et indiscutable que remet en cause le petit Gaby, lorsqu'il se dit incapable de répondre aux exigences de son ami Gino, qui attend de lui qu'il se "définisse" :

Gino, le seul enfant que je connaissais qui, au petit déjeuner, buvait du café noir sans sucre et écoutait les informations de Radio France internationale avec le même enthousiasme que j'avais à suivre un match du Vital'O Club. Quand nous étions tous les deux, il insistait pour que j'acquiesce ce qu'il appelait une "identité". Selon lui, il y avait une manière d'être, de sentir et de penser que je devais avoir. Il avait les mêmes mots que Maman et Pacifique et répétait qu'ici nous étions des réfugiés, qu'il fallait rentrer chez nous, au Rwanda. Chez moi ? C'était ici. Certes, j'étais le fils d'une Rwandaise, mais ma réalité était le Burundi, l'école française, Kinanira, l'impasse. Le reste n'existait pas. (PP 84-85)

Gino, contaminé par les représentations du monde adulte, impose à son camarade une exigence que ce dernier est incapable de respecter. Car la conscience enfantine du monde, que le roman met en scène dans son caractère fluctuant et changeant, dans son attachement aux sensations et aux choses du concret, est incapable de faire sens de ces concepts figés et abstraits. Elle permet ainsi de défaire le "mythe identitaire", qui est à l'origine des haines qui déchirent le pays et qui conduiront plus tard au génocide. À ce titre, le choix du point de vue enfantin a également une portée que l'on pourrait dire politique, puisqu'il permet de mettre en question et d'interroger le discours *du* politique.

Se refusant aux réponses fixes et absolues, il ouvre un espace de questionnement et d'étonnement où le dialogue semble redevenir possible. On songe à la scène où les deux amis, Gaby et Gino, se rendent dans un cabaret : ils y sont exposés à une multiplicité de voix désincarnées, exprimant les avis les plus divers (PP 88-91). La conscience enfantine se contente d'enregistrer les voix qui se mêlent et s'échangent dans une étrange confusion de Babel, sans prétendre départager ou hiérarchiser les opinions, ni trancher ou décider de leur véracité. Elle les met en scène, coupées de leur origine, et les laisse se heurter et s'entrechoquer sans prétendre n'assigner qu'à une seule une valeur de vérité absolue.

- 29 Le récit rétrospectif est donc l'occasion de réinterroger le rapport de l'enfance à la violence politique et, à l'inverse, de faire retour vers le traumatisme historique à partir d'une perspective autre. Par là même, on peut se demander si ce "voyage à rebours" (PP 218) par l'écriture n'aurait pas pour vocation de permettre de "réparer" ce temps de traumatisme, au sens où l'entend Alexandre Gefen¹⁵. C'est ce dernier point, et la question de la possible visée thérapeutique de l'écriture de l'enfance, que nous nous proposons à présent d'aborder.

Faire retour pour réparer ?

- 30 La question de la "vocation thaumaturgique" de l'écriture mérite en effet d'être posée, dans la mesure où les œuvres étudiées se situent à la croisée du genre du récit d'enfance et de l'écriture (Mukasonga) ou de la fiction (Faye) de témoignage. Dans cette perspective, elles semblent se placer dans le sillage de ce désir de "réparation" qu'Alexandre Gefen¹⁶ désigne comme l'une des principales caractéristiques de la littérature contemporaine, et qu'il associe au désir de prendre en charge, par la fiction, les communautés oubliées et les individualités blessées. Faire retour sur l'enfance, est-ce une façon de la réparer, et d'apaiser les blessures à la fois personnelles et collectives laissées par une histoire traumatique ? C'est la présence et les modulations de cet horizon cathartique que nous nous proposons à présent d'étudier.
- 31 Cette volonté de réparation est particulièrement perceptible chez Scholastique Mukasonga, qui présente l'écriture comme "une sorte de remède pour éradiquer définitivement cette longue période de souffrance"¹⁷ qu'incarne l'enfance. Le propos emprunte à la fois au mythe aristotélicien de la catharsis par la représentation, et au modèle du récit psychanalytique : mettre en scène l'enfance, c'est s'en libérer et réparer le moi blessé, retisser les liens brisés par l'irruption de la violence génocidaire et de l'exil. Car chez Gaël Faye comme chez Scholastique Mukasonga, l'enfance fait retour de façon intempestive et non maîtrisée. "Pas un jour sans que le pays se rappelle à moi" (PP 13) affirme ainsi Gaby, le narrateur de *Petit pays*. Dans *Inyenzi ou les cafards* et *La femme aux pieds nus*, c'est la reprise du motif du cauchemar qui illustre l'irruption du souvenir traumatique refoulé : "les Esprits des morts nous parlent-ils à travers nos rêves ?" s'interroge ainsi l'écrivaine, "Je voudrais tant le croire. Je note sur le cahier ce cauchemar qui, depuis quelque temps, obsède mes nuits". C'est donc parce que l'enfance hante le présent qu'il faut l'exorciser, et le résultat de ce retour par l'écriture apparaît dans les dernières pages d'*Inyenzi ou les cafards*, lorsque la narratrice peut enfin affirmer que "oui, je suis bien celle qu'on appelait toujours de son nom rwandais, celui que m'avait donné mon père, Mukasonga" (IOC 191), semblant ainsi prendre acte de la restitution par l'écriture de l'unité originelle perdue, et de la réparation du lien brisé entre le je de l'enfant-témoin et le je de l'adulte-écrivain.

32 Mais cette visée thérapeutique concerne aussi bien l'espace collectif qu'intime, et la réparation du *je* passe également par une réparation qui est à entendre au sens fort de "dédommagement" à l'égard des morts. Scholastique Mukasonga se dit consciente d'avoir été "choisie pour survivre" par ses parents : il faut que "quelques-uns survivent, gardent la mémoire, (pour) que la famille, ailleurs, puisse continuer" (IOC 116). C'est en s'acquittant de cette dette à l'égard des disparus qu'elle peut espérer trouver la guérison, et cette perspective est présente dès les premières lignes de *La femme aux pieds nus* :

Souvent ma mère s'arrêtait au milieu d'une de ces innombrables tâches qui s'enchaînent tout au long de la journée d'une femme (balayer la cour, écosser, trier les haricots, sarcler le sorgho, retourner la terre, déterrer les patates douces, éplucher les bananes avant la cuisson...) et elle nous appelait, nous, les trois cadettes qui étions encore à la maison, non pas par les noms qu'on nous avait attribués au baptême, Jeanne, Julienne, Scholastique, mais de nos noms véritables [...]. Et elle nous disait d'une voix que nous ne lui connaissions pas, comme venue d'un autre monde, et qui nous pénétrait d'angoisse : "Quand je mourrai, quand vous me verrez morte, il faudra recouvrir mon corps ? Personne ne doit voir le corps d'une mère. C'est vous mes filles qui devez le recouvrir, c'est à vous seules que cela revient. Personne ne doit voir le cadavre d'une mère, sinon cela vous poursuivra... vous hantera jusqu'à votre propre mort, où il vous faudra aussi quelqu'un pour recouvrir votre corps." (FPN 11-12)

C'est sur cette injonction maternelle que s'ouvre le récit, avant de faire le double constat de son échec effectif et de sa substitution par l'entreprise littéraire :

Je n'ai pas recouvert de son pagne le corps de ma mère. Personne n'était là pour le recouvrir. Les assassins ont pu s'attarder devant le cadavre que leurs machettes avaient démembré. Les hyènes et les chiens ivres de sang humain ont pu se repaître de sa chair. Ses pauvres restes se sont confondus dans la pestilence de l'immense charnier du génocide et peut-être à présent, mais cela aussi, je l'ignore, ne sont-ils, dans le chaos d'un ossuaire, qu'os parmi les os et crâne parmi les crânes.

Maman, je n'étais pas là pour recouvrir ton corps et je n'ai plus que des mots – des mots d'une langue que tu ne comprenais pas – pour accomplir ce que tu avais demandé. Et je suis seule avec mes pauvres mots et mes phrases, sur la page du cahier, tissent et retissent le linceul de ton corps absent. (FPN 12)

L'image du "linceul" de mots est de l'ordre de l'isotopie dans l'œuvre de l'auteur : elle illustre la fonction de l'écriture, "tombeau de papier" (IOC 191) pour les absents, la famille et la communauté martyrisée. Car comme l'illustrent les dernières pages de *La femme aux pieds nus*, le linceul de la mère est à terme appelé à devenir celui de l'ensemble de la collectivité. "As-tu un pagne assez grand pour les couvrir tous ?" (FPN 171) : cette interrogation, qui clôt le récit, illustre à la fois la visée de l'entreprise littéraire, soucieuse de redonner voix aux victimes, et la fragilité de la position de l'écrivaine.

33 Car si les deux auteurs affichent un même désir de "réparer" l'enfance, ils se gardent d'adopter une perspective triomphaliste. Le Rwanda est pour Scholastique Mukasonga une "inguérissable blessure" (IOC 128), et elle se contente dans le thrène funèbre des dernières pages d'*Inyenzi ou les cafards* d'épeler les noms et les histoires, prenant acte de la souffrance sans prétendre la consoler. Au dire de l'écrivaine même, son livre "ne contourne pas la souffrance, l'humiliation, le fait qu'on nous a détachés du statut d'être humain pour celui de cafard"¹⁸, et cette notion d'"irréparable" est également présente en filigrane du roman de Gaël Faye. Car si Scholastique Mukasonga accorde une place centrale à la transmission des contes et des récits de ses parents, condition de la "réparation" par l'écriture, le narrateur de *Petit pays* prend acte de la rupture induite par l'expérience de la violence extrême. Le génocide n'est représenté qu'à distance dans

le roman : c'est la mère rwandaise du protagoniste qui retourne au pays après le massacre. Mais à son retour, le royaume des contes s'est transformé en espace infernal, comme si la mémoire de la violence faisait irruption dans l'espace même de la fiction enfantine :

Nous vivons. Ils sont morts. Maman ne supportait pas cette idée. Elle était moins folle que le monde qui nous entourait. Je ne lui en voulais pas, mais j'avais peur pour Ana. Chaque nuit, désormais, Maman demandait de parcourir avec elle ses contrées de cauchemars. Je voulais sauver Ana, nous sauver. Je voulais que Maman parte, qu'elle nous laisse en paix, qu'elle débarrasse nos esprits des horreurs qu'elle avait vécues pour nous permettre encore de rêver, d'espérer en la vie. Je ne comprenais pas pourquoi nous devions la subir, nous aussi. (PP 193)

34 On songe ici à ce que Walter Benjamin dit dans *Expérience et pauvreté*¹⁹ de l'incommunicabilité de l'expérience, et de la cassure que la violence traumatique introduit dans le processus de transmission entre générations. Le royaume des contes, ce lieu de dialogue apaisé entre le monde adulte et l'univers enfantin, a été saccagé. Que reste-t-il donc à sauver ? Dans les romans de Scholastique Mukasonga comme dans dans le récit de Faye, la réparation de l'enfance reste un horizon incertain, soumis à condition. "Le jour se lève et j'ai envie de l'écrire", affirme le narrateur de *Petit pays*, "Je ne sais pas comment cette histoire finira. Mais je me souviens comment tout a commencé" (PP 220). La fiction laisse en suspens le résultat même de l'entreprise, et c'est également la modalité interrogative et le mode conditionnel qui dominent à la fin des deux romans de Scholastique Mukasonga. "Je voudrais tant croire que ce serpent était bien le signe envoyé pour tous ceux qui ont péri", dit-t-elle, évoquant l'animal sacré qu'elle a aperçu sur les ruines de la maison familiale, "qu'ils me disaient que je n'avais pas trahi les miens, que c'était bien pour eux que j'avais dû suivre le long détour de l'exil, que j'étais revenue à leur appel pour recevoir en dépôt la mémoire de leurs souffrances et de leurs morts" (IOC 190). Et c'est sur une question non résolue que s'achève *La femme aux pieds nus*, comme si la promesse faite à la mère désignait un idéal asymptotique que l'écrivaine ne pouvait jamais être assurée d'avoir atteint.

35 Loin d'entretenir le mythe de la résilience ou de prétendre offrir une consolation certaine, la fiction prend donc acte du gouffre ouvert par le deuil. Le retour vers la terre d'enfance répond à un désir de réparation et de compensation symboliques à l'égard des morts, mais celles-ci restent toujours asymptotiques, et le récit d'enfance permet ainsi de faire signe vers une pratique d'écriture "en mode mineur", habitée par le manque et qui ne prétend pas pallier l'absence. C'est sur son humble "cahier d'écolier" (IOC 191 et FPN 169) que Scholastique Mukasonga consigne les traces du passé, faisant de l'écriture un espace de transmission et de dialogue entre le *je* adulte et le *je* de l'enfant :

Oui, je suis bien celle qu'on appelait toujours de son nom rwandais, celui que m'avait donné mon père Mukasonga, mais désormais, je garde en moi, et comme faisant partie du plus intime de moi-même, les débris de vie, les noms de ceux qui, à Gitwe, à Gitagata, à Cyohoha, resteront sans sépultures. Les assassins ont voulu effacer jusqu'à leur mémoire mais, dans le cahier d'écolier qui ne me quitte plus, je consigne leurs noms et je n'ai pour les miens et tous ceux qui sont tombés à Nyamata que ce tombeau de papier. (IOC 191)

36 Ce que semble permettre le choix de cette écriture enfantine, c'est la possibilité de penser un espace où sont conservées les traces des disparus et où se donnent à entendre leurs voix manquantes, sans que le récit prétende imposer un cadre d'explication unique. La plasticité de la perception enfantine rend possible ce mélange de voix qui dépasse la simple polyphonie évoquée auparavant. Le récit se fait alors chambre d'écho

de voix multiples, à la fois adultes et enfantines : celles des disparus, que la fiction rappelle à la mémoire dans toute leur humanité et tente de couvrir de son “linceul” symbolique. Le “tombeau de papier” que l’enfant construit pour sa mère est fragile : mais c’est en s’installant dans ce vacillement que l’écriture semble trouver sa juste posture éthique, et c’est là que le récit d’enfance devient récit de vocation littéraire. Plus encore : au-delà d’un modèle d’écriture, c’est un modèle de lecture et de réception que le texte permet d’esquisser. La thématique de la lecture enfantine occupe une place importante dans *Petit pays*, où elle anticipe sur la vocation d’écrivain. C’est en ces termes que Gaby évoque l’effet des lectures que lui a recommandées Madame Economopoulos, une voisine de quartier :

Grâce à mes lectures, j’avais aboli les limites de l’impasse, je respirais à nouveau, le monde s’étendait plus loin, au-delà des clôtures qui nous recroquevillaient sur nous-mêmes et sur nos peurs. Je n’allais plus à la planque, je n’avais plus envie de voir les copains, de les écouter parler de la guerre, des villes mortes, des Hutus et des Tutsi. Avec Mme Economopoulos, nous nous asseyions dans son jardin sous un jacaranda mimosa. Sur sa table en fer forgé, elle servait du thé et des biscuits chauds. Nous discussions pendant des heures des livres qu’elle mettait entre mes mains. Je découvrais que je pouvais parler d’une infinité de choses tapies au fond de moi et que j’ignorais. Dans ce havre de verdure, j’apprenais à identifier mes goûts, mes envies, ma manière de voir et de ressentir l’univers. (PP 174)

- 37 L’expérience de lecture de l’enfant semble dessiner un possible usage de la littérature en temps de catastrophe. Sans prétendre masquer le réel sordide, elle offre en effet au petit garçon un refuge fragile et nécessaire, un espace où il peut retrouver un temps l’enchantement du monde enfantin. “Dans mon lit, au fond de mes histoires, je cherchais d’autres réels plus supportables, et les livres, mes amis, repeignaient mes journées de lumière” (PP 200), souligne ainsi le narrateur à la fin du roman. Bien plus qu’à une simple évasion par l’imagination, c’est à la nécessité et aux pouvoirs de la littérature face à la violence extrême que cette mise en scène de la lecture enfantine semble nous inviter à réfléchir.

Conclusion

- 38 Pourquoi faire retour vers l’enfance ? Par leurs formes narratives éclatées et leur écriture réflexive, les récits de Scholastique Mukasonga et de Gaël Faye nous invitent à interroger les visées du récit rétrospectif. En se croisant et en se mêlant, les voix de l’adulte et de l’enfant s’interrogent en effet l’une l’autre : elles nous invitent à un “voyage à rebours” vers une histoire traumatique et vers la genèse d’une certaine expérience de la violence. L’enjeu n’est pas seulement d’interroger un savoir proprement enfantin de la violence ou de faire le généalogie du mal commis et subi, mais de réinterroger les catégories du monde adulte, à partir du regard “autre” de l’enfant. A ce titre, le choix du récit d’enfance correspond également à une visée heuristique et éthique : il permet de faire retour vers le pays des contes pour défaire les discours mensongers et destructeurs, et de rendre dignité et humanité aux victimes.

Aline Lebel
École normale supérieure, Ulm

NOTES

- ¹ Léopold Sédar Senghor, *Ceuvre poétique. Nocturnes*, "Chants pour Signare", Paris, Seuil, 2006, <Point>, p. 184.
- ² Gaël Faye, *Petit pays*, Paris, Grasset, 2016, <Le livre de poche>. Désormais *PP*.
- ³ Scholastique Mukasonga, *Inyenzi ou les cafards*, Paris, Gallimard, 2006, <Folio>. Désormais *IOC*.
- ⁴ Scholastique Mukasonga, *La femme aux pieds nus*, Paris, Gallimard, 2008, <Folio>. Désormais *FPN*.
- ⁵ Catherine Coquio, *La littérature en suspens*, Paris, L'Arachnéen, 2015, partie 3 "La langue des enfants", p. 423-491
- ⁶ Alexandre Gefen, *Réparer le monde, La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, <Les essais>, 2017.
- ⁷ Catherine Fruchon-Toussaint, "Petit pays n'est absolument pas mon histoire", entretien avec Gaël Faye, RFI, mis en ligne le 8 septembre 2016, <http://www.rfi.fr/culture/20160908-gael-faye-petit-pays-absolument-pas-histoire>.
- ⁸ Catherine Coquio, *Rwanda-2004 : témoignages et littérature*, dossier dirigé par Catherine Coquio et Aurélia Kalisky, *Lendemain* n°26, Kassel, Stauffenburg Verlag, 2003.
- ⁹ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- ¹⁰ Catherine Fruchon-Toussaint, "Petit pays n'est absolument pas mon histoire", art. cit.
- ¹¹ Alioune Sow, *Vestiges et vertiges, récits d'enfance dans les littératures africaines*, Arras, Presses Artois Université, 2011. Voir en particulier les chapitres 5 et 6 : "Les déserts de l'enfance" et "Éloquence agonistique : la langue de l'enfant soldat", p. 107-197.
- ¹² Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal, Paris, éditions Amsterdam, 2009.
- ¹³ Julien Le Gros, "L'écriture est une décharge de la souffrance", *Africultures*, mis en ligne le 27 mars 2014, <http://africultures.com/lecriture-est-une-decharge-de-la-souffrance-12143/>
- ¹⁴ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*. Éditions Bordas, 2005, Paris.
- ¹⁵ Alexandre Gefen, *op. cit.*
- ¹⁶ *Idem.*
- ¹⁷ Julien Le Gros, "L'écriture est une décharge de la souffrance", art. cit.
- ¹⁸ *Idem.*
- ¹⁹ Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot, 2011.