

Réflexions sur la rencontre de la recherche scientifique et de la fiction dans le contexte de la violence génocidaire. Autour du roman « *Un Silence de pierre et de cendre* » de Muriel Paradelle

Muriel Paradelle

Volume 49, numéro 1, 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1062173ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1062173ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Wilson & Lafleur, inc.

ISSN

0035-3086 (imprimé)

2292-2512 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paradelle, M. (2019). Réflexions sur la rencontre de la recherche scientifique et de la fiction dans le contexte de la violence génocidaire. Autour du roman « *Un Silence de pierre et de cendre* » de Muriel Paradelle. *Revue générale de droit*, 49(1), 291–343. <https://doi.org/10.7202/1062173ar>

Résumé de l'article

*Pourquoi vouloir parler de sa recherche et, surtout, avoir le désir de la transmettre à travers un roman, et, qui plus est, un roman policier ? Quels ont été les défis rencontrés tant au niveau de la recherche que de la narration fictionnelle, et, en contrepartie, quels ont été les apports de cette écriture autre ? Telles sont les interrogations auxquelles cet essai entend répondre, qui s'intéresse à la rencontre de la recherche scientifique — ici, en droit et sociologie du droit — avec la littérature de fiction, lorsque ces deux discours sont, en outre, aux prises avec un objet de recherche dérangeant de par sa nature, son ampleur et sa gravité, à savoir l'extrême de la violence génocidaire. L'apport du présent article à la réflexion réside essentiellement dans l'approche « de l'intérieur » de la problématique, puisque l'auteure s'est elle-même lancée dans cette aventure d'écriture à travers un roman, en grande partie nourri par ses propres recherches, paru sous le titre *Un Silence de pierre et de cendre*. Ce faisant, cet essai s'inscrit dans le champ en plein développement des études interdisciplinaires mêlant le domaine des lettres à la sociologie, à l'histoire, au droit..., et qui positionne la littérature au cœur de la circulation des idées.*

Réflexions sur la rencontre de la recherche scientifique et de la fiction dans le contexte de la violence génocidaire. Autour du roman « *Un Silence de pierre et de cendre* » de Muriel Paradelle¹

MURIEL PARADELLE*

*« Il n'est pas bon que l'écrivain joue au savant, ni le savant à l'écrivain;
mais il n'est pas interdit à l'écrivain de savoir, ni au savant d'écrire. »*

(Jean Rostand, *Pensées d'un biologiste*, 1954)²

RÉSUMÉ

*Pourquoi vouloir parler de sa recherche et, surtout, avoir le désir de la transmettre à travers un roman, et, qui plus est, un roman policier? Quels ont été les défis rencontrés tant au niveau de la recherche que de la narration fictionnelle, et, en contrepartie, quels ont été les apports de cette écriture autre? Telles sont les interrogations auxquelles cet essai entend répondre, qui s'intéresse à la rencontre de la recherche scientifique — ici, en droit et sociologie du droit — avec la littérature de fiction, lorsque ces deux discours sont, en outre, aux prises avec un objet de recherche dérangeant de par sa nature, son ampleur et sa gravité, à savoir l'extrême de la violence génocidaire. L'apport du présent article à la réflexion réside essentiellement dans l'approche « de l'intérieur » de la problématique, puisque l'auteure s'est elle-même lancée dans cette aventure d'écriture à travers un roman, en grande partie nourri par ses propres recherches, paru sous le titre *Un Silence de pierre et de cendre*. Ce faisant, cet essai s'inscrit dans le champ en plein développement des études interdisciplinaires mêlant*

* Professeure à la Faculté de droit, Section de droit civil de l'Université d'Ottawa. Elle conduit des recherches en droit et sociologie du droit, qui portent sur les défis que pose à la justice la poursuite de crimes perpétrés dans le cadre de la mise en œuvre de politiques d'États recourant à la violence extrême pour asseoir ou pérenniser leur pouvoir, à savoir : les génocides, les crimes contre l'humanité, le recours à la torture et aux disparitions forcées comme moyens de gouverner par la terreur.

1. Muriel Paradelle, *Un Silence de pierre et de cendre*, coll « Méandre », Paris, Éditions PETRA, 2016.

2. Cité par Arnaud Saint-Martin, « Le roman scientifique : un genre paralittéraire » (2005) 1 OpuS 6 sociologie de l'art 69 à la p 69.

le domaine des lettres à la sociologie, à l'histoire, au droit..., et qui positionne la littérature au cœur de la circulation des idées.

MOTS-CLÉS :

Recherche, fiction, génocide, transmission, défis et apports.

ABSTRACT

Why wish to talk about her research and, above all, have the desire to transmit it through a novel and, furthermore, a crime novel? What were the challenges encountered both in terms of research and fictional narrative, and, in contrast, what were the benefits of this other form of writing? These are the questions that this essay intends to answer by exploring the intersection of scientific research in law and sociology of law with fiction literature when these two discourses are struggling with a subject which is disturbing by nature, magnitude and severity such as the extreme of genocidal violence. The contribution of this article to further reflection lies essentially in the "inside" approach to the problem, as the author has herself embarked on this writing adventure through a novel, largely nourished by her own research, published under the title Un Silence de pierre et de cendre. In doing so, this essay is part of the growing field of interdisciplinary studies combining the field of letters with sociology, history, law, etc., putting literature at the heart of the flow of ideas.

KEY-WORDS:

Research, novel, genocide, transmission, challenges and contributions.

SOMMAIRE

Introduction.....	293
I. Pourquoi cette rencontre entre recherche et fiction?.....	295
A. Quel genre de roman?.....	296
1. Une écriture autre pour exposer autrement un contenu : ni travail de vulgarisation, ni essai, ni roman historique. ...	297
2. Une enquête policière pour enquêter sur le crime de génocide	299
B. Quelle posture de l'auteure pour quelles finalités poursuivies? ..	303
1. L'instrumentalisation de la fiction au service de la recherche.....	303
2. Le roman entre divertissement et engagement : la transmission d'un savoir à l'intention d'un public élargi et diversifié.....	305
3. La figure du « témoignaire », lorsque l'auteur se veut le témoin du témoin.....	307

II.	Les défis et apports de la rencontre entre recherche et fiction.	313
A.	Les défis d'une écriture autre.	313
1.	Les défis en lien avec le sujet traité: l'extrême de la violence politique de masse.	314
a.	Comment restituer l'expérience de la rupture génocidaire?.	314
b.	Les contraintes d'une littérature de l'extrême: entre esthétique et impératifs éthiques.	318
2.	Les défis en lien avec le travail de recherche.	319
a.	L'intégration de la recherche entre l'ampleur du savoir accumulé et le traitement des sources sollicitées.	320
b.	Au risque de la confusion des genres: la responsabilité du chercheur au regard de sa recherche.	322
3.	Les défis propres à l'écriture de fiction: un esprit et une dynamique inconnus de ceux de l'écriture scientifique.	327
B.	Les apports d'une écriture autre.	332
1.	Contre les risques d'une victimisation secondaire par transmission: la dimension cathartique d'une écriture autorisée d'émotions.	333
2.	Regarder autrement son objet d'étude: un aller-retour incessant entre recherche et fiction.	335
III.	La fiction pour transmettre quels éléments de ma recherche?.	337

INTRODUCTION

Pourquoi vouloir parler de sa recherche et, surtout, avoir le désir de la transmettre à travers un roman, et, qui plus est, un roman policier? D'où est né ce projet, sous-tendu par quelle(s) intention(s) et à partir de quelle posture de la part de l'auteure? Quels ont été les défis rencontrés tant au niveau de la recherche que de la narration fictionnelle, et, en contrepartie, quels ont été les apports de cette « aventure » d'écriture? Quels questionnements a-t-elle suscités qui sont venus directement confronter la chercheuse transformée en romancière? Autant d'interrogations auxquelles il me sera donné de répondre dans le cadre de cet essai, qui s'intéresse à la rencontre de la recherche scientifique — ici, en droit et sociologie du droit — avec la littérature de fiction, lorsque ces deux discours sont, en outre, aux prises avec un objet de recherche « problématique » de par sa nature, son ampleur et sa gravité, à savoir l'extrême de la violence génocidaire. Cette

thématique n'est, certes, pas nouvelle, qui a déjà fait couler beaucoup d'encre et s'est retrouvée, particulièrement ces dernières années, au cœur d'un regain d'intérêt avec la parution d'un grand nombre de romans construits autour de ces événements historiques « monstres », les « romans exterminationnels » comme les qualifie François Rastier³. Deux d'entre eux notamment, *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell⁴ et *Karski* de Yannick Haenel⁵, ont, non seulement connu un important succès de librairie, mais ont, en outre, été couronnés de prix prestigieux, leur octroyant, dans la foulée de leur attribution, une large visibilité. Un succès et une visibilité qui ont contribué à alimenter le débat — davantage même la polémique — sur la question de la capacité, voire, s'agissant des violences politiques de masse, de la légitimité de la fiction à s'emparer de crimes et de faits historiques de cette gravité en les intégrant dans l'imaginaire d'une trame narrative.

L'apport du présent article à la réflexion réside essentiellement dans le fait que l'intérêt pour cette manière autre d'utiliser et surtout de diffuser sa recherche a pris des contours beaucoup plus précis et personnels, lorsque, à mon tour, je me suis lancée dans l'aventure et que j'ai commis un roman, en grande partie nourri par ma propre recherche en droit sur les défis que pose à la justice le jugement des crimes contre l'humanité. Soit une approche de la problématique véritablement « de l'intérieur ». C'est, en effet, à l'occasion de l'écriture de cette fiction, publiée sous le titre *Un Silence de pierre et de cendre*, que j'ai été amenée à réfléchir sur les questions qui sont au cœur du présent article, et qui renvoient respectivement :

3. François Rastier, « Quand le roman veut dépasser l'histoire » dans Charles Heimberg, Frédéric Rousseau et Yannis Thanassekos, dir, *Témoins et témoignages. Figures et objets dans l'histoire du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2016, 261 à la p 262.

4. Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006. Le roman a reçu le Grand Prix de l'Académie française ainsi que le Prix Goncourt. Il relate les mémoires d'un personnage fictif, Maximilien Aue, qui a participé aux massacres de masse nazis comme officier SS. Le livre a été un des principaux ouvrages de la rentrée littéraire de 2006 en France; à la fin de l'année 2007, il s'était vendu à plus de 700 000 exemplaires, succès confirmé avec la multiplication des éditions en langues étrangères. Si le livre a été très positivement reçu en Allemagne, ailleurs, en revanche, dont aux États-Unis, il a suscité certaines réticences.

5. Yannick Haenel, *Karski*, Paris, Gallimard, 2009. Le livre a été récompensé par deux prix, celui du livre Fnac ainsi que le prix Interallié. Il relate la vie de Jan Karski (1914–2000), ancien résistant polonais de l'Armée de l'intérieur durant la Seconde Guerre mondiale. Il fut envoyé, à la fin de 1942, comme courrier par son organisation, afin de fournir au gouvernement polonais en exil un compte rendu sur la situation en Pologne. Il fut également chargé par les chefs de file juifs de la Résistance de Varsovie d'alerter les Alliés sur l'extermination des Juifs d'Europe. Son alerte sur la situation des Juifs est, malheureusement, restée sans effet.

- au choix du type de fiction et à la posture adoptée au moment de la conception du projet (I^{ère} partie);
- à la manière d'exposer les résultats de travaux scientifiques de longue durée dans un tel environnement discursif (II^{ème} partie);
- à la volonté, enfin, de partager certains éléments de ma recherche avec un public non universitaire et non connaisseur *a priori* de cette thématique (III^{ème} partie).

Ce faisant, et parce que mon roman se situe à l'intersection de deux registres, le récit de fiction et le récit scientifique, cet essai s'inscrit dans le champ, en plein développement, tant aux États-Unis qu'en Europe, des études interdisciplinaires mêlant le domaine des lettres à la sociologie, à l'histoire, au droit.... Des études qui permettent de « réinscrire la littérature dans la circulation des idées »⁶.

I. POURQUOI CETTE RENCONTRE ENTRE RECHERCHE ET FICTION?

La question de la rencontre de la recherche et de la fiction m'a interpellée pour la première fois il y a un peu plus de trois ans de cela, lorsque j'avais invité, dans le cadre de mon cours « Analyse féministe du droit », la professeure en criminologie Sylvie Frigon⁷, pour nous parler de ses recherches sur les femmes incarcérées. À cette occasion, elle avait présenté aux étudiant-es deux romans qu'elle avait écrits sur le sujet, à savoir, respectivement, *Écorchées*⁸, qui portait sur la question des femmes détenues, et *Ariane et son secret*⁹, qui traitait de la difficile question des enfants, dont l'un des parents se trouve en prison. Deux romans, dans lesquels elle exposait sa recherche autrement, dans d'autres mots, un autre style, une autre forme, pour transmettre différemment le fruit de son travail, en s'adressant à un public élargi. Deux romans, qui lui ont, ce faisant, ouvert des portes que la recherche

6. Maria Bornand, *Témoignage et fiction. Les récits des rescapés dans la littérature de langue française (1945–2000)*, Genève, Droz, 2004 à la p 26.

7. Sylvie Frigon est professeure de criminologie au Département de criminologie de l'Université d'Ottawa.

8. Sylvie Frigon, *Écorchées*, Montréal, Remue-ménage, 2006.

9. Sylvie Frigon, *Ariane et son secret*, Montréal, Remue-ménage, 2010.

universitaire ne lui avait pas donné l'occasion de franchir¹⁰. Outre le fait d'avoir trouvé l'initiative extrêmement intéressante et originale, j'ai réalisé, en m'entretenant avec elle sur ce que cette expérience lui avait apporté au regard de sa recherche, que le monde des sciences et celui de la littérature ne s'opposaient pas nécessairement. Il ne s'agissait pas là de deux environnements étanches, imperméables l'un à l'autre, qui se seraient côtoyés brièvement, le temps d'un livre, pour mieux se séparer ensuite. Dans le cadre de sa démarche — démarche intellectuelle et humaine autant que démarche d'écriture —, ils se nourrissaient, voire, davantage même, s'enrichissaient mutuellement. Une démarche qui m'a séduite et dans laquelle j'ai voulu, à mon tour, couler mes pas, pour expérimenter la forme romanesque comme moyen d'exposer mes travaux en sortant du cadre scientifique et universitaire, tout en assumant, par ce choix, le risque d'une possible « *excommunication symbolique de la cité savante* »¹¹. La question s'est alors posée de déterminer quel genre de roman je voulais écrire (A), à partir de quelle posture (B) et en poursuivant, prioritairement quels objectifs (C).

A. Quel genre de roman?

Le choix du genre de roman s'est imposé de lui-même : outre la forme d'écriture autre qu'offre la littérature de fiction (1), ce roman ne pouvait être qu'un roman policier, d'une part, parce que je suis moi-même férue de ce type de littérature de divertissement, d'autre part et surtout, en raison des liens de proximité qui unissent la démarche scientifique et la démarche policière (2).

10. La professeure Frigon a, en effet, été invitée dans différents forums, universitaires ou non, pour présenter cette initiative originale. Je repense, en outre, au moment où j'écris cet article, à une anecdote qu'elle m'a relatée à propos de la présentation de son roman pour enfants *Ariane et son secret* au Salon du Livre de Montréal. Une dame d'un certain âge est venue lui demander de le lui dédicacer et l'a remerciée très chaleureusement pour l'aide que ce roman avait apportée à sa petite-fille, dont la mère se trouvait en prison.

11. Saint-Martin, *supra* note 2 à la p 83. Il me faut, cependant, préciser que, lorsque j'ai présenté cette aventure d'écriture à mes collègues dans le cadre, tout d'abord, d'un atelier de la recherche organisé au sein de la Section de droit civil de la Faculté droit (Université d'Ottawa), de même que lors du colloque portant sur le thème « Droit et littérature » dans le cadre des journées de formation Germain Brière, présidé par le professeur Vincent Caron en octobre 2018, j'ai reçu un accueil aussi chaleureux que généreux.

1. *Une écriture autre pour exposer autrement un contenu :
ni travail de vulgarisation, ni essai, ni roman historique*

Le roman, en tant qu'œuvre littéraire, se distingue de l'ouvrage scientifique par le recours à une écriture autre dans sa forme. Plus libre, plus stylisée, plus personnelle, elle fait de celui-ci un support esthétique autant que textuel, ce qui, nous serons amenés à en prendre la pleine mesure plus avant dans le texte¹², ne va pas sans poser problème, lorsque le sujet au cœur de l'œuvre de fiction traite de la « traversée des terreurs »¹³.

Cette plus grande liberté d'écriture se manifeste de différentes manières, tant au niveau de sa forme — choix du vocabulaire employé, stylisation du discours, ton usité, interactions entre les personnages mis en scène — que de sa méthodologie. Le roman, en effet, en tant qu'œuvre de fiction, et à l'inverse de l'écrit scientifique, s'affranchit de toute nécessité de « référentialité » à des auteurs autres, dans la mesure où il ne s'agit jamais, pour son créateur, de devoir se situer dans une pensée théorique préexistante de laquelle tirer sa légitimité, non plus que de se couler dans un cadre méthodologique, qui attesterait du sérieux de la faisabilité du projet. Pour autant, l'on aurait garde de croire, s'agissant du cas particulier du chercheur-romancier qui entend se servir de la fiction pour exposer différemment ses travaux, que l'écriture romanesque représente pour lui ce lieu de liberté par excellence, identique à celui dans lequel évolue le « pur » romancier.

Ainsi, n'a-t-il aucunement été possible, ni même envisageable pour moi, d'user, sans aucune limite, de la latitude discursive que permet le roman, et ce, pour plusieurs raisons. D'une part, au regard du sujet lui-même, trop grave, trop lourd, trop extrême. D'autre part, au vu de la posture expressément adoptée en amont du projet d'écriture, celle de la chercheuse qui recourt à la fiction pour exposer un savoir, qui, lui, n'a rien de fictif. Enfin, et en lien avec l'ambiguïté de cette même posture, en raison du fait, pour moi, de m'aventurer sur des plates-bandes déjà arpentées et âprement défendues : celles de l'historien, d'un côté, celles du rescapé témoin direct de ces événements « monstres », de l'autre,

12. Voir la II^e partie A.1.b. « Les contraintes d'une littérature de l'extrême : entre esthétique et impératifs éthiques ».

13. La formulation est de Janine Altounian, *La Survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000 à la p 22. Appréciée en termes de légitimité éthique, la difficulté soulevée renvoie, ici, à l'esthétisation de la violence extrême et pose la question de savoir si un auteur a le droit de faire du « beau » avec de l'effroyable.

pour lesquels le métissage entre la fiction et la violence génocidaire ne va jamais de soi. D'où l'usage très précautionneux de la liberté romanesque qui en est résulté, laquelle n'a jamais été synonyme pour moi d'une « toute licence »¹⁴. Et, de fait, la maîtrise a été le maître mot de cette écriture : maîtrise du sujet, il va sans dire, mais maîtrise, aussi et non moins, de la trame narrative, du choix des personnages, des répliques mises dans leur bouche, du vocabulaire employé, du ton usité... Maîtrise du cadre aussi, dans la mesure où le roman reposant sur la progression de la narration d'une histoire, il constitue un monde en soi, articulé autour d'une intrigue qui commence et qui finit, laquelle oblige alors l'auteur à une écriture globale, appelée à se déployer dans un monde clos et synthétique. C'est dans ce monde clos et synthétique que j'ai choisi de « couler » ma recherche.

Cette fiction, par ailleurs, je ne l'ai voulue ni roman historique ni travail de vulgarisation, même si, compte tenu de l'objectif de transmission poursuivi, l'accessibilité de la recherche est ici, bien évidemment, essentielle, et, à ce titre, a été un souci constant tout au long de sa rédaction. « À l'inverse [en effet] de la vulgarisation, qui admet comme "fonction énonciative idéaltypique" de transmettre des savoirs, le roman, lui, "met en scène" ou théâtralise ceux-ci, en vue de "sensibiliser" le lecteur »¹⁵. Par sa puissance, il cherche à l'« attraper », à le faire vivre avec les personnages à travers leurs interactions. C'est une expérience qui laisse des traces autrement plus fortes que celle d'un ouvrage scientifique. François Ost parle d'ailleurs, à son propos, du « redoutable pouvoir de la fiction »¹⁶. Il résulte de cela, bien évidemment, une méthode et des moyens d'énonciation « romanesque » de ce savoir, dans son contenu comme dans sa forme, qui n'ont que peu à voir avec les critères scientifiques.

Ce roman n'est pas, non plus, une fiction historique, même s'il met en scène des faits réels situés dans le passé, à savoir le génocide des Juifs d'Europe, dans la mesure où ce qui en trame l'histoire est avant tout l'essence d'une criminalité. Et de fait, si les événements historiques au centre du roman renvoient bien à l'« industrialisation » de la mise à

14. J'aurai l'occasion d'approfondir cette question fondamentale un peu plus loin dans le texte : voir II^e partie A.1.b. « Les contraintes d'une littérature de l'extrême : entre esthétique et impératifs éthiques ».

15. Pierre-Louis Rey, *Le Roman*, Paris, Hachette, 1992 à la p 18, cité par Saint-Martin, *supra* note 2 à la p 11.

16. François Ost, « Droit et littérature : variété d'un champ, fécondité d'une approche » (2015) 49:3 RJTUM 3 à la p 16.

mort de masse des Juifs durant la Seconde Guerre mondiale, ce qui constitue le cœur véritable de la narration dépasse ce crime précis pour englober tous les génocides, lesquels, au-delà de leurs spécificités propres, relèvent d'une identique logique parce que perpétrés selon un même engrenage.

Ce roman est donc, avant tout, un roman policier, mais un policier bâti sur une double enquête.

2. Une enquête policière pour enquêter sur le crime de génocide

Le choix du roman policier m'a, en effet, permis d'exposer mes travaux de recherche sur la violence génocidaire en empruntant le modèle de l'enquête policière, lorsque les indices et les mobiles se dévoilent peu à peu. À travers la résolution des crimes mis en scène, le lecteur est, en réalité, convié à mener une enquête SUR le génocide. À quel type de criminalité a-t-il affaire? Quels en sont les éléments constitutifs ainsi que les étapes préalables à l'irréversibilité de l'engrenage meurtrier? Qui en sont les auteurs, comment y participent-ils, pour quelles raisons et surtout comment justifient-ils leurs agissements? Qui en sont les complices, actifs ou passifs, identifiables ou sans visage? Qui en sont les victimes, quelles personnes, quels groupes sont ciblés pour mourir jusqu'aux derniers, jusqu'aux plus petits, jusqu'aux plus faibles, jusqu'aux plus vieux et pourquoi précisément eux TOUS, jusqu'aux derniers, jusqu'aux plus petits, jusqu'aux plus faibles, jusqu'aux plus vieux? Le génocide est-il synonyme de « guerre », parce que souvent commis à cette occasion, ou renvoie-t-il, au contraire, à une violence de masse d'une tout autre nature? Peut-on se « relever » d'un génocide en tant qu'individu, en tant que groupe, en tant que société, en tant qu'humanité? Quels traumatismes induit-il chez les rescapés et leurs descendants, le génocide produisant des blessures psychiques transgénérationnelles, mais aussi chez les descendants de « bourreaux »? La justice est-elle importante, nécessaire, malgré l'impossibilité de juger le crime à la hauteur de son ampleur, de sa nature comme de sa gravité¹⁷ et si oui, pourquoi? Où situer la vengeance et le pardon dans la radicalité inouïe de cette violence? Qu'est-ce qui fait

17. Comment, en effet, juger un Rudolf Hoess, commandant du camp de concentration d'Auschwitz, accusé, par le Tribunal suprême polonais, de « la mort : [...] b) d'environ 4 000 000 de personnes, principalement des Juifs amenés au camp par fourgons en provenance de différents pays en vue d'une extermination directe ». Voir Rudolf Hoess, *Le commandant d'Auschwitz parle*, Paris, René Julliard, 1959 aux pp 10–11.

qu'un homme reste un homme lorsqu'il est pris dans les rets de la barbarie extrême?... Il s'agit, en d'autres termes, d'amener le lecteur à appréhender le crime en déconstruisant la logique génocidaire à partir d'éléments appréhendés comme autant d'indices accumulés tout au long de l'investigation. En ce sens, le lecteur est, en fait, convié à mener une enquête dans l'enquête, ce qui, si l'on y pense, n'est pas si surprenant, dès lors que l'on appréhende la recherche comme une enquête policière.

Et c'est bien ce qu'elle est, en réalité, surtout au moment du lancement d'un nouveau projet, sur lequel le chercheur ne sait encore rien ou si peu. Le travail de recherche et l'investigation policière partagent, en effet, des similitudes, dont le fait, l'un comme l'autre, de recourir à la démarche hypothético-déductive pour résoudre leurs énigmes respectives¹⁸. Tous deux entendent débusquer le réel en cherchant à comprendre comment certains événements se sont produits à partir de la reconstitution de leur enchaînement¹⁹. À l'instar du scientifique, le détective doit énoncer le problème, récolter des données, les corroborer, interpréter les indices recueillis, formuler des hypothèses, vérifier si elles correspondent à l'ensemble des faits existants et, finalement, tirer des conclusions en recourant aux mêmes méthodes d'induction, de déduction et de vérification utilisées dans les sciences. Aussi, peut-on dire, avec Serge Larivée, que le roman policier représente, effectivement, le prototype de la démarche scientifique²⁰.

Pour mener à bien cette enquête-recherche et, partant, permettre au lecteur de progresser pas à pas dans sa connaissance de la violence génocidaire, j'ai été amenée à construire un récit à plusieurs voix, autorisant questions, réponses, réfutations, théorisations. Pour ce faire, il m'a fallu mettre en scène différents personnages, campés dans des rôles bien spécifiques, sur lesquels j'ai, alors, pu m'appuyer pour exposer les résultats de mes travaux. Parmi eux :

1° Celui du personnage naïf, qui ne connaît rien à la criminalité génocidaire si ce n'est une qualification pénale, laquelle ne recouvre, pour lui, aucune réalité précise. Par ses questions, ses incompréhensions, ses étonnements comme ses bouleversements, il sert au lecteur de prête-nom pour appréhender la

18. Serge Larivée, Daniel Fortier et François Filiatrault, « Recherche scientifique et enquête policière, une analogie didactique » (2009) 40:1 *Revue de l'Université de Moncton* 107 à la p 108.

19. *Ibid* à la p 110.

20. *Ibid* à la p 108.

nature et les implications de cette criminalité de l'extrême. Cette voix est interprétée, dans le roman, par le jeune lieutenant de police Gilles Rameur et ses collègues, tous ignorants de ces questions et tous, en conséquence, appelés à interroger cette criminalité.

2° Celui du témoin « de première main », le témoin direct parce que témoin « de l'intérieur », l'« *évadé de la mort* »²¹. Celui qui sait pour avoir traversé l'expérience génocidaire, laquelle fait intégralement partie de son vécu, au point d'être devenue une partie de son identité. Cette voix, sombre et quasi muette, si parlante dans ses silences mêmes, est celle du personnage principal du roman, Yago²². Yago le gitan, rescapé des camps. Yago, dont le « *regard d'azur [est] si clair entre le noir des cils. Un regard si effroyablement intense, si féroce lucide. Un regard si vieux d'avoir vu ce qu'aucun être humain n'aurait dû voir* »²³.

3° Celui de l'intermédiaire, qui assure le lien entre le « naïf » et l'« initié » et qui, par sa compréhension personnelle, quoiqu'extérieure, du crime, permet de mettre en relief les paroles de Yago le rescapé. Cette voix, qui résonne tout au long du livre, chaleureuse souvent, facétieuse parfois, rassurante toujours, et qui arrime, dans le présent de l'enquête, tous les protagonistes, elle est celle de l'ami indéfectible de Yago, Amiel Le Kermeur. Amiel qui sait, Amiel qui comprend, Amiel qui soutient. Cette voix intermédiaire, elle est également incarnée par deux professionnels appelés à seconder la brigade policière de leurs connaissances respectives sur la violence génocidaire, à savoir deux voix de chercheurs : un historien — Vladislav Dobrov — et un psychologue-criminologue, spécialisé dans le comportement des criminels de masse — Ilya Helm.

4° Et puis, bien sûr, se font également entendre, au fil des chapitres, toutes les voix autres : celles, incontournables, des rescapés et des bourreaux, celles émanant de victimes plus improbables, les descendants des criminels, mais celles aussi des « *bystanders* », ainsi que les nomme Raoul Hilberg²⁴. Par ce qualificatif, le grand historien du génocide des Juifs d'Europe

21. Altounian, *supra* note 13 à la p 89.

22. Yago signifie « feu » en langue rom.

23. Phrase qui revient en leitmotiv tout au long du roman.

24. L'expression est de Raoul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe*, coll « Folio Histoire », 3 t, Paris, Gallimard, 2006.

fait référence à tous les contemporains du crime, ceux-là mêmes qui ont cru pouvoir se défaire de leur responsabilité pour n'avoir été que des spectateurs passifs, alors même que « *le simple fait d'être contemporain du crime fait cesser l'innocence et abolit toute neutralité?* »²⁵. Soit la voix de tous « *ceux qui savaient et qui n'ont rien fait* »²⁶, la voix de tous ceux qui ont érigé leur mutisme en un « *silence de pierre et de cendre* »²⁷, si intense qu'il en a assourdi, jusqu'à ne plus les entendre, les cris sans fin des « *génocidés* »²⁸.

Toutes ces voix se mêlent les unes aux autres, interrogent et se répondent, qui, pour certaines d'entre elles, cherchent à justifier jusqu'au déni les actes commis, qui s'insurgent ou s'effondrent, clament leur pseudo-innocence ou taisent leurs vraies turpitudes, et celles aussi qui murmurent leur souffrance. Toutes ces voix se mêlent les unes aux autres, afin de tenter de restituer cette réalité meurtrière au plus près de ce qu'elle est, sachant, cependant, qu'il est impossible d'en atteindre l'essence à qui n'a pas, lui-même, traversé la nuit génocidaire. Toutes ces voix, qui ne sont, en réalité, que celle d'une seule et même personne, la chercheuse derrière la plume de la romancière. Polyphonie de l'auteure donc, qui se donne, ainsi, la possibilité de restituer ses travaux d'une manière vivante et dialogique à partir de l'interaction entre les personnages. À terme et en déroulé, la conduite d'une « *enquête cognitive* » en train de se réaliser et non pas le simple exposé des résultats d'une recherche achevée. C'est ainsi qu'au fil des pages et au détour des soubresauts de l'enquête policière, entre indices et présomptions, fausses pistes et vrais mobiles, aveux et témoignages, semés tout au long de l'histoire comme autant de pièces d'un puzzle — le puzzle génocidaire —, le lecteur est invité, en les assemblant, à reconstruire le crime après en avoir déconstruit la logique meurtrière. À terme, un désir : parvenir, au moment de refermer le livre, à ce qu'il ait pris conscience, au moins en partie, de la spécificité de cette violence à nulle autre pareille.

25. Antoine Garapon, *Des crimes qu'on ne peut ni juger ni pardonner. Pour une justice internationale*, Paris, Odile Jacob, 2002 aux pp 143–44.

26. Vers du poème-énigme envoyé au commandant français, Amaury Romance, qui débute l'enquête policière et dont les strophes viendront s'ajouter les unes aux autres au fil des meurtres jusqu'à constituer, au terme du roman, un poème complet.

27. Titre du roman.

28. Le terme « *génocidé* » employé comme nom est emprunté au rescapé tutsi Révérien Rurangwa, auteur de l'autobiographie *Génocidé*, Paris, Presses de la Renaissance, 2006.

La question suivante, fondamentale au regard de cette restitution non conventionnelle de travaux de recherche, interpelle l'auteure, sommée de préciser sous quelle « casquette » elle a choisi d'écrire et animée par quelles intentions.

B. Quelle posture de l'auteure pour quelles finalités poursuivies?

De même que pour le choix du genre de roman, la posture adoptée, en l'occurrence prioritairement celle de la chercheuse, s'est imposée d'elle-même (1), d'une part, parce je ne suis qu'une apprentie-romancière, dont ce livre est un premier essai, d'autre part et surtout, en raison des objectifs mêmes que j'ai entendu poursuivre en m'engageant dans cette aventure. Ceux-ci, en effet, ont totalement partie liée avec l'objet de mes travaux sur la violence politique extrême : à savoir, transmettre une connaissance (2) et, dans le même mouvement, « témoigner » d'une réalité (3).

1. *L'instrumentalisation de la fiction au service de la recherche*

Et, de fait, la posture adoptée est, ici, sans ambiguïté : elle n'est pas celle de la romancière qui aurait entrepris une recherche approfondie pour les besoins d'un livre, mais bien celle d'une chercheuse, qui a choisi la fiction pour parler autrement de sa recherche, en mettant la première au service de la seconde. C'est donc une conception totalement instrumentaliste du roman, reposant sur une stratégie rhétorique pleinement assumée — celle de la littérature de divertissement —, qui est privilégiée. La fiction comme véhicule de diffusion de la recherche, comme support esthétique de celle-ci. Dès lors, la trame narrative, sur laquelle le roman est construit, n'est que le prétexte au développement, dans un style et selon des règles d'écriture autres que ceux des sciences humaines, d'une thématique de recherche, dont l'efficacité repose, au moins en partie, sur la cohérence de l'intrigue.

Le roman s'articule, ce faisant, sur deux éléments distincts : l'un accessoire — la fiction, l'histoire romancée, l'intrigue policière —, qui, en faisant dialoguer les protagonistes entre eux, me permet de développer le deuxième élément, essentiel celui-là, soit le fruit de mes travaux, les connaissances, réflexions, savoir théorique et de terrain sur le génocide, accumulés au fil des années. Ce sont ces résultats de recherche qui trament l'histoire et constituent l'objet des dialogues entre les personnages. Conçu de la sorte, le roman se voit assigner une

véritable fonction pédagogique, l'histoire racontée offrant l'environnement en même temps que l'occasion à l'énoncé de ma recherche sur la criminalité politique de masse.

Le choix de cette posture m'a, dès lors, obligée à me plier à une double discipline d'écriture en raison de la dimension double du roman. En tant qu'œuvre de fiction, relevant du genre littéraire ludique, les règles propres à celui-ci ont, nécessairement, été prises en compte, dans le temps même où, en tant qu'œuvre à dimension scientifique, il supposait une restitution rigoureuse de la recherche au cœur de l'intrigue. À terme, c'est un modèle discursif particulier, qui n'est déjà plus tout à fait celui du roman « usuel », qui s'est imposé à moi, accompagné d'un « cahier des charges » différent, lui aussi, en ce qu'il a été beaucoup plus contraignant. Cette contrainte s'est, notamment, manifestée : 1^o quant à l'impératif de la lisibilité du texte par un public *a priori* peu connaisseur de la criminalité génocidaire; 2^o quant au souci de la restitution de la complexité de la recherche dans le respect de ses conditions scientifiques d'énonciation; 3^o quant à la prise en considération des conditions d'éthique au niveau de la transparence et du traitement des sources utilisées...²⁹ À ce propos, l'anthropologue judiciaire Kathy Reich retient trois conditions, dont la réunion est nécessaire à la transmission, par un roman « à saveur scientifique », de connaissances scientifiquement valides, à savoir : éviter, en premier lieu, le recours au jargon disciplinaire; exposer, ensuite, avec des mots simples et précis, les connaissances que l'on entend « faire passer »; enfin, et comme il se doit pour ce type de littérature, parvenir à divertir³⁰. Soit autant de conditions sémio-textuelles qui se sont imposées tout au long de la narration et qui ont représenté autant de limites à la liberté « flibustière »³¹ de la romancière qui se voulait, avant tout, « passeuse » d'un savoir en direction d'un auditoire non universitaire.

29. Cette question sera traitée de manière plus détaillée dans la partie concernant les défis que pose au romancier-chercheur l'exposé de sa recherche dans un texte de fiction. Voir II^e partie A.2.a. « L'intégration de la recherche entre l'ampleur du savoir accumulé et le traitement des sources sollicitées ».

30. A Guindon et Kathy Reich, « Quand la science flirte avec le romanesque » (2006) 13:1 Science Express 1, citée par Larivée et al, *supra* note 18 à la p 110.

31. Image empruntée à Serge Gutwirth et reprise par Ost, *supra* note 16 à la p 20.

2. *Le roman entre divertissement et engagement : la transmission d'un savoir à l'intention d'un public élargi et diversifié*

En ce sens, et en toute humilité, j'oserais revendiquer la qualification d'acte d'écriture « engagé » pour parler de mon roman. Certes, il ne s'agit pas, ici, d'une littérature engagée au sens que lui aurait donné Jean-Paul Sartre, lorsque « *l'engagement de l'œuvre dans l'actualité historique et celui de l'auteur dans la réalité socio-politique de son temps [...] coïncide[nt] [...] [dans] le besoin de retrouver une conscience qui soit partagée par tous les partenaires de l'œuvre littéraire, dans le texte et hors du texte* »³². D'actualité historique de l'auteure et des lecteurs, de même que du recouvrement d'une conscience partagée, alors que plus de soixante-dix ans se sont écoulés depuis le génocide des Juifs d'Europe, il ne saurait, effectivement, en être question ici. En revanche, l'actualité de la violence politique extrême en général et de la violence génocidaire en particulier ne fait aucun doute, ainsi que l'atteste, malheureusement trop régulièrement, la politique internationale. Ne fait aucun doute non plus, aujourd'hui autant qu'hier, l'impérieuse nécessité de ne pas oublier le passé, si l'on veut être en mesure de reconnaître, dans les déstabilisations sociétales profondes actuelles et l'institutionnalisation progressive de la violence politique à travers le monde qui les accompagne, les signes avant-coureurs de possibles dérives génocidaires. À cet égard, mon roman peut être appréhendé comme un engagement à visée prospective, orientée vers la prévention, par la connaissance scientifique plus largement partagée, de la répétition de ce type de violence. Littérature engagée, en outre, dès lors qu'une telle notion renvoie à une « *exigence de réalisme* », « *autrement dit une littérature [...] qui, sans tomber dans les pièges du vérisme ou du naturalisme, sache dire la complexité ou les ambiguïtés de la réalité sociale* »³³. Soit une conception de l'engagement dans les termes de Georges Perec, lorsque l'auteur, par son travail d'écriture entend « *transformer son expérience vécue en expérience pour le lecteur [...]* », ce qui suppose de sa part « *une réflexion consciente sur l'acte de réception par le lecteur* »³⁴.

Mon objectif premier a donc bien été celui du partage : partager un savoir en vue de susciter la réflexion et l'envie de comprendre les

32. Bornand, *supra* note 6 à la p 22.

33. Claude Burgelin, « Préface » dans George Perec, *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992 à la p 13, cité par Bornand, *supra* note 6 à la p 24.

34. *Ibid* à la p 29.

ressorts de cette criminalité de l'extrême, laquelle n'est irrationnelle que dans la fantasmagorie du projet « exterminationnel » mis en œuvre. Par personnages fictifs interposés, j'ai souhaité communiquer au lecteur intéressé par ces questions, un savoir accessible portant sur les violences politiques de masse. En ce sens, c'est bien du droit PAR la littérature que j'ai entendu faire, et, en mettant l'imaginaire poétique au service de l'imaginaire juridique, j'ai effectivement eu à dessein de toucher un auditoire plus large en cherchant à le marquer d'une manière plus directe et immédiate. N'est-ce pas Jean Carbonnier, le grand sociologue du droit, qui reconnaissait lui-même que « *la fable, sans paraître y toucher, [...] conduit [...] les lecteurs de la narration à la norme* »³⁵?

Pour ma part, en effet, il ne fait pas l'ombre d'un doute que la littérature est effectivement, un formidable vecteur de connaissances et de réflexion, et, ainsi que l'affirme François Ost, lui-même juriste et dramaturge³⁶, qu'il y ait « *des trésors de savoirs dans les récits de fiction* », qui représentent « *une mise, dont les sciences sociales contemporaines seraient inspirées de se préoccuper* ». Pour asseoir son assertion, ce dernier donne d'ailleurs l'exemple du roman de Balzac, *César Birotteau*, dans lequel, « *on y trouve une "évaluation législative" de la loi de 1807 sur les faillites qui pourrait servir de modèle à bien des travaux actuels de sociologie juridique. On sait du reste que cette loi fut modifiée dix mois après la parution de l'ouvrage* ». François Ost qui souligne, dès lors, en se situant dans les mots de Serge Gutwirth, que « *la libre prose du littérateur — sa "flibusterie épistémologique" — le rend souvent plus proche des complexités du terrain que bien des savoirs académiques* »³⁷. Sciences et fiction peuvent ainsi, et plus souvent qu'on ne le pense, poursuivre les mêmes finalités, la littérature n'est-elle pas, après tout, ce « *laboratoire expérimental de l'humain* », dont l'objet est la condition de l'homme? En conséquence de quoi, pourquoi le lecteur qui s'en nourrit, ne pourrait-il, à son tour et par ce moyen, devenir « *un connaisseur de l'être humain* »³⁸, ou, à tout le moins, s'initier à cette connaissance? On ne saurait, dès lors, appréhender la fiction comme étant « *simplement*

35. Cité par Ost, *supra* note 16 à la p 18.

36. François Ost est un juriste, philosophe du droit et dramaturge belge, auteur, notamment, de trois pièces de théâtre : *Camille*, Carnières/Morlanwelz, Lansman, 2011, *Antigone voilée*, Bruxelles, De Boeck Education, 2010 et *La nuit la plus longue. Sade et Portalis au pied de l'échafaud*, Bruxelles, Anthémis, 2008.

37. Ost, *supra* note 16 à la p 20.

38. Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007 à la p 88.

le contraire de la réalité», dans la mesure où, non seulement elle nous communique quelque chose à son sujet³⁹, mais, plus encore, où elle participe, elle aussi, de cette même réalité.

Mais si mon intention première a été, fondamentalement, celle de la transmission d'un savoir sur les violences politiques extrêmes, j'ai voulu et conçu ce roman également comme un moyen de poursuivre un autre objectif, plus délicat celui-là, parce que davantage polémique au regard de l'objet même de la transmission. C'est ainsi que j'ai entendu user de la fiction pour contribuer à la mémoire du génocide des Juifs d'Europe. À ce titre, j'ai endossé le rôle du «témoignaire»⁴⁰, porteur d'une mémoire qui n'est pas directement la sienne.

3. La figure du «témoignaire», lorsque l'auteur se veut le témoin du témoin

Le «témoignaire» est le témoin du témoin, celui qui n'a pas vécu les faits dont il se fait l'écho. S'agissant du crime de génocide, il n'en est donc pas une victime directe, non plus qu'il ne fait partie des bourreaux ni d'aucun de ceux qui étaient présents au moment des faits — les «témoins historiques» —, à même ce faisant d'en rendre compte personnellement. Le témoignaire n'a rien vu, il n'a rien entendu. D'avantage, il peut même ne pas être contemporain des faits dont il se fait le rapporteur. Il n'est pas non plus celui qui parle «au nom» des «vrais» témoins à l'issue d'une délégation de parole qui lui aurait été consentie par ceux-là mêmes qui ne peuvent plus, ne peuvent pas ou ne savent point relater leur expérience. S'il en était ainsi, s'il avait été effectivement investi d'un tel rôle à l'instar de Souad Belhaddad qui a prêté sa plume à Esther Mujawayo, rescapée du génocide des Tutsis du Rwanda, pour lui permettre de témoigner⁴¹, le témoignaire pourrait, alors, sinon se positionner lui-même en «témoin de première main», du moins être reconnu comme le porte-voix de ceux-ci; un témoin «premier par procuration» en quelque sorte. Cela n'est pas mon cas.

39. Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P Mardaga, 1976 aux pp 99-100, cité par Bornand, *supra* note 6 à la p 17.

40. Concept emprunté à Béatrice Fleury et Jacques Walters, dir, *Carrières de témoins de conflits contemporains*, t 3 : *Les témoins réflexifs, les témoins pollinisateur*, Nancy, Presses universitaires de Lorraine, 2015.

41. Esther Mujawayo et Souad Belhaddad, *Survivantes : Rwanda, histoire d'un génocide*, Paris, Éditions de l'Aube, 2004; Esther Mujawayo et Souad Belhaddad, *La Fleur de Stéphanie. Rwanda entre réconciliation et déni*, Paris, Flammarion, 2006.

Les faits que je relate, non seulement je n'en témoigne que dans l'après-coup de l'Histoire, mais, plus encore, je me situe, à leur égard, en position d'«*extériorité radicale*»⁴², pour n'entretenir avec eux aucun lien autre que celui de la connaissance acquise. Mon témoignage est un témoignage «*de seconde voix*». En revanche, pour n'être qu'une parole «*relatante*», par opposition à une parole d'expérience, et qui plus est une parole fictive, il n'en est pas moins une «*fiction du réel*»⁴³, parce que témoignant de la réalité historique des faits. Ce genre discursif repose sur une historicité partiellement factuelle, lorsque «*ce ne sont plus les écrivains qui [prennent] la parole, mais des spécialistes qui [ont] un talent d'écrivain [et qui parlent] uniquement de ce qu'ils connaissent*»⁴⁴. Et, de fait, mon roman se situe à l'intersection du témoignage, de la recherche scientifique et de l'œuvre littéraire. Je l'ai conçu comme un «*témoignage à relais*»⁴⁵, me positionnant, ce faisant, dans la catégorie des «*témoins mémorialistes éloignés dans le temps*», dont parle Alain Goldschläger⁴⁶. Une écrivaine qui, en tant que chercheuse et donc réceptrice d'un savoir, revendique «*le fait d'être [elle-même] dépositaire d'un héritage*»⁴⁷, qu'à son tour il lui revient de transmettre aux lecteurs, eux-mêmes envisagés comme autant de dépositaires potentiels d'une «*mémoire dont la finalité dépasse les considérations esthétiques [pour] s'inscri[re] dans un engagement éthique*»⁴⁸. La littérature, en ouvrant cet espace d'interaction entre un auteur et ses lecteurs, institue, alors, ceux-ci en «*chaînon[s] d'un système de communication et de*

42. Jean-Louis Tornatore, «Auteur comme témoin. À propos de l'"affaire Karski"» dans Béatrice Fleury et Jacques Walters, dir, *Carrières de témoins des conflits contemporains*, t 2 : *Les témoins consacrés, les témoins oubliés*, Nancy, Presses universitaires de Lorraine, 2014, 189 à la p 195. Je suis bien, effectivement, en position d'extériorité radicale, parce qu'étrangère à un double niveau : étrangère aux événements qui se sont déroulés sans que j'y participe de près ou de loin — je n'étais pas même née à ce moment-là —, mais étrangère aussi quant à la nature de l'expérience vécue par les acteurs de cette époque, expérience de l'extrême qui ne peut intimement se comprendre que de l'intérieur. L'impossibilité d'empathie à laquelle elle renvoie, quels que soient la sensibilité, la capacité ou le désir des tiers, se manifeste notamment par l'indicible même de l'expérience, que j'évoquerai plus loin dans l'article (voir II^e partie A.1.a. «Comment restituer l'expérience de la rupture génocidaire?»).

43. C'est Varlam Chalamov, auteur des *Récits de la Kolyma*, Lagrasse, Verdier, 2003 à la p 155, qui qualifie ainsi ce genre discursif.

44. *Ibid.*

45. Caroline Giguère, «La réception du témoignage à l'épreuve du silence. L'ainé des orphelins de Tierno Monénembo» (2017) 7 *Quêtes littéraires* 192 à la p 193.

46. Alain Goldschläger, «La littérature de témoignage de la Shoah : dire l'indicible — lire l'incompréhensible» (2001) 19–20 *Textes* 259 à la p 267, cité par Giguère, *supra* note 45 à la p 194.

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*

mémoire»⁴⁹, favorisant, par là même, une communauté de transmission. Dès lors, si l'auteur peut, effectivement, «*s'exprime[r] en tant que témoin*», par son œuvre, il «*prend [à son tour] le lecteur à témoin, [et] l'implique dans sa cause*» [l'italique est dans l'original]⁵⁰.

Ainsi appréhendé, le témoignage relève, alors, essentiellement d'un «*régime du partage*» entendu, de la part du témoin, au sens de «*rendre audible, c'est-à-dire appropriable par un public*»⁵¹, son savoir, qu'il s'agisse d'un savoir vécu ou d'un savoir acquis. Par là même, se trouve niée toute incompatibilité entre la «*fonction-auteur*» et la «*fonction-témoin*»⁵². La qualité de témoin, ici, ne se fonde plus seulement sur le fait d'avoir été présent à l'évènement, mais davantage d'être présent à un savoir. Le roman et le romancier, au même titre que l'historien, deviennent alors les maillons de la restitution d'une «*même réalité réincarnant le passé dans une signification actualisée. La qualité de témoin est alors fondée sur une autorité attribuée, voire auto-attribuée [...], résultant d'une capacité à transporter au plus près de l'évènement celui avec qui le témoin partage son témoignage*» —, en l'occurrence le lecteur. Ce faisant, l'auteur et son œuvre en arriveraient, ainsi, à générer «*d'autres témoins, non plus des témoins de second degré — car ils n'auraient pas pour fonction de véhiculer de l'information — mais des témoins qui auraient à témoigner de l'expérience qui les a initiés à l'évènement*»⁵³. Il en résulte, pour reprendre les mots de René Dulong, «*un engendrement de témoins par réitération d'une expérience existentielle*»⁵⁴ — ici, le génocide des Juifs d'Europe. Par là même, la fiction assume une fonction de transmission, conçue comme un processus permanent d'actualisation, en l'occurrence l'actualisation du crime.

Pour autant, si la fiction est, effectivement, une forme de connaissance, et si le romancier peut, non moins effectivement, suivant le contexte et l'intention d'écriture, endosser le rôle de témoin d'un genre spécifique — ni témoin «*premier*», ni témoin «*second*» —, je ne pense pas qu'elle puisse jamais se substituer au témoignage dans l'œuvre de mémoire. Je ne crois pas qu'elle soit ce relais incontournable à la parole

49. *Ibid.*

50. Bornand, *supra* note 6 à la p 9.

51. Tornatore, *supra* note 42 à la p 198.

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*

54. René Dulong, dir, *Esthétique du témoignage*, Paris, Les éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005 à la p 209, cité par Tornatore, *ibid* à la p 196.

des témoins directs sur le point de disparaître, ainsi que l'affirment certains⁵⁵. Les deux genres sont par trop différents pour que l'on puisse simplement les remplacer l'un par l'autre. Il me semble, par ailleurs, qu'avant la littérature, et plus près du témoignage dans la construction d'une mémoire inséparable de la quête de vérité, se positionne la recherche scientifique, dont l'histoire, qui a encore beaucoup à découvrir, à comprendre et à transmettre. Aussi, et à l'instar de Laurent Binet, auteur de la biographie partiellement fictive du Reichführer-SS Heinrich Himmler⁵⁶, l'histoire est incontestablement supérieure à la littérature, c'est pourquoi elle n'a « *pas besoin d'être romancée* »⁵⁷. En revanche, la littérature, tout comme la poésie, la bande dessinée, le cinéma, le théâtre, la danse, la peinture, la sculpture, la musique... peuvent et peut-être même, compte tenu de ce qui est en jeu ici, doivent prendre part à l'œuvre de mémoire, avec leurs limites propres et leurs atouts complémentaires. Non seulement, il ne saurait y avoir, à mon sens, substitution ni même concurrence entre ces différents « passeurs », mais, au contraire, nécessaire juxtaposition et collaboration réciproques, dans la mesure où, en fin de compte, tous poursuivent un même objectif : transmettre pour ne pas oublier. Cet interdit d'amnésie doit d'autant plus être soutenu de toutes les manières possibles, d'autant mieux porté par tous les véhicules imaginables, qu'il s'agit, à terme, d'œuvrer à ce que « Ça »⁵⁸ ne puisse plus se reproduire, à ce que nous gardions constamment en mémoire la conscience de notre « *fragile humanité* »⁵⁹ et de ce « *mal politique* » que l'homme peut faire à l'homme⁶⁰. Dès lors, si la littérature, tout comme la poésie, la bande dessinée, le cinéma, le théâtre, la danse, la peinture, la sculpture, la musique ou tout autre mode d'expression artistique contribuent à cela, pourquoi n'auraient-ils pas leur place dans ce récit et cette lutte contre l'oubli ? La parole engloutie est une parole muette, qui ne transmet rien sinon le silence. Un silence qui, s'agissant des violences politiques de masse, fait le lit vaste et confortable à la barbarie.

C'est d'ailleurs en réaction au silence assourdissant des intellectuels et artistes africains lors de la perpétration du génocide des Tutsis

55. Ici, je pense notamment à Yannick Haenel et Jorge Semprun.

56. Laurent Binet, *HHhH*, Paris, Grasset/Livre de poche, 2009 [Binet, *HHhH*].

57. Laurent Binet, « Le merveilleux réel » (2011) 165 *Le Débat* 80 à la p 82.

58. Référence ici à l'exclamation « Plus jamais Ça ! », le « Ça » renvoyant à la Shoah.

59. Myriam Revault d'Allonnes, *Fragile humanité*, Paris, Aubier, 2002.

60. Myriam Revault d'Allonnes, *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le Mal politique*, Paris, Seuil, 1995.

en 1994 qu'a été lancée l'initiative « *Rwanda : écrire par devoir de mémoire* ». Celle-ci a réuni une dizaine d'écrivains et débouché sur la publication d'écrits de genres très différents, dont des œuvres de fiction⁶¹. Lorsque l'on a demandé à Boubacar Boris Diop, impliqué dans cette initiative et qui a rédigé, à cette occasion, un roman intitulé *Murambi : le livre des ossements*⁶², ce que leurs écrits avaient apporté de plus que les articles de presse, les films documentaires, les ouvrages historiques et les témoignages des victimes, telle fut sa réponse :

Cette question est capitale, car elle ouvre une réflexion sur l'efficacité de la fiction dans la lutte contre l'oubli. [...] Mais c'est justement pour cela que les romans sont essentiels dans la préservation de la mémoire d'un génocide. Les ouvrages des universitaires ont certes le mérite de la précision. Moins attrayants et peu accessibles au grand public, ils sont destinés à une élite intellectuelle appelée à les décortiquer sans émotion. [...] À partir de [nos] textes, des débats ont eu lieu et vont se poursuivre partout dans le monde. C'est, soit dit en passant, la preuve que les différentes formes de restitution du réel ne sont pas forcément en conflit. À la faveur de nos romans, les journalistes reviennent sur le sujet et se remettent parfois en question. Nous nous sommes beaucoup servis des travaux des historiens ou de certains articles de presse pour formuler nos mensonges qui se veulent, au bout du compte, des vérités plus profondes⁶³.

Pour autant, si j'ai entendu, par ce roman et en toute humilité, participer à cette œuvre de mémoire, je ne prétends, en aucune façon, le faire au nom, ni moins encore, à la place des victimes présentes ou disparues. Je ne témoigne pas d'un vécu qui n'est pas mien, mais d'un savoir que j'ai fait mien. Je ne prends pas la parole pour les témoins, et, en aurais-je même le droit⁶⁴ ou le désir, qu'ils seraient hors de ma portée, cette expérience de la violence extrême et de son corollaire immédiat, la souffrance sans limite, ne pouvant se dire que par ceux-là mêmes qui les ont traversées. C'est donc en tant que chercheuse que je m'auto-investie d'un « devoir » de mémoire, même si ce devoir est

61. Boubacar Boris Diop, « Génocide et devoir d'imaginaire » (2009) 190:1 Revue d'histoire de la Shoah 365 à la p 368 [Diop, « Génocide »].

62. Boubacar Boris Diop, *Murambi : le livre des ossements*, Paris, Stock, 1999.

63. Diop, « Génocide », *supra* note 61 aux pp 375 et 379.

64. Il n'y a pas eu, en effet, à mon endroit de délégation de parole de la part des rescapés; aucun d'eux ne m'a confié son histoire avec pour mandat de la raconter. Je ne peux donc parler qu'au nom de moi-même, et de personne d'autre.

d'une tout autre nature que celui qui pèse sur les rescapés, pour prendre son origine dans un savoir et non dans un vécu, pour parler des Autres et non des miens disparus. À ce titre, je le perçois comme relevant quasiment d'une obligation professionnelle, celle que m'impose le fait de travailler sur la violence génocidaire, collective par nature⁶⁵. Car, si cette criminalité de l'extrême peut ne pas faire partie de notre vécu personnel, elle ne nous en appartient pas moins à tous, pour relever de la catégorie des « crimes contre l'humanité ». Or, pour le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie, « *les crimes contre l'humanité transcendent l'individu puisque, en attaquant l'homme, est visée, est niée, l'Humanité. C'est l'identité de la victime, l'Humanité, qui marque la spécificité du crime contre l'humanité* »⁶⁶. Et les juges McDonald et Vohrah de surenchérir, dans leur opinion individuelle devant la Chambre d'appel, que ces crimes :

*touchent, ou devraient toucher, par conséquent, tous les membres de l'humanité, indépendamment de leur nationalité, de leur appartenance ethnique et de l'endroit où ils se trouvent. À ce titre, la notion de crimes contre l'humanité énoncée dans la législation internationale est la traduction moderne en droit du concept développé en 1795 par Emmanuel Kant, en vertu duquel « une violation du droit en un endroit [de la Terre] est ressentie dans tous les autres endroits »*⁶⁷.

Ainsi la Shoah, en tant qu'évènement EXTRA-ordinaire, nous atteint collectivement dans notre commune humanité et s'impose, par là même et pour nous tous, comme moment historique instituant un « avant » et un « après » — « avant » et « après » Auschwitz. Son évocation devient, alors, « *l'objet d'une obligation d'avoir à [la] raconter régulièrement, comme [si elle] représent[ait] un dispositif essentiel de l'entretien*

65. Les crimes contre l'humanité — dont le génocide fait partie — relèvent d'une criminalité de masse, perpétrée par une masse d'exécutants, lesquels se comptent en milliers, voire en centaines de milliers de premiers et seconds couteaux du crime, et qui font des victimes en masse, lesquelles, elles aussi, se comptent en milliers, centaines de milliers, voire millions. En tant que crime politique planifié et mis en œuvre par un pouvoir politique en place, tous les secteurs de la société sont mis au service de sa perpétration. Ce crime systémique est donc bien collectif par nature.

66. *Procureur c Dražen Erdemović (Ferme de Pilica)*, IT-96-22, jugement portant condamnation (26 novembre 1996) au para 28 (Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie, Chambre de première instance).

67. *Ibid*, Chambre d'appel, 7 octobre 1997, Opinion individuelle présentée conjointement par madame la juge McDonald et monsieur le juge Vohrah au para 21.

du lien social. »⁶⁸. Son rappel récurrent sous différentes formes, écrite ou orale, réelle ou fictive, porté par différents intermédiaires, « *n'apparaît plus alors comme une circonstance extrinsèque [à son existence], mais participe de sa nature même. Il y a obligation de raconter. [...]. La narration fait elle-même histoire, qui s'intègre à l'histoire narrée* »⁶⁹. À terme, c'est une mémoire en partage que j'ai souhaité partager, de manière à faire en sorte qu'elle devienne, par l'entremise de cette œuvre de fiction conçue comme un maillon parmi d'autres dans la chaîne mémorielle, « *un pôle de l'histoire* » de chaque lecteur qui « *relève désormais [de] son expérience* »⁷⁰.

Ce faisant, cette aventure d'écriture m'a confrontée à des défis totalement inédits, parce qu'intrinsèquement différents de ceux habituellement rencontrés dans le cadre de l'écriture propre au milieu universitaire et scientifique. Des défis qu'il m'a fallu surmonter ou contourner, sous peine de ne point mener à bien ce projet. Toutefois, à ces difficultés inusitées ont correspondu des apports tout aussi inattendus, au moins pour certains d'entre eux, appréciables tant d'un point de vue personnel que professionnel.

II. LES DÉFIS ET APPORTS DE LA RENCONTRE ENTRE RECHERCHE ET FICTION

Les défis rencontrés, de natures différentes (A) ont, de fait, été compensés par les apports (B) de cette écriture autre, qui m'ont contrainte, tout au long de l'avancement de mon projet, à un effort permanent de réflexivité. Ils m'ont amenée, ce faisant, à opérer de constants allers-retours entre recherche et fiction.

A. Les défis d'une écriture autre

La rencontre entre une recherche portant sur les violences politiques extrêmes et une écriture de fiction oblige, effectivement, l'auteur à une négociation serrée de chaque instant entre différents écueils. Au nombre de ceux-ci, j'en aborderai prioritairement trois : le choix du sujet lui-même, qui classe mon roman dans la catégorie de la littérature « exterminationnelle », avec tout ce que cela implique en

68. Ost, *supra* note 16 à la p 30.

69. *Ibid.*

70. Tornatore, *supra* note 42 à la p 196.

termes de précautions d'énonciation et de légitimité (1), les conditions de restitution du contenu fidèle de mes travaux scientifiques (2), le désir de « séduire » le lecteur — écriture romanesque oblige — pour le garder « captif » de sa lecture (3).

1. Les défis en lien avec le sujet traité :

l'extrême de la violence politique de masse

Le premier défi, inédit pour moi parce qu'ayant totalement partie liée avec l'écriture littéraire, a porté sur la manière de parler du génocide (a). Par là même, il m'a confrontée à ma double responsabilité de chercheure-auteure, appréciée au regard des difficultés éthiques — éthique du sujet et éthique de la recherche — et esthétiques de la représentation de l'horreur (b).

a. Comment restituer l'expérience de la rupture génocidaire?

Comment écrire sur le génocide, alors que le décalage entre l'ampleur du crime et les souffrances endurées par les victimes excède la capacité du romancier à les imaginer, alors que les rescapés eux-mêmes parlent d'un « indicible », d'un « indescriptible », voire d'un « inaudible » de l'expérience? Peut-on faire œuvre de fiction à partir du génocide des Juifs d'Europe ou, plus largement, de l'un quelconque de ces épisodes de l'Histoire où l'humanité a failli en laissant se faire massacrer, sous ses yeux, des milliers, des centaines de milliers, voire des millions de personnes? Un auteur a-t-il la légitimité de mêler, dans la trame narrative d'un roman, l'imagination à l'atrocité d'une criminalité, dont la nature, l'ampleur et la gravité extrêmes suscitent l'effroi au point de sidérer la pensée? La fiction ne devient-elle pas indécente, dès lors qu'il y est fait recours comme support pour évoquer la violence génocidaire, le témoignage — et à titre principal celui des rescapés — étant alors reçu comme la seule parole acceptable?

Le questionnement est troublant, qui a été présent tout au long de cette aventure d'écriture, un peu comme une surresponsabilité qui aurait pesé sur chacun de mes mots, chacune des répliques mises dans la bouche de mes personnages, chaque intonation même. Et de fait, le recours à cette forme d'écriture m'a imposé l'obligation de penser aux modalités mêmes de la manière d'écrire, car si le choix de la fiction permet à l'auteur de récupérer, en regard de l'écriture scientifique, une réelle liberté de style et de tournures, celle-ci, ainsi qu'il l'a été mentionné en première partie de cet article, n'a jamais été entière, qui n'a

pu se départir d'une profonde réflexion dès lors qu'il est question de sujets d'une telle sensibilité. Ces interrogations sont communes à tous ceux et celles qui ont écrit dans un tel contexte. Écoutons Boubacar Boris Diop lors de la rédaction de son roman *Murambi : le livre des ossements* :

Nous étions habitués à produire des textes dans lesquels je me targuais de soumettre le réel à mon bon vouloir, je me sentais mal à l'aise dans une situation où les faits allaient, avec leur force propre, préexister au récit. [...] Nous savions tous à l'avance que le simple respect pour les victimes nous interdirait de prendre trop de libertés avec leurs témoignages. Il est d'ailleurs significatif que dès qu'ils ont compris le but de notre séjour au Rwanda, certains rescapés nous ont suppliés : « De grâce, n'écrivez pas de romans avec ce que nous avons vécu, rapportez fidèlement ce que nous vous avons raconté, il faut que le monde entier sache exactement ce qui s'est passé chez nous ». [...] Cette tension née du choc entre le réel et l'imaginaire était nouvelle pour chacun de nous. Elle a eu ceci de précieux qu'elle nous a fait retrouver le goût des sentiments authentiques. Au contact de vraies douleurs, nous avons pris [...] la pleine mesure de nos responsabilités d'intellectuels. [...] Avant d'aller au Rwanda, je ne me sentais tenu à aucun respect pour les faits. [...] Cheminer parmi les ossements et discuter avec les rescapés nous a rendus à la fois plus humbles et plus conscients de ce que nos livres pouvaient faire pour lutter contre le mal⁷¹.

De fait, pour certains auteurs et penseurs, en tête desquels Claude Lanzmann, pèserait, sur tout auteur de fiction désireux de prendre la Shoah comme toile de fond de sa narration, une sorte d'« *interdit de représentation*, [qui] *serait à la fois éthique, puisque figurer l'horreur du génocide le banaliserait, et esthétique, car les ressources langagières ne suffiraient pas pour exprimer la Shoah* »⁷². Il résulterait de cette impossibilité de représentation, autant imaginaire, imagière que langagière, un déni de prise de parole autre que celle du témoin direct, *a fortiori* lorsque cette prise de parole use du beau langage — l'esthétique du verbe littéraire —, recourt aux effets de style et met en allégories la violence extrême. Si l'on peut comprendre la position — et je la comprends —, il me semble que celle-ci manque, cependant, de nuance,

71. Diop, « Génocide », *supra* note 61 aux pp 371–74.

72. Claude Lanzmann, « Holocauste, la représentation impossible » *Le Monde* (3 mars 1994), cité par Giguère, *supra* note 45 à la p 195.

dès lors qu'elle envisage cette écriture littéraire de l'horreur uniquement sous l'angle esthétique de « l'art pour l'art », ne voyant dans celle-ci que le désir de « faire du beau » avec de l'innommable. Or, on ne saurait réduire la littérature à sa seule dimension esthétique, lui déniait, par là même, sa fonction première, qui est celle de la communication. Georges Perec le dit très bien, pour lequel « *la littérature n'est pas une activité séparée de la vie. Nous vivons dans un monde de parole, de langage, de récit. [...] La littérature est, indissolublement, liée à la vie, le prolongement nécessaire de l'expérience, son aboutissement évident, son complément indispensable. Toute expérience ouvre à la littérature et toute littérature à l'expérience [...]* »⁷³. Le lien entre la littérature et le réel est d'autant plus manifeste lorsque la première permet la « *transposition de l'expérience vécue en expérience sensible dans le creuset de l'écriture* »⁷⁴. Une « expérience sensible » qui, dès lors que l'esthétisation délibérée du récit de la violence extrême n'entend pas se suffire à elle-même, fera d'autant plus mémoire, qu'elle est bellement phrasée, sachant, en outre, que ni la beauté du mot, ni l'élégance de la phrase, ni la poésie de l'expression ne peuvent, en eux-mêmes, magnifier ce qui ne peut l'être, ce qui ne doit pas l'être. En ce sens, l'esthétisation du discours n'est pas synonyme d'esthétisation de l'horreur.

Par ailleurs, la beauté n'a pas seulement une dimension esthétique, elle est, aussi, créatrice de sens en même temps qu'elle suscite de l'émotion. Une émotion que l'auteur de fiction ne peut transmettre que par la puissance, la musique et la capacité de représentation de ses mots, mis au service de son imaginaire. Ce sont ses seuls outils. Le rescapé-témoin, lui, peut faire naître cette émotion, la susciter par sa seule présence. Avant même qu'il ne prenne la parole et quel que soit le style de sa parole, le fait qu'il a vécu ce dont il parle suffit à lui donner une autorité et une portée à nulle autre pareilles, en raison de la véridicité implicitement reconnue à son récit. Il n'est que de lire le témoignage, tout en sobriété et retenue d'Henryk Mandelbaum, ancien détenu et membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz⁷⁵, ou encore le récit analytique et distancié de Primo Levi sur sa propre expérience au camp

73. George Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature » dans Perec, *supra* note 33 aux pp 88–89, cité par Bornand, *supra* note 6 à la p 29.

74. *Ibid.*

75. Igor Bartosik et Adam Willma, *Dans les crématoires d'Auschwitz. Entretien avec Henrik Mandelbaum, ancien détenu et membre du Sonderkommando au camp d'Auschwitz*, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau, Oświęcim, 2017.

d'Auschwitz-Monowitz-Buna⁷⁶, pour en prendre la mesure. Le cinéaste, pour sa part, dispose de la force de ses images pour faire naître cette même émotion, y compris lorsque ses images sont dépouillées à l'extrême. Je pense, ici, à la séquence en deux prises qui revient en leitmotiv tout au long du film *Amen* de Costa Gravas⁷⁷ : celle du train qui traverse l'écran dans un sens, tous wagons fermés — un train aux wagons plombés —, et qui, quelques prises de vue plus tard et en sens inverse, traverse à nouveau l'écran, cette fois toutes portes ouvertes sur la béance de la mort déchargée au terminus de la gare d'Auschwitz-Birkenau. L'image est sobre, sa puissance d'évocation immense, décuplée par le nombre de passages du train. L'écrivain, lui, s'il veut susciter l'émotion et, par elle, dire et plus encore transmettre quelque chose, n'a à sa disposition que ses mots. La mémoire qu'il construit, « *une autre mémoire pour ne pas oublier, doit être constituée de sensualité et d'émotions, car pour représenter et énoncer des vérités, il est nécessaire de représenter des émotions. C'est, dit-on, le travail du poète [...]* »⁷⁸, non celui du chercheur en sciences humaines. L'écriture distanciée, à laquelle s'astreint ce dernier, lui est imposée par la nature même de son travail, elle ne l'encourage pas à se livrer à l'évocation sensible de la vérité historique, fut-elle des plus terribles. Ici, je rejoins pleinement Boubacar Boris Diop, lorsqu'il évoque la mise en récit fictive du génocide des Tutsis :

Il a eu lieu dans le bruit et la fureur, des centaines de milliers de cadavres pourrissaient sur les collines, une radio coordonnait joyeusement les massacres et partout les cris de haine se mêlaient aux cris de terreur. La sérénité de l'historien peut-elle dire ce déchaînement des passions humaines les plus folles? Je ne le crois pas. Le roman [...] me paraît plus apte à remplir cette tâche. Il est peut-être encore le meilleur moyen de tirer de sa torpeur le brave homme qui, voyant que l'on charcute sans arrêt ses semblables autour de lui, lève les bras au ciel et dit d'un air sincèrement désolé qu'il n'y peut rien, car ses journées sont bien trop courtes. S'il est clair dans son esprit que lui n'a jamais voulu tuer personne, il ne se rend pas forcément compte qu'il sert par son inertie mentale les desseins du fanatique prêt à exterminer des peuples entiers. À

76. Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987 [Levi, *Si c'est un homme*]; Primo Levi, *La Trêve*, Paris, Grasset, 1989.

77. Costa Gravas, *Amen*, 2002, film réalisé d'après la pièce de théâtre *Le Vicaire* de l'auteur allemand Rolf Hochhuth.

78. Arlette Farge, « Une autre mémoire pour ne pas oublier » (1998) 1 (États de mémoire) *L'Inactuel* à la p 43, citée par Bornand, *supra* note 6 aux pp 6–7.

*ce brave père de famille vautré dans son salon, le roman peut presque parler au creux de l'oreille. Il peut aussi réveiller chez lui l'envie de redevenir un homme*⁷⁹.

C'est, précisément, parce que la violence génocidaire ne peut que se déchaîner « dans le bruit et la fureur » en raison de l'extrême de sa finalité éradicatrice, parce que l'effacement qu'elle suscite est, par là même, absolu et présent d'un bout à l'autre de l'entreprise exterminatrice au point d'en faire « avorter » le sens⁸⁰, qu'il n'a jamais été question de me complaire dans des figures de style non plus que dans de quelconques acrobaties littéraires complexes. À cet égard, l'esthétique n'a jamais pris le pas sur l'éthique.

*b. Les contraintes d'une littérature de l'extrême :
entre esthétique et impératifs éthiques*

Je n'ai, en effet, à aucun moment, cherché à faire appel, au terme d'une exhibition de l'horreur, au spectaculaire, non plus qu'à susciter, chez le lecteur, une émotion violente et immédiate, à laquelle il aurait risqué de s'arrêter sans chercher à aller plus loin. À cet égard, l'opposition que l'on met souvent de l'avant entre éthique et esthétique, et qui vient déconsidérer les récits de fiction portant sur la violence extrême de masse, ne peut être invoquée dans le cadre de mon projet, l'écriture n'ayant jamais été une simple expérience littéraire. Ici aussi, ici encore, je me situe pleinement dans les mots de Boubacar Boris Diop parlant des œuvres publiées à l'issue du projet « *Rwanda : écrire par devoir de mémoire* » :

*Au bout de quelques jours, nous avons tous senti que la seule façon de restituer cette détresse dans toute sa profondeur était de faire le pari de la simplicité. À la lecture de nos ouvrages sur le génocide, on s'aperçoit très vite qu'ils ont en commun, au-delà des différences d'approche et de personnalité, le dépouillement et une certaine pudeur. Quels genres d'écrivains aurions-nous été si nous étions revenus du Rwanda gonflés par la vanité et seulement désireux de montrer que nous avions du talent pour les pirouettes narratives et les métaphores bien filées?*⁸¹

79. Diop, « Génocide », *supra* note 61 à la p 377.

80. Janine Altounian parle d'un « *avortement du sens* » à propos de l'intention génocidaire, *supra* note 13 à la p 16.

81. Diop, « Génocide », *supra* note 61 à la p 375.

Cela s'est avéré d'autant plus vrai que le style s'est imposé à moi sans que j'aie cherché à le « travailler » en vue de produire un quelconque effet. Je n'avais jamais écrit aucun texte littéraire auparavant, aussi n'avais-je aucune idée de ce que pourrait être mon style, si tant est même que j'aurais pu en avoir un. J'ai rédigé mon roman en six mois avec l'impression qu'il était déjà écrit en moi et que je ne faisais que le « délivrer ». Un livre qui m'aurait appartenu sans réellement m'appartenir; une voix qui aurait été la mienne sans que les mots aient été entièrement miens. Les mots de ma recherche mais exprimés autrement. En ce sens, je me permets, ici, de m'inscrire en faux contre toute affirmation péremptoire qui chercherait à réduire l'écriture littéraire à sa seule dimension esthétique, y compris lorsqu'il y a de la part de l'auteur un souci effectif de recherche de la beauté des mots ou de la musicalité de la langue. « *L'esthétisation artistique de l'histoire* », pour reprendre la formulation de François Rastier⁸², ne minore pas, en elle-même, la pertinence, le sérieux ni la rigueur de sa restitution, non plus qu'elle n'est, automatiquement, synonyme de falsification. Dès lors, si la fiction peut sembler bien dérisoire lorsqu'il s'agit d'une telle histoire de violence et de fureur, elle peut, aussi et totalement, être une « *parole humaniste* »⁸³ dans son acception la plus essentielle, et, ce faisant, pleinement remplir le contrat éthique qui lui est imposé par le sujet.

Mais si le récit fictif s'est trouvé défié par l'objet qui est au cœur du roman, il ne l'a pas moins été par le projet lui-même, à savoir le désir, de ma part, de vouloir transmettre mes travaux de recherche à partir d'un médium inusité et au moyen d'une écriture hétérodoxe au regard des sciences humaines.

2. Les défis en lien avec le travail de recherche

Cette confusion des genres, qui emprunte à deux univers différents, celui de la littérature et celui de la recherche scientifique, a, de fait, présenté un certain nombre de défis suscités par le genre mixte de l'œuvre. Dans la mesure où il s'agissait d'un roman — et non d'un cours ou d'un ouvrage scientifique —, qui affichait, en outre, expressément une dimension pédagogique, deux ordres de difficultés ont surgi, qu'il

82. Rastier, *supra* note 3 à la p 271.

83. Alain Brossat, *L'Épreuve du désastre. Le XX^e siècle et les camps*, Paris, Albin Michel, 1996 à la p 305.

m'a été impossible d'ignorer. Elles m'ont amenée, ce faisant, non seulement à réfléchir à la manière de restituer les résultats de plusieurs années de travaux de recherche (a), mais également à penser la part de responsabilité qui m'incombait, en tant qu'auteure-chercheure revendiquant ce statut, à l'égard de ma recherche elle-même, non plus au niveau de sa réception, mais de son contenu (b).

a. L'intégration de la recherche entre l'ampleur du savoir accumulé et le traitement des sources sollicitées

De fait, si l'écriture littéraire libère la forme, si elle autorise le style, elle comporte aussi ses propres contraintes, dont le fait de s'adresser à un lectorat différent de celui du monde universitaire et de devoir raconter une histoire. Il s'agit, dès lors, et dans un même mouvement, de mener de front l'intrigue inventée de toutes pièces, de contrôler sa progression, ses rebondissements en lui impulsant un rythme narratif qui tienne le lecteur en haleine, tout en intégrant à l'intrigue le fruit de plusieurs années de recherche, subtilement tramé entre les tours et les détours de l'enquête. Car le roman, et qui plus est le roman policier, se voulant ludique, il m'a fallu constamment résister à la tentation de vouloir tout dire et, plus encore, tout expliquer par le menu. J'ai dû me contraindre à opérer un tri, souvent difficile, entre ce dont je voulais parler à tout prix et ce que je devais laisser de côté, pour ne pas lasser le lecteur, pour ne pas transformer les dialogues en autant de cours, pour ne pas chercher à tout détailler au risque de provoquer le décrochage de l'intrigue. Comment trouver le moyen de parler de sa recherche suffisamment longtemps et non seulement à l'occasion d'une interaction brève et rapide entre les interlocuteurs sans tomber dans le monologue interminable? Comment donner de la chair aux personnages afin de donner de la chair aussi à l'Histoire, tout en faisant en sorte que cette Histoire ne soit pas celle des manuels scolaires ni des ouvrages scientifiques? Comment résister à la tentation de se limiter dans la restitution d'une connaissance pour laquelle on est sur-documentée au regard du genre d'écriture choisi? Autrement dit, comment intégrer naturellement la recherche à la fiction sans que le propos en ressorte forcé ni le lecteur lassé? L'ampleur du savoir accumulé par la chercheure a représenté, dès lors, pour la romancière, un véritable défi, qu'il n'a pas été facile de dépasser. Comme le constate Laurent Binet, «*j'écris deux pages alors que j'en ai lu mille*»⁸⁴.

84. Binet, *HHhH*, *supra* note 56 à la p 28.

Il s'est agi, dès lors, de construire le récit sur le modèle d'une mosaïque, où se sont trouvées mêlées, dans un tissage serré, fiction et réalité, émotion et analyse scientifique, objectivité du chercheur et subjectivité des personnages, afin, à terme, de trouver un juste équilibre entre les deux genres. Dans cet « *espace textuel d'hybridation* »⁸⁵, il m'a fallu penser l'imbrication fine de la recherche à l'intrigue fictionnelle, sans que l'une, en prenant le pas sur l'autre, ne la desserve ni ne l'affaiblisse. Autrement dit, trouver le moyen d'intégrer ma recherche à l'enquête policière d'une manière à ce point naturelle que le lecteur puisse à peine se rendre compte, durant sa lecture, qu'il est en train d'apprendre, mais qu'il puisse, en revanche et au terme de celle-ci, pouvoir dire : « je ne savais pas ».

Cet entre-deux-épistémès délicat s'est manifesté, également, au niveau du traitement des sources. Alors que le roman, de par la liberté que lui permet la fiction et, en conséquence, du rapport singulier au vrai qu'il peut entretenir, relève, en général, d'une écriture peu ou non référencée au sens où les exigences de restitution des sources sont complètement différentes, il en est allé tout autrement s'agissant de mon roman. Parce que j'ai entendu exposer le fruit de ma recherche, il en est forcément résulté la restitution de connaissances empruntées, au moins en partie, à d'autres auteurs, de même que d'une réflexion qui, pour m'être personnelle, ne s'en est pas moins construite, ici aussi et au moins en partie, sur celles des autres. Dès lors, des concepts, des idées, des savoirs, des formulations mêmes se retrouvent dans mon roman qui ne sont pas de mon fait, et qu'il m'était impossible, éthique de la recherche oblige, de taire. D'où le recours à des notes de bas de page, non pas seulement explicatives, mais renvoyant à des travaux tiers, avec, simultanément, le souci constant de ne point en abuser au regard des contraintes de l'écriture littéraire de divertissement. Ont ainsi nourri l'intrigue policière mes connaissances et réflexions sur les violences politiques extrêmes acquises à l'occasion de la conduite de mes différents projets de recherche, la lecture de témoignages écrits de rescapés comme de « bourreaux », mes propres entrevues réalisées auprès de victimes de la Shoah et du génocide des Tutsis du Rwanda, mais également auprès de spécialistes travaillant sur ces questions (juristes, psychiatres, sociologues, anthropologues, historiens...), mes observations et données recueillies lors d'enquêtes de terrain qui

85. Saint-Martin, *supra* note 2 à la p 69.

m'ont conduite respectivement en Pologne⁸⁶ et au Rwanda⁸⁷. Ces entrevues, je les ai restituées uniquement dans leur contenu cognitif, c'est-à-dire dans ce qu'elles m'ont permis de comprendre de cette criminalité de l'extrême et de ce que signifie d'en être revenu, jamais dans leur *verbatim* et toujours sous couvert de l'anonymat le plus strict, éthique de la recherche oblige.

C'est d'ailleurs cette même éthique de la recherche qui impose au chercheur-romancier qui fait le choix de transmettre sa recherche autrement de se confronter à la question de la responsabilité qui lui incombe vis-à-vis de ses propres travaux.

b. Au risque de la confusion des genres: la responsabilité du chercheur au regard de sa recherche

Parce que mon roman se veut littérature «*d'instruction extrascolaire*» avant même d'être littérature d'amusement, à ce titre pris dans un «*entre-deux épistémique peu confortable*» en raison de la «*quête épistémologico-esthétique*» qui est au fondement même du projet⁸⁸, il m'a directement confrontée à ma responsabilité de chercheuse. Et de fait, cette aventure d'écriture se retrouve au cœur d'«*une opposition paradigmatique [...] : Science d'un côté, Littérature de l'autre*», soit «*deux appellations, simultanément catégories de sens commun, matrices de représentations courantes en vertu desquelles se structure un certain rapport à la connaissance, et servant à désigner des corps de savoirs [...]*» de nature différente⁸⁹. D'où la question, fondamentale ici, et que l'on peut se poser dans un sens comme dans l'autre : celle de savoir où s'arrête la recherche et où commence la fiction. En vue de ne laisser planer aucune ambiguïté quant à la réponse à cette interrogation et d'opérer,

86. Visite des camps d'Auschwitz, de Maïdanek, de Treblinka, visite de Varsovie ainsi que du ghetto et de la vieille ville juive de Cracovie.

87. Visite des principaux sites de mémoire : mémoriaux de Gisozi (Kigali), Murambi, Bisesero et Nyamata. J'ai également observé, durant plusieurs semaines, le déroulement des audiences devant les *gacaca*, juridictions traditionnelles rwandaises qui, au lendemain du génocide, ont eu la très difficile tâche de devoir juger les crimes commis. Les *gacaca* sont des juridictions coutumières rwandaises qui avaient vocation, avant 1994, de connaître des infractions de faible gravité. Toutefois, devant l'énorme contentieux issu du génocide — plus de 125 000 personnes arrêtées et détenues dans les prisons immédiatement après la fin des massacres — et l'impossibilité pour les tribunaux nationaux modernes de venir à bout de celui-ci, le gouvernement a donné mandat aux *gacaca* de prendre en charge une partie des poursuites, moyennant une profonde réforme de leur fonctionnement.

88. Saint-Martin, *supra* note 2 à la p 69.

89. *Ibid.*

ainsi, une délimitation claire entre l'une et l'autre, j'ai été amenée à faire certains choix, tous motivés par la responsabilité que m'ont imposée mes travaux eux-mêmes.

Il s'est agi, en effet, pour moi de ne pas trahir ceux-ci, de les diffuser dans leur intégrité et donc dans leur complexité aussi, avec leurs nuances et leurs subtilités. Il en allait de la crédibilité même de cette aventure d'écriture. L'un des choix auquel j'ai été contrainte a, notamment, été celui de ne pas introduire de « faux » dans tout ce qui se rapportait à la recherche, notamment au niveau des protagonistes mis en scène, lesquels, en l'occurrence, sont tous fictifs. Ils sont des « personnages » et non des « personnes ». Je n'ai pas voulu, en effet, faire intervenir des hommes ou des femmes ayant existé autrement qu'en les nommant, sans jamais leur confier un rôle dans l'intrigue, car il m'aurait fallu, alors, entreprendre des recherches biographiques les concernant⁹⁰, afin que rien de ce qui a trait au génocide des Juifs ne soit en aucune façon altéré par la fiction. Mon roman n'est donc pas un « roman à clef », catégorie fictionnelle dans laquelle certains personnages représentent, plus ou moins explicitement, une personne réelle. « Fictionnaliser » des personnes historiques aurait, à mon sens, compromis l'intégrité de ma recherche, dans la mesure où le lecteur n'aurait plus été en mesure de savoir ce qui, dans mon propos, relevait de faits attestés de ce qui, en revanche, était totalement inventé. « *Le mélange des deux est [...] ce que l'on appellerait une "recréation des événements"* »⁹¹, ce que je me suis interdit de faire.

Ainsi, l'écriture a-t-elle, constamment, été encadrée par un double pacte de lecture, à la fois fictionnel et scientifique, aux termes duquel j'ai souhaité mettre à la disposition du lecteur les connaissances lui permettant de comprendre ce qu'est un génocide, sans avoir à faire la part du vrai et du faux pour tout ce qui s'y rapporte. Le cadre historique tout comme l'information en lien avec cette criminalité ne sont donc, à aucun moment, falsifiés. J'ai, certes, pu et dû éliminer certains éléments en raison de l'ampleur du savoir accumulé sur le sujet, sans

90. Cela aurait pu être tout à fait envisageable, mais l'une des difficultés majeures de la rédaction d'un roman, comme d'un ouvrage ou d'un article scientifique d'ailleurs, est celle de démarrer celui-ci. Or l'un des moyens « faciles » de retarder ce moment délicat consiste à allonger le temps de la recherche, à accumuler les données, à chercher à approfondir à l'infini tel ou tel point, au risque de ne jamais se « lancer ». Le défi était d'autant plus grand pour moi, ici, que je ne m'étais jamais aventurée dans cette forme d'écriture.

91. Anthony Beevor, « La fiction et les faits. Périls de la "faction" » (2011) 165:3 Le Débat, Dossier thématique : les romanciers et la matière historique 26 à la p 28.

jamais, cependant, « trafiquer » rien de ceux qui y sont demeurés. Il s'agit, ici, bien davantage que d'une simple question de « *fiction réussie* », parce que dévoilant une vérité qui préexiste à l'intrigue, et dont les personnages fictifs, conçus en « *ventriloque[s] des livres d'Histoire* »⁹², en seraient les « passeurs » plus ou moins fiables. C'est toute l'intégrité de ma recherche qui était en cause, et, avec elle, la crédibilité de mon projet de transmission autrement. Car, je n'ai pas choisi le roman au motif, comme l'affirme Yvon Toussaint, que « [c]e qui est agréable dans la fiction, c'est que l'auteur ne s'engage à rien, n'a de compte à rendre à personne »⁹³. Cette position n'est pas tenable pour la chercheuse-romancière, surtout lorsque celle-ci se veut chercheuse avant d'être romancière. Il y va d'un véritable engagement personnel, dans la mesure où, à travers l'écriture romanesque, c'est bien mon savoir que j'engage. Aussi et à partir du moment où je me suis affichée sous le statut de chercheuse et que j'ai entendu faire de la fiction le véhicule de la transmission de mes travaux, me suis-je nécessairement sentie redevable de comptes, tant à l'égard de mes pairs — même si le roman n'a pas subi l'épreuve de l'évaluation par eux avant publication — que des lecteurs potentiels, qui tableraient sur ce statut pour me lire.

Car, si la fiction est, par nature, non tenue à la vérité, il en va tout autrement de la fiction à finalité scientifique, qui œuvre en faveur d'une appropriation plus large d'un savoir de qualité, *a fortiori* lorsque le pacte de lecture entre l'auteur et ses lecteurs va explicitement dans ce sens. À cet égard, je ne voulais pas me retrouver dans la situation de Laurent Binet, lorsque celui-ci mentionne la difficulté qu'ont éprouvée certains de ses lecteurs, dont un ami de faculté passionné d'histoire, à distinguer le vrai du faux dans son roman sur la vie d'Heinrich Himmler. Il restitue leur dialogue à propos d'un passage relatif à la *Nuit des longs couteaux*⁹⁴, dialogue qui a fait naître son inquiétude quant à la réception de son livre, dans la mesure où il avait entendu rester au plus près de la réalité historique :

92. M-F Etchegoin, « Une documentation impeccable mais... Lanzmann juge "Les Bienveillantes" » 21-27 septembre 2006 *Le Nouvel Observateur* 2185, citée par Tornatore, *supra* note 42 à la p 200.

93. Cité par Rastier, *supra* note 3 à la p 273.

94. La *Nuit des longs couteaux* fait référence aux assassinats perpétrés dans toute l'Allemagne, durant la nuit du 29 au 30 juin 1934, par les nazis au sein même de leur mouvement. Cette purge a permis à Hitler de briser toute velléité d'indépendance de la part de la SA (*Sturmabteilung*), organisme paramilitaire qui a contribué à asseoir le pouvoir du Führer par la terreur, mais qui, une fois le régime stabilisé, s'est révélée gênante au regard même de ses agissements.

Cet enchaînement de coups de téléphone, selon lui [son ami de faculté], restitue bien à la fois la dimension bureaucratique et le traitement de la chaîne de ce qui fera la marque du nazisme — le meurtre. Je suis flatté, cependant j'ai un soupçon et crois bon de préciser : « Mais tu sais que chaque coup de téléphone correspond à un cas réel? Je pourrais te retrouver presque tous les noms, si je voulais ». Il est surpris et me répond ingénument qu'il croyait que j'avais inventé. Vaguement inquiet, je lui demande : « Et pour Strasser? », Heydrich qui se déplace en personne, donnant l'ordre de laisser agoniser le mourant dans sa cellule : ça aussi, il pensait que j'avais inventé. Je suis un peu mortifié et je m'exclame : « Mais non, tout est vrai! ». Et je pense : « Putain, c'est pas gagné... ». J'aurai dû être plus clair au niveau pacte de lecture⁹⁵.

Ma position est, ainsi, différente de celle du « pur » romancier, qui entend écrire un « roman bien romanesque » pour reprendre l'expression de François Rastier⁹⁶, tout comme elle est différente, aussi, de celle du rescapé-romancier, qui choisit la fiction pour parler de son propre vécu. Non pas que la fiction en tant que genre soit d'une autre nature pour chacun d'entre nous; en revanche, la légitimité et l'éthique auxquelles nous sommes astreints se déclinent différemment du fait de la posture de chacun au regard de l'enjeu de vérité, qui, lui, n'est pas identique selon le statut de l'auteur⁹⁷. Il ne s'agit pas, pour autant, d'opposer, ici, « vérité artistique » et « vérité historique », dans la mesure où ma posture première étant celle de la chercheuse, la « vérité » décrite dans mon roman est bien une vérité historique, qui ne devient artistique que par les modalités de son expression.

Cette responsabilité, que je revendique au regard de mes travaux, me semble d'autant plus essentielle à assumer qu'elle se double, en outre, de celle qui incombe à toute personne étudiant la violence

95. Binet, *HHhH*, *supra* note 56 aux pp 66–67.

96. Rastier, *supra* note 3 à la p 262.

97. Le rescapé qui choisit de témoigner de son expérience à partir d'une œuvre de fiction est contraint à un devoir de vérité, en raison de l'engagement pris, y compris par-devers lui, à l'égard des disparus comme des vivants. Ce devoir lui est imposé par le fait même d'avoir survécu là où tant d'autres ne sont pas revenus. Autrement dit, à partir du moment où le rescapé choisit de témoigner, que son témoignage passe par un récit strictement autobiographique ou par une narration fictive, il s'engage à dire la vérité, et la valeur de son témoignage sera évaluée à l'aune de celle-ci. Une telle obligation ne s'impose jamais en tant que telle au « simple » romancier. Il est libre de choisir ou non de s'y soumettre, tout comme l'appréciation de son œuvre ne dépendra pas, à titre principal, de sa plus ou moins grande proximité avec la vérité de ce dont il parle.

génocidaire, en raison du risque négationniste qui lui est consubstantiel. Le génocide, en effet, porte en lui-même sa propre négation. Le crime est par trop grave, sa nature par trop absolument injustifiable — ne parle-t-on pas à son propos du « crime des crimes »? — pour que ses auteurs ne soient pas contraints de dissimuler leur intention véritable derrière une rhétorique propagandiste qui nie la réalité de ce qu'il est. Crime d'inversion s'il en est, le génocide érige le groupe ciblé pour mourir en ennemi, travestissant du même coup le bourreau en victime potentielle, contraint à la légitime défense. Or, pour fonder leur falsification de l'Histoire, les négationnistes se servent de tout support — dont la littérature —, n'hésitant pas, dans un double mouvement d'extorsion de sens⁹⁸, à falsifier les références qu'ils utilisent. *A fortiori* en va-t-il ainsi lorsque l'écrivain revendique ouvertement son statut de scientifique. La responsabilité du chercheur-auteur s'inscrit, dès lors, dans la perspective, aussi, d'une éventuelle instrumentalisation par distorsion de ses écrits, et cela d'autant plus que « *la frontière entre fait et fiction est une zone [...] d'une grande corruption potentielle, en termes historiques* »⁹⁹. Ce risque, je n'entendais aucunement le prendre, d'autant moins que si, ainsi que l'affirme Jean-Louis Tornatore, « *contre le négationnisme, la fiction paraît être une arme de diffusion massive d'avantage appropriée que la plus fine des démonstrations historiennes* »¹⁰⁰, celle-ci est à double tranchant et peut parfaitement se retourner contre la vérité que l'on « met en scène ». La fiction, en effet, en raison de sa non-réalité au moins partielle, peut porter en elle des arguments récupérables par les négationnistes. D'où le souci, tout au long de mon écriture, de rester « collée » à la réalité des faits historiques et de préserver l'intégrité de ma recherche, posture qui suppose que l'on soit « *alors continûment présent à son texte* »¹⁰¹. À terme, mon roman s'inscrit dans le « *mentir-vrai de la littérature* » dont parle Aragon¹⁰², afin que d'aucuns, après avoir lu celui-ci, ne puissent dire comme Raymond Aron : « *J'ai su mais je ne l'ai pas cru. Puisque je ne l'ai pas cru, je ne l'ai pas su* »¹⁰³. Certes, Raymond Aron, contemporain des faits, faisait référence, en

98. Distorsion au niveau du sens du crime, distorsion au niveau du détournement du sens des sources utilisées pour nier le fait criminel.

99. Beevor, *supra* note 91 à la p 32.

100. Tornatore, *supra* note 42 à la p 203.

101. *Ibid.*

102. Rastier, *supra* note 3 à la p 267.

103. Cité par Tornatore, *supra* note 42 à la p 193.

prononçant ces mots, aux renseignements qui circulaient, à cette époque, sur le génocide des Juifs d'Europe. Il me semble, cependant, pertinent ici de reprendre ces paroles, au regard de l'objectif premier que la chercheuse en moi s'est fixé : transmettre, par la fiction, une réalité historique à laquelle on puisse se fier, et, partant, grâce à la fiction, savoir et donc croire. Ce faisant, c'est la double crainte exprimée par les historiens qui m'a guidée tout au long de mon écriture : 1^o ne pas croire la réalité historique, parce qu'elle est travestie en fiction, alors même qu'elle est rigoureusement relatée dans le roman; 2^o croire l'Histoire décrite à travers la fiction, alors même que les faits mentionnés sont faux. Anthony Beevor illustre parfaitement cette dernière crainte en donnant l'exemple du sondage réalisé en Grande-Bretagne à la suite de la publication du livre de Dan Brown, *Da Vinci Code*¹⁰⁴, qui a révélé qu'une grande majorité de personnes pensait que Marie-Madeleine avait, effectivement, eu un enfant avec Jésus-Christ et que, quelque part dans le monde, existait une descendance de celui-ci¹⁰⁵. Soit, une acceptation au premier degré de la fiction dépourvue de toute vérification. Je voulais, pour ma part et s'agissant de mon roman, que, si acceptation au premier degré il y eut, ce fut une acceptation qui repose sur le réel non travesti de ce qu'est la violence génocidaire.

Aux défis rencontrés par la chercheuse, aux prises avec le souci de parler au mieux de sa recherche à travers le roman, sont venues s'adjoindre d'autres difficultés, ayant partie liée, quant à elles, avec le projet littéraire lui-même.

3. Les défis propres à l'écriture de fiction : un esprit et une dynamique inconnus de ceux de l'écriture scientifique

« Le juriste qui aborde en terre littéraire, déclare François Ost, me fait l'effet de Colomb prenant pied dans le Nouveau monde — ignorant ce qu'il est de la nature exacte de sa découverte : île ou continent? Inde ou Amérique? Bien des surprises l'attendent encore, et il sera certainement

104. *Da Vinci Code* est un roman policier écrit par l'Américain Dan Brown et publié en 2003. Reprenant les thèses d'un essai, *L'Énigme sacrée*, écrit par trois journalistes britanniques, Henry Lincoln, Michael Baigent et Richard Leigh, le livre déroule l'enquête conduite autour du meurtre de Jacques Saunière, conservateur du Musée du Louvre et Maître du Prieuré de Sion, une ancienne et puissante confrérie. Celui-ci aurait été assassiné par un membre de l'*Opus Dei*, afin de protéger un secret dont il aurait eu connaissance, secret susceptible d'ébranler les fondements de la foi chrétienne, à savoir que Jésus de Nazareth aurait eu un enfant avec Marie-Madeleine.

105. Tornatore, *supra* note 42.

contraint de modifier plus d'une fois le tracé des cartes qu'il a dressées présomptivement»¹⁰⁶. Combien ces mots se sont-ils avérés justes s'agissant de ce que j'ai qualifié, déjà et à plusieurs reprises dans cet article, d'« aventure d'écriture ».

Les codes stylistiques de l'écriture littéraire et de l'écriture scientifique, bien évidemment, diffèrent grandement. Je me rappelle toujours cette remarque de mon directeur de thèse — celle-là même que je répète, aujourd'hui, à mes propres étudiants —, lorsque ma plume de jeune « thésarde » s'envolait dans des effets de style qui n'apportaient rien à mon argumentation, sauf à enjoliver inutilement mon propos : *« Vous êtes en droit et non en littérature, votre écriture doit être précise et sobre; chaque mot écrit est un mot nécessaire à la démonstration, tout le reste est superfétatoire »*. Or, ce « superfétatoire » à l'écriture scientifique devient possible et, davantage même, tout à fait acceptable dans l'écriture littéraire. Non pas que celle-ci soit synonyme de mots en trop qui se joueraient les uns des autres, de prouesses lexicales, d'effets de style comme un avocat le ferait d'effets de manches, mais elle autorise la possibilité d'une écriture à la recherche d'un rythme, d'un souffle, d'une musicalité. La fonction de la fiction littéraire est, en effet et notamment, la séduction, laquelle passe par l'expérience esthétique qu'elle cherche à susciter chez le lecteur : esthétique de l'image, esthétique du verbe, esthétique de l'histoire racontée. Il s'agit, pour l'auteur, d'« attraper » le lecteur et de faire en sorte de le garder « captif » jusqu'à la dernière page tournée. Pour ce faire, il aura, effectivement, recours à des stratégies d'écriture. Écoutons ce que dit à ce propos l'historien Carlo Ginzburg, qui emprunte, lui-même, des modèles méthodologiques et stylistiques aux auteurs de fiction afin de mieux « faire passer » ses écrits scientifiques :

*Je suis en effet fasciné par la façon dont des dispositifs fictionnels peuvent être employés dans des buts historiographiques. [...] Il s'agit aussi de créer des micro-effets de surprise. [...] La surprise, on peut la susciter par la répétition; la rime qui se rattache à l'analogue, à la boiterie. Il y a une surprise liée au surgissement de l'inattendu. Il y a ainsi une musique du raisonnement*¹⁰⁷.

106. Ost, *supra* note 16 à la p 15.

107. Carlo Ginzburg, « De près de loin. Des rapports de force en histoire », entretien réalisé le 11 septembre 2001 par Philippe Mangeot, (2002) 18:1 Association Vacarme 4, à la p 101, en ligne : <www.cairn.info/revue-vacarme-2002-1-page-4.htm?contenu=article>.

Ce style littéraire, pour ma part, s'est imposé à moi sans que j'aie, à aucun moment cherché à le « travailler » pour « faire beau »¹⁰⁸, non plus que pour susciter, chez le lecteur, une émotion facile. Il m'a été imposé par l'objet même de l'intrigue policière, la violence génocidaire avec son lot d'horreurs et de souffrances inouïes, ainsi que par l'émotion — la douleur même¹⁰⁹ —, qu'a fait naître en moi le fait de travailler depuis des années sur cette thématique. À cet égard, je ne peux que reprendre à mon compte, ici aussi, les propos de Carlo Ginzburg, lorsqu'il dit tenir « *beaucoup à l'idée que les matériaux eux-mêmes suggèrent un certain mode d'écriture et de raisonnement. Le discours sur l'objet est dicté par l'objet, au sens où le sculpteur travaille avec la matière : les veines du marbre dictent la façon de travailler* »¹¹⁰.

Outre celle concernant le style d'écriture, l'autre difficulté, et non des moindres, qu'il m'a fallu surmonter, a été celle de la construction de l'intrigue policière elle-même au niveau du déroulement de l'enquête, avec sa dynamique interne, ses indices, ses mobiles... Celle-ci a supposé, en effet, la réunion de plusieurs éléments indispensables à sa crédibilité, au nombre desquels : la cohérence de la trame narrative, la mise en scène naturelle, alerte, évidente par sa fluidité mais intrigante par son mystère, des protagonistes de mon histoire. Des protagonistes qu'il a fallu, par ailleurs, rendre vivants, crédibles, réels, dotés de caractéristiques propres à les trouver attachants ou détestables, flamboyants ou falots, diserts ou presque silencieux. Des protagonistes que le lecteur devait pouvoir aisément se représenter et, plus encore, qu'il devait avoir envie d'écouter : écouter ce qu'ils avaient à dire sur le crime de génocide. Car, en raison même de la visée pédagogique de mon projet, la crédibilité de l'enquête dépassait, ici, la simple dimension fictionnelle. Il me fallait parvenir à retenir l'intérêt du lecteur pour l'inciter à « rester » dans le roman jusqu'au bout et, ainsi, apprendre tout ce que j'avais voulu lui transmettre de la violence politique de masse. Autrement dit, mener l'enquête policière jusqu'à son terme, pour mener, jusqu'à son terme aussi, l'enquête sur la violence

108. Hormis, il est vrai, les poèmes qui parsèment le roman de loin en loin, et, même là, la recherche de la rime n'a-t-elle jamais été une fin en soi, mais bien plutôt une manière d'attirer et de retenir l'attention du lecteur sur la réalité qu'ils mettent en vers.

109. Je reviendrai plus loin sur la dimension cathartique de cette écriture littéraire (voir II^e partie B.1. « Contre les risques d'une victimisation secondaire par transmission : la dimension cathartique d'une écriture autorisée d'émotions »).

110. Ginzburg, *supra* note 107.

génocidaire. Partant, de la crédibilité de l'intrigue dépendaient également, la crédibilité et plus encore l'efficacité de l'exposé de mon travail de recherche.

L'autre écueil, auquel je me suis heurtée — mais peut-être serait-il plus juste de parler, ici, de surprise —, a été celui de devoir accepter que l'histoire prenne d'elle-même, au détour de l'avancement de l'intrigue, une certaine « liberté », s'octroyant de la sorte une marge de manœuvre qui ne dépendait plus entièrement de ma volonté. C'est ainsi que des situations, des personnages, des répliques se sont invités, par-devers moi, au fil des chapitres, surgissant de ma plume sans que j'aie pu les anticiper, un peu comme si la fiction s'était trouvée animée d'une vie personnelle, et, qu'ayant découvert son rythme propre, elle serait parvenue à s'affranchir du mien. L'écriture comme l'histoire, en m'échappant partiellement, ont cessé, à un moment donné, de m'appartenir entièrement. J'avais, certes, réfléchi, dès le départ du projet, aux grandes lignes de l'enquête policière que j'entendais dérouler chapitre après chapitre. Mes personnages principaux, également, avaient pris traits dans ma tête, mais tout le reste a littéralement surgi au fur et à mesure de l'avancement de l'écriture et des péripéties de l'intrigue. Des personnages, que je n'avais pas initialement prévus, se sont mis en scène d'eux-mêmes, des répliques, que je n'avais pas envisagées, se sont soudainement fait entendre, des lieux, que je n'avais pas imaginés, sont apparus comme autant de décors d'un théâtre vivant. Une telle « perte de contrôle » de mon écriture ne m'arrive jamais lorsque je m'attelle à la rédaction d'un article scientifique. Celui-ci, en effet, « obéit » toujours à un plan détaillé, qu'il peut, certes, m'arriver de modifier en cours de route, mais en suivant un fil conducteur serré. Et si, au cours de ma recherche, le choix méthodologique d'une enquête de terrain peut être repensé, si des hypothèses de travail peuvent nécessiter d'être revisitées, si un cadre théorique de départ peut exiger d'être affiné, en revanche, dès l'instant où je me mets à écrire, tous les éléments nécessaires à mon l'article — connaissances, données d'enquête, réflexions, arguments, références... — sont d'ores et déjà présents « sur la table » et ne demandent plus qu'à être formatés.

Un autre élément échappe, également, à l'auteur de fiction, qui n'a rien à voir, celui-là, avec le déroulement imprévisible des péripéties de l'histoire en train de s'écrire : le dévoilement involontaire de soi au détour des interactions entre les personnages. L'écriture littéraire est, en effet, un travail de création intime, très personnel, dans lequel on se révèle partiellement, sans même, toujours, en avoir conscience. Qui on

est, ce que l'on est, nos valeurs, nos goûts et dégoûts, transparaissent presque inévitablement au fil des pages. Il y a, en conséquence, dans ce roman, beaucoup de moi, en sus de mes travaux de recherche : des opinions, des convictions, des traits de caractère, des expériences vécues, des peurs, des blessures aussi... Les personnes qui me connaissent bien les reconnaîtront certainement. D'où la difficulté de le donner à lire, de SE donner à lire, serais-je même tentée de dire. Ou, plutôt, on voudrait le donner à lire mais sans en recevoir de commentaires, non pas parce que l'on attendrait du lecteur un assentiment sans restriction, mais davantage parce qu'on n'aurait pas su l'écrire autrement. Cette intimité de soi ne transparaît pas dans un article scientifique. Celui-ci révèle, parfois, des valeurs personnelles suivant la thématique de recherche analysée, des choix théoriques et méthodologiques inévitablement, une prise de position idéologique éventuellement, selon que la problématique est analysée à partir d'une grille de lecture empruntant à un discours construit, mais aucunement la découverte de ce moi intérieur.

Le dernier défi, enfin, sur lequel je voudrais m'attarder a été à l'origine d'une profonde inquiétude, constamment présente tout au long de la rédaction. Il renvoie au fait de savoir si l'on peut, plus encore si l'on a même le droit, d'oser l'humour et la légèreté dans le cours de la narration, afin de donner au lecteur l'envie de continuer à lire jusqu'au bout, de lui permettre de « faire une pause », de « prendre une bouffée d'air » avant de s'immerger, à nouveau, dans l'exposé de l'horreur génocidaire. Ici, le choix du type de roman — un roman policier — n'est pas sans conséquence sur l'écriture dans sa forme comme dans son contenu, qui renvoie à une littérature plus légère, ludique, divertissante, à l'occasion de laquelle le lecteur n'entend pas recevoir une formation universitaire sur le génocide. Or, et la question rejoint celle posée dès les premières lignes de cette réflexion, le roman peut-il user de l'humour, peut-il même s'achever sur un *happy end* lorsqu'il est question d'extermination de masse? N'est-ce pas trahir la réalité de cette violence extrême que de mettre de la douceur dans un récit sur le génocide? « *Comment faire du sucre avec du vinaigre?* » se demandait Philibert Muzima, rescapé tutsi, au moment d'écrire lui-même sur le génocide¹¹¹? A-t-on même le droit de faire « du sucre avec du

111. Philibert Muzima, Présentation de son livre *Imbibé de leur sang, gravé de leurs noms* (Izuba, 2016), Université d'Ottawa, Faculté de droit, Centre des droits de la personne, 5 novembre 2016.

vinaigre »¹¹²? Et pourtant, il y eut de la douceur malgré tout dans les camps, il y eut de brefs moments de joie. Ce sont eux justement, ce sont eux aussi, qui ont permis de tenir, ainsi que le racontent nombre de rescapés. Peut-être parce que, pour reprendre les mots de Primo Levi dans son magnifique livre *Si c'est un homme*, et sur lesquels que je me permets de m'appuyer parce qu'ils sont justement prononcés par un survivant de la violence vécue jusqu'à son extrême, « nous découvrons tôt ou tard dans la vie que le bonheur parfait n'existe pas, mais bien peu sont ceux qui s'arrêtent à cette considération inverse qu'il n'y a pas non plus de malheur absolu »¹¹³.

Cette légèreté et cet humour, qui jamais ne cherchent à atténuer la gravité des crimes commis non plus que des souffrances endurées, attestent, par leur nécessité même dans le cours du récit, de la charge émotive très lourde susceptible de peser sur le lecteur au fur et à mesure des pages tournées. Elle est la même que celle qui, durant toutes ces années de recherche, a pesé sur moi, comme sur tout chercheur qui fait de la violence politique extrême l'objet de ses travaux. Or, écrire ce roman a eu une conséquence à laquelle je ne m'attendais absolument pas, pour ne l'avoir absolument pas pensé dans ce but. De fait, il m'a aidée à me désengluier, au moins en partie, de la nocivité de cet objet d'étude. En ce sens, si cette écriture a rencontré nombre de défis, elle m'a, aussi, indubitablement, énormément apporté.

B. Les apports d'une écriture autre

Au nombre de ces apports, j'aimerais, à titre principal, en évoquer deux, à savoir : d'une part, et en lien avec ce qui vient d'être dit précédemment, la dimension résolument cathartique de cette écriture (a), et d'autre part, l'occasion que celle-ci m'a offerte d'appréhender mon objet de recherche sous un angle différent, à l'occasion d'allers-retours constants entre la fiction et le fruit de mes travaux, et partant, de le comprendre différemment (b).

112. Il n'est que de penser à la polémique soulevée par la comédie dramatique *La Vie est belle* de Roberto Benigni, sortie en France le 21 octobre 1998. Le film raconte l'histoire de Guido, un juif italien, déporté en camp de concentration avec son petit garçon. Pour cacher à son fils la vérité sur la réalité de l'endroit, il oppose au cauchemar la force du rêve, en travestissant sa détention en un jeu de survie, au terme duquel, s'il parvient à rester caché, il pourra gagner un vrai char d'assaut.

113. Levi, *Si c'est un homme*, *supra* note 76 à la p 18.

1. Contre les risques d'une victimisation secondaire par transmission : la dimension cathartique d'une écriture autorisée d'émotions

L'apport majeur de cette aventure littéraire s'est situé, prioritairement, au niveau psychologique, en raison essentiellement du fait que cette écriture autorise l'émotion. Celle-ci peut, en effet, y avoir pleinement droit de cité, dans la mesure où n'est plus nécessaire la mise à distance que l'on attend de l'écriture scientifique. Écrire pour restituer la part humaine de ma problématique de recherche. Et même si la subjectivité fait partie des travaux scientifiques, particulièrement en science sociale, dans la mesure où il n'est jamais possible au chercheur de s'extraire complètement, en tant que personne, de son analyse, il s'agit toujours d'une subjectivité distanciée, qui s'exprime à travers des concepts, des théories, des outils méthodologiques imposés par des codes d'écriture spécifiques. Le « je » de la recherche, lorsqu'il est utilisé — rarement par ailleurs —, est en réalité un « nous » de la distance, celle du chercheur dans son statut et sa fonction de scientifique, qui masque, au moins en partie, son identité privée et personnelle.

Et, de fait, parce que l'émotion y était permise, parce qu'elle a pu librement se déployer, sans exhibition mais sans fausse pudeur non plus, écrire ce roman m'a aidée à me déprendre, au moins en partie, de l'extrême de cette violence collective de masse, qui sidère la pensée au point de la faire vaciller au bord du gouffre de notre barbarie. Car, s'il est vrai que ce genre de difficulté est prévisible dès lors que l'on s'engage dans ce type de recherche, force m'a été de constater que l'on n'est, en réalité, jamais préparé au choc que provoque le récit de la cruauté dans sa terrifiante crudité. D'autant que l'étude de la perpétration de crimes de cette nature, en conduisant le chercheur à s'intéresser au comportement des bourreaux, l'amène inexorablement à se poser la question, on ne peut plus troublante, fautive pour quiconque, de pouvoir y répondre avec certitude, de savoir ce qu'il aurait fait s'il avait été à leur place. Je me suis, moi-même, posée cette question, et, pas plus que quiconque, malgré mes années de recherche, je ne peux y répondre avec certitude. Tout au plus puis-je espérer qu'il n'en aurait pas été ainsi. En revanche, et entre temps, j'ai acquis la conviction que ce travail, situé sur la ligne de partage entre l'humain et l'inhumain, n'est pas sans risque pour qui s'y engage, qui fait naître, en lui, un doute existentiel sur notre humanité. C'est en ce sens, que ces sujets d'étude, que d'aucuns ont qualifiés d'objets « sales », voire « détestables » de la recherche, pour être consubstantiellement dérangeants, relèvent d'un véritable processus d'« initiation », au terme duquel qui

s'en saisit ne peut que sortir de l'IN-conscience, en réalisant la capacité infinie de destruction de l'être humain à l'égard de ses semblables. Une prise de conscience qui nous transforme irrémédiablement : « *“Je ne suis plus le même qu'avant la torture”, dit celui qu'on a torturé. “Je ne suis plus le même qu'avant d'avoir soigné des victimes de torture”, constate le clinicien qui a affaire à “un des phénomènes extrêmes de la psychologie humaine”* »¹¹⁴. Je ne suis plus la même qu'avant d'avoir entrepris des recherches sur la violence génocidaire, puis-je affirmer à mon tour. Et, de fait, « travailler sur le génocide est dangereux » m'a, un jour, mise en garde un rescapé de la Shoah, rencontré dans un café, alors que j'étais en train de lire un livre sur le sujet. On ne sort pas intact de ce type de recherche, qui fait de celui qui l'étudie une victime secondaire de sa violence, lorsque celle-ci finit par vous pénétrer, vous envahir, au point de ne plus parvenir à vous en défaire. Une victimisation par transmission.

*Nous ne pouvions espérer sortir indemnes d'un pays-cimetière qui a choisi de laisser exposés à la vue de tous les restes des victimes du génocide*¹¹⁵, raconte Boubacar Boris Diop. *C'était bien autre chose qu'un contact livresque avec la réalité. Il nous a fallu apprendre à écouter des êtres brisés à jamais nous raconter nos propres romans avant même que n'en fût écrite la première phrase. Étrange bataille entre nous et ces personnes de chair et de sang, nos futurs personnages à peine plus vraisemblables que leurs histoires*¹¹⁶.

Avant de me lancer dans l'écriture de mon roman, j'étais, moi aussi, « *pleine de toutes les larmes* »¹¹⁷ de ma recherche.

Pour se débarrasser de la nocivité insidieuse de l'étude de ce type de violence, il convient, alors, de développer, voire d'inventer, des

114. Françoise Sironi, *Bourreaux et victimes. Psychologie de la torture*, Paris, Odile Jacob, 1999 à la p 11.

115. L'auteur fait, ici, référence aux différents sites de mémoire que l'on retrouve au Rwanda et où l'on a choisi de laisser à découvert les ossements des victimes, blanchis à la chaux. Il en va ainsi de l'école technique du site de Murambi, où près de 5 000 personnes ont été massacrées et dont les cadavres ont été laissés en l'état sur les bancs des classes où elles étaient tombées. Ces ossuaires ont une fonction préventive.

116. Diop, « Génocide », *supra* note 61 à la p 380.

117. Expression superbe empruntée à Henri Calet, dans *Peau d'ours*, Paris, Gallimard, 1958. Il s'agit des derniers mots de son livre resté inachevé. Cette expression revient, par ailleurs, en leitmotiv dans le roman, accolée à Yago, le tzigane rescapé d'Auschwitz-Birkenau. Un Yago, si fort et si fragile en même temps; un Yago dont le passé lui fait murmurer : « *S'il vous plait, ne me secouez pas. Je suis plein de larmes* ».

« *mécanismes de défense et de neutralisation du caractère déprimant de l'objet* », afin de recouvrir une « *juste distance* » à son endroit¹¹⁸. Pour ce faire, chaque chercheur « bricole » ses propres stratégies de préservation de soi. En ce qui me concerne, lorsque je ne parviens plus à maintenir cette juste distance, je cesse de faire du terrain, notamment des entrevues avec les rescapés, tout comme j'arrête, également, de travailler sur les témoignages, qu'ils soient le fait de victimes ou de bourreaux. Je me concentre, alors, sur les aspects plus théoriques de ma recherche, davantage juridiques que sociologiques, moins sensibles émotionnellement. Il m'est même arrivé d'interrompre, un temps durant, mes travaux sur ces questions, de changer complètement de sujet, d'investir d'autres thématiques d'étude.

L'écriture de mon roman aura eu cet effet de mise à distance de la souffrance née de ma recherche, même si je n'en ai pas eu conscience au moment de me lancer dans ce projet. Car, si, pour Boubacar Boris Diop, l'une des difficultés qu'il a envisagées autant que redoutées, lorsqu'il a accepté de participer par la littérature à la construction d'une mémoire du génocide des Tutsis, a été « *le risque de perdre tout désir d'écriture au contact d'une réalité proprement innommable* »¹¹⁹, il en est allé tout autrement pour moi. C'est en ce sens que cette écriture a été véritablement cathartique. Elle m'a permis, non seulement de continuer à pouvoir étudier ce type de violence, mais aussi et surtout, de pouvoir continuer à le faire en collaboration avec les rescapés. Elle m'a permis de verser une partie des larmes de ma recherche.

Le second apport majeur de cette transmission par la littérature de mes travaux est né de la transformation du regard porté sur ma recherche du fait de son appréhension autre, au point, aujourd'hui, de l'exposer différemment, notamment dans le cadre de mon enseignement.

2. *Regarder autrement son objet d'étude : un aller-retour incessant entre recherche et fiction*

Car, effectivement, l'échange entre la recherche et la fiction n'a pas été à sens unique, ce qui aurait été le cas si la recherche, seule, avait alimenté l'intrigue policière. Dans la mesure où j'ai entendu, à travers

118. Sandrine Lefranc, « Enjeux et limites de la distanciation. Du sujet "réconcilié" à la réconciliation avec l'objet », AFSP — Colloque « Les violences extrêmes », 29 et 30 novembre 2001, à la p 1, en ligne : <www.afsp.msh-paris.fr/archives/2001/violencestxt/lefranc.pdf>.

119. Diop, « Génocide », *supra* note 61 à la p 371.

le roman, poursuivre un objectif de vérité en offrant une présentation de la réalité génocidaire différente de celle du juriste, du sociologue ou de l'historien, cette écriture littéraire m'a obligée à aborder ma recherche sous un angle nouveau. L'exprimer différemment, avec d'autres mots, à travers des situations fictives, des personnages dialoguant « en temps réel » — le temps réel de l'intrigue —, se posant des questions, essayant de comprendre une violence en apparence totalement irrationnelle par ses débordements de sens et de cruauté, a eu pour conséquence une manière autre de penser mes travaux. Partant, j'ai, effectivement « *fail[t]* [*c*]es *découvertes* », dont parle Carlo Ginzburg, lorsqu'il encourage les scientifiques à ne pas se détourner de la fiction comme véhicule de connaissances, lorsqu'ils les engagent à l'utiliser comme autant de « *dispositifs cognitifs* », dans la mesure où il existe, assurément, « *un défi réciproque, un va-et-vient entre fiction et histoire* »¹²⁰. Cet apport de la littérature aux autres disciplines, dont le droit, la juriste Judith Resnik en fait, également, mention dans le cadre de son enseignement :

*Je confronte mes étudiants à la littérature pour leur montrer ce que les juristes ne peuvent pas encore imaginer : les histoires que le droit a encore à inventer, les droits encore à découvrir et le traitement des problèmes qui ont été mis à jour mais devant la douleur desquels nous sommes sans voix*¹²¹.

Tout comme l'évoque, aussi, le juge américain Stephen G. Breyer, lorsque, à l'occasion de son audition devant la Commission du Sénat, préalablement à sa nomination à la Cour Suprême, celui-ci a affirmé que « *l'étude de la littérature restait une des choses les plus utiles (helpful) à l'exercice de ses responsabilités de magistrat* »¹²².

Et, de fait, s'agissant de mon roman, cette narration à rebours, au rebours d'une histoire racontée, n'est, à terme, que le double, fictif mais véridique, de la transmission de la réalité génocidaire et de sa violence nue. Par contre, en l'exprimant autrement, elle m'a donné l'occasion de « sortir du cadre » et, par là même, de l'approfondir différemment. Car,

[...] pour l'artiste, nous dit François Ost, le réel n'est qu'une modalité du possible. Pour lui, le possible présente beaucoup plus de

120. Carlo Ginzburg, *Un seul témoin*, Paris, Bayard Éditions/Vacarme, 2007 à la p 87.

121. Judith Resnik, « Changing the Topic » (1996) 8 Cardozo Studies in Law and Literature 339 à la p 350, citée par Ost, *supra* note 16 à la p 7.

122. Marha Nussbaum, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Boston (Mass), Beacon Press, 1995 à la p 79, citée par Ost, *supra* note 16 à la p 7.

*richesses, de variété, de réalité même que le réel empirique et disponible. D'où cette réflexion d'Adorno qui soutenait que le réel doit imiter l'œuvre d'art et non l'inverse. Lorsqu'Alice passe de l'autre côté du miroir, plus rien n'est vraiment comme avant. On touche ici à la fonction proprement heuristique de la littérature : son geste expérimental est, au moins dans certains cas, porteur de connaissances vraiment nouvelles*¹²³.

À terme, qu'ai-je voulu dire de ma recherche? Qu'ai-je voulu transmettre au lecteur de la violence génocidaire, à travers cette intrigue policière, les interactions entre ses personnages, les mises en scène décalées dans le temps et l'espace jusqu'à la résolution du crime¹²⁴?

III. LA FICTION POUR TRANSMETTRE QUELS ÉLÉMENTS DE MA RECHERCHE?

J'ai entendu, bien évidemment, parler de la violence génocidaire en général et du génocide des Juifs d'Europe en particulier. J'ai voulu en exposer l'engrenage redoutable, la logique implacable, la froide rationalité d'exécution au service de l'irrationalité fantasmagorique du projet d'éradication. J'ai souhaité faire connaître au lecteur cette figure de la « victime absolue », qui est le propre de la violence génocidaire, en ce que « *le contraire d'innocent n'est pas ici "coupable" mais "inoffensif"* »¹²⁵, lorsque le génocidaire traque sa victime jusque dans le ventre de la mère. Cet absolu de la « victimité », j'en ai compris le sens, lorsque je me suis retrouvée dans les salles d'exposition du camp central d'Auschwitz, et que, derrière une grande baie vitrée, j'ai vu, entassées, ces valises d'enfants, si petites, avec inscrits d'une encre presque effacée les noms de leurs petits propriétaires... si petites ces valises mais qui disaient combien grande avait été l'ignominie perpétrée. La victime était absolue au Rwanda aussi. Elle dénonçait l'inqualifiable du crime dans cette salle des enfants du mémorial de Gisozi à Kigali, où, sous chacune des photos exposées des petites victimes, on pouvait

123. Ost, *supra* note 16 à la p 21.

124. L'histoire, au moins jusqu'à la moitié du roman, se déroule sur deux périodes temporelles, dans un aller-retour par chapitre intercalé, entre le passé de Yago, le personnage principal du roman, et le présent de l'enquête, de même qu'elle transporte le lecteur dans deux pays différents, la France et la Pologne.

125. Garapon, *supra* note 25 à la p 126.

lire, à la suite du trop bref résumé de leur si courte vie, la cause brutale et atroce de leur mort¹²⁶.

J'ai voulu parler aussi, à mon tour et après bien d'autres certes, en relais de la parole des rescapés, de cet indicible de l'expérience « exterminationnelle » :

Il raconte sans raconter, Yago, car les mots ordinaires ne suffisent pas à dire cette expérience extraordinaire. Avoir eu soif à Auschwitz n'a pas d'équivalent dans la vie normale. Avoir eu faim à Auschwitz reste sans écho dans la vie de tous les jours. Une expérience privée de mots pour la dire, d'expressions pour la nommer. C'est ça l'indicible des camps, l'innommable de ce vécu, l'atroce de cette expérience qui ne peut pas même se partager, faute pour la langue, pour n'importe quelle langue, de pouvoir restituer ce vécu en mots. Il faudrait inventer un dialecte nouveau, forger, à l'enclume du désespoir et de la barbarie, un vocabulaire d'acier tout en néologismes mortels. Il faudrait détourner le sens des mots, dévoyer leur sonorité aussi, pour rendre compte de la réalité concentrationnaire. L'extermination des hommes s'est doublée de l'extermination de la langue, ou, davantage, elle n'a été possible que parce que l'on avait aussi déporté les mots, exilés de leur sens premier¹²⁷.

J'ai, également, voulu partager avec le lecteur et, peut-être aussi, en toute humilité et respect, avec les rescapés eux-mêmes, du moins ceux d'entre eux qui sont ou ont été aux prises avec le même tourment, cet instant précis où j'ai pris totalement conscience de la perversité absolue du crime de génocide. C'était lors d'un colloque de l'ACFAS organisé sur le thème « Les figures de la victime dans le cadre du génocide »¹²⁸, à l'occasion duquel une rescapée tutsie, qui avait moins de quinze ans au moment des faits, est venue témoigner. Ses premiers mots ont été pour nous remercier de l'avoir invitée. C'était, en effet, la première fois qu'elle prenait la parole pour raconter ce qu'elle avait vécu. Elle nous

126. Thierry Ishimwe: Âge: 9 mois/Boisson préférée: Lait maternel/Comportement: Pleure constamment/Caractère: Un bébé tout petit et fragile/Cause de la mort: Tué à la machette dans les bras de sa maman. Ariane Umutoni: Âge: 4 ans/Plat préféré: Gâteau/Boisson préférée: Lait/Distraktion: Chanter et danser/Comportement: Une petite fille soignée/Cause de la mort: Tuée à coups de couteau dans les yeux et la tête. David Mugiraneza: Âge: 10 ans/Sport préféré: Football/Distraktion: Faire rire les gens/Rêve: Devenir docteur/Dernières paroles: « Maman, la MINUAR va nous secourir »/Cause de la mort: Torturé à mort.

127. Paradelle, *supra* note 1 aux pp 86–87.

128. 78^e Congrès de l'ACFAS, colloque organisé par les professeures Muriel Paradelle et Catalina Sagarra-Martin (Département des langues et littératures modernes de la Trent University), Université de Montréal, 11, 12 et 13 mai 2010.

remerciait parce qu'elle comprenait, enfin, la raison d'être de sa survie, alors que tous les membres de sa famille avaient disparu. Survivre pour témoigner de la mort des siens et plus encore de ce qu'ils avaient existé. Témoigner comme pour regagner le droit de vivre.

Et puis, le rescapé il sait qu'il y a quelque chose en lui qui s'est cassé, même s'il n'est pas certain de savoir quoi. Peut-être une confiance dans son prochain ou, alors, la certitude de son droit à exister. Exister pour exister, sans avoir à justifier son existence d'une dette qu'il lui faudrait payer à la vie. C'est peut-être ce qu'il y a de plus pervers dans ce crime, de plus pervers et de plus douloureux aussi. Cette impression que les bourreaux ont finalement gagné en nous persuadant que nous n'avions pas le droit d'exister. Exister gratuitement. Exister effrontément. Exister insolemment, sûr de son droit. Exister sans contrepartie, sans être redevable à la vie d'un quelconque droit de passage que nous devrions payer à la mort évincée, pour avoir continué d'exister contre toute attente, contre toute probabilité, contre toute espérance. Exister sans avoir à s'excuser d'être né, ni d'avoir survécu, et sans en avoir honte non plus. Exister sans avoir l'impression d'usurper la place d'un autre, un autre qui aurait mérité plus que nous, mieux que moi, de rester. Exister sans avoir à regagner le droit de vivre. Regagner le droit de vivre! Quelle ironie quand on y pense, alors que nous sommes morts de simplement avoir été. Ce tribut [...] [certains] s'en acquittent en témoignant, témoignant et témoignant encore jusqu'à l'épuisement des mots et de soi¹²⁹.

J'ai eu également à cœur d'aborder la question des enfants de tortionnaires et de « *l'héritage infernal* »¹³⁰ qui leur est transmis; ces victimes improbables, dont on parle si peu et qu'il est, ainsi, si facile d'oublier...

[...] [J]e ne sais pas si je peux vous faire comprendre ce que cela signifie d'être les enfants d'un tortionnaire nazi, d'une personne qui a participé aux pires atrocités qui puissent se commettre. Un père qui a fui son pays, qui s'est dérobé à la justice, laissant pour tout héritage à ses enfants une culpabilité incommensurable, encore alourdie par une lâcheté à la mesure de la monstruosité des actes perpétrés. On parle toujours de la souffrance des enfants

129. Paradelle, *supra* note 1 à la p 210.

130. Dan Bar-On, *L'Héritage infernal. Des filles et des fils de nazis racontent*, Paris, Eshel, 1991.

de rescapés, cette souffrance intergénérationnelle qui se transmet des parents à leurs descendants, mais on ne parle presque jamais de la souffrance des enfants de tortionnaires. Et pourtant elle est réelle [...], croyez-moi. Elle est réelle. Elle est énorme. Elle est si lourde à porter et elle vous laisse si seul. La solitude des enfants des assassins. Une souffrance pétrie de honte et de colère. La honte pour ce que nos parents ont fait ou laissé faire et la colère d'avoir à en supporter la culpabilité, une culpabilité qui n'est pas nôtre et de laquelle, pourtant, il est si difficile de s'extirper. Malgré cela, ou peut-être à cause de cela, nous ne suscitons que rarement la compassion, comme si nous étions, nous aussi, quelque part, au moins pour une part, coupables de ce qui s'est commis. Une sorte de culpabilité par procuration, si j'ose dire, lorsque la faute des parents retombe sur la tête des enfants¹³¹.

Autre élément sur lequel j'ai tenu à m'attarder, parce que, lui aussi, peu abordé, alors qu'il me semble essentiel pour tout chercheur conduisant des entrevues auprès de rescapés : celui qui consiste à n'approcher ces personnes qu'en raison de leur vécu, et à risquer, ce faisant, de les réduire à cette expérience extrême. Or, si celle-ci détermine effectivement en grande partie leur identité, pour nombre d'entre elles, elle ne s'arrête ni ne se résume à ce vécu. J'ai voulu témoigner de cela à travers les propos de Yago, lui-même rescapé, né dans le camp d'Auschwitz-Birkenau :

C'est vrai qu'il était le produit de ce lieu d'infamie, le fruit de cette forfaiture, le résultat de cette ignominie. C'est vrai qu'il avait encore, imprégnée sous la peau, l'odeur âcre de la chair humaine qui brûle et s'échappe en une lourde fumée noire, crachée rageusement par les hautes cheminées de l'enfer concentrationnaire. C'est vrai qu'il avait encore, sacrifiée dans la chair, l'image de ces femmes aux corps nus, enroulées en protection sur leur enfant et leur pudeur violentée, courant, affolées, vers les chambres à gaz, sous les regards goguenards ou concupiscent des soldats allemands. C'est vrai qu'il avait à jamais, imprimés au fer rouge dans sa mémoire les murmures d'agonie de ces ventres qui se vident entre les draps souillés des châlits, les suppliques, les cris et les pleurs de ceux qui, sur le point de mourir, avaient peur de partir sans laisser de traces, peur que leur mort ne soit pas crue, peur que

131. Paradelle, *supra* note 1 à la p 311.

leur innocence ne soit pas entendue. C'est vrai... Mais à cet instant précis, il réalisa aussi qu'il n'était pas que cela, qu'il était bien plus que cela [...]. Il [ressentit alors] de l'étonnement et de l'émerveillement aussi, et le sentiment étrange, presque euphorisant, né d'une prise de conscience soudaine : le tatouage qu'il portait sur son avant-bras avait, enfin, cessé de hurler¹³².

J'ai voulu parler de la vengeance et du pardon et de la foi après ÇA, car comment croire encore, comment croire malgré tout, après avoir vécu une telle expérience? J'ai voulu évoquer, aussi, la « dés-humanité » du crime, qui, pour moi, ne déshumanise, en fin de compte, que les tortionnaires eux-mêmes, les tortionnaires avant tout. J'ai voulu m'arrêter sur le discours, maintes et maintes fois entendu dans les prétoires des tribunaux, de la non-culpabilité des planificateurs comme des simples exécutants, qui pensent pouvoir se disculper de leur forfaiture en invoquant la soumission aux ordres, l'absence de haine « personnelle » envers les victimes ou d'intention « personnelle » de donner la mort. Il y a tant de choses que j'ai voulu dire dans ce roman et tant d'autres que j'ai dû passer sous silence, laisser de côté, faute de prendre trop de place, d'occuper trop de mots, de risquer de perdre mon lecteur et, avec lui, l'essentiel de l'objectif poursuivi : transmettre autrement, mais transmettre avant tout. Aussi, conclurai-je dans les mots de Boubacar Boris Diop, lui encore, au terme de sa propre aventure d'écriture, et qui disent si clairement ce que j'ai, moi aussi, voulu faire, ce que j'ai, surtout, essayé de faire :

Notre seul mérite est d'avoir essayé de faire de notre mieux, en dépit des ambiguïtés de l'entreprise. Nous avons, je crois, réussi à exprimer ce qui, dans les souffrances du peuple rwandais, interpelle tout être humain. Cette aspiration à l'universalité nous a permis d'inscrire avec plus de force le génocide dans la durée. Appelés à être lus et commentés par des générations de lycéens et d'étudiants, nos romans commencent un long voyage dans le temps et dans l'espace. D'autres créateurs continueront à s'en inspirer, qui pour une adaptation cinématographique ou théâtrale, qui pour un travail chorégraphique¹³³.

132. *Ibid* aux pp 328–29. L'image du tatouage, mais non les mots, est empruntée à Primo Levi; elle est extraite de son livre, *La Trêve*, *supra* note 76 à la p 246.

133. Diop, « Génocide », *supra* note 61 à la p 381.

En espérant, moi aussi, être lue et commentée. En espérant pouvoir être, à mon tour, source d'inspiration, afin que la chaîne de transmission, quel que soit le matériau dont est fait le maillon — écrits scientifiques ou littéraires, témoignages ou fiction, danse, théâtre ou cinéma, peinture, sculpture ou musique — ne s'interrompe pas. Afin, aussi, de contrer l'intention génocidaire dans sa volonté d'effacer, jusqu'au souvenir même, l'existence des victimes, une existence qui est attestée dans chacun de ces maillons. C'est pourquoi ce roman est, avant tout, un tribut. Tribut aux rescapés qui ont accepté de me rencontrer, de me parler dans le cadre de mes entrevues et auxquels je désire, ici, restituer un peu de ce que j'ai reçu. Mais tribut aussi aux disparus, « *tous ceux qui ne sont pas revenus, engloutis dans l'extrême de l'inhumanité nue* »¹³⁴, en attestant, en toute humilité et en toute sincérité, qu'ils ont bien existé. Une fiction qui se veut mon chant pour eux.

Chante-moi

*dans le bruissement frissonnant du vent
qui murmure au peuplier tremblant
mon histoire de revenant.*

Chante-moi

*dans la fureur de l'orage
qui hurle le désespoir de ma rage
de n'être pas revenu vivant.*

Chante-moi

*dans le cri de la mouette sauvage
qui seule dans un ciel sans nuage
cherche encore peut-être la trace de mon passage.*

134. Paradelle, *supra* note 1 à la p 338.

*Chante-moi
pour que ma mort ne soit pas niée
ni avec elle ma vie passée
pour ne pas m'oublier
et que mon nom reste à l'éternité
pour témoigner que j'ai bien existé
moi qui n'ai pas de tombe où me reposer.
Chante-moi
pour dire que j'ai été aimé¹³⁵.*

J'ai voulu, par cette œuvre de fiction, essayer de les chanter.

135. *Ibid* à la p 337. Poème clôturant le livre.