

ENSEIGNER L'HISTOIRE ET LA MÉMOIRE DU GÉNOCIDE PERPÉTRÉ CONTRE LES TUTSI AU RWANDA EN 1994



FICHE PÉDAGOGIQUE LITTÉRATURE

MURAMBI, LE LIVRE DES OSSEMENTS DE BOUBACAR BORIS DIOP

Virginie Brinker, Université de Bourgogne, Centre Pluridisciplinaire Textes et Culture

Ressource pédagogique réalisée dans le cadre du projet national *Construire le monde d'après*
porté conjointement par la Ligue de l'enseignement et Ibuka France

.....

INTRODUCTION

.....

Porté conjointement par la Ligue de l'enseignement et l'association Ibuka France, le projet d'envergure nationale *Construire le monde d'après* vise à encourager, faciliter et accompagner l'enseignement de l'histoire et de la mémoire du génocide perpétré contre les Tutsi au Rwanda en 1994. La mise en œuvre de ce projet répond à un besoin éducatif inscrit dans les programmes scolaires français : celui d'enseigner aux élèves ce qu'est un génocide.

Grâce au soutien de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah, de la Fondation Amnesty International France, du ministère des Affaires Etrangères et de la ville de Paris, la Ligue de l'enseignement¹ et l'association Ibuka France² accompagnent et outillent les équipes éducatives autour de cet enseignement en classe. Ce travail d'outillage, effectué en collaboration avec des enseignants et chercheurs comme Virginie Brinker que nous remercions chaleureusement pour sa précieuse contribution, prend appui sur une plateforme en ligne dédiée à l'enseignement de l'histoire et la mémoire du génocide perpétré contre les Tutsi au Rwanda sur laquelle on peut trouver de nombreuses recommandations et ressources pluridisciplinaires :

www.enseigner-temoigner.org

Au préalable, il importe de préciser que ce roman doit être historiquement contextualisé afin de donner aux élèves des clés de compréhension à l'œuvre de Boubacar Boris Diop. Vous trouverez sur notre plateforme des ressources utiles pour ce travail de contextualisation historique dont notamment la chronologie des événements et un film d'animation de quelques minutes. Dans ce livret pédagogique, nous vous proposons également un court texte de présentation du site commémoratif de Murambi dont il est question dans l'œuvre :

MURAMBI, LIEU DE MÉMOIRE

Par Rémi Korman, historien spécialiste de la mémoire du génocide perpétré contre les Tutsi au Rwanda en 1994

Le site mémorial du génocide à Murambi a acquis au cours des trois dernières décennies une reconnaissance particulière au niveau national et international. Cette reconnaissance s'explique par l'ampleur des massacres et les spécificités du lieu (une école en cours de construction sur une colline) mais aussi par des enjeux du post-génocide. Le site de Murambi a été le siège de l'opération Turquoise au Rwanda, le siège principal étant à Goma. Enfin, en avril 1996, la deuxième commémoration nationale du génocide des Tutsi se déroule au site de Murambi. Il s'agit de la première commémoration laïcisée, dans un contexte politique et diplomatique tendu, en particulier avec la situation des réfugiés au Zaïre. C'est dans ce contexte que sont exposés des corps momifiés au site de Murambi, corps qui font partie intégrante de la politique mémorielle depuis cette période.

Histoire du lieu

L'école technique de Murambi est située près de la préfecture de Gikongoro. Le site est en cours de construction au moment où est perpétré le génocide contre les Tutsi. Comme pour de nombreux sites de massacre, des milliers de Tutsi sont venus s'y réfugier ou y ont été amenés. Les massacres ont lieu le 21 avril, journée principale du génocide dans la préfecture de Gikongoro. L'histoire de ce massacre est largement discutée dans le cadre du procès de Laurent Bucyibaruta en 2022. Comme toujours pour les grands massacres, il est difficile de déterminer le nombre de victimes, parfois confondues avec le nombre de personnes inhumées par les responsables du génocide, qui ont pu être amenées d'autres collines.

1 <https://laligue.org>

2 <http://www.ibuka-france.org>

Au cours de l'opération Turquoise, l'armée française utilise le site de Murambi comme siège de l'opération sur le territoire rwandais. L'histoire de cette installation ou le choix de Murambi ne semblent pas être bien connus dans une approche historique, y compris dans le rapport Duclert. Le fonctionnement concret du camp français à Murambi n'a pas fait l'objet d'étude spécifique. Entre histoire et mémoire, la controverse porte largement sur le fait que l'armée française ait vécu sur un site de massacre : que savaient les militaires français de l'histoire du site à leur arrivée ? Dans quel état était le site, les salles de classes, des fosses étaient-elles visibles ? Comment fonctionnait le camp qui a abrité des rescapés tutsi et des déplacés hutu ? Il n'existe pas d'article synthèse sur le sujet, même si plusieurs publications ont porté sur Murambi comme en témoigne l'ouvrage d'African Rights.

Mémoire du lieu

En octobre-novembre 1995, l'association de rescapés Amagaju organise l'exhumation de corps autour du site de Murambi, corps ensuite exposés dans des salles de l'École technique. Des vidéos et photos de cette exhumation sont maintenant accessibles dans les archives du Tribunal Pénal International pour le Rwanda (TPIR). Le 7 avril 1996 a lieu la deuxième commémoration du génocide des Tutsi à Murambi. Cette commémoration diffère de celle de 1995 à Rebero, principalement pour des raisons de politique intérieure. Le gouvernement d'Union nationale a éclaté en août 1995. La logique réconciliatrice des premières cérémonies est alors abandonnée, celles-ci devenant un moment d'expression politique du nouveau pouvoir. Le discours présidentiel prononcé en 1996 vise l'opposition politique intérieure aussi bien qu'internationale. La France se voit ici particulièrement visée, notamment par le choix d'un site évocateur : lieu de massacre important au cours du génocide, l'École technique officielle (ETO) de Murambi a aussi été le siège de l'état-major de l'opération Turquoise conduite par la France de juin à août 1994.

Par la suite, le site de Murambi devient un des principaux lieux de mémoire visités par des diplomates et hommes politiques étrangers lors de leur venue au Rwanda. Les visites de site sont alors limitées à quelques lieux en raison de l'insécurité qui règne encore dans le pays. Ces visites sont alors organisées par la Commission pour le mémorial du génocide et des massacres (ou Commission mémorial). Cette même commission organise le séjour d'écrivains en 1998 lors du festival Fest Africa. C'est dans ce cadre que Boubacar Boris Diop découvre le site mémorial de Murambi, au cœur de son ouvrage Murambi le livre des ossements. Le travail spécifique de préservation des corps et ossements à Murambi marque alors particulièrement les contemporains.

Au début des années 2000, la reconnaissance du génocide au niveau international conduit à une augmentation forte des financements sur la mémoire du génocide. C'est dans ce contexte que fut créé le musée-mémorial de Gisozi à Kigali et que fut aussi décidé la création d'un deuxième musée-mémorial au site de Gisozi. La muséographie sur ce site a fait l'objet de multiples controverses, autour du rôle de la France mais aussi sur l'histoire du génocide. Sur le rôle de la France, la muséographie est particulièrement critique sur l'Opération Turquoise, accusant aussi des militaires français d'avoir installé un terrain de volleyball sur une fosse commune, mais aussi d'avoir violé des femmes Tutsi sur ce lieu. A noter que cette muséographie s'inscrit dans un contexte particulier de controverses entre la France et le Rwanda (rupture des relations diplomatiques 2006-2009, rapport Mucyo en 2008).

Le site même a depuis fait l'objet de multiples réhabilitations et d'une transformation de son environnement : construction de fosses aménagées, sol pavé, bâtiment principal finalisé. Ces aménagements s'inscrivent dans une politique d'amélioration des sites mémoriaux à l'échelle nationale. Dans le cas de Murambi, ils visent aussi pour les autorités rwandaises à l'inscription du site au patrimoine mondial de l'Unesco, dans le cadre d'une demande d'inscription pour quatre sites (Murambi, Nyamata, Gisozi, Bisesero). En septembre 2023, ces quatre mémoriaux sont officiellement inscrits sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO en reconnaissance de leur rôle de mémoire, de réconciliation nationale et de transmission aux nouvelles générations.

1 - POURQUOI FAIRE ÉTUDIER MURAMBI, LE LIVRE DES OSSEMENTS DE BOUBACAR BORIS DIOP ET DANS QUEL CADRE DU PROGRAMME ?

Dans le cadre de la spécialité Humanité, Littérature et Philosophie (HLP) de Terminale et notamment de l'intitulé général du programme *L'Humanité en question. Période contemporaine (XX^e-XXI^e siècles)*, nous proposons ici une fiche pédagogique sur *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop, récit publié pour la première fois chez Stock, en 2000, et plusieurs fois réédité en version de poche chez Zulma, notamment en 2020, qui sera notre édition de référence.

Parce qu'il s'agit d'une œuvre qui évoque de façon fictionnelle le génocide perpétré contre les Tutsi au Rwanda en 1994, elle entre dans le premier chapitre *Histoire et violence* du programme de spécialité HLP, qui « part des grands conflits et traumatismes du XX^e siècle, qui ont changé notre vision de l'Humanité et notre compréhension de l'histoire » et se « propose d'étudier les diverses formes de la violence et leur représentation dans la littérature, ainsi que les questions philosophiques qui leur sont liées ». Ce que cette œuvre a de profondément spécifique selon nous est en effet de construire, par une dialectique intéressante entre fiction et témoignage, une éthique de la réception du témoignage, par la fiction, de construire avec le lecteur une posture d'écoute.

La lecture de *Murambi, le livre des ossements* peut ainsi constituer une propédeutique à la réception de la parole d'un témoin rescapé en classe telle que pensée par le projet *Construire le monde d'après*, et tenter, si elle n'est pas effective, de faire entendre ses enjeux.

Par ailleurs, l'une des principales questions abordées par *Murambi, le livre des ossements* est en effet plus largement celle de l'usage de la fiction pour représenter un génocide et le transmettre, l'œuvre étant largement métatextuelle. En mettant en abyme à travers son personnage, Cornelius, le geste d'écriture, les préoccupations de Boubacar Boris Diop rejoignent ainsi celles du premier chapitre du programme de spécialité HLP *Création, continuités et ruptures* qui « porte sur la conception même de l'activité créatrice et sur les relations entre art et société à travers les bouleversements intervenus depuis le début du XX^e siècle ». D'autant que sa genèse, une résidence d'écriture au Rwanda organisée par une association lilloise, le Fest'Africa, à l'été 1998 et initiée dès 1995, témoigne d'une volonté postcoloniale et panafricaine pour une dizaine d'auteurs issus du continent africain, de reprendre la parole sur un génocide dont la population mondiale et notamment occidentale a été abreuvée d'images, mais sans toujours avoir accès aux clés de compréhensions nécessaires pour le comprendre.

TERMINALE SEMESTRE N°1	LA RECHERCHE DE SOI Période de référence : <i>du romantisme au XX^e siècle</i>	Éducation, transmission et émancipation Les expressions de la sensibilité Les métamorphoses du moi
TERMINALE SEMESTRE N°2	L'HUMANITÉ EN QUESTION Période de référence : <i>période contemporaine (XX^e - XXI^e siècle)</i>	Création, continuités et ruptures Histoire et violence L'humain et ses limites

2 - COMMENT FAIRE ÉTUDIER MURAMBI, LE LIVRE DES OSSEMENTS DE BOUBACAR BORIS DIOP, EN S'APPUYANT SUR QUELS EXTRAITS ?

PARTIE 1 - LES SINGULARITÉS DE L'INCIPIT : CONSTRUIRE UNE ÉTHIQUE DE LA RÉCEPTION

Murambi, le livre des ossements s'ouvre sur une première partie intitulée « La Peur et la Colère » composée de 3 récits, correspondant à 3 témoignages pour entrer dans le roman. Celui de Michel Serumundo, la potentielle victime ; celui de Faustin Gasana, un milicien du côté des bourreaux ; et celui de Jessica, qui incarne une figure de la Résistance. D'emblée, par sa polyphonie, et ce que nous pourrions appeler son triple *incipit*, le récit nous ouvre à la complexité des situations et nous permet en tout cas d'éviter, dès le départ, des cadres d'appréhension de l'événement simplificateurs et binaires. Cette trentaine de pages, si l'enseignant fait le choix de ne pas faire lire l'ouvrage dans son intégralité, peut être condensée dans les larges extraits suivants. Rappelons que l'édition choisie de référence est celle de **ZULMA, 2020**.

EXTRAIT N°1 : Michel Serumundo : p. 11-13 : « C'est seulement lorsque des soldats, très nerveux [...] son petit rire clair résonnait dans le car » + p. 16-17 « Ne t'en fais pas, Séra [...] qu'ils se contenteraient d'un peu de sang. »

EXTRAIT N°2 : Faustin Gasana : p. 23-27 : « Tu as sûrement entendu parler de ce Français [...] son fiancé Adrien fait partie de mon groupe. » + « Ma mère, elle, reste silencieuse [...] la preuve de sa propre réussite. »

EXTRAIT N°3 : Jessica : p. 34-38 : « Moi, j'ai choisi d'être là [...] pour rejoindre la guérilla à Mulindi. » + « Si aujourd'hui je racontais tout cela [...] »

▲ EXTRAIT N°1 : Un événement inscrit dans le temps long de l'histoire (p.13-17)

L'événement - « l'avion de notre Président, Juvénal Habyarimana, venait d'être abattu en plein vol par deux missiles, ce mercredi 6 avril 1994 » (p. 13) est inscrit dans un continuum de violences : « Cette fois-ci ils ne blaguent pas », « on va encore dire que c'est un malheureux accident », « cette fois-ci ça n'allait pas se passer comme ça ». On apprend également à la page 17 : « Ils [les voisins de la famille de Michel] écoutaient cette radio des Mille Collines qui lancent depuis des mois des appels au meurtre totalement insensés ». La RTLM, une radio privée qui a émis de juillet 1993 à juillet 1994 a été un organe de propagande extrémiste anti-Tutsi très puissant. Avec Kangura, elle a été l'un des principaux « médias de la haine », comme l'ont bien montré Jean-Pierre Chrétien, Joseph Ngarambe, Marcel Kabanda et Jean-François Dupaquier, dans une étude précise et référencée de la propagande entre 1990 et 1994 qui a contribué à rendre possible le génocide¹.

Ces premiers mots du texte, fondamentaux, permettent d'ancrer l'événement dans son histoire longue, contribuant d'emblée à **court-circuiter toute représentation stéréotypée relative à une prétendue colère populaire et à l'explosion d'une « sauvagerie » spontanée et incompréhensible pour les personnes extérieures**. Cela rend aussi et surtout justice aux faits : l'invention des prétendues ethnies rwandaises date de la colonisation, les changements d'alliance (d'une tustiphilie à tout crin des Belges vers un soutien à la cause hutu) au moment de la décolonisation, les massacres de Tutsi antérieurs à 1994, en particulier ceux de 1959 avec la fondation du Parmehutu par Grégoire Kayibanda (Parti du mouvement de l'émancipation hutu) et la « Révolution sociale agricole », ceux de 1963 avec l'indépendance du pays (1962), ceux de 1973 avant le coup d'état militaire de Juvénal Habyarimana, l'exil forcé de bon nombre de Tutsi, depuis 1959, notamment dans les pays limitrophes (Ouganda, Tanzanie, Burundi).

POUR ALLER PLUS LOIN ET DRESSER DES PARALLÈLES SUR CE POINT

D'autres passages de Murambi, le livre des ossements s'y réfèrent :

- p. 54, on trouve explicitement cette formule : « Le génocide n'a pas commencé le 6 avril 1994 mais en 1959 par de petits massacres auxquels personne ne faisait attention ».
- p. 154 : on apprend que la mère de Cornelius, Nathalie, l'a « mis au monde en courant pour échapper à des gens qui voulaient la tuer ».
- p. 72-73 : il est fait référence à la fabrique coloniale des ethnies.



EXERCICE

Comme évoqué précédemment, il peut être envisager de donner accès aux élèves à la synthèse élaborée par l'historien François Robinet² dans *Enseigner le génocide des Tutsi au Rwanda de la fin du collège à l'université*, (Virginie Brinker (dir.), Éditions Universitaires de Dijon, 2017) et leur demander un écrit d'appropriation et d'expansion consistant à insérer des éléments supplémentaires à partir du passage suivant :

« Cornelius commença à trier et à classer ses papiers : des documents et des livres sur l'histoire du Rwanda. Il en avait beaucoup lu au cours des années précédentes, moins pour comprendre le passé lointain de son pays que pour comprendre le génocide. Il avait l'impression que tout le ramenait aux tueries de 1994.³ »

Il avait notamment appris : « ... » et aux élèves de compléter.

1 J-P. Chrétien (dir.), *Rwanda, Les médias du génocide*, Karthala, 1995

2 François Robinet, « L'écriture de l'histoire du génocide des Tutsi : un état des lieux » in Virginie Brinker (dir.), dans *Enseigner le génocide des Tutsi au Rwanda de la fin du collège à l'université* Éditions Universitaires de Dijon, 2017, p. 19-41.

3 Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, Zulma, 2020, p.48

▲ ANALYSE COMPARÉE de l'extrait n° 2 (p.18-29) et de l'extrait n° 3 (p.30-38)

Embrasser la pluralité de l'événement : empêcher le manichéisme, le binarisme

Fait suite au témoignage de Michel, personnage qui n'interviendra plus dans le roman, celui de Faustin Gasana, jeune milicien Interahamwe à la tête d'un groupe d'hommes, auxquels son père – grabataire – reproche de ne pas être assez efficace dans les tueries. Puis celui de Jessica, qui a choisi d'entrer en résistance à son échelle, en s'occupant des activités culturelles du maquis à Mulindi (Province du Nord du Rwanda, « siège » du FPR (Front Patriotique Rwandais)).

Ces personnages que tout oppose sont rapprochés par deux éléments : la situation d'énonciation (ce sont deux témoignages à la première personne) et la confrontation avec leurs parents, ouvrant vers une **intimité**.

La situation de Faustin, pris en étau entre un père qui le disqualifie et une mère qui ne semble pas le comprendre, voire le condamner : « Peut-être nous considèrent-elles tous comme des monstres ? » (p. 26), semble un peu ébranler ses certitudes : « Je ne sais qui de nous deux fuit le regard de l'autre » (p. 27), même si cela ne l'empêchera pas de retourner tuer dans son véhicule de fonction flambant neuf (« C'est toujours enivrant de lire dans les yeux des autres la preuve de sa propre réussite »). Il n'est toutefois pas présenté comme un bourreau monolithique, inhumain et assoiffé de sang. De même, Jessica n'est pas placée sur le piédestal de l'héroïne admirable et absolue. La fin de son témoignage se clôt sur cette femme tutsi qui la supplie de la sauver des miliciens et qu'elle choisit d'ignorer (« Je lui dis sèchement de me laisser tranquille », p. 38) pour préserver sa couverture et sa fausse pièce d'identité, l'envoyant ainsi sciemment à la mort. Dans les deux cas, les personnages ne font pas figure d'allégorie, **ils sont individuels, complexes, paradoxaux**.

Sans céder au relativisme des points de vue : construire, au seuil du roman, une éthique de la réception

Si l'on reprend plus en détail l'analyse de l'extrait 2, on s'aperçoit bien vite que le discours des miliciens est déminé par la manière dont il est présenté. Le discours ubuesque du père est moqué lorsque le vieillard parle d'Hitler en ces termes : « Ce français qui a voulu tuer tous les *Inyenzi*¹ blancs pendant la guerre, là-bas [...] » (p. 23). L'analogie avec la Shoah est déjà ici un aveu : ce qui est en train de se perpétrer est un génocide et les coupables le savent bien. En revanche, l'ignorance du père (son fils doit le reprendre pour lui dire qu'Hitler était allemand), tout en égratignant la responsabilité de l'Etat français dans les massacres, n'épargne pourtant pas le discours génocidaire du fils, censé être plus rationnel. Ce dernier développe en effet une rhétorique totalisante et une relation d'équivalence infondée : « J'ai toujours su [...] que j'aurais peut-être à tuer des gens ou à périr sous leurs coups » (p. 24), sans jamais formuler d'arguments logiques. Ses seuls arguments sont ceux des sophistes, les arguments dits d'autorité ou scientifiques (sans jamais être vérifiés ou fondés) : « J'ai étudié l'histoire de mon pays et je sais que les Tutsi et nous nous ne pourrions jamais vivre ensemble » (p. 25), le tout assorti d'un présent gnomique, totalisant une nouvelle fois ; ou encore d'arguments ad hominem, qui s'attaquent aux personnes et ne constituent en rien une argumentation logique : « des tas de fumistes prétendent le contraire » (p. 25). Cette **parodie de raisonnement** tourne en dérision l'entreprise des miliciens et fustige ainsi leurs agissements.

On voit combien **cette éthique de la réception**, que le texte parvient ici à forger, **n'est pas passive** : par son entrée dans la complexité des événements, elle aiguisé les armes des mots et de la pensée, conduisant le lecteur à la plus grande **vigilance**.

Par ailleurs, comme on l'a vu, le père de Faustin le disqualifie en permanence (« Vous êtes une génération d'incompétents » (p.24), là où Jessica marche dans le sillon de la résistance creusé par son père, qui faisait partie des maquisards de Pierre Mulele (ancien Ministre de l'Éducation Nationale de Patrice Lumumba) dans le Kivu (province de RDC). Il est question dans les deux cas de reprendre le flambeau de l'engagement des pères, mais, du côté du milicien, la transmission avorte par cette situation conflictuelle. Elle ne fonctionne pas. Dans le 3e extrait, symboliquement, on comprend – par la transmission réussie – que c'est précisément **la résistance à l'oppression, l'humiliation, la discrimination** qui est **digne d'être transmise** des parents aux enfants, et pourquoi pas-même de l'auteur au lecteur. En effet, Jessica va acquérir dans l'œuvre un statut particulier car elle va devenir un personnage à part entière, le seul de cette première partie, qui va pouvoir se déployer dans le reste de la fiction, dans les parties qui vont suivre. *Murambi, le livre des ossements* est en effet une œuvre bicéphale, qui fait se mêler polyphonie de témoignages reconstitués et trame proprement fictionnelle.

1 Le terme signifie «cafards» en kinyarwanda et désignait les Tutsi dans la propagande génocidaire.

PARTIE 2 - LE PERSONNAGE DE CORNELIUS ET LES ENJEUX DE LA FICTION

1. Une trame proprement romanesque

Dans la deuxième partie, le lecteur suit le parcours de Cornelius Uvimana, un personnage pleinement romanesque dont les péripéties sont spectaculaires et saisissantes.

Les principales étapes de la vie de Cornelius, si l'enseignant fait le choix de ne pas faire lire l'ouvrage dans son intégralité, peuvent être condensées dans les larges extraits suivants. Rappelons que l'édition choisie de référence est celle de **ZULMA, 2020**.

EXTRAIT N°4 : p. 45-47 : « Ah ! Siméon Habineza ! Ce vieillard-là [...] la tragique routine de la terreur. »

EXTRAIT N°5 : p. 49 : « C'était le hasard qui l'avait conduit dans le pays de Zakya [...] contre le mur des voisins qu'on était en train d'assassiner, eux aussi. »

EXTRAIT N°6, p. 84-85 : « Jessica leva les yeux vers lui [...] J'ai simplement mesuré à quel point tu te croyais innocent. »

Pour les résumer rapidement, nous pourrions dire que c'est le 6 juillet 1998, après 36h de voyage depuis Djibouti, que Cornelius « rentre », âgé de 37 ans, au Rwanda, après 25 années d'exil et retrouve ses amis d'enfance : Jessica Kamanzi (celle de la première partie) et Stanley Ntaramira. Devenu professeur d'histoire, exilé au Burundi en 73, puis à Djibouti, il a vécu le génocide à distance, et pensait que toute sa famille restée au Rwanda avait péri pendant le génocide, à l'exception de son oncle Siméon Habineza. Il découvrira, en rentrant au pays quatre ans après les faits, que son père, hutu, le docteur Joseph Karekezi, est l'organisateur du massacre de Murambi et qu'il a également tué sa mère, tutsi, Nathalie, sa sœur Julienne, son frère François et toute sa belle-famille.

La révélation pour Cornelius de l'abrupte vérité (il est le fils d'un bourreau et celui d'une victime à la fois) qui interviendra dans l'extrait n°6, se fait de manière très progressive. On a notamment la mention suivante, à la page 50 : « Stanley s'était efforcé de paraître naturel, mais sa voix l'avait trahi. Pourquoi ses amis tenaient-ils tant à l'accompagner à Murambi ? ». Puis, une trentaine de pages plus loin, on peut lire : « Mais c'est ce jour-là qu'une parcelle de la vérité se dévoila à lui. Cela ne faisait plus l'ombre d'un doute : Jessica avait quelque chose à lui dire et elle n'osait pas vraiment le faire. Ce devait être très grave » (p. 83).

L'auteur joue ici pleinement des ressorts de « **l'inattendu diégétique** » mis notamment en relief par Vincent Jouve dans *Pouvoirs de la fiction. Pourquoi aime-t-on les histoires ?* (Armand Colin, « La Lettre et l'idée », 2019), pour maintenir l'intérêt de son lecteur. Pour reprendre la terminologie de Raphaël Baroni dans *La Tension narrative – suspense, curiosité et surprise* (Le Seuil, 2007) distinguant trois émotions narratives fondamentales qui dépendent du savoir communiqué au destinataire, il s'agit ici de susciter sa « **curiosité** », conséquence d'une information parcellaire provoquée par un déficit de savoir, qui suscite et renouvelle l'intérêt du lecteur pour ce qu'il lit. Mais on peut même dire, plus largement, que dans ce passage brusque d'un système énonciatif polyphonique, constitué d'une succession de témoignages, dans lequel le lecteur était installé dans la première partie, à cette intrigue proprement romanesque dans la seconde, se joue ce que Jouve nomme aussi un « **inattendu énonciatif** », autrement dit lié au fonctionnement du récit. Quelque part, c'est ici un jeu sur les scénarios intertextuels, ne respectant pas l'horizon d'attente générique qui se noue.

Dans la deuxième partie de son ouvrage, Jouve développe le rôle des émotions dans la lecture de fictions. Avec ses rebondissements romanesques, l'histoire de Cornelius suscite ce que Jouve nomme des « émotions universelles, anthropologiques » reprenant un certain nombre de « **thèmes transculturels** : pouvoir, souffrance, mort, entraide, crises, succès, rêves et désillusions », tels que mis en lumière par Thomas Pavel, dans *Univers de la fiction* (Seuil, 1988) comme relevant des manifestations les plus fondamentales de l'existence. L'épaississement progressif du personnage de Cornelius permet en outre de susciter la « **proximité affective** » du lecteur au sens où plus on en sait sur le personnage, plus il nous est familier et l'on est ému de ce qui lui arrive.

2. Quels enjeux de ce passage à la fiction ?

Le personnage de Cornelius, par sa trajectoire et le destin de ses parents, est éminemment symbolique. En étant fils de bourreau et de victime, il incarne quelque part le Rwanda écartelé et fratricide puisque Tutsi et Hutu sont historiquement un même peuple, parlant une même langue, le kinyarwanda, et priant originellement un même dieu, Imana. « Ça ne veut pas dire grand chose Hutu ou Tutsi, c'est comme si tu perdais ton temps à comparer l'eau et l'eau », explique Théoneste à son fils Faustin dans *L'ainé des orphelins* de Tierno Monénembo. L'élaboration coloniale de stéréotypes « ethniques » et leur utilisation ultérieure à des fins génocidaires par les régimes ont été particulièrement bien étudiées et sans prétendre à l'exhaustivité, nous pouvons notamment citer des chercheurs tels Catherine Coquio¹, Jean-Pierre Chrétien et Marcel Kabanda² ou encore Josias Semujanga³ qui ont démontré en quoi les mécanismes d'une interprétation « biblio-scientifique », croisement improbable d'une lecture de la descendance mythique de Cham (fils maudit de Noé, livre V de la Genèse) et des schémas gobinistes de l'inégalité des races humaines, ont contribué à façonner de toute pièce les « ethnies » du Rwanda, faisant notamment des Tutsi au fil des siècles et des contextes sociopolitiques une « race noire supérieure », assimilée aux Égyptiens, aux Éthiopiens, et apparentée aux Juifs, des « hamites », des « Noirs d'exception », nourrissant les frustrations hutu.

On comprend dès lors la **dimension allégorique du personnage**.

Pourtant, la manière qu'a l'auteur de distiller progressivement des informations sur la vie de Cornelius, de nous faire accéder à ses pensées, ses manières de voir et de sentir contribuent à comprendre combien « l'immersion fictionnelle permet d'éprouver **ce qu'il y a de singulier dans toute expérience, c'est-à-dire, ce qui, en principe, n'est pas transmissible**⁴ ».

Les seules significations auxquelles nous pouvons avoir accès, en effet, sont sociales (conduites typiques etc.) : comment transmettre des événements singuliers, au caractère individuel ou à l'irréductible complexité, qui échappent à la typification ? En amenant le destinataire à les revivre virtuellement sur un mode mineur, autrement dit à revivre la situation émotionnellement et à l'éprouver dans sa dynamique, son processus d'engendrement : « **Non seulement la fiction permet à chacun d'accroître son savoir ; mais il est des choses qu'on ne peut saisir qu'à travers elle.**⁵ » (p. 133)

Plus que de représentation, Paul Ricoeur parle dans le troisième tome de *Temps et Récit* de « *représentance* (ou de lieutenance) » pour définir les rapports entre les constructions de l'histoire et « leur vis-à-vis, à savoir un passé tout à la fois aboli et préservé dans ses traces ». Il s'interroge ainsi sur l'existence, du côté de la fiction, de quelque relation au « réel » que l'on puisse dire correspondre à la « représentance », ce qui supposerait de dépasser la dichotomie instaurée dans les premiers tomes de l'ouvrage entre fiction et réel. Or, c'est en s'inscrivant dans une théorie pragmatique des effets de la lecture que cette dichotomie semble justement être dépassée : « les fictions ont par ailleurs des effets qui expriment leur fonction positive de révélation et de transformation de la vie et des mœurs. C'est donc du côté d'une *théorie des effets* qu'il faut orienter à présent la recherche⁶ ». Ces effets de « représentance » dans la fiction apparaissent ainsi comme « la quasi-présence des événements placés « sous les yeux » du lecteur par un récit animé [...] [une] intuitivité, [une] vivacité, [un] caractère élusif de la passéité du passé⁷ ». Or, le besoin de fiction du lecteur est patent et absolument nécessaire, selon l'auteur lui-même, dans le cas du génocide :

Lorsqu'il s'agit d'événements plus proches de nous, comme Auschwitz, il semble que la sorte de neutralisation éthique, qui convient peut-être au progrès de l'histoire d'un passé qu'il importe de mettre à distance pour mieux le comprendre et l'expliquer, ne soit ni possible, ni souhaitable [...]. L'individuation par l'horrible, à laquelle nous sommes plus particulièrement attentifs, resterait aveugle en tant que sentiment, aussi élevé et profond soit-il, sans la quasi-intuitivité de la fiction. La fiction donne au narrateur horrifié des yeux. Des yeux pour voir et pour pleurer⁸.

On comprend ici combien la fiction peut être fondamentale dans toute entreprise de transmission.

1 C. Coquio, *Rwanda, le réel et les récits*, Belin, 2004

2 J-P. Chrétien et M. Kabanda, *Rwanda et génocide. L'idéologie hamitique*, Belin, 2013.

3 J. Semujanga, *Récits fondateurs du drame rwandais. Discours social, idéologies, stéréotypes*, L'Harmattan, 1998.

4 Vincent Jouve, *Pouvoirs de la fiction. Pourquoi aime-t-on les histoires ?*, Armand Colin, « La Lettre et l'idée », 2019, p. 131-133.

5 *Ibid.*, p. 133.

6 Paul Ricoeur, *Temps et récit, tome III, Le Temps raconté*, Seuil, 1985, p.149-150.

7 *Ibid.*, p.277

8 *Ibid.*, p.274-275

3. La réflexion métatextuelle sur l'art de transmettre

Cornelius, double de l'écrivain et questionnements esthétiques

EXTRAIT N°7 : p. 62-65 : « Je vais monter une pièce de théâtre sur le génocide [...] Celui-ci était manifestement heureux de pouvoir enfin se débarrasser de Cornelius. »

Ce passage met d'abord en lumière la façon dont la fiction peut fonctionner comme prise de conscience du public, en tournant en dérision les positions des hauts dignitaires de l'armée française qui « lisent » l'événement de façon erronée :

- « cette putain de théorie sur les génocides croisées » : pour comprendre cette « théorie », voir l'article de Jean-Pierre Chrétien, « Un négationnisme structurel. Le génocide rwandais et sa négation », <https://msi.net/Un-negationnisme-structurel>

- « des choses que les Angliches et les Amerloques pourraient utiliser pour ternir l'honneur de la France » : renvoie à la peur de la perte de l'influence francophone dans cette région, de nombreux exilés tutsi étant devenus anglophones en vivant dans certains pays limitrophes, comme l'Ouganda et la Tanzanie.

- « ce jeune homme qui vient d'Ethiopie, je crois. Facile à reconnaître. Arrogant et sournois » : renvoie aux préjugés liés à la fable hamitique (voir, pour mieux comprendre, l'article d'Amélie Faucheu déjà cité, « La théorie hamitique : élément fondateur de l'imaginaire racial du génocide », 2019 <https://penserlahaine.hypotheses.org/596>)

Autant de préjugés qui expliquent la collusion avec les miliciens génocidaires pointée dans l'extrait : « Le capitaine convoque ses deux assistants, Pierre Intera et Jacques Hamwe ». En 1992 la création de la Coalition pour la défense de la République (CDR) qui rassemble des ultras hutu, s'est accompagnée en effet de la création de milices, les *Interahamwe* (« ceux qui se tiennent / ou attaquent ensemble » en kinyarwanda), qui ont été particulièrement actives lors du génocide.

Mais cet extrait peut être également lu comme une réflexion métatextuelle sur les limites de la représentation fictionnelle car Cornelius s'est mis en tête d'écrire une pièce de théâtre sur le génocide, privilégiant le grossissement héroï-comique des faits.



EXERCICE

Pour entrer dans l'interprétation de cet extrait, on peut demander aux élèves un écrit d'appropriation demandant d'écrire (amplification/expansion) ce que Roger pourrait dire à Cornelius le lendemain, à partir de la phrase suivante : « Tu ne te rends pas compte, Cornelius. Mais je tiens à ce qu'on discute demain, quand tu seras mieux, fit encore Roger »

On peut imaginer que Roger évoque, dans son discours, la pudeur et la sobriété nécessaires à la mise en récit des faits pour des raisons éthiques liées au respect du vécu des survivants et au respect des morts. D'autant que Cornelius ignore encore tout des agissements de son père, le Dr Karekezi, à ce moment-là du récit.

En effet, l'alcool aidant, la manière dont Cornelius évoque sa future création artistique est outrancière, et par là-même, scandaleuse. Cela est mis en avant dès le départ par les hyperboles : « un énorme cigare », « une mauvaise foi sans bornes ». Tout est placé sous le signe de la dégradation burlesque : « il dit qu'on a peut-être tué son chat pendant les génocides », « un chat-espion », y compris sur un mode ironique « il a un faible pour les droits de l'homme ». Tout se passe comme si, par ces caricatures, la création de Cornelius ne pouvait être ni souhaitable, ni crédible. Par ses outrances, elle est contreproductive.

Ce passage est le pendant d'un autre passage, situé en fin d'ouvrage, lorsque Cornelius écoute le récit de Siméon Habineza, son oncle rescapé, et comprend qu'il ne pourra jamais « rivaliser avec sa puissance d'évocation » car Siméon lui apparaît comme un « raconteur d'éternité ». Il se réserve alors un « rôle plus modeste » qui nous apparaît clairement comme une indication métatextuelle :

« Il dirait inlassablement l'horreur. Avec des mots-machettes, des mots-gourdins, des mots-hérissés de clous, des mots nus [...] des mots couverts de sang et de merde » (p. 227).

Cet art poétique, né dans l'horreur de la mort, que Cornelius découvre, prendra ainsi deux partis esthétiques, celui du réalisme et celui de la simplicité, répondant aux injections d'un Jean Cayrol, partisan d'un « romanesque chaste », appelant une « littérature qui sauve l'homme » car selon lui, « il y a tout de même un sentiment que nous ne pouvons écarter, même d'une telle littérature qui se veut libre dans ses options, c'est celui de la pudeur, du respect en face d'un monde inabordable où il n'y avait rien ».

Le roman devient ainsi lui-même une forme-sens, puisque cette mutation esthétique est opérée dans la troisième partie, au plus proche des faits et des témoignages recueillis par l'auteur lors de sa résidence d'écriture au Rwanda, sobrement intitulée « Génocide ». *Murambi, le livre des ossements* apparaît en effet à bien des égards comme une mosaïque de témoignages recréés à partir de nombreuses rencontres opérées dans le cadre de l'opération lancée par le Fest'Africa, ce dont témoignent les « remerciements » présents dans l'ouvrage :

Ma gratitude va particulièrement aux Rwandais de toutes conditions qui ont accepté de parler des choses épouvantables qu'ils avaient vues et vécues. Beaucoup d'entre eux trouvaient pour la première fois la force de le faire. J'espère ne pas avoir trahi leurs souffrances.

La dimension métatextuelle de cet extrait est, par ailleurs, d'autant plus prégnante dans *Murambi, le livre des ossements* que Boubacar Boris Diop lui-même est tout à fait conscient des dangers de la fiction, après avoir consacré au génocide perpétré contre les Tutsi une première fiction en 1999, *Le Cavalier et son ombre*, (Abidjan, Nouvelles Éditions Ivoiriennes, 1999). Dans ce roman, le narrateur, Lat-Sukabé Cissé, débarque à l'hôtel Villa Angelo, suite à une lettre de son ancienne compagne, Khadidja, disparue dix ans plus tôt, qui dit habiter Bilenty. Le mystère entretenu autour de la lettre et de cette destination, dans une atmosphère mi-merveilleuse, mi-fantastique, sera peu à peu éclairci, via les nombreux récits enchâssés que compte le récit. Khadidja, devenue conteuse professionnelle pour échapper à la pauvreté de leur ancien appartement de Nimzatt, s'est laissée gagner par la folie de ses récits, éperdument en quête de Tunde, l'enfant mythique et miraculeux, le sauveur du peuple noir, finissant par mêler son histoire à celle du conte qu'elle profère intitulé « Le Cavalier et son ombre ». Dans son essai *L'Afrique au-delà du miroir*, Boubacar Boris Diop (Philippe Rey, 2007) se livre à une critique acerbe de son propre roman et son jugement est sans appel : « C'est comme si, dans une fiction sur la Gestapo lyonnaise pendant l'Occupation, un auteur français avait fait de Klaus Barbie le défenseur de la veuve et de l'orphelin » ou un peu plus loin :

Bien plus vulnérables qu'ils ne veulent l'admettre, les créateurs en arrivent, à l'instar de Khadidja, à percevoir comme un bloc informe les victimes et leurs bourreaux, et à ne plus faire aucune différence entre les causes et les conséquences des événements. Cette tendance à confondre dans une lamentation universelle des drames politiques dont le seul point commun est d'advenir en Afrique, ouvre une voie royale aux pires clichés. À ce compte, les situations spécifiques et a fortiori les êtres singuliers s'estompent bien vite⁹.

Une analyse des faits et leur ancrage dans un contexte historique précis sont donc nécessaires *à travers, en amont ou en aval de l'œuvre*, si l'on veut éviter de tomber dans les pièges de la fiction.

4. Débats philosophiques sur la fiction

La question de la légitimité de la fiction à rendre compte du réel se pose depuis l'Antiquité, la « fiction » qui, étymologiquement, vient du latin *fingere*, qui veut dire « feindre » étant un terme, à l'origine, proche de l'idée de mensonge.



EXERCICE

On peut organiser un débat de groupes en plusieurs temps dans la classe : « La fiction peut-elle (au sens de « en a-t-elle le droit ») représenter le génocide ? Puis découvrir les textes et les positions développées dans cette sous-partie de la fiche et la suivante. Et enfin, reprendre leurs arguments et refaire le débat à l'aune de ces nouvelles découvertes.

Dans cette mise en œuvre, il serait important que des secrétaires de séance se répartissent les tâches pour prendre des notes et mesurer : les compétences langagières de chacun (qui initie le débat ? qui rebondit à propos quitte à réorganiser l'ordre de ses idées ? Qui sait écouter pour ne pas déformer ce qu'à dit l'interlocuteur et mieux lui répondre ? Qui laisse de la place et du temps de parole aux membres de son groupe sans imposer la sienne ? etc..).

Ces critères, correspondant à des compétences orales, pourront être construits avec les élèves à partir des observations actives des secrétaires de séance et de leur mise en commun. Des tableaux récapitulatifs des compétences peuvent être construits, et les observateurs n'auront qu'à cocher en indiquant les initiales des élèves qui débattent, pour favoriser la prise de notes, l'oral étant rapide et fugace. Plus l'exercice est répété au cours d'une année scolaire, plus les élèves ont des chances de progresser, en commençant notamment par observer qu'une progression est possible. L'oral, en particulier en fin de formation (classe de Terminale), est peu relié à l'évaluation et à la progression par des élèves généralement évalués à l'écrit et des postures d'élèves (très actives, ou en retrait) ont pu s'installer avec le temps. Faire de l'oral un objet explicite d'apprentissage est donc une nécessité. En vue du Grand Oral, cette mise en situation se révèle pertinente et efficace.

Après un premier débat, à chaud, les élèves peuvent être invités à lister individuellement ce qui peut rendre la fiction illégitime à représenter la réalité (à partir de ce qu'ils ont entendus lors du débat et en le complétant). On peut leur demander de comparer leur liste à l'argumentation de Platon.

L'un des détracteurs de la fiction est Platon, philosophe grec, né en 428 / 427 av. J.-C. et mort en 348 / 347 av. J.-C. Pour lui, la représentation par l'œuvre d'art est une imitation négative de la réalité, elle est mensongère, elle ne permet pas la connaissance du réel car le monde sensible (notre monde) n'est qu'un pâle reflet du monde des Idées selon lui. Pour Platon, le monde des Idées, comme son nom l'indique est peuplé d'Idées (*eidos*) qui sont immatérielles et éternelles. Ce sont des essences, non changeantes, et ce sont paradoxalement les seules qui sont pleinement réelles. Elles ne sont pas de notre monde.

Dans La République, se trouve formulée par Platon l'allégorie des trois lits :

- 1 - L'Idée du lit, le lit dans le monde des Idées, l'essence du lit, la seule réelle ;
- 2 - Le lit du menuisier : l'imitation de l' « idée » de lit, celle que l'on trouve dans notre monde, le monde sensible, mais qui n'est déjà qu'une apparence de lit seulement, puisque seule l' « idée » de lit est pleinement réelle ;
- 3- Le lit du peintre : « le peintre est imitateur », pire encore, le peintre recopie, en peignant un lit, le lit du menuisier, qui, lui, n'est déjà qu'apparence : « l'imitation [artistique] est donc loin du vrai », selon Platon. « Ces imitateurs [les artistes] ne créent que des fantasmagories et non des êtres réels. ».

Dans la citation ci-dessous, Platon prend pour exemple Homère, un créateur de la fin du VIII^e siècle av. J.-C. Il était simplement surnommé « le Poète » par les Anciens. Les deux premières œuvres de la littérature occidentale que sont l'*Illiade* (qui a pour sujet la guerre de Troie) et l'*Odyssée* (les aventures du héros grec Ulysse) lui sont attribuées.

– Par conséquent, posons que tous les experts en poésie, à commencer par Homère, sont des imitateurs des simulacres de la vertu et de tous les autres simulacres qui inspirent leurs compositions poétiques, et qu'ils n'atteignent pas la vérité. Au contraire, comme nous le disions à l'instant, le peintre produira un cordonnier qui paraîtra réel, alors que lui-même ne connaît rien à la cordonnerie, et qu'il le produit pour des gens qui ne s'y connaissent pas davantage, mais qui observent les choses en se basant sur les couleurs et les figures.

Platon, *La République*, Livre X, 315 av J-C

Pour Platon, l'imitation ne peut pas être connaissance puisqu'elle n'agit que par intériorisation et contamination affective, et donc non rationnelle.

Dans la citation ci-dessous, le terme de « poésie » est à comprendre au sens large de « création artistique », *poiein* en grec signifiant « créer ».

– Et cependant nous n'avons pas encore accusé la poésie du plus grave de ses méfaits. Qu'elle soit en effet capable de corrompre même les honnêtes gens, à l'exception d'un petit nombre, voilà sans doute ce qui est tout à fait redoutable.

– Assurément, si elle produit cet effet.

– Écoute et considère le cas des meilleurs d'entre nous.

Quand nous entendons Homère ou quelque autre poète tragique imiter un héros dans la douleur, qui, au milieu de ses lamentations, s'étend en une longue tirade, ou chante, ou se frappe la poitrine, nous ressentons, tu le sais, du plaisir, nous nous laissons aller à l'accompagner de notre sympathie, et dans notre enthousiasme nous louons comme un bon poète celui qui, au plus haut degré possible, a provoqué en nous de telles dispositions.

– Je le sais ; comment pourrais-je l'ignorer ?

{...}

– Mais lorsqu'un malheur domestique nous frappe, tu as pu remarquer que nous mettons notre point d'honneur à garder l'attitude contraire, à savoir rester calmes et courageux, parce que c'est là le fait d'un homme, et que la conduite que nous applaudissons tout à l'heure ne convient qu'aux femmes.

– Je l'ai remarqué.

– Or, est-il beau d'applaudir quand on voit un homme auquel on ne voudrait pas ressembler – on en rougirait même – et, au lieu d'éprouver du dégoût, de prendre plaisir à ce spectacle et de le louer ?

– Non, par Zeus ! cela ne me semble pas raisonnable.

Platon, *La République*, Livre X, 315 av J-C

NB : Un malheur « domestique » : un malheur qui « touche notre foyer », nous touche (*domus*, c'est la maison, le foyer en latin)

Nous passerons sur le propos que l'on considérerait comme misogynie aujourd'hui, pour retenir que cette faculté de la création artistique de « corrompre » les âmes vaut aux poètes (le terme est à comprendre, encore une fois au sens large de créateurs) d'être exclus de la société idéale de Platon, la République :

– Ainsi donc, Glaucon, quand tu rencontreras des panégyristes d'Homère, disant que ce poète a fait l'éducation de la Grèce, et que pour administrer les affaires humaines ou en enseigner le maniement il est juste de la prendre en main, de l'étudier, et de vivre en réglant d'après lui toute son existence, tu dois certes les saluer et les accueillir amicalement, comme des hommes qui sont aussi vertueux que possible, et leur accorder qu'Homère est le prince de la poésie et le premier des poètes tragiques, mais savoir aussi qu'en fait de poésie il ne faut admettre dans la cité que les hymnes en l'honneur des dieux et les éloges des gens de bien. Si, au contraire, tu admet la Muse voluptueuse, le plaisir et la douleur seront les rois de ta cité, à la place de la loi et de ce principe que, d'un commun accord, on a toujours regardé comme le meilleur, la raison.

– C'est très vrai.

Platon, *La République*, Livre X, 315 av J-C

NB : « panégyriste » : personne qui loue, qui vante quelqu'un ou quelque chose.

« la Muse voluptueuse » : l'inspiration créatrice qui suscite le plaisir, les émotions

Si l'on récapitule, Platon formule deux arguments logiques qui font que la fiction n'est pas légitime pour représenter le réel :

- Elle est mensongère (car inventée) donc elle ne permet pas la connaissance de la vérité
- Elle corrompt l'âme car elle n'est pas rationnelle.



EXERCICE

On peut demander aux élèves d'imaginer des contre-arguments à opposer à la thèse platonicienne, d'essayer de les lister, puis de comparer leur liste avec l'argumentation d'Aristote.

Aristote, autre philosophe grec, qui a été le disciple de Platon, va réhabiliter la fiction.

Pour lui représenter le réel ne se résume pas à tenter de l'imiter ou en faire une pâle copie, c'est représenter les choses « telles qu'on les dit ou qu'elles semblent être ». Aristote prend acte d'une part subjective dans la représentation des choses, la pensée et le jugement interviennent dans la relation de l'homme au réel. Par ailleurs, c'est aussi, pour lui, représenter les choses « telles qu'elles doivent être », on est proche de l'idée de reconstruction artistique, et très loin de l'idée de corruption des âmes, puisqu'on a l'impression ici que la fiction peut corriger le réel, rendre les hommes meilleurs. Aristote considère d'ailleurs que « l'imitation du poète ne s'étend pas à la nature extérieure [...], elle a pour objet l'homme, la vie humaine », c'est là son véritable sujet. C'est ce qui la distingue du récit tel qu'opéré en histoire selon Aristote :

[...] Il ressort clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire. Car la différence entre le chroniqueur et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose (on pourrait mettre en vers l'œuvre d'Hérodote, ce ne serait pas moins une chronique en vers qu'en prose) ; mais la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu ; c'est pour cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier. Le « général », c'est le type de chose qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement. C'est le but que poursuit la poésie, tout en attribuant des noms aux personnages. Le « particulier », c'est ce qu'a fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé.

Aristote, *La Poétique*, IV, 335 av JC

NB : le « chroniqueur » : l'historien
Hérodote : historien et géographe grec
Alcibiade : stratège et général athénien

Aristote répond point par point à Platon en démontrant dans *La Poétique* que l'homme depuis la petite enfance apprend en imitant et que « si l'on aime à voir des images [comprenez des représentations artistiques de telle ou telle chose qui représentent le réel], c'est qu'en les regardant on apprend à connaître ».

Ainsi, pour Aristote, la fiction est-elle tout à fait légitime à représenter le réel car :

- elle ne l'imité pas, elle introduit une part de jugement et de subjectivité dans la représentation, elle n'est donc pas pâle copie, mais création ;
- cela lui permet de nous mettre sur la voie de la connaissance : elle nous enseigne, au moins, sur l'être humain et ce qui est universel ;
- elle peut même contribuer à rendre les êtres humains meilleurs.

À cet égard, n'oublions pas qu'Aristote est le théoricien de la *catharsis*, la purgation des passions, qui correspond à une forme de libération et de sublimation des pulsions lorsque l'on assiste à une représentation imagée.

5. La fiction malgré tout : principaux enjeux

Pour permettre aux élèves de bien saisir les enjeux de la fiction dans la transmission et les raisons pour lesquelles, tout en étant conscient de ses écueils potentiels, Boubacar Boris Diop choisit d'en user malgré tout dans *Murambi, le livre des ossements* on peut leur faire lire cette fable de La Fontaine :

Jean de La Fontaine, « Le Pouvoir des Fables », *Fables*, VIII,4, 1678 À Monsieur de Barillon¹

La qualité d'ambassadeur
Peut-elle s'abaisser à des contes vulgaires?
Vous puis-je offrir mes vers et leurs grâces légères ?
S'ils osent quelquefois prendre un air de grandeur,
Seront-ils point traités par vous de téméraires ?
Vous avez bien d'autres affaires
À démêler que les débats
Du lapin et de la belette
Lisez-les, ne les lisez pas ;
Mais empêchez qu'on ne nous mette
Toute l'Europe sur les bras
Que de mille endroits de la terre
Il nous vienne des ennemis
J'y consens ; mais que l'Angleterre
Veuille que nos deux rois se lassent d'être amis,
J'ai peine à digérer la chose.
N'est-il point encore temps que Louis se repose ?
Quel autre Hercule enfin ne se trouverait las
De combattre cette hydre ; et faut-il qu'elle oppose
Une nouvelle tête aux efforts de son bras ?
Si votre esprit plein de souplesse,
Par éloquence et par adresse,
Peut adoucir les cœurs et détourner ce coup,
Je vous sacrifierai cent moutons : c'est beaucoup
Pour un habitant du Parnasse.
Cependant faites-moi la grâce
De prendre en don ce peu d'encens :
Prenez en gré mes vœux ardents,
Et le récit en vers qu'ici je vous dédie.
Son sujet vous convient ; je n'en dirai pas plus :
Sur les éloges que l'envie
Doit avouer qui vous sont dus
Vous ne voulez pas qu'on appuie.

Dans Athènes autrefois, peuple vain et léger,
Un orateur, voyant sa patrie en danger,
Courut à la tribune ; et, d'un air tyrannique,
Voulant forcer les cœurs dans une république,
Il parla fortement sur le commun salut.
On ne l'écoutait pas. L'orateur recourut
À ces figures violentes
Il fit parler les morts, tonna, dit ce qu'il put ;
Le vent emporta tout, personne ne s'émut.
L'animal aux têtes frivoles,
Étant fait à ces traits, ne daignait l'écouter ;
Tous regardaient ailleurs : il en vit s'arrêter
À des combats d'enfants, et point à ses paroles.
Que fit le harangueur ? Il prit un autre tour.
Cérès, commença-t-il, faisait voyage un jour
Avec l'anguille et l'hirondelle :
Un fleuve les arrête ; et l'anguille en nageant,
Comme l'hirondelle en volant,
Le traversa bientôt. L'assemblée à l'instant
Cria tout d'une voix : Et Cérès, que fit-elle ?
Ce qu'elle fit ? un prompt courroux
L'anima d'abord contre vous.
Quoi ! de contes d'enfants son peuple s'embarrasse :
Et du péril qui le menace
Lui seul entre les Grecs il néglige l'effet !
Que ne demandez-vous ce que Philippe fait ?
À ce reproche l'assemblée, Par l'apologue réveillée
Se donne entière à l'orateur :
Un trait de fable en eut l'honneur.
[...]



EXERCICE

a. Combien y a-t-il de mouvement dans cette fable ? De quoi parle chacun ?

b. Cette fable a été tronquée. Sa morale a été enlevée. Si vous connaissez d'autres fables de La Fontaine, vous savez que ces dernières se terminent (parfois elles commencent) par des « morales », c'est-à-dire des leçons, écrites au présent de vérité générale, que l'on tire du récit/de l'histoire. Tentez de rédiger (en prose) la morale de cette histoire.

1 « M. de Barillon »: Il s'agit de Barillon d'Amoncourt, ambassadeur de France en Angleterre. Il aura pour mission de rallier le souverain britannique à Louis XIV. Paul de Barillon fréquentait les salons parisiens et spécialement le très coté salon de Mme de la Sablière où La Fontaine l'a rencontré.



RÉPONSES ATTENDUES DES ÉLÈVES

a. La première strophe, de « La qualité d'ambassadeur » jusqu'à « Son sujet vous convient ; je n'en dirai pas plus » poursuit la dédicace, elle interpelle le destinataire, M. de Barillon, ambassadeur, diplomate, pour qu'il tente d'aplanir les relations entre la France et l'Angleterre, afin d'éviter la guerre. Le sujet est donc assez grave et très politique. ;

b. Le récit de la fable commence à proprement parler avec « Dans Athènes autrefois, peuple vain et léger » jusqu'à « Il prit un autre tour ». Il est pris en charge par un narrateur. Ce récit met en scène un orateur qui prononce un discours mais que personne n'écoute alors qu'il est en train d'avertir le peuple des dangers de la guerre. C'est la situation dans laquelle pourrait se retrouver M. de Barillon, lui qui doit par son « esprit plein de souplesse / Par éloquence et par adresse, [...] adoucir les cœurs et détourner ce coup ».

« Cérès, commença-t-il, faisait voyage un jour / Avec l'anguille et l'hirondelle / Un fleuve les arrête ; et l'anguille en nageant, / Comme l'hirondelle en volant, / Le traversa bientôt » : C'est l'histoire que choisit de raconter l'orateur.

À partir de « L'assemblée à l'instant / Cria tout d'une voix » jusqu'à la fin du texte, c'est la fin du récit pris en charge par le narrateur : le choix opéré par l'orateur a fait mouche, en racontant une histoire inventée, le peuple s'est mis à l'écouter, ce que ne manque pas de lui reprocher l'orateur.

c. Comparez la morale que vous avez écrite à celle de cette fable que voici :

« Nous sommes tous d'Athènes en ce point ; et moi-même,
Au moment que je fais cette moralité,
Si Peau-d'Ane¹ m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême.
Le monde est vieux, dit-on : je le crois ; cependant
Il le faut amuser encor² comme un enfant. »

La fable de La Fontaine défend donc l'idée qu'une histoire inventée, une fiction, parce qu'elle est divertissante (« Il le faut amuser encor comme un enfant ») est plus apte, **plus à même, de véhiculer des messages, faire passer des idées, en particulier lorsque la situation est grave.** Elle est plus **efficace** qu'un grand discours.

Pourtant, c'est souvent dans le contexte de la **représentation des violences extrêmes** que la légitimité de la fiction à les représenter continue de se poser.

Claude Lanzmann est le réalisateur du film *Shoah*, sorti en 1985, un film documentaire sur l'extermination des Juifs par les nazis durant la Seconde Guerre mondiale, qui dure près de dix heures. Tourné dans les années 1976-1981, le film est composé d'entrevues de témoins de la Shoah et de prises de vues faites sur les lieux du génocide. Claude Lanzmann considère sa création comme une création artistique, et non une copie du réel, puisque sa subjectivité s'y exprime (il se met en scène en train d'interviewer les témoins, le montage traduit son point de vue...), il refuse les images d'archives également, mais il récuse, par cette démarche artistique, toute fiction, toute invention :

« L'Holocauste³ est d'abord unique en ceci qu'il édifie autour de lui, en un cercle de flammes, la limite à ne pas franchir parce qu'un certain absolu d'horreur est intransmissible : prétendre le faire, c'est se rendre coupable de la transgression la plus grave. La fiction est une transgression, je pense profondément qu'il y a un interdit de la représentation⁴. »

1 « Peau d'Âne » : La Fontaine parle du « Peau d'Ane » dont parle Louison dans *Le Malade imaginaire* de Molière. Le conte de Perrault portant le même titre ne paraîtra qu'en 1694.

2 Pour des raisons de prononciation du vers (de versification) le « e » est éliminé.

3 Le terme « holocauste » a commencé à prendre le sens actuel de massacre de Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale à partir de la sortie le 16 avril 1978 sur la chaîne américaine NBC d'une mini-série télévisée de quatre épisodes de 89 à 135 minutes, réalisée par Marvin Chomsky sur le scénario de Gerald Greenberg et intitulée *Holocaust*.

4 Claude Lanzmann, « À propos de *La Liste de Schindler*, dernier film de Steven Spielberg. Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde*, 3 mars 1994, p. 7.

Comme l'écrit Audrey Kichelewski dans un article intitulé « Histoire de l'« Holo-kitsch » ou les scandales dans la représentation de la Shoah¹ », *Shoah*, le film de Lanzmann,

« s'inscrivait en effet en réaction à d'autres représentations cinématographiques des années 1970, et notamment le succès de la série télévisée américaine *Holocaust* en 1978 qui racontait le destin d'une famille de juifs allemands durant la Seconde guerre mondiale. Cette série sera visionnée par un Américain sur deux et sera diffusée avec grand succès en France et en Allemagne. La controverse porta alors sur le risque de « banalisation » de l'événement, « transformé en mélo » et commercialisé. La présence de coupures publicitaires durant la série fit notamment scandale : 'On ne peut expliquer Auschwitz, pas plus qu'on ne peut le représenter, c'est l'événement ultime, le mystère ultime, à jamais incompréhensible et intransmissible', écrivit alors Élie Wiesel² dans un article intitulé « Trivializing the Holocaust » et publié dans le *New York Times*. [...] Pour autant, les critiques s'accordent aujourd'hui à dire que cette série eut un impact majeur pour la prise de conscience de l'événement au sein du grand public, tant aux États-Unis qu'en Europe, notamment par la grande diffusion permise par le média télévisuel. »

Lorsque Lanzmann écrit que la « fiction est une transgression », il le fait en 1994, dans le contexte du débat suscité en 93 par la sortie du film de Steven Spielberg, *La Liste de Schindler*, accusé par certains critiques, comme *Holocauste* en son temps, d'avoir mélodramatisé le génocide, et d'avoir osé montrer l'irreprésentable, à savoir l'intérieur d'une chambre à gaz.

Le mélodrame est en effet un genre artistique (cinématographique, théâtral, voire romanesque) populaire que caractérisent l'in vraisemblance et le pathétique de l'intrigue, l'outrance des caractères des personnages et du ton.

Notons que concernant le Rwanda, le film américain *Hotel Rwanda* de Terry George a suscité de nombreuses polémiques également. Voici les objectifs que s'était donnés le réalisateur :

J'essayais d'écrire sur l'Afrique, sur la situation politique, sur l'anarchie, sur l'absence d'espoir des gens ordinaires. Puis j'ai lu le scénario de Keir Pearson, sa version de cette histoire. J'ai réalisé à quel point c'était un récit humain qui me permettrait de raconter cette page d'histoire émouvante, politique et humanitaire. Je pouvais la raconter de telle manière qu'elle deviendrait un film de divertissement. Le public rirait, le public pleurerait, le public serait en colère. Et il serait exalté devant le triomphe de l'homme ordinaire sur le Mal absolu³.

Le « film de divertissement » appelé de ses vœux par le réalisateur a pu avoir de quoi choquer, puisque l'intrigue a été recentrée sur le personnage de Paul – un Hutu, un « Juste » qui va utiliser ses contacts pour protéger sa famille et offrir un refuge à des centaines d'innocents Tutsi – et sa relation amoureuse avec son épouse, Tatiana, malgré la tourmente. Il a pourtant rencontré un franc succès avec trois nominations aux Oscars (Meilleur acteur dans un rôle principal, Meilleur scénario original, Meilleure actrice dans un second rôle) et a certainement permis à de très nombreuses personnes d'avoir accès à cette histoire.

On peut citer par exemple l'essai très critique d'Alfred Ndahiro et Privat Rutazibwa, intitulé *Hotel Rwanda ou le génocide des Tutsi vu par Hollywood* :

Nous nous refusons à laisser l'industrie du divertissement, la machine à faire des dollars sur les malheurs de l'humanité qu'est le cinéma hollywoodien, imposer dans l'esprit du grand public malheureusement mal informé des stéréotypes qui garantissent, sans doute, le succès commercial d'une œuvre de fiction, mais déforment, voire travestissent délibérément la vérité du génocide des Tutsi rwandais⁴.

Ou encore cette critique acerbe de Servilien Sebasoni,

En combinant réalité et fiction, Terry George, qui n'a pas de contact avec le Rwanda, a réussi à faire d'un génocide une histoire intéressante. En incluant certains ingrédients dont les spectateurs occidentaux raffolent (tels que de longs baisers langoureux), le producteur présente un génocide consommable à un public qui aurait trouvé le génocide rwandais insupportable⁵.

Dans ces critiques, c'est l'outrance, les aspects mélodramatiques, la sensualité déplacée – dans le contexte – qui sont en ligne de mire, autrement dit un certain manque de sobriété et de pudeur.

1 Dans Brinker V., Vacher P., El Kenz D., Derivois D., *Violences historiques : quelles représentations de l'Après, Regards croisés sur les dimensions juridiques, littéraires et psychiques de la réparation*, ABELL, 2020.

2 Écrivain et philosophe, déporté en 1944 à Auschwitz puis Buchenwald et survivant de la Shoah.

3 Terry George, *Hotel Rwanda*, 1h57, 2004, Édition collector 2DVD Metropolitan.

4 A. Ndahiro-Privat Rutazibwa, *Hôtel Rwanda ou le génocide des Tutsis vu par Hollywood*, L'Harmattan, 2008, p. 11.

5 S. Sebasoni, « Paul Rusesabagina ou la Tentation de l'héroïsme », *Grands Lacs Hebdo*, n° 461 du 25-31 mai 2006.

On comprend dès lors la conception esthétique mise en œuvre dans *Murambi, le livre des ossements*, comme une démarche éthique. Il est important de connaître le contexte d'écriture de ce récit et de revenir sur l'opération menée par l'association lilloise Fest'Africa en 1998. Cette opération initiée fin 1995 permit à des écrivains non rwandais (Nocky Djedanoum (Tchad), Boubacar Boris Diop (Sénégal), Koulsy Lamko (Tchad), Monique Ilboudo (Burkina Faso), Véronique Tadjo (Côte d'Ivoire), Tierno Monémbo (Guinée) et Abdourahman Waberi (Djibouti)) de partir au Rwanda en résidence d'écriture (en juillet-août 1998) pour rendre compte du génocide qui s'y était déroulé. Il fallut deux ans pour convaincre les autorités rwandaises de laisser ces auteurs entrer dans leur pays en raison des méfiances du régime de Kigali à l'égard de la France. Lors de leur voyage, les écrivains ont visité les sites du Mémorial du Génocide, se sont entretenus avec des ONG telles qu'Avocats sans Frontières ou le collectif Pro'Femmes, ont rencontré l'Association des journalistes et des écrivains ainsi que les animateurs de la Polyclinique de l'Espoir, qui s'occupent des orphelins et des femmes violées pendant le génocide. Ils ont également participé à des conférences à l'université de Butare, dans les lycées et les écoles primaires. Ils se sont enfin entretenus avec des rescapés (notamment ceux regroupés dans l'association Ibuka) et avec quelques-uns des 120 000 détenus accusés d'avoir participé au génocide. L'évocation de cette résidence d'écriture au Rwanda par Boubacar Boris Diop est l'occasion pour lui d'évoquer pour la première fois sa démarche d'écriture dans la revue *Lendemains* en 2003 :

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 le dépouillement et la pudeur. Quels genres d'écrivains aurions-nous été si nous étions revenus du Rwanda gonflé par la vanité et seulement désireux de montrer que nous avons du talent pour les pirouettes et les métaphores¹ ?

Il y aurait donc une forme de responsabilité politique et éthique des écrivains s'emparant de tels sujets, rejaillissant inmanquablement sur leurs esthétiques.

Charlotte Lacoste, autrice d'un essai intitulé *Séductions du bourreau – Négation des victimes* (Presses Universitaires de France, 2010) évoque elle aussi, mais sous un autre angle, les liens entre politique, éthique et esthétique, ainsi que la responsabilité des écrivains qui utilisent la fiction dans un entretien mené par Rachid Mokhtari, le 06/10/2011 pour *Le Matin d'Algérie*, le journal des débats et des idées, <http://www.lematindz.net/news/5689-charlotte-lacoste-un-nouveau-courant-litteraire-travaille-a-innocenter-le-bourreau-de-ses-crimes-de-masse.html>

Elle y analyse en particulier les mécanismes de mythification de la figure littéraire du bourreau à travers, notamment, l'analyse du roman de Jonathan Littell², prix Goncourt 2006 en parlant de « manipulations narratives ». Selon elle, de nombreuses œuvres fictionnelles contemporaines tendent à réhabiliter la figure du bourreau en faisant compatir le lecteur avec lui, voire en le mettant à sa place. Elle pointe ainsi les dangers sociétaux de ces représentations : se mettre à la place du bourreau, n'est-ce pas déjà l'excuser, excuser les crimes du passé et peut-être ceux de demain ? Pourquoi la figure du résistant, de celui qui sait s'opposer quand c'est légitime de le faire, n'est-elle pas davantage mise en valeur dans nos sociétés contemporaines, par exemple ? Pour elle, ce parti pris semble être idéologique.

Cette thèse est aussi l'occasion pour elle de formuler un autre argument en défaveur de la fiction : ceux qu'elle appelle « les fictionneurs » « jouent sur les deux tableaux puisque tout en jouissant de la liberté absolue de l'artiste, ils bénéficient d'un crédit supérieur à celui que l'on accorde à un témoin fiable, voire à un historien, ce qui fait du roman ou du film « *historique* » un genre propice aux falsifications. »

Autrement dit, la fiction, par le crédit dont elle jouit, est un genre dans lequel peuvent s'engouffrer et se sont engouffrés des négationnistes, niant les faits historiques ou les déformant gravement, malgré la présence de preuves flagrantes rapportées par les historiens, et ce à des fins racistes et/ou politiques.

Boubacar Boris Diop, dans l'article déjà cité, formulera malgré tout une ultime réponse à ce type de réserve : « [...] la fiction est un excellent moyen de contrer le projet génocidaire. Elle redonne une âme aux victimes, et si elle ne les ressuscite pas elle leur restitue leur humanité en un rituel de deuil qui fait du roman une stèle funéraire ». Les fictions, parce qu'elles donnent à voir les visages et les vies de ceux qui ont été massacrés, leur redonnent une humanité, et sont ainsi de grandes adversaires du projet génocidaire qui vise à éradiquer toute humanité des victimes, mais aussi toute trace des victimes, alors que celles-ci restent *vivantes* dans nos souvenirs, notre mémoire.

1 Boubacar Boris Diop, « Ecrire dans l'odeur de la mort, des auteurs africains au Rwanda » in « Rwanda 2004 : Témoignages et littérature », *Lendemains*, n° 112, Tübingen, décembre 2003, p. 79.

2 Il s'agit d'un roman intitulé *Les Bienveillantes* qui retrace les mémoires d'un personnage fictif, Maximilien Aue, qui a participé aux massacres de masse nazis comme officier SS.

Au terme de cette analyse, on peut revenir sur l'incipit de l'œuvre et repenser à Michel Serumundo, ce personnage que l'on ne retrouvera pas dans le reste de l'œuvre, dont la mise à mort probable a été laissée en suspens. N'est-ce pas là un moyen de laisser vivante dans nos mémoires celles des témoins ?

D'AUTRES RESSOURCES COMPLÉMENTAIRES PEUVENT ÉGALEMENT ÊTRE MOBILISÉES :

Raoul Peck, *Sometimes in April*, ©HBO films / Velvet Film / Cinefacto, 2004, 140'.

Le long-métrage s'ouvre ainsi sur un commentaire qui établit une chronologie des faits prenant sa source avant la colonisation, (« Pendant des siècles, Les Hutu, les Tutsi et les Twa du Rwanda ont partagé la même culture, la même langue, la même religion »), puis retrace la fabrique des ethnies à l'époque coloniale. On pourra d'ailleurs avec profit se reporter au texte d'Amélie Faucheux disponible en ligne pour explorer cela plus avant avec les élèves : **Amélie Faucheux, « La théorie hamitique : élément fondateur de l'imaginaire racial du génocide », 2019** <https://penserlahaine.hypotheses.org/596>

Il est par ailleurs tout à fait intéressant de remarquer que dans ce film (contrairement à *Hotel Rwanda* de Terry George notamment), l'attentat contre l'avion présidentiel d'Habyarimana, souvent considéré trop rapidement comme l'élément « déclencheur » du génocide, n'intervient qu'à la 27e minute, alors qu'Augustin regarde un match de football à la télévision. Nul risque donc d'en déduire qu'il est l'unique facteur du génocide. Raoul Peck, précieusement didactique, a en effet pris le temps d'expliquer, de contextualiser et de mettre en perspective les sources historiques et politiques du génocide, par la mention, pendant la première demi-heure du film, de l'existence d'une planification (rôle de la radio, existence de listes, approvisionnement militaire et civil, arrivée de machettes depuis la Chine), du massacre de 1992 (dans lequel une bonne partie de la famille de Jeanne, la femme du personnage principal, Augustin, a péri) et d'une radicalisation des extrémistes hutu (« Les 10 commandements du Hutu » publiés dans le journal *Kangura* que Jeanne a trouvé sur son bureau, le rejet des accords d'Arusha par la voix d'Honoré venu rendre visite à son frère, Augustin, alors qu'il répare sa voiture)... Raoul Peck ne s'appesantit sur aucun de ces éléments, mais remporte la gageure de rendre palpable et intelligible, par un fourmillement d'images et de détails, l'épaisseur de l'événement et la complexité de ses fondements.

Des romans de l'après qui mettent les faits en perspective

D'autres romans, à l'instar de *La mémoire trouée* d'Élisabeth Combres (Paris, Gallimard jeunesse, coll. « Scripto », 2007) ou *L'Ainé des Orphelins* de Tierno Monénembo (Seuil, collection « Points », 2005, [2000]) font le choix, quant à eux, de l'après-génocide, en termes de temporalité.

La mémoire trouée se centre sur le personnage d'Emma, une enfant tutsi, recueillie au moment du génocide et après le meurtre de sa mère par une vieille femme hutu, Mukecuru, et qui se bat contre ses souvenirs, ses cauchemars, afin de tenter de se reconstruire. C'est un roman de littérature de jeunesse tout à fait accessible à de petits lecteurs, car l'apparente simplicité de l'intrigue n'empêche pas du tout une entrée dans la complexité des faits et de leur genèse, bien au contraire. Ainsi à la page 60, on apprend que le père d'Emma est mort en 1990 de mort violente et aux pages 90-93, le texte se fait plus explicite lorsque c'est le passé du vieil homme-thérapeute qui est narré. On apprend d'abord qu'il est lui-même rescapé du génocide et qu'il a « souffert comme dix hommes » et même « survécu à tout » : « En 1963, on l'avait pourchassé ; en 1973, on l'avait égorgé, soigné, puis pourchassé à nouveau ; en 1990, on l'avait emprisonné, torturé ; en 1991, il s'était battu, puis avait réussi à se cacher ; en 1994, on l'avait attrapé et laissé pour mort. Tout cela parce qu'il était Tutsi ». La note de bas de page vient d'ailleurs confirmer l'authenticité de l'allusion à ces massacres réels : « Le Rwanda a vu se succéder plusieurs massacres de Tutsi durant le XXe siècle, en 1959, en 1963, en 1973, de 1990 à 1992, jusqu'au génocide de 1994 ».

Dans *L'Ainé des Orphelins*, le romancier guinéen Tierno Monénembo fait entrevoir les faits par bribes au gré des analepses du récit de Faustin et de la lente remontée dans sa mémoire chaotique et douloureuse. En effet, ce jeune garçon, Faustin, le narrateur de l'Histoire, se donne au début du roman comme un garçon des rues, dans le Rwanda de l'après-génocide, condamné pour le meurtre d'un autre garçon qu'il a surpris en train de coucher avec sa sœur. Ce narrateur cynique et ambigu se révélera être, au fil du récit, une victime, un rescapé du génocide. Le roman évoque, au détour des pages, le fait que la mère de Faustin a échappé une première fois aux massacres en 1973, tandis que l'Oncle Sentama évoque la « saignée » de 1959 ou encore celle de 1963.

Faire des liens entre les apprentissages

7) Nommez trois informations que vous avez apprises avec ce roman.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

8) Pouvez-vous relier cette histoire à d'autres œuvres que vous avez lues, vues ou entendues ?

.....

.....

.....

.....

.....

9) En quoi la lecture de ce livre est-elle complémentaire du travail sur le génocide que vous avez mené avec la classe ? Qu'a-t-elle apporté de plus et/ou de moins ?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Verbaliser les émotions

10) Qu'avez-vous ressenti en lisant ce roman ? Quel a été son impact sur vous ?

.....

.....

.....

.....

.....

Prendre du recul et mettre en perspective sa lecture

11) Que nous dit ce livre de l'époque à laquelle nous vivons ? En quoi peut-il avoir une portée actuelle ?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

12) Quelles fonctions peut-on attribuer à cette œuvre ?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....