

La représentation du génocide rwandais dans *Murambi, le livre des ossements* : une relecture conflictuelle de l'Histoire

The Representation of the Rwandan Genocide in Boubacar Boris Diop's *Murambi, le livre des ossements* : A Conflictual Rereading of History

Rim MOULOUDJ

Lounici Ali University, Blida, Algérie

Résumé : *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop est une œuvre qui évoque le génocide rwandais de 1994. Le roman a été rédigé grâce à une résidence d'écriture au Rwanda, qui confronta l'auteur à la réalité des massacres et lui permit de rencontrer des témoins et des rescapés. Cette œuvre, bien que fictive, se veut porteuse d'un regard lucide et réaliste sur les événements. La présente étude tente de démontrer que ce roman peut également être lu comme une réaction, une forme de contre-violence, à un double niveau. En effet, il s'agit non seulement de dire le génocide pour accomplir un devoir de mémoire mais aussi de contrer l'oubli et le silence, voire l'indifférence, qui ont pu entourer l'événement, tout en s'opposant aux discours négationnistes.

Mots-clés : génocide rwandais, murambi, Boris Diop Boubakar, mémoire, histoire

Abstract: Boubacar Boris Diop's *Murambi, le livre des ossements*, translated into English under the title *Murambi, The Book of Bones*, is a work about the Rwandan genocide of 1994. The novel was written following a writing residence in Rwanda, which confronted the author with the reality of the massacres and allowed him to meet witnesses and survivors. This work, although fictitious, looks at those events with a lucid and realistic gaze. The present study tries to show that this novel can also be read as a reaction, a form of counter-violence, on two levels. Indeed, it is both a way to evoke the genocide to perform a duty of memory, and a means of countering the oblivion and silence, not to say the indifference, which surrounded the event, while giving the lie to negationist speeches.

Keywords : rwandan genocide, murambi, boris diop boubakar, memory, history

Si le continent africain a souvent été le théâtre de conflits, d'affrontements et de guerres d'une rare violence, le XX^e siècle s'est achevé sur un génocide rwandais terrible, qui fit près d'un million de victimes et autant de rescapés traumatisés, frappant les esprits et donnant lieu à une production littéraire croissante. Parmi les œuvres ayant vu le jour suite à cette tragédie, celles lancées par Fest' Africa¹, dans le cadre du projet mémoriel « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », ont eu une portée particulièrement marquante. Aussi notre réflexion se concentrera-t-elle sur un roman qui occupe une place singulière au sein de ces publications, à savoir *Murambi, le livre des ossements*² de Boubacar Boris Diop. Rédigée lors d'une résidence d'écriture au Rwanda, qui confronta l'auteur à la réalité des massacres et lui permit de rencontrer des témoins et des rescapés, cette œuvre, bien que fictive, se veut porteuse d'un regard lucide et réaliste sur les événements.

En effet, le roman de Diop vise non seulement à mettre en scène et à dévoiler la violence génocidaire par le biais d'une forme particulièrement réfléchie, mais également à réaffirmer l'existence même du génocide, mise en doute par certains discours politico-médiatiques qui tendaient à présenter ce dernier comme une série de violences ethniques « coutumières » en terre africaine. Le roman peut donc se lire comme une réaction, une forme de contre-violence, à un double niveau, puisqu'il s'agit de s'opposer à ces discours négationnistes tout en disant le génocide pour accomplir un devoir de mémoire, pour contrer l'oubli et le silence, voire l'indifférence, qui ont pu entourer un tel événement.

De l'aveu même de l'auteur, une telle entreprise ne fut pas sans difficultés. À l'instar des autres participants à ce projet mémoriel, Diop fut confronté à la gageure de trouver une forme à même de dire ce qui semble relever de l'indicible absolu. Il va sans dire, en effet, qu'écrire une fiction sur un tel désastre humain soulève un certain nombre de contraintes éthiques et esthétiques. Cette contrainte de l'indicible habite la littérature depuis ses prémices et fut particulièrement débattue après le génocide

¹ Festival de littérature négro-africaine, qui a eu lieu à Lille en 1998.

² DIOP, Boubacar Boris, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000.

des Juifs d'Europe, donnant lieu à des réflexions antagonistes, comme le soulignent les propos de Charlotte Wardi :

L'origine de la controverse tient à l'ambiguïté d'un récit fictif qui mêle une réalité historique récente et *extraordinaire* à un projet de création esthétique basé sur la fiction et postulant par là une visée esthétique, ludique et hédoniste. Même si elle a connu des formes variées au cours des siècles, une telle polémique fondée sur la dichotomie entre la réalité et la fiction recouvre en fait deux conceptions fondamentalement divergentes du langage, de l'écriture et de la finalité de l'œuvre artistique³.

En d'autres termes, selon cette conception, la représentation de faits récents et graves ne devrait pas être du ressort du texte littéraire qui transgresserait ainsi les « limites » d'un genre supposément consacré à la fiction. Par ailleurs, les notions de plaisir, de distraction et d'esthétique qui caractérisent ces textes rendent complexes la création et la réception de ces œuvres. Il s'agit ici d'une conception de la littérature qui limite d'emblée ses possibilités narratives en se fondant sur l'éventuel malaise que de telles représentations peuvent induire auprès des lecteurs, mais également des survivants. Ce malaise, bien réel au demeurant, s'est fait sentir à nouveau à propos des écrits relatifs au génocide rwandais. Diop explique d'ailleurs comment les victimes tutsi se sont opposées à la mise en fiction de leur vécu :

Nous savions à l'avance que le simple respect pour les victimes nous interdirait de prendre des 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 supplié : 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 nous⁴.

Cette obligation morale vis-à-vis des rescapés, qui impose à l'auteur une sorte de quête de vérité, pose avec encore plus d'acuité la question de la forme la plus à même de l'atteindre, à plus forte raison lorsque l'on sait la méfiance des rescapés envers la fiction. Néanmoins, tout comme ses confrères écrivains, Diop reste convaincu de la nécessité de la médiation esthétique pour la transmission d'un témoignage et d'une vérité sur le génocide, ces derniers devant permettre de contrer la banalisation qu'entraînent les statistiques froides et déréalisantes tout en amenant le lecteur à la réflexion. Il n'en est pas moins conscient du double risque que recèle l'écriture d'une fiction qui, par son jeu formel, peut « distraire » le lecteur de la vérité à transmettre et trahir de ce fait le serment tacite le liant aux témoins et rescapés de la parole desquels, d'une certaine manière, il est le garant.

Ainsi, le roman de Diop se conçoit comme une tentative de conciliation de ces différentes exigences afin de construire une fiction qui puisse dépasser ses propres limites. Pour ce faire, l'écrivain adopte une forme scripturale qui se situe à la lisière de plusieurs genres. On y retrouve une écriture qui adopte la forme du témoignage, convoquant des informations, des événements et des personnalités se référant nettement à la réalité du génocide, mais aussi une écriture plus proprement romanesque, centrée sur le parcours mémoriel et existentiel d'un personnage, où peut se lire une mise en abyme transposant à l'échelle du roman les réflexions et les interrogations de l'auteur à propos de son art. Notre réflexion aura pour but de démontrer la manière dont le conflit influe sur le travail d'écriture et contraint l'auteur à repenser et à modeler son art en prenant en compte les contraintes particulières que nous évoquions précédemment.

Nous aborderons les deux types d'écriture mis en œuvre dans ce roman, afin de mettre en lumière leurs spécificités et de démontrer comment chacun est mis au service d'une parole centrée sur la mémoire et sur une représentation plus authentique du génocide, de sa genèse et des événements majeurs lui ayant succédé. Nous verrons que le roman propose ainsi une relecture de l'histoire qui s'oppose aux visions réductrices et simplistes qui ont pu être véhiculées.

Dans un premier temps, nous considérerons l'exploration des formes littéraires de ce roman, marquées par un mélange des genres et une multiplicité des points de vue narratifs, plusieurs protagonistes se relayant dans le récit pour raconter chacun son vécu du génocide. Nous nous intéresserons ensuite aux caractéristiques de ces prises de parole polyphoniques qui transmettent des témoignages assez fidèles aux événements en usant de stratégies de vraisemblabilisation et en adoptant un ton particulier.

³ WARDI, Charlotte, *Le Génocide dans la fiction romanesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 36.

⁴ DIOP, Boubacar Boris, « Écrire dans l'odeur de la mort. Des auteurs africains au Rwanda », in COQUIO, Catherine et KALISKY, Aurélie (éds.), *Rwanda - 2004 : témoignage et littérature*, Coll. « Lendemain », Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2003, n° 112, p. 76.

Stratégies scripturaires pour une fiction du vraisemblable

Murambi se caractérise par une structure narrative non linéaire. En effet, l'œuvre est divisée en quatre sections qui se composent de récits aux caractéristiques différentes, se déroulant avant, pendant et après le génocide. Diop tente d'écrire une fiction susceptible de se faire oublier en tant que telle pour rappeler sans cesse au lecteur la réalité ayant inspiré ce qu'il lit. Pour y parvenir, l'auteur adopte ce que Catherine Coquio désigne comme une forme « d'assourdissement expressif »⁵, qui se réalise par un travail particulier sur le style et la langue, mais également par une sélection rigoureuse des faits à évoquer ou bien à bannir. L'auteur revendique en effet clairement sa volonté de puiser dans le réel pour la construction de son œuvre. Toutefois, cette volonté n'annihile pas son travail en tant qu'écrivain car s'il s'appuie certes sur le réel, il ne s'agit pas pour autant de le retranscrire à la manière d'un historien mais plutôt de le mettre en fiction et de le retravailler. Diop opère en fait une « sélection » dans la matière des témoignages qu'il reçoit des Rwandais pour transmettre uniquement ce qui lui semble relever des capacités de réception des lecteurs. Il cherche, selon la formule de Jorge Semprun, à « [c]ontourner les stridences d'un récit véridique »⁶, afin de ne pas brusquer son lecteur ni surtout de le détourner.

En somme, s'il est certes question de transmettre des témoignages, il faut surtout faire en sorte que ceux-ci restent « à la portée » du lecteur : la réalité que la fiction tente de dévoiler étant tellement abjecte et « incroyable », elle pourrait être proprement « inaudible » par les récepteurs. Il faut donc, pour la communiquer, la rendre plus crédible. L'écrivain garde ainsi à l'esprit une mise en garde que le classicisme lançait déjà en stipulant : « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable »⁷. Une telle démarche influence et conditionne particulièrement l'écriture de *Murambi*, qui se caractérise, dans une large mesure, par une écriture nettement dépouillée, notamment dans les sections pouvant être assimilées à des récits testimoniaux.

En effet, le roman est constitué d'un ensemble singulier de récits qui alternent en quatre sections. Deux de ces sections, la première et la troisième, rassemblent des fragments de textes en forme de courts chapitres ayant pour intitulé le nom du personnage sur lequel se concentre la trame. Ce dernier en assure d'ailleurs la narration à la première personne, comme dans un récit de témoignage convoquant des faits et des personnalités réels, ainsi que nous le verrons.

À ce premier type de récits, qui cultive clairement la référence au réel et l'écriture testimoniale, s'ajoute, dans les sections 2 et 4 du roman, une écriture plus proprement romanesque. On n'y retrouve plus de narrateurs homodiégétiques mais plutôt une focalisation interne par laquelle le narrateur anonyme dévoile le vécu des personnages et leurs sentiments ; de même, on relève un usage différent des temps verbaux, avec une utilisation appuyée de l'imparfait et du passé simple. Ces sections, qui se déroulent quatre ans après le génocide, relatent principalement le retour au Rwanda et la quête de compréhension d'un ancien exilé qui a perdu toute sa famille pendant les massacres. Il s'agit de Cornélius Uvimana, lequel, de l'aveu même de Diop, représente chacun des écrivains du projet « Écrire par devoir de mémoire ». Son parcours sera prétexte à un dévoilement des faits qui, tout en s'écartant du registre testimonial prévalant dans les sections 1 et 3, n'en offre pas moins une vision critique et lucide des faits analysés en seconde partie.

Nous aborderons donc dans un premier temps les sections 1 et 3 du roman. Ces dernières se composent, comme précédemment souligné, de courts récits racontés à la première personne par huit personnages différents, dans une langue simple et claire, sans « effets » littéraires et stylistiques notables. Nous nous intéresserons ici aux caractéristiques scripturaires de ces sections à propos desquelles on pourrait presque parler d'« écriture blanche », telle qu'envisagée par Roland Barthes. En effet, on constate d'emblée que l'écriture de Diop s'y défait volontairement de toute visée ornementale et esthétisante pour tendre vers un langage volontairement neutre, semblable à un instrument brut. Le

⁵ COQUIO, Catherine, *Le Réel et les récits*, Paris, Belin, 2004, 142.

⁶ SEMPRUN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, 82.

⁷ BOILEAU, Nicolas, *Art poétique*, chant III. Disponible sur

https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Art_po%C3%A9tique/Chant_III, consulté le 20 avril 2011.

propos suivant de Roland Barthes, concernant l'écriture blanche, correspond donc particulièrement au roman à l'étude :

L'écriture au degré zéro est au fond une écriture indicative, ou si l'on veut amodale, il serait juste de dire que c'est une écriture de journaliste, si précisément le journalisme ne développait en général des formes optatives ou impératives (c'est-à-dire pathétiques). [...] L'écriture neutre retrouve réellement la condition première de l'art classique : l'instrumentalité. Mais cette fois l'instrument formel [...] est le mode d'une situation nouvelle de l'écrivain, il est la façon d'exister d'un silence ; il perd volontairement tout recours à l'élégance ou à l'ornementation, [...] Si l'écriture est vraiment neutre, si le langage, au lieu d'être un acte encombrant et indomptable, parvient à l'état d'une équation pure [...], alors la Littérature est vaincue, la problématique humaine est découverte et livrée sans couleur, l'écrivain est sans retour un honnête homme⁸.

Une telle forme scripturaire s'écarterait donc volontairement de toute « opacité de la forme » en se niant en tant que littérature pour s'ériger comme un instrument sobre et neutre dévoilant une réalité humaine. Bien que profondément utopique, comme le soulignait Barthes lui-même, l'écriture blanche semble donc éclairer assez bien le projet de Diop. En effet, l'auteur propose une forme qui cherche à s'écarter de la fiction à proprement parler, afin de mettre au centre de son œuvre un propos éminemment testimonial. Comme le dit Barthes : « La pensée garde ainsi toute sa responsabilité sans se recouvrir d'un engagement accessoire de la forme. »⁹ Afin de mener à bien une telle entreprise, Diop a recours à un travail scripturaire qui vise précisément à produire une écriture paraissant moins « travaillée ». Ainsi, bien que caractérisées par une multiplicité de voix narratives, les sections 1 et 3 ont en commun une langue simple et sobre. L'écriture déroule en outre les faits en affichant rarement une quelconque forme d'empathie. Par ailleurs, la prédominance du présent et du passé récent, au lieu du passé simple plus traditionnel, ainsi que le choix d'une narration simultanée font pénétrer le lecteur de plain-pied dans l'atmosphère oppressante du génocide. Ce travail particulier sur la forme est ce qui singularise les œuvres de fiction et leur permet de toucher davantage le lecteur que tous les autres types de récit qui lui ont été consacrés. Comme l'affirme Nicki Hitchcott, en reprenant partiellement les propos de Kenneth W. Harrow :

[T]he only useful account of genocide is "the account that refuses to leave the reader out of it: the account where the past is not distanced from our lives, and where the consequences are not over for us or for them; the account that refuses the comfortable position of distance and mere observation" [...]. Shrines and testimonials, [Harrow] suggests, fail to generate such a painful proximity; works of fiction, on the other hand, can—and sometimes do—achieve this aim¹⁰.

Ainsi, le narrateur du premier chapitre, par exemple, raconte progressivement la tension et la peur qui s'installent et s'intensifient le jour de la chute de l'avion du président rwandais. Cette démarche narrative qui tente de restituer « le tremblement de l'existence »¹¹ nous renvoie à nouveau aux observations de Roland Barthes :

Au contraire, lorsque le Récit est rejeté au profit d'autres genres littéraires, ou bien, lorsqu'à l'intérieur de la narration, le passé simple est remplacé par des formes moins ornementales, plus fraîches, plus denses et plus proches de la parole (le présent ou le passé composé), la Littérature devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence, et non de sa signification¹².

La prédominance du présent ou du passé immédiat au détriment du passé simple « plus narratif », dont Roland Barthes soulignait déjà la nature de « pacte formel » à la fois « vraisemblable et faux », apparaît comme l'une des stratégies adoptées par Diop pour se distancier des conventions littéraires et établir une écriture plus fidèle à la réalité. Cette approche est renforcée par la présence du « je », instance narrative profondément ambiguë. Le « je » narratif est d'ailleurs également considéré par Barthes comme une « entorse » à la tradition romanesque. Le critique déclare en effet : « d'ordinaire, le "je" est témoin, c'est le "il" qui est acteur.¹³ » Le choix du « je » comme principale instance énonciative « moins romanesque » marque, là aussi, la volonté de l'auteur d'inscrire le récit en dehors

⁸ BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, Seuil, 1972, p. 56.

⁹ *Idem*.

¹⁰ HITCHCOTT, Nicki, « Writing on Bones: Commemorating Genocide in Boubacar Boris Diop's *Murambi* », *Research in African Literatures*, n°40/3, automne 2009, p. 49. <<http://www.jstor.org/stable/40468136>>, consulté le 11 octobre 2017.

¹¹ BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 27.

¹² *Idem*.

¹³ *Ibid.*, p. 29.

de la tradition littéraire et réaffirme la dimension testimoniale de l'œuvre, elle-même renforcée par la sobriété de la langue, exempte d'artifices ou de complexité formelle. De fait, grâce à ces stratégies scripturaires, la prise de parole des narrateurs multiples de *Murambi* peut être appréhendée comme un véritable témoignage dans le sens où elle ressemble fortement à celle des témoins rescapés du génocide et évoque, comme nous le verrons, nombre de personnalités et d'événements réels.

L'aspect polyphonique de la narration permet en outre de mettre en scène des personnages différents, représentatifs des multiples visages du drame rwandais. On croise ainsi au fil du récit des personnages qui vont du citoyen lambda à des représentants de la résistance ou des assaillants. Dans les récits de la première section, la narration se focalise sur les quelques heures précédant le génocide, ce qui permet de découvrir, comme l'indique le titre de cette première section, « la peur et la colère » qui gagnent les uns et les autres, bourreaux ou victimes.

Parmi les personnages mis en scène dans la première section, nous nous intéresserons à celui de Faustin Gasana. Ce dernier est un milicien Interahamwe¹⁴ et un des instigateurs du génocide, auquel il se prépare froidement. Diop est le seul participant au projet « Écrire par devoir de mémoire » à avoir mis en scène un génocidaire dans son roman. Ce choix audacieux correspond néanmoins parfaitement à la logique de l'œuvre qui tend vers une représentation aussi fidèle que possible de la réalité complexe du génocide. La représentation des tueurs obéit au principe directeur du roman, celui de la fidélité aux témoignages des rescapés, mais également à la restitution d'un savoir sur le génocide. Dans une telle optique, le récit ne pouvait faire l'impasse sur la mise en scène des bourreaux, qui se justifie d'autant plus que l'écriture très sobre évite tout risque d'esthétisation ou de légitimation de la violence. Le discours du personnage de Faustin Gasana reflète parfaitement l'état d'esprit des planificateurs des massacres. Froid et déterminé, il est l'exemple parfait du soldat convaincu du bien-fondé de ce qu'il envisage comme un devoir, un « travail ». Ses propos font apparaître dans l'œuvre les mécanismes de rationalisation employés par les tueurs pour convaincre et parfois se convaincre du caractère juste et nécessaire de leur action. Le personnage déclare ainsi d'emblée :

J'ai toujours su en devenant Interahamwe que j'aurais peut-être à tuer des gens ou à périr sous leurs coups. Cela ne m'a jamais posé de problèmes. J'ai étudié l'histoire de mon pays et je sais que les Tutsi et nous, nous ne pourrions jamais vivre ensemble. Jamais¹⁵.

Cette conviction inébranlable, le personnage la tient donc, entre autres, de ses lectures. Rappelons en effet le rôle primordial joué par les écrits coloniaux d'abord, puis par des textes tels que le tristement célèbre *Manifeste des Bahutu* dans la création d'une altérité cristallisant toutes les haines. Mais, c'est surtout l'éducation de Faustin Gasana qui explique son parcours et la radicalisation de sa haine de l'autre. Ce personnage est fils d'un ancien militaire, lui-même impliqué dans les premiers massacres perpétrés à l'encontre des Tutsi dès la fin des années 1950. À son tour, ce dernier est significativement mis en scène et ses échanges avec son fils occupent une part importante du récit. Ses propos illustrent la haine et le mépris qu'il a inculqués à son fils. On y retrouve les surnoms réducteurs généralement employés par les autorités hutu pour avilir les Tutsi en les affublant de qualificatifs déshumanisants : « Je ne l'ai jamais entendu prononcer le mot "Tutsi". Il les appelle toujours "ils" ou les "Inyenzi", littéralement les "cancrelats" »¹⁶, déclare le narrateur à propos de son géniteur.

La mise en scène du père de Faustin inscrit surtout le génocide dans une forme d'historicité qui donne à lire dans la fiction la généalogie de l'événement. Le père du narrateur est en fait le représentant dans le récit des pires planificateurs du génocide : il est l'exemple même de ces dirigeants qui ont transmis avec zèle l'héritage de la haine à leurs enfants. Sa présence, démontrant que le génocide est historiquement daté, vient en somme contrecarrer la thèse négationniste d'un conflit ethnique dû à une haine ancestrale et immémoriale.

De même, les échanges entre Faustin et son père mettent en lumière le caractère planifié des massacres ainsi que leur dimension génocidaire assumée. Le patriarche tellement soucieux de voir les tueries se réaliser sans encombre va même jusqu'à recommander fermement à son fils de ne pas laisser ses hommes perdre leur temps dans des « distractions ». L'horreur du propos colle à celle du génocide quand le personnage insiste pour que l'alcool et les viols n'occupent pas les troupes, non par

¹⁴ Milice paramilitaire hutu créée en 1991.

¹⁵ *Murambi, le livre des ossements, op. cit.*, p. 31.

¹⁶ *Idem*, p. 26.

compassion pour les victimes mais pour ne pas ralentir les exécutions massives ni laisser l'occasion à certains Tutsi de fuir. À travers ces personnages, le récit révèle avec insistance que les massacres ont été pensés à l'avance : il ne s'agit en aucun cas d'une guerre civile ni d'un conflit ethnique comme l'Afrique a pu en connaître, mais bel et bien de l'extermination programmée d'une partie de la population rwandaise. C'est pour rétablir cette vérité que le récit démontre que les organisateurs étaient parfaitement conscients et déterminés à aller jusqu'au bout, la « réussite » du génocide signifiant par ailleurs la garantie de leur impunité, puisque la disparition de tous les Tutsi entraînerait inmanquablement celle de la vérité.

La logique effrayante des génocidaires est ici clairement dévoilée. Il s'agit bien de ne laisser aucun survivant susceptible de témoigner de la véritable nature des massacres commis dans le pays. Les criminels, conscients que l'opinion internationale appréhende généralement les violences comme des événements inévitables et, somme toute, assez « banals » en terre africaine, misent sur cette forme de racisme ordinaire pour commettre en toute impunité un génocide organisé, prévu de longue date.

La représentation du père de Faustin Gasana et de l'idéologie qu'il perpétue par ses propos enflammés ou ses injonctions renforce le parti pris « réaliste » de l'œuvre. Le roman donne à voir le caractère abject du génocide, sans pathos et sans condamnation affichée ; le travail de mémoire se fait par le dévoilement sans fard de la réalité. Les personnages et les événements mis en scène permettent d'offrir une vision fidèle et assez large des différents protagonistes du génocide rwandais et des spécificités qui caractérisent cet incroyable déferlement de violence. Ainsi, pour clore ce point, nous évoquerons brièvement deux autres personnages de cette section qui méritent une attention particulière en ce qu'ils autorisent une représentation précise et critique des dessous de l'implication française dans le génocide. Il s'agit des personnages du docteur Joseph Karekezi et du colonel français chargé de l'opération Turquoise, Étienne Perrin.

Le premier est un homme puissant, éminent médecin hutu respecté par sa communauté. Ayant épousé une Tutsi, il donne l'illusion de s'opposer à la violence mais travaille en secret pour préparer le génocide. Ce personnage est l'incarnation d'une « abjecte duplicité »¹⁷ car, profitant de son statut et de la confiance qu'il inspire à tous, il parvient à attirer un maximum de Tutsi dans l'école technique de Murambi. Prêt à tout pour assouvir ses ambitions, il va même jusqu'à faire assassiner sa propre femme et ses deux enfants lors de la tuerie.

Mais ce personnage permet surtout d'illustrer les relations étroites qui liaient les organisateurs du génocide avec une certaine élite politique française. Dans une discussion qu'il mène avec un général hutu à propos de l'imminente défaite qui attend les génocidaires acculés par le Front patriotique rwandais (FPR) triomphant, le protagoniste déclare : « Les Français nous ont soutenus contre le monde entier dans cette histoire. Ils devraient aller jusqu'au bout »¹⁸. De fait, le soutien de la France se poursuit à travers la tristement célèbre mission Turquoise. D'ailleurs, dans le roman, c'est encore une fois le docteur Karekezi qui intervient pour faciliter l'installation des soldats français chargés de cette opération dans l'école technique de Murambi, qui a abrité le massacre de quarante-cinq mille personnes. En ordonnant à ses hommes d'inhumer les milliers de cadavres gisant dans des fosses communes, il offrira aux soldats français, ses alliés, un espace où implanter leur QG, installer leurs aires de jeux et leurs barbecues. Là aussi, la réalité rejoint la fiction puisque les soldats français se sont bien installés dans les conditions décrites dans le roman sur les charniers fraîchement creusés par les Hutu pour enterrer en toute hâte leurs victimes. Ainsi, la représentation du docteur Karekezi et de ses conversations avec le personnage du colonel Étienne Perrin, responsable de l'opération Turquoise, matérialise dans la fiction l'implication concrète de la France dans le génocide et met en lumière quelques motifs susceptibles d'éclairer les véritables motivations de cette opération. L'homme de terrain qu'il est avoue lui-même être dubitatif face aux calculs intéressés des responsables parisiens qui tirent à distance les ficelles du continent. Il s'agit en fait de dénoncer dans le roman une certaine vision de la « Françafrique » et des dégâts qui en ont découlé. En ce sens, le passage suivant, dévoilant les réflexions du colonel, synthétise la complexité de la situation :

¹⁷ *Ibid.*, p. 195.

¹⁸ *Ibid.*, p. 139.

Je me sens toujours plus à l'aise loin de Paris. Je suis un peu dérouté par ces messieurs qui n'ont qu'une idée en tête : « c'est notre Afrique, on ne va pas la lâcher. » Ils sont tous un peu fous, là-bas. Ils fabriquent dans leurs bureaux des chefs d'État africains. Et ceux-ci appellent tard le soir pour gémir, quémander, râler¹⁹...

Les propos du colonel Perrin mettent clairement en évidence les rouages d'une politique néocoloniale désastreuse. Davantage préoccupées par la sauvegarde de la mainmise française au Rwanda, les autorités françaises accordent au régime génocidaire de leurs alliés hutu un soutien inconditionnel afin de contrer la victoire des rebelles tutsi, ces derniers étant vus comme des étrangers peu disposés à collaborer docilement avec eux. Le docteur Karekezi n'hésite d'ailleurs pas à le rappeler au colonel Perrin :

Là-bas, à Paris et dans votre armée, [...] trop de gens ont fini par éprouver autant de haine que nous pour le FPR. Des types venus d'ailleurs. Vous ne les contrôlez pas. Ils parlent anglais et ils vous méprisent. Le comble, n'est-ce pas ? Des nègres qui ne font pas de courbettes devant vous. La haine, vous vous en arrangez bien, mais cette indifférence, non. Ça valait qu'on tue quelques centaines de milliers de Tutsi²⁰.

Toutefois, le colonel n'est pas dupe et n'ignore pas non plus la controverse qui entoure la mission dont il est chargé. Il pense ainsi :

Rien ne nous a réussi dans cette affaire du Rwanda. Ils n'en mènent pas large dans les ministères parisiens, en ce moment. Il y a tous ces journalistes et défenseurs des droits de l'homme qui n'étaient pas tout à fait prévus au programme. Résultats des courses : une opération Turquoise qui fait rigoler beaucoup de monde. Jouer les bonnes âmes après avoir laissé nos protégés commettre toutes ces atrocités !²¹

Cette réflexion insiste sur l'inertie française lors du génocide, s'expliquant notamment par la certitude que personne ne s'intéresserait à ce qui se passait au Rwanda. Ainsi, les autorités françaises ont laissé faire leurs protégés en toute connaissance de cause, comme le rappelle sournoisement le docteur Karekezi au colonel : « Vous teniez ce pays, colonel. Vous connaissiez chaque rouage de la machine à tuer et vous avez regardé ailleurs parce que cela vous arrangeait.²² » Toutefois, l'attention grandissante des médias et de certaines ONG finit par contraindre la France à une réaction qui se manifesta à travers l'opération Turquoise, présentée comme une action humanitaire. Mais, là aussi, le roman déconstruit scrupuleusement la représentation de cette mission, une fois encore à travers les propos du colonel Perrin :

Mon travail consiste surtout à évacuer sur Bukavu des ministres, des préfets et des officiers supérieurs. Ces messieurs n'ont qu'une idée en tête : ne pas être sur place à l'arrivée du FPR. Ils ont fait main basse sur les réserves de la Banque centrale et emporté ou détruit les documents de l'administration²³.

Plus loin, ce même personnage se remémore des propos échangés à Paris avec un jeune cadre ministériel, qui divulgue clairement le véritable but de l'opération Turquoise :

Nous voilà obligés d'aider les tueurs à échapper à la justice de leur pays... – C'est une logique terrible mais on ne peut faire autrement. S'il y a un procès, ils peuvent essayer de sauver leur peau en nous mettant tout sur le dos. On est littéralement coincés²⁴.

Ce dernier extrait s'intègre parfaitement dans la logique informative du roman qui tente habilement de rétablir certaines vérités et de démystifier la mission française, présentée comme une tentative d'aider les milliers de réfugiés fuyant le Rwanda, alors qu'elle a surtout facilité la fuite des criminels. Pour autant, la narration ne tombe pas non plus dans le manichéisme ni dans la simplification outrancière en ce sens que la responsabilité première du génocide n'est pas imputée exclusivement aux agissements coupables de la France, ce qui relèverait d'une infantilisation des Rwandais.

Les échanges entre ces deux personnages participent de la logique didactique qui caractérise le récit, car ces dialogues viennent compléter le tableau précis des faits que l'auteur cherche à brosser dans ces sections. On peut donc dire que les stratégies de vraisemblabilisation adoptées dans les

¹⁹ *Ibid.*, p. 157.

²⁰ *Ibid.*, p. 162.

²¹ *Ibid.*, p. 158.

²² *Ibid.*, p. 160.

²³ *Ibid.*, p. 150.

²⁴ *Ibid.*, p. 161.

sections 1 et 3 (multiplication des références aux événements historiques marquants et à la genèse du génocide, foisonnement de narrateurs-personnages dont la parole se veut proche du témoignage) constituent autant de techniques pour offrir une vision plus proche de la complexité des faits. L'auteur commente d'ailleurs ce foisonnement volontaire en déclarant : « s'il y a justement ce "patchwork", c'est que selon moi, il y a toujours, pour aboutir à la vérité, une multiplicité de points de vue »²⁵.

Nous aborderons maintenant les deux autres sections du roman, qui complètent cet effet de « patchwork » cultivé par l'écrivain en optant pour une forme scripturaire plus nettement « fictionnelle » que celle, proche du témoignage, qui prévaut dans les parties précédemment étudiées.

La fiction au service de la mémoire

Les deux autres sections du roman se caractérisent par une écriture qui s'éloigne du registre testimonial, dominant dans les parties précédentes. En effet, les sections 2 et 4 se concentrent sur le parcours du personnage de Cornelius, de retour dans son pays natal quatre ans après le génocide, à la suite de longues années d'exil à Djibouti. La trame consacrée à Cornelius, se déroulant dans une temporalité distante du génocide, distingue d'emblée ces sections placées sous le sceau de la mémoire. Le récit y dévoile la douloureuse (mais essentielle) quête de mémoire et de vérité du personnage, reflet assez explicite de la quête de l'auteur, présent lui aussi au Rwanda quatre ans après le génocide. Le rapprochement entre l'écrivain et son personnage est d'ailleurs assumé par Diop, qui affirme : « Quant à Cornélius, il est, d'une certaine façon, chacun des auteurs qui découvriraient le Rwanda après l'avoir seulement imaginé. [...] Cornélius, c'est un peu moi »²⁶.

Le regard que porte Cornelius sur les blessures de son pays est celui de quelqu'un d'extérieur, mais le héros est animé par une farouche volonté de comprendre et de représenter ce comble de l'abjection que fut le génocide. Ce besoin de recourir à la parole et à l'art pour lutter contre l'oubli, les falsifications et les manipulations de l'Histoire évoque d'ailleurs le vécu et l'évolution même de l'écrivain : nous avons déjà observé l'impact que sa participation au projet « Écrire par devoir de mémoire » avait eu sur sa conception de la littérature, en activant chez lui un positionnement nettement engagé. Cette forme d'autoreprésentation de l'auteur à travers son personnage se manifeste jusque dans les questionnements et les inquiétudes qui animent Cornelius dans sa démarche scripturaire. Ainsi, on peut souligner d'emblée que le récit le concernant développe des stratégies narratives et métatextuelles proprement romanesques qui viennent compléter habilement le dispositif complexe et intergénérique mis en place par Diop pour figurer le génocide.

Pour autant, si les parties consacrées à Cornelius sont plus ancrées dans la fiction, puisqu'elles développent les stratégies déjà évoquées et privilégient une écriture nettement plus imagée, il faut souligner là aussi que le récit reste largement en prise avec les faits, qu'il tente non seulement de reconstituer la genèse du génocide mais aussi – et surtout – de déconstruire, à travers des passages manifestement métatextuels²⁷, un discours négationniste, teinté de racisme, véhiculé par certains media et hommes politiques. L'évocation du parcours de Cornelius depuis son enfance sert de prétexte à un véritable retour aux sources historiques du génocide, pour faire la lumière sur certains mensonges, mais constitue également une mise en texte des questionnements éthiques et esthétiques proprement littéraires qui ont pu animer le personnage et, par extension, tout auteur confronté à la représentation du génocide.

Ainsi, l'histoire personnelle de Cornelius Uvimana remonte aux commencements même du génocide puisque sa propre naissance s'est déroulée pendant l'un des premiers massacres de Tutsi ayant secoué le Rwanda. En effet, sa mère Nathalie lui a donné naissance en fuyant de buisson en buisson les assaillants qui voulaient la tuer. L'évocation des circonstances de la naissance du personnage sont ainsi l'occasion de rappeler que « [l]e génocide n'a pas commencé le 6 avril 1994

²⁵ BOUKA, Yolande et THOMPSON, Chantal, *Interview avec Boubacar Boris Diop, Lingua Romana*, vol. 2, n° 1, automne 2003. <<http://linguaromana.byu.edu/2016/05/31/interview-boubacar-boris-diop/>>, consulté le 18 octobre 2017.

²⁶ Phrase prononcée par Diop lors d'un entretien avec Boniface Mongo-Mboussa. Voir MONGO-MBOUSSA, Boniface, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2001, p. 188.

²⁷ Selon Gérard GENETTE, la métatextualité est « la relation, dite "de commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer. » Voir *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Points Essais, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

mais en 1959 par de petits massacres auxquels personne ne faisait attention »²⁸. Il s'agit là encore de dater de façon précise les prémices du génocide et de souligner l'inertie qui a contribué à la banalisation et à la pérennisation de la violence. Par la suite, le roman revient également sur l'enfance de Cornelius. Ce dernier a grandi avec la sensation pesante d'avoir en permanence « la mort à ses trousses »²⁹. C'est d'ailleurs cette « tragique routine de la terreur »³⁰ qui le pousse, comme nombre de ses camarades, à fuir son pays, sous la protection de son oncle, alors qu'il n'est encore qu'un tout jeune adolescent. Le destin du personnage se confond de la sorte avec les dates les plus marquantes de l'histoire du pays, comme on peut le lire dans ce passage relatant les souvenirs de Cornelius lors de sa fuite avec ses deux plus proches amis, à l'aube des massacres de 1973 :

Cornelius se souvint de ce lundi de février 1973 où, encore enfants, ils avaient dû s'enfuir tous les trois au Burundi. Vingt-cinq années déjà... c'était peu de temps avant la chute du président Grégoire Kayibanda. Le matin, deux hommes étaient venus dans la classe, des listes à la main. Le maître avait lu des noms à haute voix et renvoyé quelques élèves chez eux. Aucun de ces jeunes Tutsi ne savait encore qu'il n'aurait plus le droit de revenir à l'école. [...] La même nuit, des hommes armés de machettes et de bâtons attaquèrent sa maison natale. Jessica et Stanley étaient venus s'y cacher. Siméon les avait alors attirés tous les trois dans l'épaisseur de la bananeraie en leur faisant signe de ne pas bouger. [...] Siméon leur avait dit : – Venez avec moi, mes enfants. Nous allons marcher longtemps³¹.

Le début de l'exil forcé du personnage coïncide avec l'année 1973, marquée par la violence et par la prise de pouvoir, à la suite d'un putsch, du futur président Juvénal Habyarimana. Le sort du personnage de Cornelius permet donc d'évoquer l'un des pogroms ayant jalonné l'histoire récente du pays et conditionné le départ de milliers de Tutsi. En vérité, l'histoire du héros autorise dans le récit un retour sur les moments clés de l'histoire rwandaise pour expliquer et délimiter le plus clairement possible l'enchaînement des événements qui conduiront au désastre.

Ainsi, dans sa quête de vérité et à travers ses réminiscences, Cornelius guide les lecteurs dans cette reconstitution mémorielle qui remonte jusqu'à l'arrivée des premiers Blancs, relatée par le vieil oncle Siméon. Ce dernier souligne particulièrement le bouleversement culturel et social qui en découla, en évoquant l'effondrement de tous les symboles et de toutes les croyances ancestrales, signe précurseur du dérèglement identitaire et des divisions que ces premiers contacts avec l'homme blanc favorisèrent. Siméon égrène comme dans un conte tragique les étapes de ce bouleversement ontologique. Ce faisant, la prise de parole du vieil oncle incarne un autre exemple de plurivocité en explorant une manière différente de dire l'Histoire rwandaise. Doté d'une grande puissance évocatrice, le récit de Siméon est celui d'un témoin qui relie deux époques. Héritier de la parole des ancêtres et observateur des temps présents, il raconte ainsi à son neveu l'arrivée des premiers explorateurs puis des missionnaires, les *padri*, comme les surnommaient les gens de l'époque. Il évoque comment ces derniers convertirent les Rwandais, parfois par la force, et la manière dont l'implantation de la religion chrétienne servit ensuite les intérêts des étrangers :

Au début, les *padri* se tinrent tranquilles [...] puis ils commencèrent à convertir leurs domestiques. Bientôt ils demandèrent au Mwami de se débarrasser du tambour Kalinga. [...] Ils dirent encore au Mwami : si tu continues à vénérer des objets, ton âme sera damnée, tu brûleras dans les flammes de l'enfer et tu connaîtras mille souffrances. Ils exigèrent que fût changé le nom d'Imana. Des hommes de chez nous pleins de bon sens, répondirent : c'est de la folie. Les *padri* les châtièrent sans pitié. [...] Le Mwami lui-même avertit ses sujets : « un grand malheur nous arrivera par la faute de ce nouveau dieu. Je vous le dis, ne changez pas le nom d'Imana, le monde appartient à ceux qui donnent un nom à Dieu. » Mais tout était déjà perdu. Beaucoup de chefs s'étaient convertis à la nouvelle religion. Les étrangers chassèrent le Mwami récalcitrant et en mirent un autre à sa place³².

Le récit de Siméon s'intègre dans la visée didactique du roman en proposant une parole singulière, mais lucide, sur les événements. Le vieux sage évoque plus loin, non sans une pointe d'amertume, la rhétorique raciste et sournoisement intéressée dont se serviront ces « étrangers » pour semer la division entre les différents groupes constituant la société rwandaise :

²⁸ DIOP, Boubacar Boris, *op. cit.*, p. 66.

²⁹ *Idem*, p. 53.

³⁰ *Ibid.*, p. 58.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 214.

Dans le passé, les étrangers avaient dit aux Tutsi : vous êtes si merveilleux, votre nez est long et votre peau claire, vous êtes de grande taille et vos lèvres sont minces, vous ne pouvez pas être des Noirs, seul un mauvais hasard vous a conduits parmi ces sauvages. Vous venez d'ailleurs. De quoi fallait-il s'étonner le plus ? De l'audace des étrangers ou de l'incroyable stupidité des hommes de ce temps ?³³

L'interrogation finale de Siméon souligne la responsabilité des Rwandais eux-mêmes dans leur malheur. Que des étrangers soient parvenus par la ruse à manipuler et asservir injustement son peuple ne change rien selon lui puisqu'ils avaient surtout profité de la naïveté des Rwandais, qui se sont eux-mêmes entretenus. En définitive, pour Siméon, le génocide est la résultante d'une défaite amorcée des années auparavant, à l'arrivée même des Blancs. Le jour où des Rwandais ont abandonné leur culture, leur foi et leur identité pour se soumettre aveuglément à des préceptes étrangers signe pour lui le début d'une servitude meurtrière qui s'est prolongée même après l'indépendance du pays : « Depuis l'époque des Mwami, des inconnus nomment à la tête du pays des chefs qui leur sont dévoués. Cela doit cesser. Alors, Cornelius, si le maître est un esclave, il ne faut pas lui obéir. Il faut le combattre »³⁴. Les propos de l'oncle apparaissent comme une manière différente, synthétique et totale, de revenir sur les faits les plus importants qui précèdent le génocide. Quant à Cornelius, ses échanges avec Siméon renforcent son envie de comprendre et de témoigner, même s'il comprend que sa parole ne peut rivaliser avec celle du vieil homme. Cependant, sa réflexion mûrit à son contact, d'autant que ce dernier lui apprend la vérité sur son histoire personnelle.

En effet, Cornelius apprend quelques jours avant son arrivée à Murambi que son père, qu'il croyait mort assassiné pendant le génocide, est encore en vie car il n'est autre que l'un des principaux instigateurs du massacre de l'école technique de Murambi. Cette terrible découverte pousse Cornelius à reconsidérer son approche des événements. Il prend ainsi conscience que son implication personnelle dans le génocide doit l'amener à plus de prudence et de mesure : lui qui envisageait d'écrire une pièce de théâtre sur les faits, comprend brutalement qu'il ne peut s'engager à la légère dans un récit de fiction et qu'il lui faut d'abord cerner la vérité sur la mort des siens et de tous les Rwandais victimes de la barbarie. En saisissant la complexité de la tragédie rwandaise, qui le marque dans son identité même, Cornelius comprend qu'une dimension éthique doit primer dans toute tentative de parole sur le génocide. Son expérience personnelle matérialise également le caractère peu fiable des versions officielles de l'histoire du génocide, comme le constate Nicki Hitchcott :

What *Murambi* also demonstrates is the instability of historical discourse on Rwanda. Cornelius's journey causes him to rewrite the story of his family's death, exposing the unreliability of official versions of the truth. Inevitably, Diop has chosen to privilege certain "facts" about the genocide over others but his decision to present a multiplicity of genocide narratives in the novel implicitly challenges any reading that claims to be a final version of events³⁵.

Cette prise de conscience chez Cornélius, qui fait écho à celle de l'auteur lui-même, se manifeste par une profonde remise en question de son projet de pièce théâtrale et par une relecture des faits et des discours qui leur sont consacrés. Ainsi, le personnage, qui représente de manière assez manifeste la posture de Diop, se fait à son tour porteur d'un discours métatextuel qui tend à déconstruire certains récits et discours médiatico-politiques, français en particulier.

Là où l'écrivain reprend et commente clairement les propos de l'ancien président François Mitterrand dans ses essais et articles³⁶, Cornelius incarne cette posture métatextuelle³⁷ dans la fiction en évoquant notamment, de manière plus ou moins subtile, certains propos de ce dernier : « Cornélius pense au Vieillard. "Dans ces pays-là, un génocide ce n'est pas trop important" »³⁸. La phrase, profondément raciste, incarne la quintessence des discours simplificateurs colportés à l'époque et que l'auteur dénonce depuis, inlassablement.

³³ *Ibid.*, p. 215.

³⁴ *Ibid.*, p. 216.

³⁵ HITCHCOTT, Nicki, « Writing on Bones : Commemorating Genocide in Boubacar Boris Diop's *Murambi* », *op. cit.*, 54.

³⁶ Notamment dans l'essai de DIOP intitulé *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007.

³⁷ Nous employons ici le terme « métatextuel » car nous considérons que les discours politiques auxquels réagit le personnage font partie de l'ensemble des textes qui ont façonné la perception générale du génocide.

³⁸ DIOP, Boubacar Boris, *op. cit.*, 223. Le vieillard dont il s'agit ici est effectivement le président François Mitterrand. La phrase est rapportée par le journaliste français Patrick DE SAINT-EXUPERY dans le *Figaro* du 12 janvier 1998.

Néanmoins, malgré l'omniprésence de ce type de discours lénifiant et réducteur dans les médias ou de la part de personnalités politiques d'envergure, le personnage reste confiant dans la faculté de l'homme à réfléchir sur lui-même et à penser son histoire :

Cornélius faisait confiance à l'avenir, à sa longue mémoire et à son infinie patience. Tôt ou tard, en Afrique et ailleurs, des gens diraient calmement : reparlons un peu des cent jours du Rwanda, il n'y a pas de génocide sans importance, le Rwanda, *non plus*³⁹, n'est pas un point de détail de l'histoire contemporaine⁴⁰.

Le propos souligne aussi la foi de Cornelius en la possibilité de voir naître un jour une parole testimoniale neutre et saine qui examine les faits tels qu'ils se sont produits, sans succomber aux explications réductrices et racistes qui prévalent lorsqu'il s'agit de penser la violence en terre africaine. Ce vœu final du personnage subsume le roman dans une volonté d'instaurer un contre-discours qui vienne rétablir certaines vérités.

Le personnage de Cornélius, qui a permis de mettre en scène les tensions et interrogations relevant de la représentation littéraire de l'abjection du génocide, incarne la figure centrale de la partie la plus « romanesque » de l'œuvre : il est une sorte de guide pour les lecteurs dans les méandres de ce récit intergénérique, fragmentaire et pluriel.

Néanmoins, loin de produire un effet d'opacité ou de verser dans une écriture allégorique complexe, le récit forme un tout signifiant dont la sobriété du style sert à la représentation sans artifices d'une réalité constamment mise en avant. Ainsi, l'écriture du conflit proposée dans ce roman se veut aussi fidèle à la réalité que l'exige l'obligation morale qui anime l'auteur, tout en étant porteuse d'une véritable réflexion formelle. La volonté de didactisme recherchée par Diop se double donc d'une véritable remise en question de l'écriture fictionnelle traditionnelle.

Bibliographie

- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Coll. Points, Paris, Seuil, 1972.
COQUIO, Catherine, *Le Réel et les récits*, Paris, Belin, 2004.
DIOP, Boubacar Boris, « Écrire dans l'odeur de la mort. Des auteurs africains au Rwanda », in Catherine Coquio et Aurélie Kalisky, *Rwanda - 2004 : témoignage et littérature*, Coll. « Lendemain », Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2003, n° 112.
DIOP, Boubacar Boris, *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007.
DIOP, Boubacar Boris, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000.
GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Points Essais, Paris, Seuil, 1982.
HITCHCOTT, Nicki, « Writing on Bones : Commemorating Genocide in Boubacar Boris Diop's *Murambi* », *Research in African Literatures*, vol. 40, n°3 (automne 2009), p. 48-61. <<http://www.jstor.org/stable/40468136>>, consulté le 10 novembre 2017.
MONGO-MBOUSSA, Boniface, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2001.
SEMPRUN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
WARDI, Charlotte, *Le Génocide dans la fiction romanesque*, Paris, PUF, 1986.

³⁹ C'est l'auteur qui souligne. Il s'agit là aussi d'un commentaire explicite faisant référence à des propos tenus par l'ancien président du Front National, Jean-Marie Le Pen, à propos du génocide des Juifs d'Europe, en particulier l'utilisation des chambres à gaz, remises en causes par ce dernier. Ces propos provoquèrent une vive polémique et valurent des condamnations à leur auteur.

⁴⁰ *Idem*, p. 224.