

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 66
Number 1 *L'exposition postcoloniale*


Article 7

6-1-2006

Hannah Arendt, Boris Diop et le Rwanda : correspondances et commencements

Isabelle Favre
University of Nevada, Reno

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>

 Part of the [African History Commons](#), [African Languages and Societies Commons](#), [African Studies Commons](#), [Creative Writing Commons](#), [Ethics and Political Philosophy Commons](#), [French and Francophone Language and Literature Commons](#), and the [Race, Ethnicity and Post-Colonial Studies Commons](#)

Recommended Citation

Favre, Isabelle (2006) "Hannah Arendt, Boris Diop et le Rwanda : correspondances et commencements," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 66 : No. 1 , Article 7.
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol66/iss1/7>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Isabelle FAVRE

University of Nevada, Reno

Hannah Arendt, Boris Diop et le Rwanda : correspondances et *commencements*

Résumé : Si les sciences sociales et politiques ont publié un nombre relativement important d'ouvrages basés sur le génocide rwandais de 1994, les textes de création littéraire se font quant à eux encore rares. Cet article propose tout d'abord une analyse de « l'acte d'écrire » à partir du concept de *commencement* développé par Hannah Arendt, avant de poursuivre le jeu des correspondances entre littérature et philosophie en se penchant plus spécifiquement sur le roman de Boris Boubacar Diop intitulé *Murambi, le livre des ossements* (2000).

Boris Diop, génocide, Hannah Arendt, littérature contemporaine, philosophie politique, Rwanda

Après le Rwanda peut-on, doit-on...

À la suite du génocide rwandais de 1994, un nombre relativement important d'ouvrages ont été publiés sur le sujet; leurs auteurs sont historiens, journalistes, politologues ou spécialistes des sciences sociales. Sur le plan littéraire toutefois, rien ne semblait sortir de presse, comme si après le Rwanda les écrivains ne pouvaient effectivement écrire ni poésie ni fiction. Interpellé par ce qui apparaissait comme une absence littéraire difficilement imputable à une paralysie qui correspondrait à la réaction d'Adorno¹, Maimouna Coulibaly et Nocky Djedanoum lancent une initiative destinée aux écrivains africains. Le projet propose aux auteurs de vivre deux mois au Rwanda et à partir de cette expérience-là, de donner naissance à l'expression littéraire du drame rwandais. Une telle entreprise vise à personnaliser et à humaniser de façon vibrante un désastre politique afin que les histoires de ces enfants, de ces femmes et de ces hommes se gravent dans les mémoires de ceux qui restent.

Le verbe graver renvoie à l'idée de creuser, tailler une matière dure et résistante pour la transformer en quelque chose qui signifie

¹ Allusion à la célèbre formule d'Adorno: «Après Auschwitz, c'est un acte barbare que d'écrire un poème.»

Présence Francophone, n° 66, 2006



soit par un code, soit par le biais de la forme et de l'esthétisme. De la matière brute peut naître le beau; une beauté grave, profonde et marquante. Par-delà le « comment », on retrouve le « pourquoi » écrire l'insondable de la brutalité. Ce pourquoi est en rapport étroit avec la vie de l'auteur; dans une situation comme celle-ci, la fameuse « mort de l'auteur » perd son sens, tant il est vrai qu'il ne s'agit plus de la vie dans la vie – celle dans laquelle la vie artistique primerait sur la vie quotidienne – mais de la vie et rien d'autre. Le quotidien dépasse le pensable et l'imaginable réunis.

À sa sortie d'Auschwitz, Primo Levi raconte comment dans les trains qui l'emmenaient à son travail, Primo Levi ne cessait de parler à qui voulait l'entendre de son vécu au Lager. C'est comme si une pulsion de dire s'était emparée de ce chimiste de formation; dès lors, il se met à l'écriture et plus tard il affirmera : « À cette époque, j'aurais reformulé ainsi la formule d'Adorno : après Auschwitz, on ne peut plus écrire de poésie que sur Auschwitz. » (Levi, 1998 : 138).

Ceci nous ramène à la vie de l'auteur, et il devient clair que les motivations d'un homme ou d'une femme ayant physiquement traversé un génocide seront d'un ordre très différent de celles qui animent un auteur venu de l'extérieur. Or jusqu'à ce jour, les écrivains rwandais publiés sont encore très rares²; il faut signaler le témoignage passionné que Yolande Mukagasana nous fournit par la plume de Patrick May dans *N'aie pas peur de savoir*, paru en 1999. Dans ce livre, la pulsion de dire rejoint celle de Levi en dépit du fait qu'après plusieurs tentatives infructueuses d'écriture personnelle, Mukagasana se voit contrainte de faire appel à un écrivain qui pourrait l'aider dans sa tâche. Le passage suivant, tiré de l'introduction du livre et rédigé par Mukagasana, en dit long sur le besoin de dire des Rwandaises et des Rwandais : « Je ne suis pas une intellectuelle et vous auriez beau jeu de me prendre en défaut avec des considérations politiciennes. Mais je connais ma souffrance. Je n'ai qu'une chose à vous dire : mes enfants sont morts et ce n'est pas sans cause. Lisez et jugez. » (Mukagasana et May, 1999 : introduction). L'appel lancé par cette femme (dans ce passage-ci, adressé spécifiquement aux Français) transite par l'acte de lire, ce qui prouve que pour certains Rwandais, l'entreprise littéraire garde tout son sens³. Il y a également le livre de Maggi

² Dans le domaine non littéraire, ajoutons que Josias Semujanga et Benjamin Sehene sont deux auteurs rwandais qui apportent de précieux éléments d'analyse à partir, entre autres, du kinyarwanda, langue souvent inconnue des chercheurs étrangers.

³ Gardons également à l'esprit que les difficultés de publication existent au Rwanda



Corrêa, rwandaise d'origine qui, de Suisse où elle réside, s'est rendue à Kigali en juin 1994 afin de sauver *in extremis* sa mère d'une mort certaine. Mis à part une littérature de témoignage et un récit fictionnel basé sur le génocide vu en direct par le Québécois Gil Courtemanche (et dont il a tiré un film), la plupart des travaux littéraires publiés sur le drame rwandais sont jusqu'à ce jour écrits par des auteurs étrangers qui ont vécu les événements en différé. La pulsion se transforme en motivation et le besoin en devoir, comme l'indique d'ailleurs la dénomination choisie par les organisateurs de cette initiative littéraire : écrire par devoir de mémoire. Cette terminologie mérite que l'on s'y arrête un instant avant d'entrer dans l'analyse littéraire, car la problématique qu'elle soulève constitue le fondement même du travail de création qui existe sur le génocide.

Tout d'abord, de quel devoir parle-t-on? Qui ressent quel devoir, et par rapport à qui, ou à quoi? L'après-génocide n'a cessé de tourmenter la conscience collective internationale. Si Jung a démontré la puissance de l'inconscient collectif, le tournant du millénaire pourrait bien remettre au centre des débats la « simple » conscience collective et la part visible de l'expérience humaine. Mais signalons une différence de taille entre ces deux périodes : au milieu du vingtième siècle, l'inconscient signifiait la présence d'un abysse dont l'être humain commençait seulement à pressentir l'étendue; avec la conscience collective des actes génocidaires, nous découvrons à la fin du vingtième siècle que l'abysse a bel et bien un fond et surtout, nous le voyons de nos yeux. L'impossible existe, il n'a rien d'abstrait et la réalité nous révèle soudainement un autre gouffre : celui de notre impuissance. Désormais, savoir et pouvoir ne sont plus qu'un couple divorcé : la terre entière savait et voyait ce qui se passait au Rwanda, mais personne ne pouvait rien. Il s'agit bien là du glas de l'ère moderne qui voyait l'avenir en termes de progrès et interprétait le temps dans une perspective linéaire, où demain serait toujours l'évolution positive d'hier.

Si les atrocités de la deuxième guerre avaient déjà profondément ébranlé les consciences, la triste réalité des camps d'extermination ne fut révélée au grand jour qu'à la fin du conflit. Il restait donc encore à la collectivité le refuge du « non-savoir » pour expliquer son « non-pouvoir ». Mais pas au Rwanda. C'est la communauté internationale dans son entier, y compris les sociétés civiles qui portent le fardeau de non-assistance à tout un peuple en danger.

et que le peu d'ouvrages publiés ne signifie pas forcément l'absence de création littéraire dans le pays.



L'aphorisme de Rostand, publié pour la première fois en 1938, ne cesse de nous poursuivre, génération après génération: « On tue un homme, on est un assassin. On tue des millions d'hommes, on est un conquérant. On les tue tous, on est un dieu » (Rostand, 1973: 80).

L'opération « Écrire par devoir de mémoire » prend place à une époque qui semble accepter que l'on extermine un peuple entier comme de la vermine, ou pire que cela encore, puisque l'on ne torture pas la vermine avant de la faire disparaître. Toutefois, le fait de lancer une initiative d'écriture au Rwanda constitue une action bien réelle et un désir conscient de manifester de façon concrète le désarroi contemporain. Une telle action pointe également vers la preuve que notre époque⁴ essaie aussi – dans le sens originel de « l'essai » de Montaigne – de répondre aux questions lancinantes soulevées par l'horreur d'une réalité qui nous dépasse, et qui est la nôtre.

Dans répondre, il y a se montrer responsable, ce qui signifie dans ce cas-là impliqué. Bien sûr, les appels des Rwandais n'étaient pas dirigés vers la communauté littéraire, et celle-ci n'est certes pas responsable et encore moins impliquée dans les décisions politiques qui eurent lieu en 1994. Dès lors, peut-on dire que l'on assiste à un cas de communication croisée, où ceux qui répondent – la communauté littéraire – ne sont pas les destinataires – la communauté internationale – auxquels le message s'adressait?

La lecture des textes prenant comme point de départ la rencontre des auteurs avec les Rwandais nous dit combien une situation d'inhumanité absolue appelle son contraire, mais comment définir le contraire de l'innommable? Si cette réponse, et bien d'autres, restent des énigmes, il n'en demeure pas moins que « l'appel » a été entendu et que la ou les réponses se trouvent dans le champ de l'humain et de la vie, par opposition à la monstruosité et à la mort. Ce qui est interpellé pendant et après un génocide dépasse largement le politique et peut-être même l'historique: c'est l'espèce humaine en général qui est mise en question. À partir de là, il n'y a aucun apostolat ni devoir condescendant envers « les pauvres victimes »:

⁴ Ces remarques sur « notre époque » sont en partie motivées par le désir de ne pas l'approcher de façon systématiquement misérabiliste, comme ont souvent tendance à le faire les « nouveaux philosophes » français qui ne perçoivent aucun *commencement* dans ce qui les entoure, mais qui se montrent prompts à relever toutes les « fins de... ».



on écrit, on lit, on témoigne, on enseigne le ou les génocides pour nous-mêmes, pour notre espèce et notre humanité. Il n'y a donc pas d'anachronisme ni de croisement.

S'il est nécessaire d'analyser le rôle des écrivains et philosophes dans les conflits contemporains, on peut aussi se souvenir des réflexions de Primo Levi (1998) quant au statut de certains prisonniers dans les camps. Levi raconte comment médecins, avocats, professeurs et autres prisonniers ressentis comme « intellectuels » étaient systématiquement méprisés et moqués par leurs codétenus; il en résulte que la guerre finie, si l'on avait attendu que les charpentiers, banquiers ou horlogers écrivent et témoignent sur ce qu'ils avaient vraiment vécu dans les camps, on aurait sans doute déjà tout oublié. D'où l'importance des gens de lettres, qu'ils soient journalistes, écrivains, historiens ou... chimistes comme Primo Levi.

En dépit de la force des néantistes, tout génocide, toute guerre aboutit à ce paradoxe qu'Hannah Arendt se plaît à nous rappeler : le but de la guerre, c'est la paix, comme si la mort et la destruction portaient en eux les germes de leur propre fin. Et ce n'est pas un hasard si l'on trouve sous la plume d'Arendt de nombreux passages qui pointent ce que l'on pourrait appeler *une pensée des commencements*. Dans cet essai, je souhaite mettre en évidence le jeu des correspondances qui se nouent entre la philosophie d'Hannah Arendt et « l'acte d'écrire » sur le génocide, avant d'analyser plus spécifiquement ces rapports à partir du roman de Boris Boubacar Diop publié en 2000 et intitulé *Murambi, le livre des ossements*.

Une philosophie de vie : de la *vita activa* à la « condition de l'auteur moderne »

Tout d'abord, il convient de cerner la pensée arendtienne des commencements. On associe communément la philosophie à la mort et au face-à-face avec l'au-delà, Aristote ne dit-il pas que philosopher, c'est apprendre à mourir? J'aimerais pour ma part proposer une lecture de la pensée de Hannah Arendt dans une perspective dégagée de la mort qui repose sur ce qu'elle appelle le *commencement*, un concept qui à mon avis est synonyme de vie. Hanna Arendt a vécu et pensé le génocide; sa pensée est



responsable dans le sens où, d'une part, elle *prend en charge* les aspects mortifères des hommes et de leur politique avant de leur donner une réponse – par la notion de *commencement* – et, d'autre part, elle nous fournit des éléments d'analyse précis qui *répondent* dans le détail à la question du « comment » il est effectivement possible de déclencher et de conduire un génocide à sa fin. Dans *Le système totalitaire*, Arendt observe minutieusement la construction d'un régime nouveau pour son époque, qui malheureusement s'avéra appartenir à un « type » de gouvernement dans l'avenir. Le triste glissement du cas politique singulier à une typologie gouvernementale de mode totalitaire en dit long sur la capacité, ou l'incapacité, de réaction des gouvernements modernes. Si Arendt a été une pionnière dans la « mise en pièces » au propre comme au figuré du régime totalitaire, son analyse a été suivie et complétée par un nombre impressionnant d'ouvrages et d'études sur le sujet. Ce n'est donc pas dans le domaine du savoir, ou du non-savoir et de l'ignorance qu'il faut chercher l'explication de la répétition génocidaire. Hannah Arendt s'en doutait certainement, du moins, le fait qu'elle termine un ouvrage objectif, concret et analytique comme *Le système totalitaire* sur une note d'espoir, sans rapport ni avec le style ni avec le contenu du livre, mais qui pointe plutôt vers une philosophie de vie, portée par la notion de *commencement*, le laisse croire.

Arendt poursuit un style plus philosophique que systémique dans l'ouvrage suivant qu'elle publie sous le titre *Condition de l'homme moderne*. C'est dans ce livre qu'elle élabore la notion de *commencement* dans un mouvement qui rappelle celui du livre précédent : elle part d'une structure, philosophique cette fois, pour aboutir à une conception abstraite, élevée, presque spirituelle des *commencements*. Ce mouvement continu entre le concret et l'abstrait me paraît refléter ce que, en écho aux théories d'Arendt, nous pourrions appeler « la condition de l'auteur moderne » qui choisit d'écrire à partir du génocide. Cette décision est très concrète : le choix du sujet ne provient ni de l'imagination des écrivains, ni de leur vécu personnel, ni d'un quelconque mouvement contemporain auquel ils auraient décidé de s'intégrer. Il s'agit d'une prise de parole au sein d'un espace public, ce qui dans l'optique d'Arendt équivaut au sens le plus élevé de l'*action*.

En partant du concept grec de la *vita activa* qui comprend les trois catégories du travail, de l'œuvre et de l'action, Arendt expose



un système de valeurs dans lequel l'*action* la plus noble de l'homme consiste à avoir le courage de s'exposer et de se dévoiler à travers sa participation active dans la vie de la *polis*. Cette révélation du sujet passe par la parole car, écrit-elle, « Une action sans langage perd son sujet » (Arendt, 1961 : 235). Grâce à l'action qui se conjugue avec l'humanité du sujet, l'homme peut agir, prendre une initiative et *fonder* la chose publique c'est-à-dire créer, par son action, un *commencement*. Au commencement de l'action il y a effectivement le verbe, qui possède la faculté de mettre en mouvement les choses du monde. Si Arendt utilise le modèle grec, c'est, comme le souligne Paul Ricœur dans sa préface à la *Condition*, pour démontrer que certaines valeurs traversent le temps parce qu'elles touchent à l'essentiel, et peut-être aussi parce que ce sont là ce que l'on pourrait appeler des valeurs de vie. Néanmoins, Arendt ne fait pas vraiment l'éloge de la *polis* grecque dans son ensemble; on pourrait dire, en utilisant son vocabulaire, qu'elle s'y révèle en choisissant et en développant les caractéristiques qu'elle juge positives de ce système, à un moment où la politique antique semblait en panne de *commencements*... Peut-être un peu comme à notre époque.

Après la guerre, après le génocide, il y a tout à fonder, à commencer. Et d'abord par la parole, ce qui bien sûr correspond à l'entreprise littéraire menée au Rwanda.

Relire Arendt à notre époque de doute et de désenchantement peut en soi constituer un *commencement*, et ce, également sur le plan littéraire, qui traverse actuellement une période de remise en question générale. Cette mise à l'épreuve provient tout d'abord de l'extérieur qui s'interroge sur une base utilitariste en posant des questions du type : à quoi sert la littérature dans notre société? Ensuite, à l'intérieur même de la communauté artistique, on observe une certaine déstabilisation, liée peut-être à la présence de l'économisme ambiant qui imprègne la place publique de ce tournant de millénaire. Car les écrivains évoluent dans la société et non en marge de celle-ci, comme le voudrait le mythe romantique ou le cliché avant-gardiste; c'est précisément la participation active à la vie de la *polis* qui constitue la base de la théorie des *commencements* d'Arendt.

Bien sûr la *polis* a éclaté, suivie de la notion de pays, d'État ou de continent; cela ne signifie pas que ces dénominations n'ont plus de sens, mais leur être au monde passe maintenant réellement par



le monde entier, et se trouve modifié par lui. Ce qui est vrai sur le plan des objets et de l'argent qui circulent constamment autour du globe l'est aussi sur le plan des idées, de la politique et de la création artistique. Ou du moins devrait l'être, car si les sciences humaines voyageaient et se disséminaient aussi rapidement que les armes ou les produits pharmaceutiques, le génocide rwandais n'aurait pas eu lieu.

Arendt insiste sur la supériorité de l'*action* et donc de la prise de parole sur le *travail*; selon la philosophe, le travail fourni par l'*homo faber* se réduit à une simple activité de survie se résumant à la fabrication et à la production des objets d'usage que l'on consomme, et qui disparaissent. Ce qui manque au travail de l'*homo faber*, c'est un relais entre le monde animé et inanimé, un lien qui donnerait vie et signification à l'objet, tout comme au travail. Cette analyse souligne l'aspect utilitariste des échanges humains modernes et dévoile du même coup la faiblesse de l'économie au sens large du terme, qui ne devrait pas constituer une fin en soi. Ces critiques formulées dans les années cinquante sont plus que jamais d'actualité de nos jours, puisque le phénomène de « l'économisme à tous crins » n'a fait qu'empirer au cours des dernières décennies au point d'infiltrer les universités et les sciences humaines elles-mêmes, transformant dans certains cas la connaissance et l'art en objets d'usage à consommer, ce qui ne fait que renforcer la pertinence contemporaine des analyses d'Arendt.

La création artistique contient souvent les tendances collectives dormantes qui se révéleront de façon plus marquée dans le futur. Le fait que des écrivains africains se mettent ensemble et agissent en dépit du sentiment d'impuissance, et en dépit d'un sujet « hors d'usage », signifie un *commencement*, une affirmation de vie et de liberté dans un contexte postnational qui défie les rigidités nationalistes et l'inertie globale. Au-delà du pourquoi choisir un tel sujet, il y a aussi les difficultés artistiques spécifiques liées à ce choix : comment ne pas tomber dans la chronique événementielle, comment se démarquer du politique, de l'historique ou du social ? À nouveau, le sujet fait mouche et semble soulever autant de questions sur le plan formel que sur le plan existentiel. C'est précisément le va-et-vient constant entre le concret et l'abstrait qui refait surface. Ce mouvement, comme nous l'avons vu, existe également dans la théorie d'Arendt. Il se manifeste aussi dans la perception qu'elle a de son propre travail, puisqu'à partir du moment où Hitler prit le pouvoir



en 1933, elle considéra ses travaux non plus comme purement « philosophiques », mais comme s'intégrant dans le champ de la philosophie politique.

De la même façon, l'écriture qui part de conflits politiques ne peut, ni ne veut prendre ses distances avec le concret; dès lors, il s'agit d'intégrer ces éléments dans la narration. Pour les auteurs littéraires, la difficulté consiste à créer une forme et une esthétique appropriées qui permettent non seulement à l'auteur de se révéler, mais au sujet de prendre vie. Si le désir des auteurs de travailler à partir d'un sujet politique peut être qualifié de concret, la base de la théorie des *commencements* l'est également : prendre la parole, s'impliquer dans le domaine public, faire preuve d'*action* et donc mettre en pratique sa liberté, constitue pour Hannah Arendt une approche pratique de la vie au sein de la *polis*. N'est-ce pas aussi une façon de ré-interpréter l'objet livre, celui par lequel on *se livre*, on s'ouvre, en *livrant* aussi quelque chose et quelqu'un dans une transivité qui « donne » forme et anime, dans le sens de « donner » de l'âme, de la vie, à un sujet trop souvent déshumanisé?

Imprévisibilité, réseaux et natalité suivis du maillon manquant

L'aspect politique des *commencements* constitue le point de départ d'une théorie qui ne cesse de se ramifier. Ces ramifications fournissent à mon sens des pistes intéressantes de critique littéraire à travers lesquelles il est possible d'interpréter non seulement « l'acte d'écrire », mais également la substance des romans. J'aimerais retenir trois éléments clés dans le développement du concept de commencement : l'*imprévisibilité*, les *réseaux* et la *natalité*.

Un regard rapide sur ces trois mots signale immédiatement leur affinité avec certains courants actuels de critique littéraire, à moins que ce ne soit le contraire... Arendt écrivait en effet il y a maintenant près d'un demi-siècle. Déjà, la philosophe se montrait capable de cerner les limites du politique en affirmant que la portée de l'*action* commencée par l'homme pouvait à tout moment lui échapper, car l'enchaînement des événements défie le déroulement prévisible et logique. Il s'agit là de la *fragilité* des affaires humaines, décrite par Arendt comme la part de nos actions qui échappe à tout contrôle, et dont les conséquences peuvent être lourdes :



Parce que l'acteur se meut toujours parmi d'autres êtres agissants et par rapport à eux, il n'est jamais simplement agent, mais toujours et en même temps patient. Faire et subir sont comme les deux faces d'une médaille, et l'histoire que commence un acte se compose des faits et des souffrances qui le suivent (*ibid.* : 248).

Les conséquences de chaque action sont infinies, et le terme de fragilité renvoie à une éventualité malheureuse dans laquelle l'action pourrait casser, faire casser ou se casser elle-même. La fragilité est elle-même imprévisible, car seul son devenir dira l'issue de la vulnérabilité qu'elle signale. Mais lorsque la philosophe aborde l'*imprévisibilité*, elle la présente – contrairement à la fragilité – sur le mode optimiste, puisque ce n'est rien de moins que le monde qui surgit de l'exception :

Ainsi l'origine de la vie dans la matière est une improbabilité infinie de processus inorganiques, comme l'origine de la terre au point de vue des processus de l'univers ou l'évolution de l'homme à partir de la vie animale. Le nouveau a toujours contre lui les chances écrasantes des lois statistiques et de leur probabilité qui, pratiquement dans les circonstances ordinaires, équivalent à une certitude (*ibid.* : 234).

Pionnière littéraire des théories du chaos, Arendt intègre à la science le miracle de ce qu'elle appelle « le nouveau » (*ibid.*), retournant à celle-ci la part d'incontrôlable qu'elle avait perdue avec l'avènement de la certitude technologique, mais intégrant aussi l'imprévu et le surprenant dans le schéma des lois de la statistique, et donc du possible. Il s'agira d'examiner plus tard si l'*imprévisibilité* s'inscrit dans le roman de Diop et si oui, de quelle façon.

Les concepts d'Arendt sont liés entre eux, un peu à la manière des réseaux qu'elle analyse et qui, à la suite de son travail, deviendront également des sujets très prisés de théorie littéraire. La philosophe présente les réseaux comme un entre deux, un espace *inter est* qui relie les hommes de façon objective dans le sens courant du mot *intérêt*, mais aussi dans un sens plus humain, plus abstrait que l'auteur prend toujours soin de relever, en dépit de la difficulté à saisir ce qui différencie le vivant de l'inanimé, le sujet de l'objet qu'il représente. C'est dans une optique liée à l'impossibilité « de durcir en mots l'essence de la personne telle qu'elle se montre dans le flux de l'action et du langage » (*ibid.* : 239) que la philosophe place les réseaux; tout comme le *qui* de la personne dépasse toujours la réalité physique de ce *ce qu'il* est et *ce qu'il* fait, la présence manifeste des réseaux qui nous lient *au sujet* d'intérêts communs



dépasse elle aussi le côté factuel des échanges humains, même ceux qui se veulent les plus objectifs :

Cet entre-deux second et subjectif n'est pas tangible puisqu'il n'y a point d'objets concrets en lesquels il pourrait se solidifier; le processus de l'action et de la parole ne saurait laisser derrière lui des résultats ni des produits. Mais si intangible qu'il soit, cet entre-deux n'est pas moins réel que le monde d'objets que nous avons visiblement en commun. En nommant cette réalité le « réseau » des relations humaines nous en indiquons en quelque sorte l'intangibilité (*ibid.* : 240).

Mis à part la matérialité de l'objet livre, l'écriture et la lecture se situent d'entrée de jeu dans le domaine des signes et s'intègrent ainsi directement dans la sphère de l'intangible. La question sera d'analyser la dynamique des réseaux qui ont comme point de départ non pas le monde, mais la représentation de celui-ci.

Si la pensée des commencements constitue la base d'un comportement politique humanisé à travers lequel le sujet se révèle par son action dans le monde ainsi que par les réseaux dans lesquels il s'insère, il y a aussi chez Arendt une dimension des commencements qui à mon avis touche plus au domaine spirituel qu'au domaine politique. La philosophe, spécialiste de saint Augustin, souligne la différence opérée par celui-ci entre *principium* et *initium* en insistant sur le fait que le commencement se rapportant à l'homme est en soi beaucoup plus « radical » (*ibid.* : 234) car avant lui il n'y avait non pas rien, mais personne. Arendt en déduit que la création de l'homme signifie le *commencement de la liberté*. Pour elle, chaque naissance est porteuse d'un potentiel de nouveauté capable de surprendre et de changer le monde, « parce que chaque homme est unique, de sorte qu'à chaque naissance quelque chose d'uniquement neuf arrive au monde. Par rapport à ce quelqu'un qui est unique, on peut vraiment dire qu'il n'y avait personne auparavant » (*ibid.*).

La naissance de chaque individu participe à rien de moins qu'à la réactivation de la création humaine. Cette vision de la natalité comme un miracle renouvelé est une preuve de la foi immense que la philosophe place dans la vie elle-même. Cette foi en la vie transcende les barrières religieuses, on le voit lorsque Arendt, de confession juive, n'hésite pas à illustrer l'espoir que représente le commencement en prenant l'exemple de la nativité chrétienne : « Comme la naissance dans la crèche, qui ne signifiait pas la fin



de l'Antiquité, mais le commencement d'une chose si parfaitement nouvelle, que rien, ni peur ni espérance, ne pouvait la faire prévoir » (*ibid.* : 326).

Dans le champ sémantique des commencements, on retrouve plusieurs fois sous la plume d'Hannah Arendt des mots comme « natalité », « nouveau », « naissance », mais certainement pas le mot « enfant » auquel tous les autres termes cités précédemment ainsi qu'une partie de la théorie des commencements renvoient pourtant assez logiquement. Ce maillon manquant signale un évitement probablement conscient de la part d'Arendt, sans doute pour prévenir toute lecture du concept de *commencement* sous l'angle d'un familialisme béat. Il est clair que ces vies nouvelles représentent pour Arendt toute la puissance que peut receler un principe – celui de vie –, conférant par là-même à l'enfant une part égale de mystère et d'espoir sans rapport avec toute conception simpliste, maternelle ou infantilisante communément associée à la petite enfance. Il est également possible de voir dans cette mise à distance de l'enfant un mouvement de protection de la part d'Arendt devant ce qui pourrait entraîner à son sujet une classification de type « femme philosophe », c'est-à-dire l'associer au féminin et à la sphère privée. Or, comme nous l'avons vu, Arendt tenait à se présenter comme « philosophe politique ». De plus, dans sa propre théorie, le privé reste apolitique et séparé de l'*action*, ce qui la place, en qualité de philosophe, de penseur politique et de femme, dans une position délicate.

Cette posture masculine est peut-être cohérente en regard de l'esprit du temps des années cinquante, mais elle révèle une crispation politicospécifique ambiante dans laquelle ni la femme ni l'enfant n'ont leur place. Ou du moins pas « au soleil », comme le veut l'expression consacrée, car comment peut-on ne pas percevoir en toile de fond la figure de l'enfant dans cette citation de *Système totalitaire* : « Avec chaque naissance nouvelle, c'est un nouveau début qui est advenu dans le monde, c'est un nouveau monde qui est virtuellement venu à être. » (Arendt, 1972 : 211). Si l'on en croit Jean-Godefroy Bidima, la relégation des femmes et des enfants hors des sphères d'influence reste d'actualité et j'ajouterais que sur le plan philosophique, leur absence brille au-delà de toutes les frontières : « La philosophie africaine est un discours de maîtrise qui a exclu les femmes et les enfants » (Bidima, 1995 : 89).



Toutefois, dans les quelques textes littéraires consacrés au génocide rwandais, l'enfant apparaît constamment, il fait partie intégrante de la narration et remplit plusieurs fonctions. J'aimerais maintenant cerner les correspondances entre la pensée des *commencements* ainsi que ses ramifications (réseaux, imprévisibilité, natalité) et les diverses figures de l'enfant telles que les présentent l'auteur sénégalais Boris Boubacar Diop dans *Murambi, le livre des ossements* (1998), travail de création qu'il a publié à la suite de sa visite au Rwanda dans le cadre de l'initiative « Écrire par devoir de mémoire ».

***Murambi, le livre des ossements* : sous le signe de l'enfant**

Tout d'abord, comme nous l'avons vu dans le cas d'Arendt, le mot « enfant » se trouve dangereusement proche du verbe « infantiliser »; de plus, nous savons que les sujets ayant trait à l'Afrique courent le risque d'être lus de façon condescendante. Jean-Godefroy Bidima propose même une dénomination pour ce mouvement du haut vers le bas qu'il appelle : « *La soteriomania*. Le sentiment chevaleresque de sauver les pauvres » (Bidima, 1997 : 85). La structure fictionnelle choisie par l'auteur de *Murambi* ne permettra jamais au lecteur de se laisser « tomber » dans une histoire; en effet, Diop fragmente son texte en quatre parties qui se divisent elles-mêmes en pas moins de neuf voix. Cette stratégie narrative « tient la dragée haute » au récepteur qui se trouve sans cesse interpellé par une nouvelle voix, un nouvel émetteur ou un nouveau point de vue, y compris celui des génocidaires.

L'enfant ne figure pas en tant que voix principale de *Murambi*, mais il tient un rôle prépondérant dans le réseau des voix qui composent le roman. On pourrait dire que dans la narration, l'enfant apparaît, surprend et signale. Dans ce livre, l'enfant assume la posture du *daïmon* grec dont parle Arendt dans la communication entre humains : il s'agit d'une présence subtile qui se tient *sur* le locuteur et qui n'est pas vue de lui; elle est exclue du langage, mais elle révèle le sujet au monde en faisant signe et en dévoilant une partie de soi aux autres qui dépasse le message, et qui dépasse également le soi-même. L'enfant est donc là, perché sur ce texte dès le commencement, dès la première voix, celle de Michel Serumundo qui ne comprend pas tout de suite ce qui se passe autour de lui, ce 6 avril 1994. Il est dans le car qui le ramène de sa vidéothèque de



Kigali chez lui, à Nyakabanda. C'est là qu'il apprend que l'avion du président rwandais vient d'être abattu; il regarde autour de lui et il aperçoit une petite fille de cinq ou six ans, assise sur les genoux de son père : « Elle était charmante, avec sa robe à fleurs d'un rouge écarlate » (Diop, 2000 : 16⁵). Cette vision de l'enfant au moment où tout s'enflamait à Kigali représente nettement le premier signe de paradis perdu, alors même que le narrateur ignorait encore qu'il entrait en enfer précisément à cet instant. La suite de la journée de Serumundo sera ponctuée par plusieurs figures d'enfants qui fonctionnent comme autant de jalons dans sa prise de conscience que le génocide débute. La peur s'empare de Serumundo, car un de ses fils n'est pas rentré à la maison; l'enfant catalyse la peur de ce que l'on pourrait appeler le dévoiement des commencements; un génocide qui commence est un début qui pousse vers le bas, une action qui cherche à fonder le néant, qui tend vers l'effondrement et vers la disparition, celle que signale justement ce fils que l'on ne retrouve pas.

Après avoir ouvert son livre sur trois voix qui exprimaient le début du génocide, Diop consacre toute la partie suivante de sa narration à Cornélius, un jeune Rwandais immigré qui rentre dans son pays après la fin du génocide. L'auteur relie donc structurellement le commencement à la fin, et au recommencement. Un recommencement douloureux qui passe par la remémoration des faits récents, comme de ceux des dernières décennies. Dans cette partie, ce n'est pas l'enfant mais l'enfance qui apparaît tout au long de ces pages. L'enfance peut être vue comme la périodisation des commencements, on ne peut la regarder comme un tout que lorsqu'on l'a traversée, ce que fera constamment Cornélius dès son retour au Rwanda. Si, comme le pensait Aristote, la vie ne peut être évaluée que lorsque l'on se rapproche de la fin et que l'on jette un regard sur ce qu'elle fut, on pourrait dès lors avancer qu'une réflexion entreprise sur l'enfance constitue le *commencement d'une vie philosophique*. L'anamnèse fragmentaire qu'entreprend Cornélius, ce va-et-vient constant et souvent *imprévisible* entre présent et passé, va réellement constituer un *réseau* qui lie les événements et les personnages du récit de Diop. Quant à Arendt, elle ne soulève jamais l'enfance en tant que période, car comme nous l'avons vu, cette notion renvoie tout d'abord à l'*oikos*, à l'individu et à la sphère privée que la philosophe perçoit comme distincts et séparés de la vie publique. Dans *Murambi*, l'auteur adopte une perspective différente : il réunit trois amis et c'est à travers leurs enfances partagées que

⁵ Dorénavant, toute référence à ce livre ne comprendra que le numéro de la page.



le texte construit une collectivité et de là, retrace l'histoire d'une génération de Rwandais; leur enfance constitue le fil conducteur qui permet à Diop de présenter la genèse du drame de 1994.

Tout d'abord, on retiendra les éléments de l'enfance de Cornélius qui, à l'image du génocide qui les suivra, signalent des commencements contre-nature et dévoyés. La naissance même du personnage semble anachronique, comme s'il y avait des moments où il était refusé aux hommes de tenter la grande aventure des commencements; des moments où l'action humaine tente de résister à la vie. Ainsi, il n'a pas été donné à la mère de Cornélius un espace de terre et de paix qui accueillerait ce qu'Arendt désigne parfois comme « le miracle de la vie » (Arendt, 1972 : 217). La naissance de Cornélius tient plutôt de la perversion la plus immonde des commencements : « Ta mère, Nathalie, t'a mis au monde en courant pour échapper à des gens qui voulaient la tuer. » (196).

Outre le fait de dévoiler la face cachée et intime des conflits politiques, l'enfance de Cornélius et les événements qu'il a traversés signalent au lecteur la présence d'une guerre qui a commencé bien avant avril 1994. Le village de Murambi est le lieu de la naissance ratée de Cornélius, l'endroit où, en termes arendtiens, le *commencement de sa personne* préfigure le drame collectif qui se déroulera en 1994. À partir de ce commencement, Diop va peu à peu dessiner un tableau événementiel qui aide le lecteur à saisir la complexité d'une situation trop souvent présentée en termes réducteurs. L'enfance de Cornélius nous donne une perspective historico-politique du génocide : celui-ci, tout comme la naissance du personnage, s'insère « toujours dans un réseau déjà existant » (Arendt, 1961 : 241), comme le souligne la philosophe à propos des commencements.

Au cours de ces éclairages du passé, Cornélius se remémore également ce jour de février 1973 où un homme fit irruption dans sa classe à l'école, muni de listes de noms sur lesquelles figuraient ceux de ses deux amis, Jessica et Stanley. Ces derniers et bien d'autres durent quitter l'école et avec le recul, Cornélius réalise qu'« [a]jucun de ces jeunes Tutsi ne savait encore qu'il n'aurait plus le droit de revenir à l'école » (56). C'est à travers le discours indirect de son personnage que Diop expose très directement et nommément la persécution endurée de longue date par les Tutsis. Lorsque Arendt



parle de l'invisibilité et de l'intangibilité des réseaux, elle fait allusion au degré d'abstraction qui existe dans la communication entre humains. Dans le cas du réseau auquel Cornélius expose le lecteur contemporain, la part d'invisible tient plutôt de l'aveuglement imposé : il s'agit du fossé d'ignorance ou de non-savoir qui *inter est*, c'est-à-dire qui occupe l'espace entre la plupart des lecteurs de *Murambi* et la réalité rwandaise de la deuxième moitié du siècle. Si le nom de Cornélius ne figurait pas sur « les listes », c'est très précisément parce qu'il est « le fils du docteur Joseph Karekezi. Son père est Hutu... » (56). Diop comble le fossé de désinformation en dévoilant des scènes qui appartiennent à une situation historique connue des spécialistes du Rwanda, mais généralement ignorée du reste du monde qui continue de penser qu'il s'agit-là d'un duel sanguinaire que se livrent à armes égales deux « ethnies ennemies⁶ ».

Le parcours de Cornélius, contraint lui aussi à l'exil au Burundi avec ses deux compagnons (son père sera accusé d'être un « mauvais Hutu »), reflète une situation vécue par des milliers de Tutsis et de Hutus modérés depuis des décennies : « Ils disaient que tous les Tutsi devaient quitter le pays » (57). La situation politique du Rwanda des années soixante et soixante-dix est dévoilée aux lecteurs par la médiation « d'images enfantines » vivides qui mettent en lumière un état de violence et une violence d'état qui ne peut qu'interpeller le lecteur, car celui-ci tisse aussi ses réseaux de lecture, par exemple ceux qui relient sa propre culture d'origine au Rwanda. Diop euphémise la violence en l'exprimant par l'entremise du souvenir et de l'enfance, ce qui a pour conséquence de placer le lecteur dans la position de l'adulte qui se rebelle et cherche à comprendre pourquoi et comment de tels comportements ont pu exister. Cette question, le lecteur se l'est posée par rapport au génocide, et voici que ce qu'il lit le renvoie à l'histoire d'un commencement qui date d'avant le commencement de 1994, comme si le génocide se transformait tout à coup en quelque chose qui ressemble à une *logique*; le roman rejoint à nouveau Arendt qui a minutieusement analysé ce qu'elle appelait la *logique génocidaire* de la deuxième guerre. Au Rwanda tout comme en Europe, le génocide ressemble plus à une construction qu'à une explosion, c'est là toute la démonstration, théorique chez Arendt, littéraire chez Diop.

Les souvenirs d'enfance contenus dans le roman nous donnent à lire la répétition générale de ce qui aura lieu en 1994; ainsi, lorsque

⁶ Pour une déconstruction claire et pertinente de ce stéréotype, voir *Récits fondateurs du drame rwandais* de Josias Semujanga (1999).



Cornélius décrit une scène dans laquelle « les assassins s'étaient contentés de faire peur » (58), l'euphémisme de départ se transforme très vite en un exemple de perversion pure, qui ne peut que paver la route qui mène au génocide :

Avant de se retirer, les hommes armés avaient arrosé d'essence les six vaches de Siméon et jeté des tisons enflammés dans l'enclos. Puis, bien à l'abri dans leur camionnette, ils avaient regardé les bêtes tourner sur elles-mêmes comme de grosses boules de feu, se ruer sur tout ce qu'elles voyaient bouger, avec des beuglements bizarres, puis se laisser tomber, agiter leurs pattes de plus en plus faiblement et mourir dans un long râle (*ibid.*).

Les exemples graphiques de violence sont rares dans le texte de Diop; ils passent souvent par le filtre du discours indirect et aboutissent parfois, comme dans ce cas-là, à un constat exprimé sur le mode déclaratif : « Beaucoup de leurs camarades de jeux les rejoignirent plus tard, car les massacres continuaient au Rwanda. Une dizaine de morts. Des milliers de morts. Des assassinats répétés d'opposants politiques. La tragique routine de la terreur » (*ibid.*).

Ce passage est placé entre un souvenir d'enfance et une réflexion du personnage; la voix n'est plus celle de Cornélius mais celle de l'auteur qui se glisse dans la narration et se fait chroniqueur, le temps de quelques lignes. Ces apparitions pourraient être attribuées au fameux « auteur omniscient », mais cette désignation ne me paraît convenir ni à la stratégie narrative de Diop ni à son attitude personnelle face aux événements du Rwanda⁷. Dans ces brefs passages, l'auteur n'est *que* conscient, il réalise que son lectorat n'a tout simplement pas eu accès aux antécédents du drame de 1994. Les précisions qu'il apporte à son texte tiennent de nouveau la dragée haute au lecteur qui ne peut tomber dans une lecture à sensation lorsque la violence apparaît, car elles sont lestées d'informations réelles et dérangeantes qui, en dépit de leur brièveté, inhibent tout réception gratuite du roman.

Ce faisant, Diop introduit également son lectorat dans le réseau textuel international qui, depuis 1994, n'a de cesse d'informer le monde sur les multiples facteurs qui ont contribué au déclenchement du génocide. À travers l'enfance de Cornélius, Diop dévoile l'accélération logique d'abus et de violences perpétrés en toute

⁷ En 2005, lors de la réunion annuelle de l'Association africaine de littérature (ALA) à Boulder, Boris Diop a déclaré plusieurs fois en public comme en privé qu'au moment du génocide il n'était lui-même guère informé de la réalité sociopolitique rwandaise.



impunité contre les Tutsis rwandais. En cela, il rejoint les travaux de Josias Semujanga (1999) ou encore le rapport accablant et imparable, parce que minutieusement documenté, compilé par les membres de Human Rights Watch et publié aux éditions Karthala sous le titre de *Aucun témoin ne doit survivre* (Des Forges, 1999), sans oublier le récit journalistique poignant et également averti de Philip Gourevitch (1999), *Nous avons le plaisir de vous informer que, demain, nous serons tués avec nos familles*. Ces textes, et d'autres encore, s'appliquent à démontrer comment le génocide des Tutsis a été préparé et organisé étape par étape, et comment la communauté internationale s'est montrée laxiste et complaisante face à un gouvernement qui bafouait depuis des années la Charte des droits de l'homme, au vu et au su de nombreux représentants gouvernementaux et humanitaires en place à Kigali.

Avec Cornélius, Diop retrace le parcours de l'oppression vécue par les Tutsis de la génération née autour des années soixante, une génération qui, à l'image du personnage, a toujours connu la violence. La véhémence de ce dialogue résume bien la situation : « Tu leur dis : arrêtez donc avec vos histoires de haine millénaire, ça a débuté en 1959! » (94). Mais Diop ne se contente pas de rétablir les faits, il place également dans la narration un personnage capital auquel le texte lui-même attribue la fonction de réseau trans-générationnel :

À l'évocation du nom de Siméon, chacun d'eux devina ce que l'autre était en train de ressentir et à quel jour précis de leur enfance il était en train de penser. De leur passé, venait de ressurgir le lien secret qui les unissait et qui était plus fort que tout. La vie les avait séparés, mais Siméon Habineza les avait tenus reliés l'un à l'autre à travers les années (56).

Dans le roman, Siméon se trouve au carrefour de tous les réseaux. Il connaît le secret partagé des souvenirs d'enfance, cet entre-deux puissant et *intangibile* qui ne peut que s'intensifier lorsque l'on commence sa vie dans l'injustice : « les listes » de ce jour de 1973 seront suivies le soir même de la scène d'incendies citée plus haut et du départ des trois amis en exil sous la conduite de Siméon.

Siméon se trouve également au carrefour de l'idéologie qui marque ce génocide, celle qui a divisé un peuple en deux groupes ennemis, les Hutus et les Tutsis. Arendt ne manque pas de relever la présence du mot « logique » dans « idéologie » avant de débouter



l'étroitesse de l'« idée » sur laquelle se base les idéologies : « celles-ci deviennent les centres de systèmes logiques où, comme dans les systèmes de paranoïaques, tout s'enchaîne de manière intelligible et même obligatoire dès lors qu'est acceptée la première prémisse » (Arendt, 1972 : 198). Diop adopte une ligne parallèle dans son roman : la logique génocidaire, qu'Arendt appelle aussi « le récit », y est clairement exposée, elle expose avec elle son auteur qui ne craint pas de prendre position dans une fiction qui ne rattrapera jamais la réalité.

Le personnage de Siméon est une figure de l'écrivain philosophe ; il est la synthèse de l'homme d'*action* qui s'exprime et fait preuve d'une forme de courage, louée par Arendt, qui consiste à se dévoiler et à offrir son opinion personnelle sur les questions qui font partie du domaine public, que l'on appellerait de nos jours la sphère politique. Gardons toutefois à l'esprit que pour Arendt, cette sphère dont elle fait souvent l'éloge n'est pas dépourvue de faiblesses. Elle reproche effectivement au domaine politique son pragmatisme ainsi qu'une propension marquée pour le matérialisme, au détriment d'une analyse plus humaine et philosophique des problèmes de la *polis*. De par ses actions passées et sa foi dans les *commencements* qu'il manifesta à l'égard des enfants en étant leur guide dans l'exil avant de devenir leur guide spirituel, Siméon incarne dans ces pages l'idéal arendtien du philosophe politique et l'idéal littéraire de Diop, clairement exprimé dans cette réflexion de Cornélius : « Ne pouvant prétendre rivaliser avec la puissance d'évocation de Siméon Habineza, il se réservait un rôle plus modeste. Il dirait inlassablement l'horreur » (226). Toutefois, si *Murambi* reste sobre dans l'horreur, le pouvoir d'évocation est bien présent de même que l'information, et Diop l'explicite également dans le texte : « Tout chroniqueur pouvait au moins y apprendre – chose essentielle à son art – à appeler les monstres par leur nom » (227).

Or, la monstruosité de ce génocide, c'est d'avoir meurtri, défiguré et métamorphosé un peuple uni depuis des centaines d'années en deux « ethnies » ennemies. Cornélius, le neveu de Siméon, est l'incarnation littéraire d'une filiation monstrueuse, puisque son père hutu basculera dans le camp des génocidaires et sera responsable du massacre des étudiants de l'école technique de Murambi, ainsi que de celle de la mère tutsi de Cornélius et de ses frères et sœurs. Cornélius hérite donc, tout comme les lecteurs, tout comme



l'écrivain, de ce génocide, mais il hérite aussi de la pensée de son oncle hutu, frère du docteur génocidaire, qui n'a de cesse de dévoiler ce que Benjamin Sehene appelle « le piège ethnique » (Sehene, 1999). Ce faisant, chroniqueur et philosophe se confondent dans un dialogue rapporté que l'on pourrait qualifier de socratique, entre Siméon et son frère : « "Je suis entre deux sangs, Siméon, si je me mets à tuer, que vais-je faire de Nathalie et des enfants?" Je lui ai fait remarquer : "Il n'y a qu'un seul sang, Joseph, l'aurais-tu oublié?" » (197).

Une grande partie de la qualité littéraire de ce roman se trouve dans la création de phrases courtes, directes et poignantes qui véhiculent, d'une part, l'information spécifique et, d'autre part, une esthétique propre dans laquelle la pensée philosophique apparaît tantôt sous forme d'aphorisme, tantôt à travers des moments narratifs que l'on pourrait qualifier de poétiques.

La dernière partie du roman, intitulée « Murambi », est particulièrement riche en réflexions et en images, comme s'il s'agissait-là du testament philosophique du roman. Tout d'abord, contrairement aux autres parties du livre, elle ne contient aucun nom de personne dans sa désignation; les voix et les témoignages précédents paraissent se taire et se retrouvent dans le calme d'un lieu de mémoire qui les contient et les exprime dans leur *en soi*. Quant à Cornélius, le personnage que le texte associe au chroniqueur en devenir, c'est-à-dire celui qui participera à la *viva activa* par le biais de l'écriture, il va s'affirmer dans cette fin de roman qui représente une phase de croissance dans le processus d'individuation du personnage. Après avoir dû affronter la réalité qui fait de lui le fils de l'un des orchestrateurs du massacre de Murambi, le jeune homme se raffermi et prend de l'assurance à l'égard de sa situation personnelle et de celle de son peuple. Diop marque l'entrée de son personnage dans la *polis* au moment où celui-ci se trouve précisément à l'entrée de la maison somptueuse de son père génocidaire, ce qui donne à l'auteur l'occasion de placer l'une de ses réflexions « coup de poing » au sujet de la *polis* globale contemporaine dans laquelle se trouvent ses lecteurs : « Voilà l'Afrique, songea-t-il amèrement, tous ces types qui veulent vivre dans des maisons plus grandes que des écoles. Notre problème, ce n'est peut-être pas notre pauvreté, mais nos riches » (202).



Il serait difficile de discerner dans ce passage la colère politique de la colère philosophique, tant ces deux éléments ne cessent de se fondre l'un dans l'autre, un peu à la manière dont les concepts d'Arendt s'enchaînent et se contiennent les uns dans les autres. Ainsi un tel passage illustre-t-il l'*imprévisibilité* à travers sa brièveté d'évocation qui, en quelques mots, parvient à retourner tout le problème des « pauvres » en le déplaçant sur les « riches ». Ce mot d'esprit est bien venu dans le texte : l'*imprévisibilité* véhicule avec elle la possibilité de changement, et donc la possibilité d'un *commencement*, ce vers quoi tend toute cette dernière partie quitte à passer par l'aspect paradoxal de l'aphorisme, qui surprend et donne à penser. Toutefois, chez Diop tout comme chez Arendt, la pensée n'est guère dissociée de l'humain et donc du subjectif qui, lui, donne à sentir. Comme cette évocation de « l'enfant à la flûte » qui tient un grand rôle dans l'espace qui relie les deux « marqueurs de paroles⁸ » de cette narration, et poursuit ainsi l'idée de « graver » évoquée en ouverture de cet essai. Dans un moment de grande intimité philosophique, Siméon déclare sans ambages qu'il aimerait parler à Cornélius « du jour où [il l'a] emmené sur les rives du lac Mohazi » (179). Ce jour est immédiatement associé dans la mémoire du jeune adulte à « l'enfant à la flûte », surgi de nulle part au moment où Cornélius humait innocemment une feuille de goyavier : « À ce moment précis, le son clair et pur d'une flûte s'était élevé vers le ciel. Un enfant d'une dizaine d'années, sans doute le fils du berger, était passé devant eux sans paraître les voir. La scène, demeurée vivace dans son esprit, avait nourri ses années d'exil » (*ibid.*).

L'évocation de ce tableau réapparaît plusieurs fois dans le texte, il est le réseau identitaire qui relie le personnage à ses commencements, car ce jour-là, Siméon lui fit découvrir le lac depuis la colline de Gasebo en déclarant « C'est ici que le Rwanda est né » (*ibid.*). La beauté et l'harmonie que le texte confère à cette image en insistant sur la symbolique qu'il renferme n'est pas hasardeuse. Dans la ligne d'analyse de cet essai, cette apparition fugitive reflète en interface les notions d'*imprévisibilité* par l'apparition inattendue de cet enfant, de *réseaux* par sa fonction de lien spatial et temporel entre le pays et l'exil, et de *natalité* puisque la scène se déroule dans un lieu qui incarne le commencement du Rwanda. Comme nous l'avons vu précédemment, la notion de *commencement* débouche sur la liberté et l'espoir, ce qui constitue le *telos* du roman de Boris Diop, ainsi que celui des théories de Hannah Arendt.

⁸ Terminologie empruntée à *Texaco* (1992) de Patrick Chamoiseau.



Toutefois, comme nous l'avons mentionné en début d'analyse, il ne s'agit ni d'optimisme béat ni surtout de folklorisme condescendant, et Diop prend bien garde à ce que la voix de Siméon se distancie de tout « doudouisme » qui en ferait un « sage africain » plutôt qu'un penseur philosophe dont les propos se passent d'étiquette. Comme dans tous les moments forts de ce livre, l'auteur utilise l'esthétique du philosophe écrivain pour faire passer son message. Ainsi Siméon conseille-t-il à Cornélius de choisir sa propre voie et par là-même la « parole » arendtienne qui fait que chaque être est unique, plutôt que de suivre un parcours déjà tracé. Le vieil homme se protège et protège Cornélius du manque de liberté que véhicule une relation paternaliste en utilisant un autre symbole, celui du « voyageur solitaire »; peut-être incarne-t-il « l'enfant à la flûte » grandi? Car pour Siméon, « chacun doit chercher seul sa vérité » (211). Et lorsque le voyageur se perd, il doit lever la tête et « regarder dans toutes les directions » parce que « le chemin ne connaît pas le chemin » (*ibid.*). Ces quelques mots expriment magnifiquement la philosophie d'une nouvelle génération d'écrivains, bien décidée à faire ses propres traces et déterminée à choisir librement ses attaches.

Tout comme Arendt, Diop croit en la vie et à la liberté que confèrent les *commencements*, en restant parfaitement conscient d'une réalité paradoxale où les vivants sont parfois plus inertes que les morts. *Murambi* se clôt avec un dernier aphorisme qui exprime tout le paradoxe et la difficulté de commencer par la fin : « Il voulait dire à la jeune femme en noir – comme plus tard aux enfants de Zakya – que les morts de Murambi faisaient des rêves, eux aussi, et que leur plus ardent désir était la résurrection des vivants » (229).

Isabelle Favre enseigne la littérature française/francophone à l'Université de Reno, dans le Nevada. Elle est l'auteure de *La différence francophone* (University Press of the South, 2001) et *De la Guyane à la diaspora africaine : écrits du silence* (Karthala, 2002), écrit en collaboration avec Florence Martin.

Références

- ADORNO, Theodor W. (1976). *Autour de la théorie esthétique*, Paris, Klincksieck.
- ARENDT, Hannah (1972; 1951). *Le système totalitaire*, Paris, Seuil.
- (1961; 1958). *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy.
- BIDIMA, Jean-Godefroy (1997). *L'art négro-africain*, Paris, PUF.
- (1995). *La philosophie négro-africaine*, Paris, PUF.



CHAMOISEAU, Patrick (1992). *Texaco*, Paris, Gallimard.

COURTEMANCHE, Gil (2000). *Un dimanche à la piscine à Kigali*, Montréal, Boréal.

CORRÊA, Maggy (1998). *Tutsie, etc.*, Suisse, L'Hèbe/Monographic.

DES FORGES, Alison (1999). *Aucun témoin ne doit survivre*, Paris, Karthala.

DIOP, Boubacar Boris (2000). *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock.

GOUREVITCH, Philip (1999). *Nous avons le plaisir de vous informer que, demain, nous serons tués avec nos familles*, Paris, Denoël.

-- (1998). « The Genocide Fax: The United Nations Was Warned about Rwanda, Did Anyone Care? », *The New Yorker*, New York: 42-46.

LEVI, Primo (1998). *Conversations et entretiens: 1963-1987*, Paris, Laffont.

-- (1987). *Si c'est un homme*, Paris, Juillard.

MUKAGASANA, Yolande et Patrick MAY (1999). *N'aie pas peur de savoir*, Paris, Laffont.

ROSTAND, Jean (1973). *Pensées d'un biologiste*, Paris, J'ai Lu.

SEHENE, Benjamin et Liesel COUVREUR-SCHIFFER (1999). *Le piège ethnique*, Paris, Dagorno.

SEMUJANGA, Josias (1999). *Récits fondateurs du drame rwandais: discours social, idéologies et stéréotypes*, Paris, L'Harmattan.