

## ***L'ombre d'Imana* ou « l'expérience du dire » du génocide au Rwanda**

Karel Plaiche  
Université de la Réunion

Publié en 2000 dans le cadre du projet « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » initié par le festival Fest'Africa, *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda* de l'écrivaine franco-ivoirienne Véronique Tadjo invite à penser la problématisation de l'expérience génocidaire dans l'espace littéraire. Fiction liée aux massacres des Rwandais tutsi, l'œuvre fait partie des premiers textes écrits par des auteurs qui n'ont pas vécu les événements directement. Si cet ouvrage réaffirme avec force la posture engagée de l'auteure, son caractère éclaté et son écriture hybride et hétéroclite reflètent les tentatives de circonscrire un fait traumatique qui semble pousser l'imagination et le langage à – et hors de – leurs limites. Les procédés littéraires, langagiers, esthétiques employés pour mettre en récit les faits révèlent que la mise en discours de l'événement traumatique, ici le fait génocidaire, s'avère une véritable « expérience du dire » (Ngandu).

*L'ombre d'Imana* illustre bien les égarements et errements du langage confronté aux violences extrêmes qui donnent vie à des écritures nouvelles et singulières. Au-delà des histoires individuelles tragiques qu'elle tente de transmettre, l'œuvre se révèle être un terrain d'observation privilégié pour penser la mise en récit de l'expérience des victimes, en particulier de la perspective du témoin indirect. En effet, comment l'auteure avec son regard externe représente-t-elle ce temps de souffrance ? Quelles sont les stratégies textuelles adoptées pour concilier son optique de transmission avec sa vision engagée et revendiquée, tant critique que sensible ? Avec de tels enjeux, l'œuvre – au-delà de la représentation du génocide des Rwandais tutsi au cœur de la présente étude – invite à une réflexion plus globale sur le rapport complexe entre la douleur traumatique et le langage. On analysera les complexités qui entourent l'entreprise de mise en discours de l'expérience génocidaire, notamment lorsque l'écrivain qui porte la voix des victimes n'a pas vécu les événements et dont la création, de surcroît, découle d'une commande d'un collectif. À la lumière de ce contexte multifactoriel, trois étapes analytiques permettront de voir comment l'événement a été circonscrit textuellement. Seront d'abord relevés le contexte particulier de la naissance de l'œuvre ainsi que son impact sur l'écriture. Puis, une discussion de l'originalité des procédés langagiers, littéraires, esthétiques pour raconter les faits, nous conduira à problématiser le rapport entre l'expérience de la douleur et la création littéraire.

### **Raconter l'expérience génocidaire : un projet pénible et périlleux**

Lors de sa parution, *L'ombre d'Imana* n'a pas manqué d'intriguer par son écriture hybride qui lui confère un statut générique instable. Faut-il l'associer au récit de voyage ? Au journal intime ? Au récit de vie ? L'œuvre semble plutôt résister à toute catégorisation stricte tant son écriture convoque divers genres relevant à la fois du mode fictionnel et du factuel. Un tel statut difficilement classable évoque deux autres courts textes liés au génocide au Rwanda, *Rêves*

*sous le linceul* (1998) de Jean-Luc Raharimanana et *Moisson de crânes* (2000) d'Abdourahman Waberi, qui s'illustrent pareillement par un assemblage textuel et des allers-retours entre le fictionnel et le factuel. Simple coïncidence ? Ou une telle similarité serait-elle à mettre en lien avec l'objet difficilement représentable qu'est l'événement génocidaire ? Visiblement, sa mise en récit s'opère par rupture : l'écrivain semble devoir imaginer de nouveaux types d'écriture, car ces atrocités qui relèvent de l'extraordinaire et de l'impensable semblent s'énoncer moins aisément dans un langage ordinaire. À l'image d'autres auteurs, Tadjou a donc privilégié une écriture hétéroclite qui se démarque des formes « traditionnelles » et plus facilement identifiables d'un point de vue générique. Afin d'en saisir le caractère singulier, il sera utile de rappeler le cadre complexe dans lequel l'œuvre voit le jour et les obstacles auxquels l'auteure a été confrontée.

Le premier écueil rencontré par l'écrivain traitant d'un événement collectif traumatique est la question de la représentation des violences extrêmes. Entre ici en jeu la relation délicate de l'individu à la cruauté et à l'horreur en vue de sa mise en discours. La « violence extrême » désigne une forme spécifique de violence, c'est-à-dire ses « manifestations 'hors normes' » (Sémelin 479). Elle vise à « nommer une forme d'action spécifique qui semble se situer dans un 'au-delà de la violence' » (479). Plus explicitement, elle renvoie aux violences perpétrées selon une logique absolue de cruauté ; elle devient « l'expression prototypique de la négation de toute humanité », car ceux qui en sont victimes « sont souvent 'animalisés' ou 'chosifiés' avant d'être anéantis » (480). De telles manifestations de violence ont été observées lors du génocide au Rwanda qui a vu s'enchaîner de manière massive les actes de torture, de mutilation, de viol, les massacres et les opérations de déshumanisation. Si ces événements ont été relayés à la communauté internationale par les médias occidentaux, ces derniers ont renforcé leur caractère horrible, et ce, comme le précise Claudine Vidal, par une représentation sauvage et saisissante, en insistant sur l'usage des armes blanches et les mutilations des corps. C'est ainsi qu'une « réalité partielle », à force d'être véhiculée et répétée des années durant (y compris dans les arts et la littérature ou la représentation), s'est transformée en la vérité générale d'un « génocide à la machette » qui a gagné « l'autorité d'un récit définitif » (Vidal 34-35). L'instrumentalisation de cette formule a pu entretenir une image simplificatrice et sidérante, éveillant ou confortant les préjugés et visions stigmatisantes d'une Afrique subsaharienne « tribale » avec ses sauvageries « exotiques » (35.). Il faut donc penser la représentation et l'écriture des événements à la fois dans un contexte d'atrocités avérées, mais aussi filtrées et mises en scène par les médias.

Les chercheurs sur les violences extrêmes comme objet de représentation sont unanimes à souligner la tâche ardue à approcher et à raconter la souffrance des corps, les processus de mise à mort et de déshumanisation (Asad et Daniel ; Audouin-Rouzeau). Il s'agit d'une entreprise qui, d'un point de vue psychologique, bouleverse les repères usuels et engage des questions d'ordre éthique, voire politique pour l'individu qui s'y expose. En effet, les violences extrêmes portent atteinte à nos systèmes de représentation du monde, ébranlent nos croyances fondamentales et remettent en question notre propre humanité (Audouin-Rouzeau). D'où la prédisposition du sujet à fuir les réalités qui le dépassent et à refuser de regarder la cruauté qui le confronte à l'expérience de

l'horreur qui, selon Talad Asad, est « un état de complet effondrement du sens de l'identité humaine » (Asad cité par Berthod 13). Mais la confrontation à de telles expériences risque non seulement de voir bouleverser ses repères, mais aussi d'être submergé par l'horreur et même de succomber à une certaine fascination.<sup>1</sup> Et l'on ne saurait ignorer les soupçons de fascination macabre, de voyeurisme, de complaisance, voire de « pornographie de la violence » qui pèsent sur l'écriture de celui qui s'approche des violences extrêmes. Ces suspicions peuvent paraître d'autant plus importantes lorsque le sujet qui les représente n'est lui-même ni un rescapé, ni un descendant des victimes, ni un témoin direct (Audouin-Rouzeau 141).

À cette première difficulté, il convient d'ajouter le caractère récent du génocide des Tutsi qui n'est pas sans poser davantage de problèmes à celui qui se charge de le représenter. Pierre Nora met en évidence la complexité de l'écriture des faits contemporains, car le manque de recul prive le sujet d'une « objectivité » et d'une « sérénité de jugement » (43) et par conséquent expose sa représentation à de potentielles déformations et des écritures pathétiques et sensationnalistes. Quatre années seulement séparent le génocide des Rwandais tutsi et le lancement du projet Fest'Africa en 1998 avec le départ de Tadjou en résidence d'écriture à Kigali, à la rencontre d'un pays se relevant à peine des massacres. Dans un tel contexte, les risques d'un effet de sidération sur l'écrivaine franco-ivoirienne et son écriture étaient sans aucun doute bien réels. Le caractère proche, donc vif et sensible, des événements est par ailleurs décelable dans l'écriture expressive de l'œuvre. Dans un entretien, l'écrivaine décrira elle-même son premier voyage comme étant celui du « choc de la découverte du génocide à travers les sites des massacres » (Brezault 342). Ces divers aspects démontrent le caractère complexe de l'entreprise de la mise en récit de l'événement génocidaire. Mais il existe un autre écueil qui concerne le projet collectif polémique à partir duquel naît *L'ombre d'Imana* et qui fait de l'œuvre le fruit d'une commande littéraire.

L'année 1998 marque un tournant dans la réflexion sur le génocide dans le milieu culturel africain en France avec l'opération littéraire de Fest'Africa « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » lancée à Lille invitant une dizaine d'écrivains africains à Kigali. Initiée par l'auteur tchadien Nocky Djedanoum, elle s'inscrit dans la lutte contre l'oubli et le négationnisme et est globalement bien accueillie par les médias et le public, notamment lorsque paraissent, en 2000, huit fictions<sup>2</sup> et deux essais (Kayimahé ; Vianney Rurangwa). Ces publications ont fait l'effet d'un véritable événement dans le paysage culturel français (Coquio 97-89 ; 138). Mais en dépit de leur succès, de la solidarité qu'elles expriment avec les victimes et la réflexion commune sur le génocide qu'elles visent à déclencher au sein de la diaspora et du public, elles feront

---

<sup>1</sup> Pour une problématisation plus élaborée sur la question de la représentation et de la mise en discours des phénomènes de violence extrême, voir Plaiche *États*.

<sup>2</sup> À côté du texte de Tadjou, il s'agit de *Nyamirambo !* (Nocky Djedanoum), *La phalène des collines* (Koulsy Lamko), *Murambi, le livre des ossements* (Boris Boubacar Diop), *Murekatete* (Monique Ilboudo), *L'Aîné des orphelins* (Tierno Monémbo) et *Moisson de crânes* (Abdourahman Waberi). Notons que le recueil de fictions *Rêves sous le linceul* (1998) de Raharimanana sera aussi associé au projet.

également l'objet de controverses parmi les critiques (Coquio, Moncel, Bleton & Nyela) qui interrogent le contexte « normatif » du projet collectif à partir duquel elles émergent. Car malgré la liberté apparente dont ont bénéficié les auteurs, il s'agit de la situation singulière d'une commande spécifique, à l'intérieur d'un projet bien défini, sous-entendant un ensemble de logiques prescriptives, de cadres et d'objectifs posés. Un conditionnement particulier – conscient ou non – du produit visé semble effectivement une conséquence inévitable – aussi infime soit-elle –, y compris pour une activité comme l'écriture littéraire, censée avant tout se déterminer par la liberté de l'écrivain face aux mots. Paul Bleton et Désiré Nyela ont pointé l'alliance contradictoire des termes *écrire* et *devoir* dans la formulation de Fest' Africa. Ils ont questionné le caractère normatif et « l'impératif d'ordre moral » du projet qui potentiellement brideraient l'activité créatrice alors même que la littérature, dans son fondement, ferait « sauter le verrou de toutes les contraintes ..., dans la mesure où elle n'a[urait] d'objectif que de procurer un plaisir, une jouissance esthétique au lecteur » (Bleton et Nyela 259). L'examen critique du poids de « l'injonction morale qui sous-tend [cette] production » permet ainsi une interrogation judicieuse du pouvoir de la littérature « face à la monstruosité du génocide » (259). En effet, dans cette élaboration littéraire émergeant du cadre déterminé de la commande collective, quelle est la part d'originalité et, *in fine*, de « création » (Ngal 14) ? Au sujet de la formulation « devoir de mémoire » du projet, Coquio, de son côté, fait état d'une tendance à « 'européaniser' à l'excès les problématiques de la mémoire et du deuil », interrogeant également l'intervention de la figure du « tiers » dans l'élaboration d'un travail mémoriel (Coquio 165-166). Au final, la chercheuse voit dans un tel projet prescriptif surtout l'expression d'« un mal autant africain qu'euro péen : celui d'avoir fermé les yeux devant un génocide » (167). L'on voit donc la dimension polémique de l'opération qui a pu susciter une certaine méfiance vis-à-vis des fictions produites par des écrivains non liés directement aux événements.<sup>3</sup>

Si l'utilisation de la fiction dans la représentation d'une récente tragédie collective s'avère une entreprise délicate et soulève des interrogations éthiques, il en est de même pour *L'ombre d'Imana* dont la mission informative et engagée a été posée par Fest' Africa avant même l'opération, on le verra. Plus généralement, le malaise face à l'usage de l'imaginaire pour dire le génocide des Tutsi se manifeste initialement dans le nombre réduit d'œuvres de fiction par rapport aux textes non fictionnels. Et la majorité de ces fictions parues dix ans après les faits proviennent d'auteurs non rwandais, conviés avec une manifeste visée mémorielle, comme le rappelle l'initiateur de Fest' Africa en 2000, décrivant le projet comme « un acte contre l'oubli ... qui guette l'une des plus grandes tragédies humaines de cette fin de siècle » (Djedanoum 1999-2000).

Des interrogations et des suspicions vis-à-vis de cette entreprise sensible émanent aussi de la part des victimes et du groupe social qui veillent non seulement à la *transmission* de la mémoire des drames, mais possiblement aussi

---

<sup>3</sup> Pour un aspect plus politique de la polémique visant les organisateurs de l'opération, voir un entretien avec Pius Ngandu Nkashama (Plaiche « Écritures »).

à leur *sacralisation*. Se pose donc ici la question de savoir si la fiction qui renvoie à la fabulation et à l'illusion ne met pas en péril la visibilité des faits et, par conséquent, l'intention de sensibilisation et d'information. On peut aussi se demander si les victimes et leurs proches sont prêts à accueillir des œuvres qui reconstruisent les faits dans le langage littéraire qui, outre de possibles intentions engagées, paraît surtout relever d'une quête esthétique. Pierre Halen et Jacques Walter relèvent donc à juste titre la « littérarité » complexe des textes commandés par Fest' Africa. Le statut de ces œuvres issues d'un contexte éditorial spécifique, qui visent à « reporter », informer et sensibiliser sur des événements et qui, tout en revendiquant une dimension fictive, sont dominées par un « réel [qui] pèse ... de tout son poids » (7), peut en effet étonner. Similairement, dans son travail sur les fictions testimoniales sur la Grande Guerre, Ruth Amossy s'interroge sur la « crédibilité » du « récit de guerre » qui a recours à l'imagination, mais qui se veut surtout un « discours de témoignage » pour « servir de preuve dans le procès du réel ». Quelle y est « la crédibilité du narrateur comme témoin » ? Et, s'il y a témoignage, « comment peut-il être mobilisé par le récit [fictionnel] au service d'une cause sans être *ipso facto* disqualifié ? » (Amossy 91).

De tels questionnements méritent considération pour *L'ombre d'Imana*, car à travers son recours au mode fictionnel pour informer le lecteur et appeler à sa responsabilité, Tadjou s'expose à des problématiques similaires, d'autant plus en raison de sa position indirecte vis-à-vis des événements. Or, la réception favorable de son œuvre tient notamment à sa capacité à imposer son regard de témoin indirect ou de « tiers » comme une voix alternative acceptable ou crédible, autant pour parler des victimes disparues et des atrocités perpétrées que pour porter le témoignage des rescapés.

Contrairement à l'abondante réflexion sur le rapport entre fiction et témoignage, celle sur l'intervention de la perspective extérieure du « tiers » dans la transmission d'une expérience tragique reste peu développée. La notion de « tiers » (Agamben ; Coquio) désigne le sujet dont l'expérience de l'événement traumatique est indirecte, ayant suivi les faits de loin (en termes géographiques et/ou temporels) et par le biais de filtres divers : médias, journaux, Internet, rapports, réseaux sociaux, témoignages. La figure du « tiers » renvoie donc à l'idée d'un témoin « indirect », appelé également témoin « extérieur » ou « témoin des témoins » (Waintrater 10). Interpellé, ce dernier a suivi les faits tragiques de loin et a entrepris un travail de recherche et de documentation pour les raconter dans une visée généralement informative et engagée. Le « tiers » s'oppose ainsi au témoin rescapé qui a vécu les faits directement et, selon Waintrater, sa présence « ne fait qu'ajouter au 'désordre phénoménal de la pensée et du sentiment' que constitue toute expérience extrême » (10). Dans la représentation du vécu traumatique, l'intervention du « tiers » soulève notamment la question sensible de la *légitimité*, de la *véracité*, de l'*éthique* dans la transmission de la mémoire des victimes. Par ailleurs, si la voix du « tiers » peut participer à la solidarité entre victimes et non-victimes, elle peut néanmoins susciter des réserves en tant que vecteur crédible du vécu des victimes. Souvent, le travail de l'écrivain est suspecté de déformations ; on va jusqu'à interroger ses motivations.

Si *L'ombre d'Imana* s'est vu confronter à de tels obstacles, Tadjou ne manqua pas de décrire son entreprise comme un « grand défi », mais aussi un

« grand danger » (Mongo-Mboussa 190). Comme on le verra par la suite, l'auteure a en effet tenté de contourner ces écueils en allant à la recherche d'une écriture particulière qui soit capable d'exprimer avec justesse ce temps de malheur.

### **Tours et détours : l'utilisation stratégique du récit de voyage**

Le succès de *L'ombre d'Imana*<sup>4</sup> à mettre en récit les événements semble surtout résider dans sa posture scripturaire mobile et composite qui se refuse à toute visée de fixité et d'unicité. L'approche de Tadjó s'extrait en effet de toute classification stricte et traditionnelle ; elle se situe en dehors des normes et catégorisations habituelles. Aussi, si la construction de l'œuvre semble, à priori, simple et qu'elle évoque un assemblage disparate de textes fictionnels et factuels, c'est précisément dans sa dispersion, son éclatement, sa pluralité qu'elle produit du sens et témoigne d'une écriture qui émane de la « perte » et de la « rupture ». Mais considérons d'abord le recours au genre du récit de voyage qui, malgré la place partielle qu'il occupe dans la composition d'*Imana*, s'avère efficace dans la représentation des événements et la transmission de leur mémoire.

De prime abord, le texte emprunte plusieurs traits du récit de voyage. D'abord, il est « centré sur la relation d'un voyage précis [...et] réel » et, ensuite, l'auteur « en expose la description et les péripéties afin de partager cette expérience à un ou des lecteurs, souvent identifiés ... dans le but d'instruire, de sensibiliser, de persuader » (Eterstein 362). Le récit de voyage constitue l'élément structurant chez Tadjó, car, en dépit de la présence d'autres genres, il contribue à réunir les six parties de son texte ; elles sont reliées par le biais du regard itinérant de l'auteure sur cet « ailleurs » rwandais et son parcours « jusqu'au bout » du pays. Sous le signe d'un périple dans un lieu et une mémoire précis, se crée ainsi une harmonie dans cette œuvre à l'apparence décousue. Pour son itinéraire (du « Premier voyage » initial au « Deuxième Voyage » final), Tadjó part de la ville de Durban en Afrique du Sud et invite le lecteur à « découvrir » le Rwanda avec ses lieux de vie et de mort, ses disparus, ses survivants, ses bourreaux. Bien qu'étant séparées par des transits divers, réels ou imaginés, ces deux parties clefs opèrent donc comme d'importantes bornes et passerelles narratives. Ouverture et clôture, elles peuvent se lire comme se faisant écho, mais aussi dans la continuité, comme une sorte de boucle créant un tout cohérent malgré la nature disparate des passages intérieurs.

« Le premier voyage » est placé avant tout sous le signe d'une première rencontre éprouvante avec une terre qui conserve des traces visibles des massacres. Une écriture pathétique et descriptive y suggère la sidération de l'auteure. On le voit dans les passages sur les visites des sites des massacres (Nyamata, Ntarama) et la confrontation avec la « multitude » de caveaux et des cadavres exhumés ou conservés (Tadjó 19-22). Le bouleversement se voit également face aux témoignages divers recueillis auprès de la population rwandaise, dont le guide du site de Ntarama et d'autres personnages, tels que la

---

<sup>4</sup> Dorénavant abrégé en « *Imana* ».

famille Kubwimana, l'avocat de Kigali, Consolante et Nelly (22, 29, 32, 37, 44). Dans l'écriture même, le choc de la première confrontation avec les traces du génocide se traduit par une rupture syntaxique dans le récit et des passages descriptifs où le regard de Tadjó demeure focalisé sur les squelettes et les cadavres conservés, comme celui de Mukandori, « la femme ligotée » (Tadjó 19). Ses émotions transpirent également à travers le recours à une écriture pathétique qui multiplie les questions rhétoriques, par exemple, à la fin du « Premier voyage ». On y trouve en effet une sorte de bilan réflexif (« Le premier retour ») confrontant le lecteur à des interrogations et des doutes existentiels, tels que : « [D]où surgit cette peur de l'Autre qui entraîne la violence ? » « Où étaient enfouies les graines du chaos ? », « Aurais-je résisté à la trahison ? », « Aurais-je été lâche ou courageuse ? » ou encore « Aurais-je tué ou me serais-je laissé tuer ? » (48).

Contrairement aux *chocs* perceptibles dans « Le premier voyage », « Le deuxième voyage » dévoile davantage le *cheminement* physique et psychologique de l'auteure dans sa « rencontre » avec le génocide. Tout laisse croire qu'il s'agit d'une évolution positive pour l'écrivaine, ce qu'elle évoque également dans ses entretiens (Mongo-Mboussa 191). Dans le texte, le « travail en profondeur » (191) du deuxième temps du projet passe notamment par la présence d'un regard auctorial plus détaché qui a visiblement pris du recul avec le poids de l'horreur. Le début du « Deuxième voyage » révèle alors un état d'esprit différent. Contrairement aux appréhensions manifestées au début du récit<sup>5</sup> et à la présentation du Rwanda comme une terre d'« horreur » (11),<sup>6</sup> dès le début du « Deuxième voyage », le ton change radicalement, avec une conversation sur les gorilles du Rwanda et la fondation Diane Fossey, ce qui indique d'emblée la distanciation dorénavant prise avec les faits. Ce recul est aussi perceptible dans une certaine réduction de l'esthétique fragmentaire de la première partie. Et c'est bien cette prise de distance – garante de la victoire de la réflexion critique sur l'émotion et le pathos – qui permettra à l'écrivaine d'aller « jusqu'au bout du Rwanda », pensé ici comme l'ultime limite et qui se cristallise à travers la rencontre avec les bourreaux.

Nul doute que cette confrontation constitue l'un des moments forts du voyage dans les méandres rwandais. En choisissant de recueillir les témoignages des bourreaux et de transmettre leur parole, le traitement du génocide atteint un point culminant. Notons que la figure du bourreau rend compte d'un traitement complexe qui ne se complait pas dans un discours simpliste, comme en témoignent les nombreuses pages consacrées aux meurtriers. L'auteure y évoque leurs diverses identités : hommes, femmes, un « sous-lieutenant », un « pasteur », un « jeune paysan », etc. (*Imana* 104, 107, 115). En recueillant leurs témoignages sur les massacres, en décrivant leurs procès après le génocide, leurs conditions de vie précaires dans les prisons surpeuplées et en s'interrogeant sur leur devenir, Tadjó montre au lecteur un rigoureux travail de recherche sur la figure du bourreau avant, pendant et après les événements. En ce sens, le traitement sans concession de la figure féminine

---

<sup>5</sup> « une peur primaire » (Tadjó 11).

<sup>6</sup> Ou un « cauchemar » (11).

dans la sous-partie « Bloc 15 », qui symbolise celles ayant participé activement aux pillages et aux tueries « à coups de machettes » (114), confirme une écriture sans parti pris qui tente de comprendre un déchaînement de violences qui dépasse l'entendement. Si cette parole donnée au bourreau peut d'abord étonner, voire gêner certains lecteurs, elle révèle surtout la force psychologique de l'écrivaine de regarder l'horreur « au ras du sol ». De plus, elle affiche son souhait de donner une vision d'ensemble plus complexe, une représentation non manichéenne de l'expérience génocidaire par une forte dimension polyphonique et un processus de démocratisation de la parole. Ainsi, le recours au récit de voyage – outre l'itinéraire commun qu'il tisse entre les diverses parties du texte et le dialogue et la complicité entre Tadjò et le lecteur qu'il permet – sert subtilement, et avec efficacité, l'entreprise mémorielle du projet. En ce sens, il propose un pacte de lecture attrayant qui sert les desseins de l'écrivaine.

L'auteure se focalise sur le contenu au cœur de son projet et sur le récepteur avec qui se développe un dialogue grâce à diverses stratégies scripturaires relevant du genre du récit de voyage et de sa triple démarche discursive (la narration, la description, le commentaire) centrée sur l'information et le témoignage. Le dispositif énonciatif d'*Imana* repose sur un schéma similaire à travers une présence importante du « je » auctorial visible dans de nombreux commentaires, réflexions, interrogations, injonctions qui s'inscrivent dans un discours expressif, didactique, argumentatif visant à interagir avec le lecteur afin de l'interpeller, le toucher, le persuader. On le voit dans l'extrait suivant : « De quoi l'avenir sera-t-il fait ? Qui peut jurer que cela ne recommencera plus si la haine possède encore les cœurs ? Il faut désamorcer le cycle de la violence. Continuer à dénoncer toute forme de massacre » (Tadjò 44)

Ce type de discours (phrases interrogatives et impératives) caractérise l'écriture expressive, didactique, engagée d'un récit à la visée mémorielle explicitement réaffirmée : « se souvenir. Témoigner. C'est ce qui nous reste pour combattre » (95). À noter également l'élaboration d'une écriture qui saura persuader et toucher en portant la parole de témoignage des victimes et des bourreaux. Il s'agit de recourir à un langage susceptible d'agir sur le lectorat afin de le gagner, de manière à orienter son ressenti et ses opinions. Si l'auteure vise à établir un dialogue sur un message ou sujet spécifique, le lecteur s'attend en retour au partage et à la transmission d'un savoir sur un lieu précis, un peuple et une expérience particuliers à une époque donnée. À travers le récit de voyage, Tadjò lui propose ainsi une invitation à découvrir un « Autre » et un « Ailleurs », ce qui suppose une mise à distance de l'auteure de son sujet d'écriture, la figuration de l'Autre et de son expérience impliquant une position « extérieure » de sa part. Dans ce schéma, le lecteur s'attend à un discours « neutre », sinon « distancé », « nuancé » et « critique », malgré l'inévitable trace d'un degré de subjectivité, car la figuration et la compréhension de l'Autre ne peuvent se faire qu'à partir de son « soi » et de sa propre existence. L'écriture d'*Imana* s'attache alors à circonscrire le Rwanda en évitant de proposer des « réponses » ou de donner des explications claires ; l'interrogation reste le mode dominant du voyage. Il est ainsi significatif que les questions rhétoriques constituent souvent les « conclusions » des « chapitres » ou sous-parties (*Imana* 28, 36, 42, 44, 47). Et cette écriture du questionnement et du doute semble participer à la « pertinence » et à la justesse de la mise en récit des violences.



La position « extérieure » de Tadjou dans l'approche des événements et leur problématisation se précise par sa mise en scène en tant qu'écrivaine voyageuse portant un regard « étranger », au lecteur que sa parole n'est pas celle d'un témoin direct, qu'elle n'est pas détentricrice d'une quelconque « Vérité », que son angle d'écrivain itinérant est une perspective parmi d'autres. Toutefois, ses expériences *in situ* au Rwanda et sa rencontre réelle avec lieux et gens garantissent à sa parole une certaine valeur testimoniale malgré son expérience indirecte.

En plus du pacte de lecture établi par le recours au récit du voyage dans *Imana*, un autre intérêt majeur pour Tadjou constitue la grande liberté d'écriture qu'il offre. Le caractère ouvert du récit de voyage permet, en effet, à son œuvre d'être multiple, à mi-chemin entre document, fiction, carnet de route et journal intime. Réputé pour sa grande malléabilité, il tend à se situer au carrefour de plusieurs genres auxquels il emprunte les formes : texte autobiographique, mémoriel, épistolaire et documentaire. Certains parlent même d'un « genre sans loi, prêt à se mouler dans d'autres formes ou à en accepter d'autres » (Holtz et Masse 9). En tant que texte non homogène, mixte et hybride, il s'apparente à un *patchwork* où se croisent et s'interpénètrent réflexions, confessions, descriptions, récits factuels et imaginaires. Et c'est précisément sa dimension ouverte, indéterminée, et ses contours poreux qui lui permettent d'accueillir d'autres formes scripturaires, conduisant à l'élaboration d'une écriture créative atypique et plurielle.

Similairement, *Imana* devient le lieu d'une rencontre générique entre, d'une part, journal intime, carnet de route, nouvelle, et, de l'autre, conte, récit factuel et romancé, récit de vie, reportage.<sup>7</sup> Ces textes divers cohabitent et l'écriture plurielle qui en ressort rend compte de « l'expérience du dire » (Ngandu) qu'engendre la confrontation au génocide et qui fait référence aux égarements et à la crise du langage ordinaire qui semble insuffisant à énoncer l'extraordinaire et l'inconcevable de la violence extrême. Car si, comme le rappelle Waintrater, « après chaque expérience extrême, se pose la question d'une forme capable d'en rendre compte pour ceux qui ne l'ont pas vécue » (49), l'écrivain doit trouver une voix singulière pour énoncer le drame. Ce processus de « transcription » et de *communication* de ce qui relève de l'*incommunicable* donne lieu à « l'expérience du dire » dans le sens où la victime ou le témoin explore les possibilités infinies du langage pour dire de façon *juste et appropriée* les événements.

L'expérience discursive du génocide dans *Imana* se construit donc à partir de l'ouverture du récit de voyage qui fonctionne telle une faille qui engloutit d'autres formes tout en structurant le désordre formel. À travers ce genre structurant, l'œuvre se fonde sur les principes de non-fixité et de non-unicité, privilégiant par la même la pluralité, la polyphonie, l'indétermination, l'effritement. Et c'est de cette faille que naît et jaillit un langage quelque peu

---

<sup>7</sup> Pour le carnet de route, le reportage, le journal intime, voir « Le premier voyage », « Le deuxième voyage » ; le conte, voir « La colère des morts » (51-58) ; le récit fictionnel, voir « Sa voix » (61-68) et « Anastase et Anastasie » (71-76) ; le récit factuel (76, 104-108) ; le témoignage, voir « Froduard » (115-118) et « Joséphine » (118-122) ; le document politique inséré, cf. « Hutu power » (126-129).

atypique, mais qui semble adéquat pour l'énonciation de l'expérience traumatique.

### **Violence extrême et crise du langage : politique de non-fixité et de non-unicité**

Dans son ensemble, *Imana* repose sur une écriture éclatée, hybride. On y observe le refus d'un discours univoque et homogène au profit d'une écriture plurielle et fissurée d'où émergent les voix des victimes, des bourreaux et de l'auteure. L'hybridation renvoie à l'idée de métissage et d'hétérogénéité, évoque des termes tels que « dialogisme, transculturation, migrance [et] nomadisme » (Garcia 9), supposant de ce fait un lien étroit avec les notions d'éclatement et de dispersion. Pour le cas d'*Imana*, c'est essentiellement sa dimension métaphorique qui nous intéresse dans l'acceptation suivante : « le terme [hybridation] renvoie aux notions de rencontres, de mélanges voire dans le *langage contemporain* des espaces postcoloniaux, de créolisation des *identités textuelles* et culturelles qui produisent des *textes hybrides* » (Magdelaine-Andrianjafitrimo 181, nous soulignons).

Le texte hybride de Tadjou repose similairement sur un principe de rencontre, de mélange, de rupture. Rencontre avec l'Autre (le Rwanda, les victimes, les bourreaux, les témoins), mais aussi avec le génocide comme une réalité nouvelle pour l'écrivaine. Ces réels éclatés sont réunis grâce à un support hétéroclite constitué de diverses formes d'écriture qui dévoilent la crise de la totalité et donc le principe de non-fixité et de non-unicité que les violences engendrent symboliquement dans l'œuvre. Parmi ses aspects les plus marquants et qui méritent un regard plus précis, l'on compte le mélange entre fait et fiction, le recours à l'esthétique fragmentaire et l'usage de la multiplicité des voix.

Dans *Imana* s'observe en effet une négociation intense et permanente entre discours fictionnel et factuel,<sup>8</sup> qui se joue à l'intérieur des divers genres convoqués. Certains de ces genres ont sollicité davantage l'imaginaire alors que d'autres ont surtout privilégié le récit factuel faisant du texte un lieu qui absorbe le monde extérieur par l'incorporation d'un matériau historique, sociologique, informatif, testimonial. Les nombreux indicateurs toponymiques et temporels dans les passages factuels, les propos transcrits, les documents insérés l'illustrent, comme dans l'extrait suivant :

CONSEIL DE GUERRE ITINERANT A NTONGWE  
*Tribunal militaire. Jugement du dénommé Édouard Mujoyambere, sous-lieutenant dans l'ancienne garde armée gouvernementale.*

17 juin 1999 : première audience. Jugement reporté.

20 juillet 1999 : deuxième audience.

Le détenu essuie ses mains l'une contre l'autre. Il enlève méticuleusement la poussière qui recouvre son corps, ses habits. Il porte une chemisette et un short vert, bien repassés – l'uniforme des prisonniers militaires (Tadjou 104-105)

---

<sup>8</sup> Pour une élaboration sur ce rapport complexe entre « fictionnalisation » et « factualisation » dans la littérature francophone africaine, voir Plaiche « La Guerre ».

Ici, tout est fait pour rappeler au lecteur le lien à des faits avérés. L'extrait contient des éléments référentiels historiques, géographiques, temporels. Il est travaillé par un important matériau informatif qui évoque l'écriture journalistique ou le reportage et ses caractéristiques : l'actualité des événements, les renseignements denses et précis, le choix d'une organisation linéaire des faits, l'usage de la description afin de rapporter avec la plus grande exactitude ce qui a été vu. L'on trouve de nombreux passages similaires dans *Imana* où l'écrivaine dévoile sa volonté d'ancrer le récit dans un contexte sociohistorique précis et identifiable. Notons par ailleurs le souci de démarquer fait et fiction dans son utilisation des guillemets dans les récits des personnes rencontrées au cours des voyages, indiquant la transcription brute du témoignage (*Imana* 36, 99-104, 115-118, 112-123). Rappelons aussi l'intégration du document de propagande politique « Les dix commandements des Bahutus », extrait d'un journal extrémiste pro-hutu en 1990 (126-127), qui dévoile un processus de véridiction afin que le lecteur, en dépit de l'imaginaire qui nourrit *Imana*, ne mette pas en question le caractère « authentique » et « fidèle » du texte.

La coprésence de ces écritures permet à Tadjó d'avoir cette « juste mesure » du langage pour approcher d'une perspective extérieure un sujet délicat. D'une part, les parties factuelles qui donnent au texte une dimension de reportage et de document informent sur les événements, ancrent le récit dans un contexte sociohistorique spécifique et exigent de la part du lecteur un regard critique. Si l'écrivaine valorise ainsi un format d'écriture de crédibilité, l'esthétique réaliste qui accompagne ces passages informatifs accentue la dimension de reportage et de journal de bord d'*Imana*. D'autre part, le récit fictionnel se charge de créer les langages de la douleur en donnant une épaisseur et une charge émotionnelle au discours factuel. Selon Elaine Scarry, le discours fictionnel est l'un des vecteurs les plus efficaces pour transmettre un événement traumatique et une expérience de la douleur. En effet, par le biais de l'imaginaire qui permet d'accéder à ce qui semblait initialement inaccessible, l'art constitue un moyen fort pour déjouer la crise du langage.<sup>9</sup> La douleur (de soi ou d'autrui) est une expérience privée et difficilement communicable parce qu'elle ne se réfère à aucun objet du monde extérieur. Et c'est précisément le recours à l'imaginaire qui permet, selon Scarry, de créer tout objet manquant : « si le monde ne parvient pas à procurer un objet, l'imagination est là, telle une ultime aide pour la production d'objets » (166). C'est grâce à sa capacité d'inventer, de nommer, de créer des « mondes possibles » (Schaeffer) et d'être « l'espèce fabulatrice » (Huston) que l'individu donne consistance et signification à l'expérience de douleur qui devient alors communicable et accessible à autrui. C'est donc par l'intervention de l'imaginaire que Tadjó crée les langages de la douleur du drame au Rwanda en « all[ant] au-delà des faits » et en « s'adressant directement à l'émotion du lecteur » (Mongo-Mboussa 192).

Outre cet entremêlement entre fait et fiction, la structure de non-unicité et de non-fixité s'observe aussi sur le plan de l'esthétique fragmentaire souvent

---

<sup>9</sup> Sur le rapport entre douleur/violence et langage, voir également les travaux de David Le Breton (2005) et de Carole Talon-Hugon (2003).

adoptée dans le texte. L'étymologie latine du mot « fragment » (« fragmentum », « fractus » : morceau, brisé) et le fait qu'il renvoie à l'idée de « la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte » (Susini-Anastopoulos 2), éclairent les enjeux *Imana*.

Dès le début, l'intégration récurrente de phases courtes hache le récit, le privant d'une progression harmonieuse et créant l'effet d'une histoire qui avance de manière irrégulière. S'instaurent ainsi un rythme saccadé et une tension à l'intérieur du récit, comme on l'observe dans les extraits ci-dessous :

Cela faisait longtemps que je rêvais d'aller au Rwanda. Non « rêver » n'est pas le mot. Cela faisait longtemps que je voulais exorciser le Rwanda. ...

Le voyage se passe bien, mais je n'arrive pas à dormir. Je regarde par le hublot le ciel noir parsemé d'étoiles. Je pense à ma mère. C'est n'est pas possible qu'elle soit partie. Je la sens près de moi. Je la sens encore là (Tadjo 11, 14)

Un peu plus loin :

Nous approchons de Kigali. Je n'ai pas de visa d'entrée. Une lettre d'invitation devrait faire l'affaire. Je compte mes dollars. ...

De loin, la ville semble avoir tout oublié, tout digéré, tout ingurgité. Les rues sont pleines de monde. Le flot des voitures est permanent. Chacun veut se faire une place, tout recommencer (16-17)

Le choix de briser le flot du texte, de rompre le langage et de le placer en situation de crise n'est pas sans faire écho au génocide, producteur de corps fragmentés et de traumatismes psychiques. L'écriture fragmentaire devient alors signe en renvoyant tantôt à la dispersion des corps lors des massacres, tantôt aux silences et à la crise du langage des victimes. Cette crise de la totalité formelle est donc à mettre en lien avec le processus d'anéantissement qu'est l'expérience génocidaire et qui trouve une de ses expressions les plus percutantes dans la description d'un squelette exposé sur le site de Nyamata :

Église de Nyamata

Site de génocide.

+ ou – 35 000 morts.

La femme ligotée.

Mukandori. Vingt-cinq ans. Exhumé en 1997.

Lieu d'habitation : Nyamata Centre.

Mariée.

Enfant ?

On lui a ligoté les poignets, on les a attachés à ses chevilles. Elle a les jambes écartelées. Son corps est penché sur le côté. On dirait un énorme fœtus fossilisé (*Imana* 19-20)

Il prédomine dans cette focalisation sur une victime violée et massacrée une écriture descriptive et informative travaillée par l'esthétique fragmentaire discutée. La violence subie est suggérée par la désintégration de l'identité et du corps. Elle est accentuée par l'écriture hachée qui signifie la cassure et l'impossibilité d'un tout. L'extrait devient ainsi révélateur d'un processus d'effondrement et d'anéantissement : celui du corps violenté et de la parole qui

se rompt sous le poids de l'horreur. L'esthétique du fragment devient l'allégorie du chaos et de la ruine comme dans l'extrait suivant : « Tout est *sens dessus dessous*. *Aucun* nom. *Pas* d'inscription. Dehors le soleil tape fort. À l'intérieur, il fait sombre. Il n'y a *pas* d'électricité. Des *crânes* sur les étagères, des toiles d'araignée et de la *poussière*, encore de la *poussière*. Partout, l'*odeur froide* du *temps figé* » (24-25, nous soulignons). L'esthétique fragmentaire intensifie ici le sentiment de déchirure et de néant suggéré par les champs lexicaux de la perte et de la mort, sans oublier la dimension dramatique de la première phrase qui traduit l'œuvre dans son ensemble comme lieu d'une impossibilité de toute forme d'ordre, de fixité et d'unité.

Il faut également souligner le recours à une polyphonie des voix et des points de vue chez Tadjó. Son œuvre se distingue, en effet, par la multiplicité des perspectives, une approche efficace qui lui permet d'éviter tout regard simpliste et de proposer différentes lectures des événements, y compris les plus dures. Elle porte ainsi non seulement la parole des victimes, mais aussi celle des bourreaux, comme pour le témoignage troublant de Froduard, « le jeune paysan devenu meurtrier » (115-118 et 122-125). Si cette ouverture polyphonique permet donc de mieux appréhender les complexités et particularités du génocide, c'est aussi à travers ce partage de parole et cette parole donnée au plus grand nombre que le projet de Tadjó gagne en crédibilité. En retraduisant des voix différentes, allant d'un avocat et d'un écrivain à des prisonniers et de « simples » suiveurs dans l'engrenage génocidaire, *Imana* devient le support de multiples trajectoires et micro-histoires au sein du macro-récit tragique. Dès lors, l'œuvre de Tadjó se présente comme une somme de voix disparates, comme l'agencement de plusieurs singularités qui devient un récit collectif dont la visée est de raconter l'anéantissement de toute une communauté. Car les micro-récits signalent avec force que le drame du Rwanda est effectivement une tragédie collective. En même temps, ils permettent – à travers l'intervention de la fiction justement – d'individualiser l'identité des victimes et de les sortir de l'anonymat. Au-delà, il ressort de l'incorporation de ces multiples visions une structure entrecoupée qu'on peut symboliquement mettre en relation avec l'état de désintégration généré par les massacres. Si les micro-récits brisent ainsi la linéarité de la structure narrative, ils empêchent surtout tout discours monologique et toute vision univoque. Et cette manifeste volonté de Tadjó d'ouvrir les perspectives et de « démocratiser » la parole participe à la dimension de rupture et d'inventivité de son texte. Une telle singularité pour circonscrire le drame au Rwanda rapproche *Imana* de ce que Régine Robin nomme, en référence aux nouvelles formes textuelles dans la littérature sur la Shoah, « les écritures hors-genre » (97).

## Conclusion

« L'expérience du dire » du génocide chez Véronique Tadjó qui passe par une logique de non-fixité et de non-unicité met en lumière le rapport complexe entre la douleur et le langage tout en illustrant les pouvoirs de la création et de l'imagination. Si la douleur infligée de manière traumatique est une expérience complexe, subjective, inaccessible et difficilement communicable à autrui, l'humain, devant une telle incommunicabilité, tente de trouver une voix pour traduire la souffrance. Cette voix peut être celle d'un tiers qui, interpellé par la

détresse de la victime, se charge de transmettre son vécu. Et c'est, comme le dit Scarry, par le biais de la mise en discours qu'elle va traduire son expérience traumatique, car le langage construit la douleur en puisant dans l'infinie possibilité de *(ré-)création* qu'il offre.

Par son écriture qui favorise la rencontre des genres et des points de vue, Tadjou a su mobiliser la littérature comme cet espace de *(re-)création* et façonner une voix pour traduire le vécu des victimes du génocide. Elle permet à l'individu d'inventer et de réinventer son monde et offre la possibilité de nommer – et donc de *donner existence* et *sens* à – ce qui est présent, ce qui est absent, ce qui est difficilement exprimable. Comme le dit Laurence Kirmayer, c'est bien par un travail qui passe par « les pouvoirs créateurs, évocateurs et inventifs du langage et de l'imagination » qu'on donne chair à l'expérience de la douleur (144). Et c'est précisément en exploitant la richesse des mots, en puisant autant dans les références du monde social que dans la métaphore et le jeu avec les formes scripturaires que Tadjou réussit à rendre accessible une parcelle de l'expérience génocidaire. L'auteure célèbre le pouvoir de l'art dans le processus de « rehumanisation ». C'est du moins ce qu'elle laisse comprendre lorsqu'elle écrit que « l'histoire de tous ceux qui ont su garder leur humanité sera dite et redite, racontée en susurrant les mots, chantée à pleine voix, dansée, célébrée » (Tadjou 131).

## Bibliographie

- Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo Sacer III* [trad. ital. P. Alferi, 1998]. Paris : Payot et Rivages, 2003.
- Amossy, Ruth. « Du témoignage au récit symbolique. Le récit de guerre et son dispositif énonciatif ». *Écrire la guerre*. Dir. Catherine Milkovitch-Rioux et Robert Pickering. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, pp. 87-101.
- Asad, Talal, *On suicide bombing*, New York: Columbia University Press, 2007 [2003].
- Audouin-Rouzeau, Stéphane, « Les violences extrêmes du XX<sup>e</sup> siècle à l'aune de l'histoire et de l'anthropologie. Le génocide des Tutsi du Rwanda. ». *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 190 « Rwanda, quinze ans après : penser et écrire l'histoire du génocide des Tutsi », jan. 2009, pp. 137-141.
- Berthod, Marc Antoine. « Penser la terreur, l'horrible et la mort : entretien avec Talal Asad », in *Ethnographiques* n° 13, juin 2007. <http://www.ethnographiques.org/2007/Berthod.html>. Consulté le 28 déc. 2019.
- Bleton, Paul et Désiré Nyela. *Lignes de fronts : le roman de guerre dans la littérature africaine*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2009.
- Brezault, Éloïse. *Afrique : paroles d'écrivains*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2011.
- Chiantaretto, Jean-François & Régine Robin, dir. *Témoignage et écriture de l'histoire*, Paris : L'Harmattan, 2003.
- Coquio, Catherine. *Rwanda : le réel et les récits*. Paris : Belin, 2004.
- Djedanoum, Nocky. « Rwanda : écrire par devoir de mémoire. » *Notre Librairie*, n° 138-139, sept. 1999- mars 2000.
- Eterstein, Claude, dir. *La littérature française*. Paris : Hatier, 2011.
- Garcia, Mar. « Préface. » *Indicités/Indices/Indicios : hybridations problématiques dans les littératures de l'océan Indien*. Dir, Mar Garcia, Felicity Hand Garcia et Nazir Can. Ile-sur-Têt : Éditions K'A, 2010, pp. 9-19.
- Holtz, Grégoire et Vincent Masse. « Étudier les récits de voyage : bilan, questionnements, enjeux. » *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 2, 2012, , numéro 2, mai 2012, <https://doi.org/10.7202/1009267ar>. Consulté le 2 fév. 2020.
- Kirmayer, Laurence J. « La folie de la métaphore. » *Anthropologie et Sociétés*, vol. 17, n° 1-2, 1993, pp. 43-55.
- Halen, Pierre et Jacques Walter Jacques (dir.). *Les langages de la mémoire : littérature, Médias et génocide au Rwanda*. Metz : Université de Metz, 2007.
- Huston, Nancy. *L'espèce fabulatrice*. Paris : Actes Sud, 2008.
- Le Breton, David. « Expériences de la douleur, expériences de la violence. » Héritier, Françoise (dir.). *De la violence II*. Paris : Odile Jacob, 2005 [1999], pp.113-132 (2005).
- Magdelaine-Andrianjafitrimo, Valérie. « Écriture factuelle, écriture fictionnelle : de l'hybridation narrative à une redéfinition de la 'texture du réel'. ». Dir. Mar Garcia, Felicity Hand et Nazir Can. *Indicités/Indices/Indicios : hybridations problématiques dans les*

- littératures de l'océan Indien*. Ile-sur-Têt : Éditions K'A, 2010, pp. 181-200.
- Moncel, Corinne. « Engagement d'écriture. ». *Africultures*, n° 30 « Rwanda 2000 : mémoires d'avenir. »  
<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1464>.  
Consulté le 11 déc. 2019
- Mongo-Mboussa, Boniface. *Désir d'Afrique*. Paris : Gallimard, 2002.
- Ngal, Georges. *Création et rupture en littérature africaine*. Paris : L'Harmattan, 1994.
- Ngandu, Pius Nkashama. *Dialogues et entretiens d'auteur*. Paris : L'Harmattan, 2012.
- Nora, Pierre. « De l'histoire contemporaine au présent historique. » Collectif, *Écrire l'histoire du temps présent*, CNRS, 2003 [1993], pp. 43-56.
- Plaiche, Karel. « La Guerre et la crise de la fiction : de la 'fictionnalisation' de l'Histoire à la 'factualisation' de la fiction dans quelques romans africains. » *Nouvelles Études Francophones*, vol. 29, n° 2, Automne 2014, pp. 42-59.
- . *États et écritures de violence en Afrique contemporaine : la représentation des conflits armés et les violences de masse dans les fictions africaines subsahariennes francophones*. Thèse de doctorat, Université de La Réunion, 2012.
- . « Écritures de guerre : entretien avec Pius Ngandu Nkashama ». *Dialogues et entretiens d'auteur*. Dir. Ngandu, Pius Nkashama. Paris : L'Harmattan, 2012, pp. 13-27.
- Robin, Régine, « Autour de la notion de 'représentance' chez Paul Ricœur. » Dir. Jean-François Chiantaretto et Régine Robin. *Témoignage et écriture de l'histoire*, Paris : L'Harmattan, 2003, pp. 87-115.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil, 1999.
- Sémelin, Jacques. *Purifier et détruire : usages politiques des massacres et génocides*. Paris : Seuil, 2005.
- . « Introduction : Violences extrêmes : peut-on comprendre ? » *Revue internationale des sciences sociales*, n° 174, 2002/4, pp. 479-481.  
<https://www.cairn.info/revue-internationale-des-sciences-sociales-2002-4-page-479.htm>. Consulté le 15 oct. 2019.
- Susini-Anastopoulos, Françoise. *L'écriture fragmentaire*. Paris : PUF, 1997.
- Talon-Hugon, Carole. *Goût et dégoût : l'art peut-il tout montrer ?* Nîmes : J. Chambon, 2003.
- Tadjo, Véronique. *L'ombre d'Imana : Voyages jusqu'au bout du Rwanda*. Arles : Actes Sud, 2000.
- Vidal, Claudine. « Un 'génocide à la machette'. » *Crises extrêmes : face aux massacres aux guerres civiles et aux génocides*. Dir. Marc Le Pape, Johanna Siméant et Claudine Vidal. Paris : La Découverte, 2006, pp. 21-35.
- Waintrater, Régine. *Sortir du génocide : témoignage et survivance*. Paris : Payot et Rivages, 2006.