

Le témoignage du bourreau en littérature

Esquisse d'une approche discursive

ANNELEEN SPIESSENS

Hogeschool Gent / Universiteit Gent

anneleen.spiessens@hogent.be

Littérature et violence

Depuis les années 1980 la littérature française, apparemment marquée par une urgence historique, entretient, d'après la formule de François Hartog, un rapport « présentiste » au monde¹. Passé les jeux formels structuralistes et d'avant-garde des années 1960 et 1970, la littérature est redevenue transitive et s'est ressaisie du monde, du réel et de l'histoire, s'emparant de sujets traditionnellement réservés aux sciences humaines. « Spectrale », selon Dominique Viart, elle manifeste aujourd'hui son souci, voire son inquiétude du passé – de l'histoire générale et de sa propre mémoire littéraire. Viart avertit, dans le même temps, que ce mouvement de « retour » – retour au réel et à l'histoire – demande d'emblée à être nuancé : « parler de 'retours' au pluriel » d'abord, pour en signaler les diverses formes ; et mettre en question la notion même de retour, étant donné le « soupçon » qui pèse sur la littérature aujourd'hui et qui l'empêche de revenir aux vieilles recettes². Les anciens thèmes réapparaissent sous forme d'une interrogation continue et insistante, indiquant de nouveaux enjeux pour la littérature et constituant une véritable source d'inspiration pour les écrivains – parfois même la raison d'être de leur art.

Dans le cadre de mon projet doctoral, je me propose d'éclairer cet entrelacement entre invention romanesque et pensée critique – un projet que Viart appelle « fiction critique »³ – dans des œuvres qui se confrontent aux épisodes les plus violents de notre histoire et où la question centrale est de savoir que faire, comment vivre « lorsque, sans aucun doute possible, il est trop tard »⁴. J'accorde une attention particulière au genre du témoignage littéraire afin de mettre en évidence que les éléments de biographie et d'histoire ne peuvent être simplement représentés ou reflétés mais qu'ils sont au contraire réinscrits, traduits, repensés et retravaillés par le texte⁵.

Il importe de noter que non seulement la littérature s'est ouverte à l'histoire, cette histoire est en outre considérée sous une perspective inusitée. Au moment de la publication des *Bienveillantes* en 2006, le best-seller de Jonathan Littell portant à la scène un officier SS fictif, l'historien Denis Peschanski s'interroge sur la signification de ce succès et suggère que celui-ci est révélateur d'un changement de « registre mémoriel » : « au lendemain de la guerre, c'était le moment du résistant ; dans les années 80, on est passé dans l'ère de la victime »⁶. Et maintenant, se demande-t-il, est-on entré dans l'ère du bourreau ?

Si « l'ère du bourreau » commence à l'aube du XXI^e siècle, elle a certainement connu ses précurseurs. Robert Merle a publié *La mort est mon métier* en 1952 déjà et signale dans la préface de 1972 avoir écrit le livre « à contre-courant », transgressant les tabous de l'époque. En 1970 *Le Roi des aulnes* de Michel Tournier obtient le Prix Goncourt à l'unanimité du jury et se vend à quatre millions

¹ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2002.

² Dominique Viart, « Portraits du sujet, fin de 20^{ème} siècle », à relire sur Remue.net [en ligne]. Voir aussi Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008.

³ Ouvrages de Dominique Viart sur les « fictions critiques » : « Les Mutations esthétiques du roman contemporain français », numéro spécial de *Lendemain. Études comparées sur la France*, vol. 27, n° 107/108, Stauffenburg Verlag, 2002 ; « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine » in Michèle Touret, Francine Dugast-Portes (eds), *Le Temps des lettres*, PU de Rennes, 2001 ; « Les fictions critiques de Pierre Michon » in Agnès Castillogione, *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002 ; « Les fictions critiques dans la littérature contemporaine » in Matteo Majorano, *Le Goût du roman*, B.A. Graphis, Italie, 2002 ; « Les fictions de Pascal Quignard », *Études françaises*, vol. 40, n°2, 2004 ; « Fictions en procès » in Bruno Blanckeman, Marc Dambre, Aline Mura-Brunel (éds), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005.

⁴ Dans *Des hommes*, un des personnages se demande vers la fin du livre : « Je voudrais savoir si l'on peut commencer à vivre quand on sait que c'est trop tard. » De même, Gatore ouvre son livre avec cette formule : « Que vaut-il mieux faire lorsque, sans aucun doute possible, il est trop tard ? » Je renvoie le lecteur aux « Références » pour une présentation du corpus.

⁵ Cf. Shoshana Felman et Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992, p. 15.

⁶ Claire Devarrieux et Nathalie Levisalles, « *Les Bienveillantes*, roman à controverse », *Libération*, 7 novembre 2006.

d'exemplaires. Cela n'empêche que le témoignage du bourreau reste moralement troublant : il « dérange », et constitue une gageure exceptionnelle pour la littérature. Le corpus de ce projet comprend une sélection d'ouvrages dont les événements relatés s'étalent sur l'ensemble du XXe siècle, de la Seconde Guerre mondiale et la Shoah à la guerre d'Algérie et au génocide rwandais. Au niveau narratologique, il présente un ensemble varié de témoignages, de mémoires de figures historiques et autobiographies littéraires ou fictionnelles à l'autobiographie d'un bourreau fictif⁷. Il sera intéressant d'étudier les enjeux littéraires et éthiques de ces ouvrages : quelles sont les caractéristiques particulières du témoignage du bourreau et quelles stratégies faut-il adopter pour le représenter en littérature ? A l'aide de quelques brefs exemples, je tracerai ensuite les grandes lignes de l'analyse du discours du tueur en esquissant les conditions et les circonstances de sa prise de parole. Je termine en élaborant le cadre théorique pour l'étude de la mise en scène littéraire de ce témoignage. L'exemple de Hatzfeld et Gatore, deux auteurs qui reprennent le discours du génocidaire rwandais dans leurs ouvrages, illustrera l'approche adoptée.

La parole du bourreau

La seule idée du témoignage d'un bourreau a de quoi étonner : en effet, *comment dire* « cela », dire ces atrocités et raconter la transgression ultime – le soldat Templon, qui a servi en Algérie, se demande si « les mots, d'ailleurs, peuvent traduire... » (Rotman 270). Qui plus est, étant donné l'horreur des événements, *comment les assumer* – comment avouer « j'ai tué » ou, plus pénible sans doute, « j'ai torturé », « j'ai fait souffrir » ? Catherine Milkovitch-Rioux indique que, décidément, c'est « la place du 'je', cette première personne qui fait problème, où réside tout le problème, ou toute la question, dans l'affirmation 'j'ai tué' : à la question 'qui a tué ?', l'écriture victimaire répond à la troisième personne, 'il – l'ennemi – a tué' »⁸. Il est vrai que la possibilité même du témoignage du bourreau est surprenante et soulève des questions inquiétantes. La théorie de l'argumentation conçue par Ruth Amossy permettra de répondre à un certain nombre de questions concernant les conditions, les circonstances et les limites de cette prise de parole particulière en repérant les stratégies discursives et rhétoriques mises en œuvre. Dans *L'Argumentation dans le discours*, Amossy intègre la rhétorique classique à l'analyse du discours traditionnelle afin de souligner l'importance du cadre global de l'échange⁹. Soulignant, dans le sillage de Bourdieu¹⁰, que tout discours est ancré dans un champ socio-institutionnel, et se référant au concept de « dialogisme » introduit par Bakhtin, Amossy affirme que tout discours est forcément impliqué dans les débats de son époque. Le locuteur est imprégné par le discours social autant qu'il le construit, si bien que sa parole reflète et reprend celle des autres. Tout discours possède, par conséquent, une « dimension argumentative » : même s'il ne veut pas convaincre, il cherche, délibérément ou non, à produire un certain effet sur l'allocutaire, à modifier les représentations et les opinions de celui-ci ou, à tout le moins, à susciter sa réflexion sur un problème donné. L'analyse du discours se fondera sur l'étude de la situation d'énonciation et se proposera de déterminer « qui parle à qui, de quel lieu et dans quelles relations de pouvoir, [...] et dans quel espace doxique »¹¹. Il sera clair que le « discours », tel qu'Amossy le conçoit, ne se réduit ni à la parole orale ni à la présentation publique. Loin d'être une abstraction théorique, c'est une entité dynamique considérée dans ses dimensions sociales, politiques et culturelles.

Je signale brièvement que les bourreaux, généralement, essaient de proposer d'eux-mêmes une image positive susceptible d'attirer la sympathie de l'auditoire¹². Ils exploitent les stéréotypes en se présentant comme des « hommes ordinaires » (Rudolph Höss et Rudolph Lang, mais aussi les génocidaires interviewés par Hatzfeld), ou ils révèlent la partie « sauvage » à l'intérieur de l'homme (les témoins de Rotman). En effet, ces tueurs – soldats allemands, jeunes appelés français, génocidaires hutus et officiers SS – sont-ils des « salauds », des « bêtes » (Rotman), des « démons » (Merle) ou, au

⁷ Le lecteur trouvera la liste des ouvrages et les détails bibliographiques dans les « Références ». Par la suite, je cite les livres du corpus en indiquant le nom de l'auteur, suivi de la page.

⁸ Catherine Milkovitch-Rioux, « La guerre d'Algérie, ou la violence en miroir », *J'ai tué. Violence guerrière et fiction*, Études réunies par Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes, Genève, Droz, 2010, pp. 184.

⁹ Amossy s'inspire de l'ouvrage de Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, qui sont remontés à la tradition rhétorique gréco-latine pour élaborer les concepts d'auditoire et de valeurs : *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2000 (1958). L'importance du processus de communication a été soulignée, entre autres, dans Dominique Maingueneau, *L'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991.

¹⁰ Cf. Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

¹¹ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2006 (2000), p. 246.

¹² Pour une présentation des concepts rhétoriques d'« *ethos* » (la mise en scène du moi) et d'« *auditoire* », voir Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, *op. cit.*

contraire, simplement, « des hommes » (Mauvignier) ? Ceux qui tuent sont-ils « autres » (physiquement difformes, comme dans Gatore) ou, plus inquiétant, sont-ils « comme nous » (Littell) ?

Il est en outre frappant de constater que la parole du tueur est à la fois évasive et affreusement détaillée. Joanna Bourke définit les stratégies argumentatives utilisées par le tueur comme des « rationalisations » – « *ordered, 'sensible' narratives* »¹³ - qui permettent au bourreau une mise en scène de la violence sans que celui-ci se voie obligé d'assumer l'entière responsabilité de ses actions. Certains tueurs élaborent un récit sur base de *justifications*, convainquant leur auditoire que les actions commises sont moralement correctes et donc justifiables. Au Rwanda, les récits de justification sont diffusés – et radiodiffusés – par les autorités politiques pour mobiliser les Hutus. Les interlocuteurs de Hatzfeld déclarent en effet être « sensibilisés comme il faut » (80), convaincus de l'importance de « tuer avant d'être tués ». La violence en Algérie était, d'après les documents officiels et dans les consciences des soldats, justifiée et même juste : les soldats étaient mus par « l'impérieux besoin de faire justice » (Rotman 123), c'est-à-dire par le besoin de venger leurs camarades massacrés. Les tortures, confirme un témoin, étaient « admises, en nos âmes et consciences, comme nécessaires et moralement valables » (Rotman 153). Outre le recours aux arguments justificateurs, les récits sont également lardés d'excuses quand les tueurs reconnaissent les crimes sans en assumer la responsabilité¹⁴. Les génocidaires au Rwanda déclarent ainsi avoir agi sous la pression du groupe (ils n'avaient qu'à « suivre la multitude et à « imiter les collègues », Hatzfeld 56, 259) tandis que les soldats en Algérie évoquent l'engrenage dans cet univers de violence (« dans ce genre de guerre, la torture devient inéluctable, c'est un engrenage dont on ne peut sortir », Rotman 296). Plusieurs témoins insistent sur l'indifférence grandissante et décrivent l'état de « détachement » dans lequel ils se trouvaient (« Je reconnais [...] ma faute ; mais je méconnaissais la méchanceté de celui qui dévalait des marais sur mes jambes, avec ma machette dans la main », Hatzfeld 54). Les interlocuteurs de Hatzfeld plaident également l'obéissance, se distançant ainsi formellement de leurs actions.

La rationalisation paraît en effet l'une des conditions qui rendent possible le récit du bourreau. Deux remarques s'imposent toutefois. Premièrement, le recours à la plaidoirie n'empêche pas que certains bourreaux réfléchissent profondément sur la portée de leurs actions. La question éthique occupe même – et peut-être surtout – les témoins passifs, ceux qui ont observé sans intervenir. Ainsi l'un des personnages de Mauvignier, un photographe amateur qui porte l'appareil photo devant ses yeux « seulement pour s'empêcher de voir », est-il témoin de l'assassinat d'un harki. Hanté par ce souvenir sanglant, il avoue que « Idir est mort et moi je n'ai rien fait que de regarder ça en me demandant ce que je voyais » (Mauvignier 280). Enfin j'aimerais souligner que, même si les témoignages sont parsemés d'hésitations, d'omissions et d'excuses, et que les tueurs semblent vivre dans une sorte de « bulle imaginaire » (Hatzfeld 265), ces récits reflètent certainement une vérité. Hatzfeld, sceptique et méfiant pourtant, est également convaincu que, de façon confuse, les tueurs veulent souligner « devant nous tous au bord de ce tourbillon exterminateur, une angoissante vérité » (270). Le volume de Rotman est même publié aux éditions Seuil dans la collection intitulée « L'épreuve des faits ». Paradoxalement, donc, la vérité qui se dégage du récit du bourreau ne s'oppose pas à l'invention ni au mensonge.

Le témoignage littéraire du bourreau : apories

L'analyse du discours sera complétée par une étude de la « mise en littérature » du témoignage du bourreau. Traditionnellement, la littérature, comme le témoignage, « marque sa réticence, sa résistance »¹⁵ au récit du bourreau. La définition du témoignage fournie par Michaël Riffaterre semble même exclure le passage du témoin au bourreau :

Il faut [...] que le témoin ait observé de près. Mieux encore, il faut que sa propre expérience soit un exemple, parmi d'autres plus grands, de la catastrophe qu'il raconte : le témoin doit avoir couru des risques, ou même être l'une des victimes du bouleversement dont il se fait l'historien. En lui s'incarnent simultanément un récit, une interprétation et surtout l'expérience vécue qui prouve le bien-fondé de cette interprétation¹⁶.

¹³ Joanna Bourke, *An Intimate History of Killing. Face to Face Killing in 20th Century Warfare*, New York, Basic Books, 1999, p. 213.

¹⁴ Stanley Cohen distingue entre justification et excuse dans *States of Denial. Knowing about Atrocities and Suffering*, Cambridge, Polity Press, 2008, p. 59.

¹⁵ Catherine Milkovitch-Rioux, « La guerre d'Algérie, ou la violence en miroir », *op. cit.*, p. 193.

¹⁶ Michaël Riffaterre, « Le témoignage littéraire », *Cahiers de la Villa Gillet* 3, 1995, p. 35.

Le genre du témoignage se fonde sur un pacte, dont le témoignage *littéraire* constitue la représentation. Le témoin, signale Riffaterre, est quelqu'un qui « y était » et qui « a vu de près » : son récit est authentifié par « l'expérience vécue », « certifié par la présence à l'événement raconté » selon la formule analogue de Dulong¹⁷. En effet, Rudolf Höss affirme dans son autobiographie qu'il s'est exprimé « en conformité avec la vérité et la réalité », se limitant à raconter « ce qu' [il a] vu de [ses] yeux » (Höss 220). *L'ennemi intime* de Patrick Rotman, rassemble, d'après la quatrième de couverture, plusieurs « histoires vécues ».

Le témoignage ne revient toutefois pas, Riffaterre et d'autres théoriciens le soulignent, à un transfert d'information ou un rapport de faits vérifiables. Il consiste au contraire en un acte de langage et un acte éthique, tant et si bien que le témoin « incarne » une vérité et se transforme en « mémoire vivante »¹⁸. Inévitablement, celui qui témoigne s'engage personnellement : « en disant 'j'y étais' et 'cela a été', [le témoin] déclare en même temps : 'voilà ce que j'ai été' »¹⁹. Dans les écrits des bourreaux nazis (Höss, Lang, Aue), c'est précisément le détachement et la froideur du narrateur qui frappent. Le style factuel de la narration marque un suffocant manque de conscience de soi – signe d'une « monstruosité qui se méconnaît »²⁰. Hormis les appelés en Algérie, les tueurs ne sont quasiment jamais dépassés par les événements, contrairement aux victimes submergées par l'angoisse et les souvenirs douloureux. Hatzfeld commente à plusieurs reprises la voix régulière de ses interlocuteurs et la « placidité » qui les « pose à un niveau d'irréalité et d'étrangeté » (266). Pour ces raisons, soutient Catherine Coquio, le bourreau ne peut être un « témoin » au sens strict du terme. Coquio renvoie aux témoignages de Adolf Eichmann et Rudolf Höss, indiquant qu'ils ne sont victimes d'aucune « catastrophe » ni d'aucun crime, mais qu'ils ont tout simplement détaillé, de manière documentaire, les circonstances de leur « travail éprouvant effectué par conscience professionnelle »²¹.

La définition de Riffaterre pose, en outre, que l'expérience du témoin a valeur d'exemple et constitue, en quelque sorte, une leçon. Le récit personnel du témoin a une portée universelle – ce que Dulong appelle une « dimension monumentaire »²². À coup sûr, il est difficile d'imaginer que le récit d'un tueur « nous concerne ». Il semble que le témoignage du bourreau génère des *questions* éthiques plutôt que des réponses – tant pour l'écrivain que pour le lecteur. En effet, comment comprendre sans pardonner, expliquer sans justifier, s'aventurer dans les « ténèbres de l'âme » (Rotman 11) sans devenir un voyeur ? Dans cette optique, la littérature pourrait constituer un lieu privilégié pour mettre en scène les questions éthiques qui s'imposent lors de l'écriture du mal – même si ces questions seront d'une nature différente selon qu'elles concernent le récit d'un génocidaire, d'un soldat ordinaire ou d'un enfant-soldat²³. En effet, malgré les apories formelles et éthiques, le témoignage du bourreau s'est imposé ces dernières années, offrant aux écrivains de nouvelles voies – autant dire de nouvelles voix – pour dire l'inconcevable. Le bourreau de Jonathan Littell s'arroge le droit à l'humanité et, simultanément, le droit à la parole, prétendant avec une ironie cassante que le récit du tueur peut sûrement contenir une morale :

Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé. On n'est pas votre frère, rétorquerez-vous, et on ne veut pas le savoir. Et c'est bien vrai qu'il s'agit d'une sombre histoire, mais édifiante aussi, un véritable conte moral, je vous l'assure. Ça risque d'être un peu long, après tout il s'est passé beaucoup de choses, mais si ça se trouve vous n'êtes pas trop pressés, avec un peu de chance vous avez le temps. Et puis ça vous concerne : vous verrez bien que ça vous concerne. (Littell 11)

Si l'on veut élucider les épisodes de violence extrême dans l'histoire – « éclaircir le mystère » –, il faut, pour reprendre l'expression de Patrick Rotman, « plonger dans les trous noirs de la mémoire » (Rotman

¹⁷ Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1998, pp. 11-15.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Ruth Amossy, « L'Espèce humaine de Robert Antelme ou les modalités argumentatives du discours testimonial », *Semen* 17, Argumentation et prise de position : pratiques discursives, 2004 [en ligne].

²⁰ Ruth Amossy, « Images de soi, images de l'autre dans l'interaction (auto)biographique: *La mort est mon métier* de Robert Merle », *Revue des sciences humaines* 263, 2001, p. 176.

²¹ Catherine Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain : négation, déni, témoignage », Catherine Coquio (éd.), *L'histoire trouvée. Négation et témoignage*, Nantes, L'Atalante, 2003, p. 29.

²² Renaud Dulong, « La dimension monumentaire du témoignage historique », *Sociétés & Représentations*, n° 13, 2002, pp. 179-197.

²³ Cf. Pierre Schoentjes, « Guerre juste et littérature: *la façon dont un soldat en tue un autre* », *J'ai tué. Violence guerrière et fiction*, Études réunies par Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes, Genève, Droz, 2010, pp. 21-48.

17) et donner la parole à tous. Ce sont d'ailleurs les lecteurs de Hatzfeld qui, après avoir lu les témoignages des victimes du génocide rwandais, ont aussi souhaité savoir « ce qui s'était passé dans la tête des tueurs » (Hatzfeld 49). De même, Gilbert Gatore invite son lecteur à s'aventurer dans ce « labyrinthe sauvage » qu'est l'esprit du bourreau (Gatore 70).

Stratégies littéraires : mise en texte et mise en scène

Catherine Milkovitch-Rioux a confiance que la littérature peut « témoigner » du récit du bourreau, à condition que ce ne soit pas « au premier degré »²⁴. Pour les raisons formelles et éthiques mentionnées, l'autobiographie « brute » ou « nue » du bourreau, où il y a identité entre auteur, narrateur et personnage, est inconcevable. Cette « forme extrême » de littérature, où l'on donne la parole au bourreau et lui offre la possibilité de défendre sa vérité, appelle au contraire à une mise en scène particulière. Lors de l'analyse des textes littéraires du corpus (l'exclus ici de toute évidence les mémoires de Rudolph Höss), je me suis avisée que le discours du bourreau est à chaque fois repris – redit, traduit, « médié » – par une autre instance narrative. J'aimerais insister sur l'importance de cette activité de médiation, qui constitue une forme de « re-narration »²⁵ où l'auteur cite ou re-raconte le récit du bourreau. Le concept de « *framing* » (« cadrage »), tel qu'il a été introduit dans la théorie narrative par Mona Baker, permet d'analyser plus en détail la médiation qu'exige la représentation littéraire du discours du bourreau, et nous incite à lier littérature et éthique.

En 1974 le sociologue Erving Goffman propose la notion de « *frame* » pour désigner les structures cognitives qui conditionnent et orientent notre perception de la réalité en rendant certains éléments plus saillants que d'autres. Baker introduit le concept dans sa théorie narrative et adopte une interprétation « active », présente également dans les études des mouvements sociaux²⁶. Les « cadres » sont ainsi définis comme « des structures d'anticipation, des manœuvres stratégiques entreprises délibérément pour présenter un mouvement ou une certaine position dans une perspective particulière »²⁷. *Framing* renvoie donc à un processus actif de signification, une forme de mise en scène – ou, peut-être, une structure argumentative – qui vise à orienter ou à désorienter la perception d'un événement par un individu. Surgit l'image du cadre de tableau, un *picture frame* où deux discours s'enchevêtrent, celui de l'auteur-narrateur cadrant et encadrant celui du bourreau.

Il a été souligné dans *Translation and Conflict* que les médiateurs – Baker se concentre sur les traducteurs et les interprètes – « se voient confrontés à un choix éthique à chaque mission : ou bien ils reproduisent les idéologies existantes telles qu'elles sont encodées dans les narrations élaborées dans le texte ou dans le discours oral, ou bien ils se dissocient de ces idéologies »²⁸. Les écrivains qui reprennent le discours du bourreau, d'autant plus exposés à ce dilemme, peuvent recourir à des stratégies qui leur permettent de prendre position par rapport à la parole du bourreau et à manipuler l'interprétation du lecteur. La création d'un « cadre » peut être considérée comme la production d'un contre-discours qui, d'une certaine manière, « compense » la décision de l'auteur de donner la parole au bourreau. Par conséquent, l'autobiographie relayée du bourreau est un texte polyphonique qui juxtapose et superpose les voix de l'auteur et du bourreau²⁹. Au niveau de l'argumentation, cette configuration initie inévitablement une relation complexe entre le lecteur et le narrateur – que ce soit le bourreau-témoin de la violence perpétrée ou l'auteur-metteur en scène plus ou moins visible selon le programme et les contraintes du genre. L'interaction se dédouble et deux structures argumentatives se mettent en place, destinées au même narrataire³⁰.

²⁴ Catherine Milkovitch-Rioux, « La guerre d'Algérie, ou la violence en miroir », *op. cit.*, p. 193.

²⁵ Cf. Mona Baker, « Ethics of Renarration: Mona Baker Is Interviewed by Andrew Chesterman », *Cultus* 1(1), 2008, pp. 10-33. Pour une présentation plus élaborée du cadre théorique proposé, je renvoie à Anneleen Spiessens, « Voicing the Perpetrator's Perspective. Translation and Mediation in Jean Hatzfeld's *Une Saison de machettes* », *The Translator* 16/2, 2010 (sous presse).

²⁶ Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Boston, Northeastern University Press, 1986 (1974). Le concept de *framing* a été réintroduit en sociologie par Robert Benford et David Snow, « Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment », *Annual Review of Sociology* 26, 2000, pp. 611-639.

²⁷ Mona Baker, *Translation in Conflict. A Narrative Account*, London and New York, Routledge, 2006, p. 106.

²⁸ *Ibid.*, p. 105.

²⁹ À l'instar de Theo Hermans, je considère le concept narratif de voix comme un signe de présence discursive : Theo Hermans, « The translator's voice in translated narrative », Mona Baker (ed), *Critical Readings in Translation Studies*, London, Routledge, 2010 (1996), p. 198.

³⁰ Cf. Ruth Amossy, « Images de soi, images de l'autre », *op. cit.*. Voir aussi son article sur *Les Bienveillantes* : « La dimension argumentative du discours littéraire. L'exemple des *Bienveillantes* », Dominique Maingueneau et Inger Östenstad (éds), *Concepts et démarches de l'analyse du discours littéraire*, Paris, L'Harmattan (sous presse).

L'exemple du génocide rwandais

L'analyse textuelle se fonde sur la confrontation d'une fiction à un ouvrage de non-fiction, afin de découvrir comment le même récit ou le même « narrative » – le discours « rationalisant » du bourreau – est encadré par des auteurs différents. Il s'avérera que Hatzfeld et Gatore ne cèdent pas la parole au tueur selon les mêmes procédés littéraires ni sous les mêmes conditions. Leurs choix narratifs et discursifs se mettent en place à l'aide des moyens spécifiques du genre et déterminent profondément la représentation et le fonctionnement du discours rationalisant, ainsi que le portrait du bourreau en tant que personnage littéraire³¹.

Jean Hatzfeld et Gilbert Gatore interrogent chacun à sa manière les événements de 1994. Hatzfeld, ayant couvert le génocide en qualité de reporter, retourne quelques années plus tard pour engager un projet littéraire censé déjouer ce qu'il considère comme un « échec » journalistique³². Après avoir écouté les victimes, il entre en dialogue avec une bande de tueurs emprisonnés à Rilima pour écrire *Une Saison de machettes*. Dans *Le passé devant soi*, le jeune écrivain Gilbert Gatore témoigne du drame qui a si profondément marqué son pays natal. Après de vaines tentatives pour reconstituer son journal de guerre, la fiction finit par s'imposer et lui permettra, confie-t-il, d'approcher « la vérité intime » de la tragédie. Le roman de Gatore installe un jeu de miroir à l'intérieur du texte et confronte le bourreau à la victime dans un long dialogue. La littérature, et en particulier la forme³³, permet aux deux auteurs d'évoquer et de représenter les événements tragiques du printemps de 1994.

Le scepticisme et même l'embarras que suscite chez Hatzfeld son propre projet le poussent à inventer une forme littéraire qui lui permette d'afficher clairement sa propre position morale. Il conçoit son cadre comme un cadre de tableau, une composition où le discours de l'auteur est constitué comme un « dehors » qui « borde » le témoignage du bourreau. La voix de l'auteur est ainsi rigoureusement séparée de celle des génocidaires, permettant une prise de position ferme sans compromettre pour autant l'idée d'un témoignage « brut »³⁴. Le cadre est mis en évidence par des moyens visuels et langagiers : premièrement, Hatzfeld fait alterner les chapitres reprenant les entretiens avec les tueurs et les chapitres « analytiques » où il commente les « élucubrations » et les « épopées » (265) proposées par ses interlocuteurs et condamne leurs tentatives de déclinier toute responsabilité. Deuxièmement, la différence entre le « français rwandais » des témoins et le « français de l'Hexagone » de l'auteur structure la narration, dote la voix de Hatzfeld d'une autorité certaine et renforce l'authenticité de la parole testimoniale.

L'analyse du discours révélera toutefois que le témoignage du bourreau est loin d'être une « donnée ». Non seulement le cadre influe-t-il fortement sur la signification du récit du bourreau, la voix de l'auteur s'infiltrer en outre dans les témoignages qui s'avèrent être minutieusement construits. Il ne faudrait en effet pas sous-estimer le montage effectué par l'auteur qui distribue ses matériaux sur dix-huit chapitres, chacun consacré à un aspect spécifique du génocide et portant des titres lourds de connotations et apparemment ironiques³⁵. Des extraits d'entretiens sont regroupés dans des chapitres thématiques et, par surcroît, réécrits sous forme de monologues ininterrompus, ce qui donne une fausse impression d'immédiateté et rend la lecture assez accablante. Le lecteur s'étonnera de constater que toute trace de ce montage a été effacée dans le texte et que la présence de l'auteur lors des

³¹ Pour une analyse poussée des deux récits, voir Anneleen Spiessens, « La mise en scène du bourreau: Jean Hatzfeld et Gilbert Gatore », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, Paris, Éditions Kimé, 2009, pp. 20-40 et *id.*, « Le génocidaire parle. Mise en texte et mise en scène dans Hatzfeld et Gatore », *J'ai tué. Violence guerrière et fiction*, Études réunies par Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes, Genève, Droz, 2010, pp. 197-211.

³² « Journaliste en 1994, je me suis planté, je n'ai rien compris. », « L'impasse » [entretien de Jean Hatzfeld par Pierre Michel] pour *Evene.fr* (octobre 2007).

³³ Lors d'un colloque récent sur la littérature contemporaine, Gilbert Gatore a souligné l'importance de la forme comme « artifice » à la disposition de l'écrivain : « Le texte blessé... des vies bousculées par l'histoire », table ronde avec Gilbert Gatore, Valentine Goby et Bertrand Leclair, animée par Pierre Schoentjes et organisée par la Maison des écrivains et de la littérature dans le cadre du colloque *Littérature : Enjeux contemporains II. Invention/Intervention*. Enregistrement du 4 avril 2008 au Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, à réécouter sur le site de France Culture, http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/nouveau_prog/creation/alacarte_fiche.php?src_id=85000018&diff_id=200_000299.

³⁴ L'authenticité des témoignages se voit mise en lumière de plusieurs façons. Hatzfeld ajoute un plan de la région de Nyamata, un glossaire, les biographies des témoins accompagnées d'une photo et de l'arrêt judiciaire. Toutefois, l'ouvrage est génériquement ambigu : les témoignages sont présentés comme des « récits », tout en étant publiés dans la collection « Fiction & Cie » des Éditions du Seuil.

³⁵ Cf. « Goût et dégoût » (suggérant que certains tueurs prenaient plaisir aux tueries), « La fête au village » (où l'auteur commente les pillages, condamnant sévèrement l'absence de valeurs morales chez les témoins), « Travaux des champs » (où les tueurs comparent froidement le coupage des légumes et le « coupage » des Tutsis).

entretiens a été parfaitement gommée. Cette stratégie narrative permet à l'auteur d'introduire, de manière discrète, sa propre voix dans le discours du bourreau et d'orienter ainsi l'interprétation des récits.

Gilbert Gatore adopte une autre stratégie pour aborder le sujet et pour (re)présenter le récit du bourreau. *Le Passé devant soi* peut être qualifié de « dystopique » : nulle part n'apparaissent ni le nom du pays ni le mot « génocide ». Malgré ce non-dit, la biographie personnelle et plusieurs allusions politiques dans le texte permettent d'identifier le Rwanda. Gatore présente deux récits, celui du bourreau Niko et celui de la victime Isaro, se déroulant en parallèle à travers le livre et représentant les deux faces d'une seule histoire. Niko est un garçon doux et muet, un simple d'esprit. Doté d'une dentition répugnante, il vit seul et se retire dans le monde de ses pensées. L'histoire de Niko ressemble à une fable, un conte africain sans repères géographiques ni historiques, dont les paragraphes détachés invalident l'enchaînement logique. Le lecteur rencontre le personnage pour la première fois au moment où celui-ci trouve refuge dans une grotte peuplée de singes, tentant de fuir les souvenirs qu'il garde de sa vie de bourreau. Isaro, quant à elle, engage un projet semblable à celui de Hatzfeld et se propose de rassembler des témoignages dans son pays natal. Son histoire est coulée dans une narration classique et s'ancre dans le présent : un choix stylistique qui répond à la volonté du personnage de comprendre et d'analyser.

La structure narrative du roman est plus ambiguë que celle d'*Une Saison de machettes*. Pour le lecteur, le livre constitue un « voyage insoutenable » (11) : dès les premières lignes, il est impliqué dans l'histoire, le narrateur l'invitant par une apostrophe directe à entrer dans le récit : « Cher inconnu, bienvenue dans ce récit » (11). Le lecteur se rend compte que les récits de Niko et d'Isaro sont racontés par deux narrateurs différents, sans qu'il puisse les identifier pour autant. Qui plus est, le narrateur du récit du bourreau s'adresse avec familiarité au lecteur, l'encourageant à emboîter le pas à Niko et à se mettre dans la position du bourreau. Le mystère qui entoure l'identité des narrateurs et l'absence de prise de position explicite créent un texte « clos » : il n'y a pas de « dehors », semble-t-il, pas de contre-discours qui vienne contrebalancer la parole du tueur. Il n'empêche que *Le Passé devant soi* est loin d'être un roman reposant. La narration se complique quand, vers la fin du livre seulement, est révélé un lien d'étroite intimité entre les deux récits. Le personnage de Niko ne s'oppose pas diamétralement à celui d'Isaro mais lui appartient. Décidée à adopter la voie journalistique, Isaro finit par écrire une fiction : Niko est un artifice qui constitue pour la victime le joint entre l'expérience vécue, l'expérience du souvenir et celle de l'écriture³⁶. Plus qu'un travail de mémoire, la jeune fille engage un travail de deuil, comme elle confie à ses parents : « sous ses traits, c'est un peu celui qui a pu faire ça que j'ai essayé d'approcher, de comprendre, de tuer et de pardonner » (213). Au lieu donc de proposer lui-même un contre-discours, Gatore a préféré jouer sur la polyphonie et encadrer le témoignage du bourreau par celui de la victime, modifiant ainsi profondément le sens du premier. Isaro écrit en effet un récit conciliateur, mettant en scène un enfant-tueur physiquement « autre », presque grotesque, et littéralement *in-fans*, incapable de parler. Elle finit par se suicider, rappelant l'impossibilité de tout récit – même un récit fictionnel – d'approcher l'ineffable.

Conclusion

« Est-il moral », se demande Hatzfeld, « non pas de parler avec de tels tueurs, mais de les encourager à s'exprimer ? » (263) Le témoignage du bourreau confronte tant l'écrivain que le lecteur à des questions éthiques majeures, tandis que la représentation en littérature pose des problèmes formels et génériques. Convaincus de l'importance de faire entendre la parole du bourreau, les écrivains exploitent les moyens du genre et adoptent des stratégies littéraires qui leur permettent de reprendre le récit du bourreau tout en le dotant d'une signification particulière qui oriente l'interprétation du lecteur. La théorie du « cadrage » de Baker et la théorie argumentative de Amossy reconnaissent ce positionnement variable de l'individu face au texte et mettent ainsi en évidence la polyphonie du texte littéraire qui propose des voix juxtaposées ou superposées. Le principe dialogique et la perspective communicative permettent en effet au discours littéraire de s'élaborer à la croisée de l'idéologie et de l'esthétique.

L'activité de médiation par « *framing* » ne revient pas, comme le souligne Baker à plusieurs reprises, à une simple reproduction, une forme de « citation directe »³⁷. L'analyse d'*Une Saison de machettes*

³⁶ Cf. l'analyse du *Grand Voyage* de Jorge Semprun dans Marie Bornand, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004, pp. 70-74.

³⁷ Theo Hermans, « The translator's voice in translated narrative », *op. cit.*, p. 196.

montre qu'il ne peut être question d'occuper, en tant qu'auteur-narrateur, une position privilégiée en dehors de l'objet représenté et d'où l'on peut prétendre à une certaine objectivité ou neutralité³⁸. La victime dans le livre de Gatore souligne, elle, que le rôle du « tiers » comme instance narrative est tout sauf accessoire. Isaro entreprend son projet avec confiance mais manque d'y succomber puisque « [les] souvenirs des autres dont elle devenait la gardienne ne faisaient pas qu'entrer dans ses oreilles et s'évacuer par son bras et son stylo sous forme d'encre. De même que l'urine n'est pas la bière de banane bue quelques heures auparavant, ce qu'elle écrivait n'était pas ce qu'elle avait vu et entendu » (Gatore 205-206). Hatzfeld, lui aussi, reconnaît finalement, dans le dernier tome de sa trilogie sur le Rwanda, que « mettre en scène et monter des témoignages dans un livre, c'est transformer les témoins en personnages de livre »³⁹. Il est essentiel, pour cette raison, de s'interroger sur ce qu'on lit exactement, quand on lit le témoignage d'un bourreau en littérature – de s'interroger donc sur les modalités exactes de la parole du tueur et sur le rôle de l'auteur dans la mise en scène des discours et des personnages.

Références

Algérie

- Patrick Rotman, *L'ennemi intime*, Paris, Seuil, 2007 (2002).
- Laurent Mauvignier, *Des hommes*, Paris, Minuit, 2009.

Shoah

- Rudolf Höss, *Le commandant d'Auschwitz parle*, Préface et postface de Geneviève Decrop, Paris, La Découverte, 2005 (1959).
- Robert Merle, *La mort est mon métier*, Paris, Gallimard, 1952.
- Jonathan Littell, *Les Bienveillantes. Roman*, Paris, Gallimard, 2006.

Rwanda

- Jean Hatzfeld, *Une Saison de machettes. Récits*, Paris, Seuil, 2003.
- Gilbert Gatore, *Le Passé devant soi. Figures de la vie impossible, tome 1*, Paris, Phébus, 2008.

³⁸ Mona Baker, « Reframing Conflict in Translation », *Social Semiotics* 17(2), 2007, p. 154.

³⁹ Jean Hatzfeld, *La stratégie des antilopes. Récit*, Paris, Seuil, <Fiction & Cie>, 2007, pp. 206-207.