
**La technique de la focalisation chez Boubacar Boris DIOP dans
Murambi, le livre des ossements
The technique of focusing at Boubacar Boris DIOP in Murambi, the
book of bones**

Yousseuf, COULIBALY
École Normale Supérieure de Bamako / Mali
couly16@yahoo.fr
Lassana, NASSOKO
Ecole Normale Supérieure de Bamako / Mali
nassokolassana@gmail.com
Modibo, Diarra
Université Yambo Ouloguem
Diarravan33@gmail.com

Reçu: 25/08/2025, Accepté: 26/09/2025, Publié: 20/10/ 2025

Résumé

Dans cet article, il s'agit d'étudier la technique de la focalisation dans *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop. Notre étude a ainsi montré que le discours de l'écrivain sénégalais sur cet événement révèle une authenticité au regard de son recours à la focalisation interne variable qui lui permet, dans un souci de neutralité, de rendre compte de nombreux points de vue sur cet événement douloureux. Une telle technique narrative donne également la possibilité au lecteur de découvrir les zones d'ombre qui entourent le génocide tout en partageant les secrets intimes des protagonistes.

Mots-clés: focalisation- génocide- mémoire- subjectivité.

Abstract :

In this article, we study the technique of focusing in *Murambi, the book of bones* by Boubacar Boris Diop. Our study has thus shown that the Senegalese writer's speech on this event reveals authenticity with regard to his use of variable internal focus which allows him, in the interests of neutrality, to account for numerous points of view on this painful event. Such a narrative technique also gives the reader the opportunity to discover

the gray areas surrounding the genocide while sharing the intimate secrets of the protagonists.

Keywords: focus - genocide - memorial – subjectivity.

Pour citer cet article :

COULIBALY Youssouf, NASSOKO Lassana, DIARRA Modibo. La technique de la focalisation chez Boubacar Boris DIOP dans *Murambi, le livre des ossements*, *Contextes Didactiques, Linguistiques et Culturels* [En ligne], 3(2), 529-546. Disponible sur le lien :

<https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/928>

Pour citer le numéro :

Ben Boudjema, Tanina., Kartal, Erdogan., Constantinou, Georgia., (2025) , Numéro-Varia -Spécial, *Contextes Didactiques, Linguistiques et Culturels* [En ligne], 3(2), 676p.

Disponible sur le lien :

<https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/928>



Introduction

Il paraît inconcevable de critiquer les romans de Boubacar Boris Diop en reléguant au second plan ses aspects esthétiques. En effet, l'esthétique occupe le cœur de ses œuvres, y compris celle qui fait l'objet de cet article, en occurrence *Murambi, le livre des ossements*. Dans ce roman, l'important est moins le génocide que la manière par laquelle l'auteur sénégalais le dit car il y met en place tout un dispositif narratif (voix et points de vue) par le biais duquel le lecteur découvre les multiples facettes du drame des Tutsis et de quelques Hutus modérés lors des événements de 1994.

En multipliant les voix et les points de vue pour rendre compte de cet événement, Boris Diop renoue avec une tradition narrative à laquelle a recouru jadis William Faulkner, comme le fait remarquer à juste titre Ibrahim Wane :

Comme William Faulkner dans *The Sound and the Fury*, Diop, sachant que « chacune des versions présentées pouvait être inexacte en partie », assigne au lecteur la tâche de « reconstituer le puzzle » pour « se faire une idée des événements et se raconter à lui-même l'histoire que le romancier s'était attaché à faire éclater en représentations diverses (Wane, 2004 : 3).

En d'autres termes, les « représentations diverses » (les points de vue variables, par exemple) opérées par Boris Diop, dans son œuvre, sont tout sauf fortuites. De fait, elles lui permettent de mettre le génocide rwandais au plus près du lecteur. Ce dernier est ainsi plongé dans la psyché des personnages. A partir de cette position, il accède à la vérité du génocide par le truchement des points de vue des acteurs même de l'histoire.

Avant d'aborder l'analyse de cette œuvre, spécifiquement, sous cet angle, il n'est pas anodin de définir la focalisation, en général, puis de montrer ses enjeux sur le plan narratif. On peut définir la focalisation comme le mode de régulation de l'information romanesque selon qu'elle est déterminée ou non par un point de vue restrictif. Le mot est employé par Gérard Genette pour qualifier la sélection de l'information, et « pour éviter ce que les termes de vision, de champ, et de point de vue ont de trop spécifiquement visuel » (Genette, 1972 :206).

L'auteur des Figures identifie trois types de focalisation : la focalisation zéro, la focalisation interne et la focalisation externe. Il y a lieu de parler de focalisation zéro, appelée également la technique de l'omniscience, lorsque le narrateur infiltre l'intériorité des personnages, rapporte simultanément des événements qui se déroulent en divers lieux, etc.

A l'inverse, on parlera de focalisation interne ou de point de vue interne lorsque le narrateur rapporte les faits sous le prisme des personnages. Ce type comprend trois variantes, ainsi qu'il suit : la focalisation interne fixe, la focalisation interne variable et la focalisation interne multiple. Elle est fixe quand les événements passent par le point de vue d'un seul acteur, variable quand le point de vue change d'un personnage à l'autre, et multiple, quand un même fait est perçu différemment par plusieurs personnages.

S'agissant de la focalisation externe, elle consiste en la narration objective des événements. Ici, comme une caméra, le narrateur se fait le témoin extérieur de ce qu'il raconte car il ignore les pensées et les sentiments des personnages. Chaque type narratif présente des intérêts. Ainsi, le premier type narratif permet au lecteur d'apprendre tout sur l'histoire racontée à travers les différentes fonctions du narrateur. Le deuxième lui permet d'orienter l'histoire à travers les seuls points de vue des acteurs de l'événement. Enfin, le troisième, appelé également la technique cinématographique, permet au narrateur de dérouler l'histoire en toute objectivité en donnant l'impression au lecteur que les faits se passent sous ses propres yeux.

Au regard de ces différents enjeux de la focalisation, il est donc important d'interroger *Murambi, le livre des ossements* sous cet angle dans le but de faire ressortir la singularité de l'écrivain sénégalais dans la prise en charge de cette tragédie limite. Ainsi, pour mieux réussir une telle analyse quelques questions nous inspirent.

-À quel type de focalisation Boubacar Boris Diop a-t-il eu recours dans *Murambi, le livre des ossements* ?

-Qu'est-ce qui justifie son choix, et quel est le but ?

L'approche privilégiée pour analyser cette œuvre s'inscrit dans la narratologie classique dont Gérard Genette en est une référence. La présente étude portera essentiellement sur la subjectivité des personnages. En d'autres termes, il sera étudié la focalisation interne variable pour montrer son efficacité dans la narration du génocide par Boris Diop. Dans cette dynamique, trois points de vue retiennent notre attention : le point de vue des victimes, celui des coupables et celui des complices. Cet article sera développé autour de deux points. Le premier point traitera la focalisation interne variable en rapport avec la narration homodiégétique. Quant au deuxième point, il abordera les points de vue des personnages à travers la narration hétérodiégétique

Ainsi, tout au long de l'analyse, il sera question de la manière dont les victimes ressentent leur souffrance, mais aussi de la façon dont les coupables et leur complice justifient leurs actes. La question de la mémoire ne peut être minorée dans cet article, et elle renvoie aux conséquences du génocide sur le plan psychique.

Dans *Murambi, le livre des ossements*, le romancier sénégalais multiplie les voix ainsi que les points de vue pour dire sa version des faits, dans la mesure où sur cette tragédie plusieurs versions sont disponibles. En recourant à une telle stratégie discursive, son intention est d'influencer le lecteur pour l'amener à prendre conscience de l'ampleur du désastre génocidaire, voire l'incliner à partager la douleur des victimes. Pour cela, comme dans la peau d'un enquêteur, il a dû procéder à une fouille intérieure (états d'âme) des témoins des événements, en leur donnant la possibilité de s'exprimer directement, si ce n'est de les pousser "à exorciser les souvenirs enfouis". Cette modalité d'écriture, qui confère aux personnages du récit le rôle de témoin (en présentant l'histoire selon leurs optiques respectives) passe avant tout par la technique de la focalisation interne variable. Ainsi, cette technique est adaptée à ce type de récit puisque l'auteur lui-même n'est pas un témoin direct des événements.

1. Focalisation interne variable et narration homodiégétique

Dans les première et troisième parties de ce roman figurent des narrateurs homodiégétiques, selon l'expression de Genette, c'est-à-dire des narrateurs acteurs de leurs propres histoires. À l'échelle du récit, deux factions sont opposées : les rescapés et les coupables, arbitrées par un tiers, qui n'est autre que le regard complice de l'étranger. En dépit de la

multiplicité des personnages, Boris Diop insiste sur une figure, celle de Jessica, un des rescapés du génocide. Ce personnage est le seul qui apparaît dans toutes les étapes des événements (avant, pendant et après), tandis que les autres acteurs, en raison de la stratégie discursive du narrateur, bénéficient d'un traitement épisodique. Même Cornélius, le héros du récit, n'apparaît qu'après les faits, ce qui correspond aux deuxième et quatrième parties du récit. Cela peut être considéré comme un point de vue particulier du romancier.

Cependant, en importance, son rôle surclasse ceux de tous les autres personnages du récit. En effet, en changeant d'instance narrative (passant de la première personne à la troisième), le romancier semble partager sa vision des choses, comme lui, l'écrivain est arrivé au Rwanda en 1998; comme lui, il désire sincèrement connaître la vérité camouflée derrière les faits; comme lui, il a certainement éprouvé quelques difficultés à supporter l'horreur et à infiltrer les pensées des gens; comme lui, quoique engagé en tant qu'intellectuel, il s'est senti peut être étranger et innocent. Cette rupture d'instance narrative n'est pas sans provoquer une incidence sur la focalisation initiale qu'elle rend ambiguë.

Les témoignages de Michel Serumundo, Jessica, Faustin Gasana, Joseph Karakézi, Aloys Ndasigwa, Marin Nkusi, Rosa Karemera, Etienne Perrin sont distincts les uns des autres et se présentent comme des petits récits enchâssés ou des voix fragmentées. En dépit de cette fragmentation, l'ensemble du récit préserve sa cohérence car le témoignage de chaque protagoniste, qui est en soi un point de vue particulier sur le génocide, enrichit le champ d'informations du lecteur.

Sur un plan purement esthétique, l'écriture fragmentée est une trouvaille de la modernité dont l'intérêt, selon Sélom Komlan Gbanou, se résume à « une volonté d'infléchir le roman dans le sens du composite, de l'hybridation et du micmac sous le coup d'une réalité fortement assujettie à l'iconoclastie et aux désordres de tous genres. » (Gbanou, 2004 : 83). Quant à Anastopoulos, dans *L'écriture fragmentaire : définition et enjeux*, le fragmentaire est indissociable de la poésie dans le sens de l'esthétique :

Le choix de la forme fragmentaire apparaît lié à une personnalité, à une manière de concevoir le monde, de le représenter. Il est lié au refus d'un discours linéaire, d'un unique paysage qui appellerait un imaginaire sédentaire puisque tout se ressemble dans le texte devenu continent. L'écriture fragmentaire, elle, propose une philosophie nomade, une polyphonie de voix qui démultiplient les sujets parlants et qui expulsent la figure de l'Auteur (Anastopoulos, 1997 : 15-19)

Ce « refus du discours linéaire », cette « polyphonie de voix » sont bien visibles dans les œuvres romanesques de Boris Diop. Par exemple,

dans *Murambi, le livre des ossements*, la structure narrative est éclatée avec autant de voix que de points de vue. Le récit de chaque protagoniste commence par son nom qui sert en quelque sorte de titre. Ce procédé d'écriture révèle le penchant de Boris Diop pour le renouvellement du roman africain, aux dépens des canons du roman traditionnel. Son écriture s'apparente au roman reportage ou, pour reprendre les termes de Issa Ngom, à des « chroniques émotionnelles, mémorielles et testimoniales » (Ngom, 2013 : 4). D'ailleurs, sur le plan de la focalisation interne, cet artifice renforce, voire authentifie l'identification entre le personnage qui parle et son discours.

Au tout début du récit, Michel Serumundo, propriétaire d'une vidéothèque, donne ses impressions sur ce qui est le début des événements : « Hier, je suis resté à la vidéothèque un peu plus tard que d'habitude. Il faut dire qu'il n'y avait pas eu beaucoup de clients au cours de la journée, ce qui est plutôt surprenant à cette époque du mois ». (Diop, 2014 : 9).

Par la suite, il devient plus sensible à certains phénomènes peu habituels qui se passent dans sa ville. C'est le cas dans le passage suivant où sont mentionnés des indices renvoyant à ses impressions face à la dégradation du climat social :

Vers neuf heures et demie, il m'a bien fallu rentrer à Nyakabanda [...] Sur le chemin de la gare routière, j'ai entendu des sirènes hurler et j'ai pensé qu'il y avait encore un incendie dans les bas quartiers de la ville. Un char de la garde présidentielle était en position à l'entrée de la gare... (Diop, 2014 : 9-10).

Les verbes de perception, tels que « entendre » et « penser », expriment la sensibilité de Serumundo face à la montée de la tension. Pourtant, il ne prend réellement conscience de la gravité de la situation qu'à cet instant précis : « C'est seulement lorsque les soldats, très nerveux, ont bloqué notre car devant Radio-Rwanda que j'ai deviné qu'on n'était pas un jour comme les autres » (Diop, 2014 : 11).

Mais à sa décharge, il ignorait que l'avion qui ramenait le Président Juvénal Habyarimana d'Arusha était abattu. Lorsqu'il est informé de ce fait, grâce aux discussions dans le bus, il s'est inquiété : « Mon cœur s'est mis à battre très fort. » (Diop, 2014 : 13). Sa crainte se mesure d'ailleurs à la colère des Hutu revanchards qui pensent que les Tutsi sont responsables de cet attentat.

De ce fait, la peur se révèle comme le sentiment le mieux partagé chez les Tutsi, après l'épisode de l'attentat, perçu comme le signe déclencheur

des hostilités. Elle est perceptible chez Alphonse, personnage-focalisé, à travers le regard de Faustin Gasana, qui est le personnage-focalisateur : « Il [Alphonse] est, comme tant d'autres, en train de vivre les heures les plus effroyables de sa vie. En me servant, il tremble de tout son corps » (Diop, 2014 : 28). Ou encore, implicitement, chez Thérèse, focalisée, dans le dialogue avec Jessica, focalisatrice, face à la gravité de la situation : « -Tu [Jessica] crois vraiment qu'ils vont faire cela ? » (Diop, 2014 : p 30).

Jessica elle-même a dû garder son sang-froid lorsqu'elle était sur le point d'être découverte comme une espionne au service du FPR par des soldats très nerveux : « Au moindre signe de panique, je suis perdue. Je réussis à garder mon sang froid » (Diop, 2014 : 38).

À l'opposé, dans le camp des Hutu, la colère domine après l'attentat. Pour représenter cette colère, le récit se focalise sur le personnage de Faustin Gasana, un Interharamwe, et à travers lui, on découvre aussi son père, très remonté contre les Tutsi. À ce propos, Faustin rapporte : « Père me demande aussitôt : -Ils nous prennent pour de vrais hommes ou pour des femmes, ces gens ? Sans me laisser le temps de répondre, il ajoute que, cette fois-ci, (« ils ont dépassé les bornes ») » (Diop, 2014 : 20).

De ce fait, le sous-titre, « La peur et la colère », qui ouvre le récit, est bien justifié. Sur le plan narratif, le personnage de Jessica est comme le relais de Serumundo et de Faustin car son point de vue, plus que ceux des deux derniers, oriente le narrataire sur toute l'étendue des événements : avant, pendant et après le génocide. Son récit sur le début des événements dévoile sans équivoque le caractère planifié du génocide des Tutsi du Rwanda. Toutefois, les renseignements qu'elle fournit ont pour source une missive datée du 7 avril 1994, écrite par Stéphane, qui l'informe de la préparation des tueurs :

Stéphane m'apprend que le jeudi 7 avril 1994, Abel Mujawamaraya, un homme d'affaires de Kigali, est arrivé à Gisovu avec deux camions jaunes remplis de machettes. Il a fait décharger les armes au domicile d'Olivier Bishirandora. Ce dernier, qui a une forge dans son atelier, a aussitôt commencé à aiguiser les machettes. Les Interahamwe ont alors commencé à terroriser les Tutsi [...] Ils se sont mis à piller et à incendier les maisons des Tutsi, puis en ont tué quelques-uns (Diop, 2014 : 31).

Le vrai témoin de la préparation des tueurs est Stéphane (un espion), mais le personnage qui rapporte la nouvelle au style indirect est Jessica. Comme Stéphane, tué quelques instants après avoir écrit la lettre, Jessica aussi risque sa vie au quotidien. Malgré cela, elle se croit investie d'un

devoir, au nom de la liberté, alors que chez Faustin Gasana, le devoir s'accomplit dans le massacre de tous les Tutsi, avec comme seul motif, la haine : « J'ai étudié l'histoire de mon pays et je sais que les Tutsi et nous[les Hutu], nous ne pourrions jamais vivre ensemble. Jamais » (Diop, 2014 : 25). Partageant le même raisonnement que Faustin, Joseph Karakézi, un Hutu, affirme que « c'est juste l'histoire qui veut du sang » (Diop, 2014 : 144).

Jeunes et actifs, Jessica et Faustin Gasana, qui incarnent respectivement les Tutsi et les Hutu sont pourtant deux figures antithétiques. L'une prône la vie et l'autre la mort. Ce dualisme s'élargit également aux deux personnages âgés du récit à travers la figure du père de Faustin et celle de Simon Habineza, oncle de Cornélius. Le romancier attribue à la figure du père de Faustin un rôle qui n'est pas censé être joué habituellement par un vieil homme, étant donné que, selon la sagesse populaire, surtout africaine, les personnes âgées sont supposées être des guides pour les jeunes générations et non de constituer la cause de leur perte. Mais, le père de Faustin est loin d'incarner cette vertu. Il prône la haine et incite son fils à l'élimination des Tutsi : « Vous n'avez pas le droit d'échouer » (Diop, 2014 : 21).

C'est donc un personnage qui semble complètement manquer de sagesse. Cette représentation négative de l'image de la vieille personne dans l'œuvre de Boris Diop peut être ainsi interprétée comme une forme de subversion de ce statut dans la société africaine, s'il faut systématiquement déduire que la vieillesse symbolise la sagesse. Une telle forme de subversion participerait-elle à la logique du renouvellement du roman africain ? En tout cas, le roman moderne africain dont Boris Diop est un pionnier s'efforce, à l'instar du Nouveau roman européen, de déconstruire la perspective du roman classique, aussi bien dans les thèmes que dans les formes.

Par contre, la conduite de Simon Habineza est seule digne d'une personne âgée car elle incarne la sagesse et la tolérance. À la haine, ce dernier oppose le pardon bien qu'étant Hutu. Ce qui fait de lui la parfaite antithèse du père de Faustin. Au-delà du caractère conflictuel entre ces deux couples de figures, on peut en établir d'autres qui sont fondées, cette fois-ci, sur un rapport d'analogie ou de sympathie. Ainsi, Simon et Jessica s'accordent sur le même point de vue, tout comme Faustin et son père épousent parfaitement la même vision. Par déduction, Jessica est la fille spirituelle de Simon, donc porteuse de son opinion. À ce propos, elle entretient avec ce dernier un fort lien d'amitié et de sympathie. Quant à

Faustin, en tant que fils biologique de son père, il porte naturellement son message.

La narration du génocide est prise en charge par une diversité de narrateurs dont les récits sont emboîtés dans la diégèse : Aloys Ndasingwa, Marina Nkusi, Rosa Karemera, docteur Joseph Karakézi, le colonel Etienne Perrin et Jessica. Dans cette partie aussi les différentes figures peuvent être couplées selon un critère conflictuel : les victimes et les coupables, même s'il y a le Français Etienne Perrin qui joue à l'arbitre. Toutefois, ce dernier, pour n'avoir pas été neutre, en prenant le parti des coupables contre les victimes, se range facilement dans le camp des criminels.

Ainsi, grâce à la technique de la focalisation interne variable, le narrateur donne la possibilité au narrataire (ou lecteur) de connaître diversement les sentiments, les pensées, les sensations, bref l'univers mental de ces différents protagonistes. Le point de vue de chacun d'entre eux fait entrevoir une vision particulière du génocide, de sorte que le champ de compréhension du narrataire s'élargit. Cependant, il y a trois points de vue, correspondant aux trois groupes de personnages représentés dans le récit, qui recourent les autres.

D'une part, il y a le point de vue des coupables incarné par Joseph Karakézi. Les coupables sont autant les Interahamwe qui ont exécuté le génocide que tous les leaders politiques (les bourgmestres, les conseillers), les chefs militaires, enfin les hommes d'affaires, à l'image de Karakézi. D'autre part, il y a le point de vue des complices à travers le regard du colonel Etienne Perrin. Ces complices ne sont autres que la France, accusée d'avoir directement pris part au génocide, la Belgique et, dans une moindre mesure, l'ONU, pour son inertie au début des événements. Sur un autre plan, l'Eglise catholique aussi s'y est compromise. À ce propos, on a reproché aux Pères Blancs, qui collaboraient avec l'Internationale Démocrate Chrétienne(IDC), d'avoir maintenu le silence alors qu'ils étaient au courant des préparatifs du génocide.

On note aussi le point de vue de Jessica qui est aussi celui des victimes, c'est-à-dire tous les Tutsi et les Hutu modérés tués pendant les événements. À ces derniers on peut ajouter les quelques cas de missionnaires étrangers tués parce qu'ils avaient dénoncé sur les médias internationaux ce qui allait se passer.

Jessica apparaît trois fois dans cette partie du récit, et chacune de ses apparitions fait ressortir une particularité du génocide. Mais la plus singulière histoire qu'elle rapporte est sans doute le drame émouvant d'une

religieuse Hutu qui, pour avoir manifesté sa détermination à sauver des Tutsi, se fait massacrer. Pourtant, ses tueurs avaient d'abord essayé de l'en dissuader, compte tenu du fait que son frère était de leur camp. Dans le passage suivant, on pourrait partager l'émotion de Jessica par rapport à ce drame :

Je suis bouleversée. Des jours comme ceux que nous vivons enfantent aussi des êtres sublimes. On vient de m'informer des circonstances de la mort de Félicité Niyitegeka, une religieuse Hutu de Gisenyi. Une femme indomptable (Diop, 2014 : 117).

La subjectivité de Jessica ressort dans l'expression « je suis bouleversée » car le verbe "être" est un verbe de perception, qui donne accès à l'intériorité du personnage.

Le triste sort de cette Hutu modérée est analogue à celui du père de Marina Nkusi. Ce dernier était également un Hutu modéré qui ne voulait pas massacrer les Tutsi, mais sous la pression de son ami, il est devenu un tueur. À son sujet, Marina Nkusi témoigne : « Il [son père] est allé sur les barrières. On nous a dit que là-bas il manie la machette comme un forcené » (Diop, 2014 : 96).

La confession de Rosa Karemera, une autre victime, recoupe tous les cas de délation, très fréquents pendant le génocide, où les voisins les plus proches, souvent les plus intimes, se transforment subitement, sous le coup de la haine, en ennemis. De fait, ces délateurs Hutu servaient d'éclaireurs aux Interahamwe pour débusquer les Tutsi. Ils étaient souvent contraints à ce rôle par le pouvoir politique et les médias. Ce n'est d'ailleurs pas anodin si Jean Hatzfeld, dans *Une saison des machettes*, a qualifié le génocide rwandais de « génocide de proximité ». En d'autres termes, cette expression est qualifiée comme telle parce que les victimes et leurs bourreaux habitent dans les mêmes villages, voire dans le même voisinage. De ce fait, il était facile pour les tueurs d'identifier leurs victimes qui n'avaient aucune chance de leur échapper. Sur ce point, le témoignage Karemera est pathétique :

Hier matin, j'ai bien cru que mon heure était arrivée. À mon âge, je ne pouvais pas courir comme les autres [...] Je savais que Valérie Rumiya, une Hutu qui habite à l'autre bout de notre rue, était devenue comme folle depuis le début des histoires [...] Elle allait de barrière en barrière pour demander aux Interahamwe : « Et cette Rosa Karemera, êtes-vous bien sûrs de l'avoir tuée » (Diop, 2014 : 104).

En face des victimes, il y a naturellement leurs bourreaux, ceux qui ont pensé le génocide et ceux qui l'ont exécuté. Pour les premiers, Joseph

Karakézi en est la parfaite illustration et pour les seconds, les Interahamwe, appelés Hutu power. Le cas du docteur Karakézi mérite une attention particulière. Le père de Cornélius est surnommé à juste titre le «Boucher de Murambi » parce qu'il a planifié le massacre de milliers d'innocents dans un établissement technique. Parmi les victimes, il y a sa femme, une Tutsi, et leurs enfants : les frères de Cornélius. Pourtant, à son air, Karakézi semble incapable d'une telle cruauté, c'est pourquoi on le prenait toujours pour un gentil homme, du moins c'est le point de vue d'Etienne Perrin, son complice, qui affirme que « Le docteur Karakézi appartient à cette catégorie un peu spéciale, mais rien ne laisse soupçonner chez lui un individu basement haineux et fanatique » (Diop, 2014 : 123).

Le jugement du colonel Perrin sur Karakézi se fonde seulement sur l'apparence ; par contre, celui de Simenon Habineza révèle la véritable nature de l'homme. Ce dernier a vu avant tout le monde que son frère était cruel et ambitieux, il le confie à son neveu :

Je vais te dire autre chose, Cornélius : même dans ses meilleures années, Joseph ne supportait pas de voir ses ennemis beaucoup riches que lui [...] Cela je le voyais très bien. Quand ton père a décidé de devenir un homme puissant, il savait qu'il aurait du sang sur les mains (Diop, 2014 : 163-164).

L'ambition d'être un homme puissant semble donc être le motif réel de la conduite de Karakézi. La réplique du colonel Etienne Perrin, au cours d'un dialogue, fait entrevoir cela : « Vous avez liquidé des milliers d'innocents par pure cupidité » (Diop, 2014 : 136). Perrin, qui pensait que l'acte de Karakézi était bienfondé, fut ainsi détrompé. Karakézi lui-même justifie son acte par le sens du devoir : « Quoi qu'il arrive, j'aurai fait mon devoir » (Diop, 2004 : 107).

En d'autres termes, pour lui comme pour les Hutu radicaux, le fait de tuer les Tutsi est avant tout un devoir auquel aucun membre de son ethnie ne saurait se soustraire, sous peine d'être renié. C'est sans doute dans la crainte de cette éventualité que Faustin avait affirmé plutôt ceci : « Si nous n'arrivons pas à éliminer tous les Tutsi, nous serons les méchants de l'histoire » (Diop, 2014 :21).

Dans l'application du plan génocidaire, les Interahamwe se sont rendus tristement célèbres. Ils furent si cruels qu'aucun Tutsi, même ceux qui se sont réfugiés dans les églises, ne fut épargné. À ce propos, Aloys Ndasingwa, un Interahamwe, témoigne sur ce que son équipe et lui ont accompli pendant les événements :

À l'aube, nous avons commencé à installer le premier cordon autour de l'église de Nyamata. Les milliers d'Inyenzi [Tutsi] qui se sont réfugiés dans cette Maison de Dieu pensaient que nous n'oserions pas les attaquer. Ces cancrelats ne vont pas tarder à savoir qu'il ne faut jamais prêter de bonnes intentions à son ennemi. (Diop, 2014 : 91).

La focalisation interne sur le personnage du colonel Etienne Perrin offre l'alibi au romancier sénégalais pour faire la lumière sur les dessous du génocide avec en toile de fond la main invisible de l'extérieur. Selon les observateurs bien avertis, le génocide des Tutsi du Rwanda aurait pu être évité si la communauté internationale (ONU) et la France, qui étaient présentes au Rwanda au moment des faits, avaient agi dans ce sens. On a d'ailleurs reproché à l'ONU son inertie sur la question alors que certaines voix accusent directement la France d'y avoir joué un rôle. Boris Diop, dans la postface de son livre, affirmait même qu'il ne savait pas, avant son arrivée au Rwanda, dans le cadre du projet « Ecrire par devoir de mémoire », que le pays des droits de l'homme était complice des génocidaires. La mention du personnage Etienne Perrin dans son livre lève donc le voile sur ce mystère. C'est une façon pour lui de dire que la France a bel et bien assumé une responsabilité dans cet événement. Comme pour trahir ce secret, le narrateur fait dire, en mode de discours intérieur, au colonel Etienne Perrin, ces mots :

La seule chose qui intéressait le docteur Karakézi était de savoir jusqu'où nous étions prêts à aller. Que pouvais-je lui répondre ? À Paris, la confusion était à son comble. Certains excités nous voyaient déjà en train de faire le coup de poing avec les maquisards du FPR (Diop, 2014 : 127).

Dans le passage précédent, la focalisation interne permet de connaître la pensée secrète de Perrin à propos de Karékézi. Si ce dernier ignore logiquement ce que Perrin pense de lui, cela n'est pas le cas du lecteur qui a l'avantage d'être mis au courant de cette révélation. De plus, à travers cette révélation, il apprend que Paris tirait les ficelles dans l'ombre quand le simple observateur voit en première ligne les génocidaires. Boris Diop ne fut pas d'ailleurs le seul écrivain à soupçonner une main étrangère derrière le génocide des Tutsi du Rwanda, d'autres l'ont également affirmé dans leurs œuvres. Par exemple, selon Jean Hatzfeld, dans *Une saison des machettes* :

Le cas du Rwanda échappe aux coutumes africaines. Un africain massacre avec la colère ou la faim au creux du ventre [...] Je crois que

ceux -là[les Interahamwe] ont mal appris une leçon venue d'ailleurs, hors de l'Afrique (Hatzfeld, 2003 : 247).

À ce niveau d'analyse, on remarque que le narrateur ne voit, n'entend ou ne sait que ce que voient, entendent ou savent ses personnages. Sa connaissance des faits égale alors celle des personnages. Cette technique est appelée la focalisation interne. À ce sujet, Todorov note : $N=P$, formule qui signifie que le narrateur est au même niveau d'information que ses personnages. S'agissant du lecteur, il est informé, à travers les témoignages des protagonistes, des événements s'étalant avant et pendant le génocide.

Sur le plan narratif, la focalisation interne variable, qui concerne les première et troisième parties, s'opère avec « je ». Cela donne une certaine expressivité aux propos des témoins, contrairement au mode impersonnel (il). C'est pourquoi, Josias Semujanga affirme :

Une telle façon de raconter est tout à fait typique du récit de témoignage, fictif ou véridique, qui utilise la forme de la première personne pour raconter une chaîne d'actions consécutives qui ont pris place au cours d'un événement. Il s'agit d'une part de poser un monde dans lequel apparaissent, dès les paragraphes suivants, les protagonistes d'un récit de témoignage sous forme d'un « je » progressivement transformé en acteur du récit (Semujanga, 2008 :131).

Bien que remontant aux origines mêmes du roman à la première personne, la technique de la focalisation interne ou du point de vue interne s'est adaptée progressivement aux récits dits objectifs, sous la plume des auteurs classiques comme Stendhal, Flaubert ou encore Henry James.

2. Focalisation interne variable et narration hétérodiégétique

Dans les deuxième et quatrième parties de son roman, Boris Diop, à l'instar de ses illustres prédécesseurs, adopte la narration à la troisième personne mais conserve la focalisation interne à côté de la focalisation zéro, sans que ce changement d'instance ne mette en question la perspective d'ensemble de son récit (le point de vue interne). Ces parties sont focalisées sur l'arrivée de Cornélius, après tant d'années d'exil, dans son pays natal.

Dans ces parties, l'instance narrative est assumée par le narrateur, absent de l'histoire, mais les faits sont perçus à travers les yeux de Cornélius sous la forme de discours rapportés, de discours indirects, de souvenirs, voire des scènes de dialogue. En d'autres termes, le narrateur privilégie la focalisation interne pour relater les épisodes liés à Cornélius.

Ainsi, arrive-t-il à faire la lumière sur les conséquences du génocide, surtout sur l'aspect psychologique (la question de la mémoire, en particulier). Le retour de Cornélius est tout à fait symbolique car il prend la valeur d'une quête de la vérité. De ce fait, le narrateur se met dans la peau de son héros pour révéler le mobile de sa quête : « Il [Cornelius] n'avait pas peur de la vérité, il était aussi revenu pour la connaître » (Diop, 2014 : 73).

Dans un premier temps, pour prétendre accéder à la vérité sur les massacres de 1994, Cornélius doit découvrir les conditions des victimes. À ce sujet, le comportement hystérique de Gérard, une victime, résume parfaitement la souffrance des rescapés. Lorsque Cornélius découvre Gérard, pour la première fois, ce fut un choc. La scène se passe dans un restaurant, Cornélius y était venu avec des camarades, et tout à coup, surpris, il entend, venant du fond de la salle, un homme, tel un fou, qui fulmine : « -Mes amis, hurlez votre douleur. Oh ! J'aimerais tant entendre votre douleur ! Moi j'ai bu du sang. » (Diop, 2014 : 57).

Cornélius décrit Gérard comme un « monsieur maigre et taciturne assis seul devant son verre de whisky » (Diop, 2014 : 57.), et dont les propos bizarres s'accordent bien avec sa singularité. Cette image est évocatrice de la solitude du personnage qui use de la violence pour se faire entendre. Quelques lignes plus loin, « Cornélius eut le sentiment, pendant quelques secondes, qu'il le fixait avec une intensité particulière » (Diop ; 2014 : 58).

Un tel comportement donne à interpréter que Gérard appartient à la catégorie des victimes au bord de la démence. À l'image de ce rescapé, beaucoup de ses semblables retiennent difficilement leurs émotions quand des situations leur font rappeler l'horreur : « On essaie d'oublier, mais parfois ça remonte avec force. Personne n'y peut rien. » (Diop, 2014 : 59) avait dit Stanley, rescapé lui aussi, à Cornélius pour expliquer le comportement de Gérard.

À cause de l'ampleur de l'horreur, les victimes sont traumatisées. Dans le passage, ci-après, la focalisation interne est liée à la connaissance qu'a Cornélius des victimes de Murambi. C'est lui qui, par expérience, connaît à quel moment (la nuit) les souvenirs amers remontent à la surface pour les victimes, et à travers lui, on en sait davantage : « Un peu plus bas, la ville dormait. Cornelius savait pourtant par expérience que c'était, pour les habitants de Murambi, le moment le plus difficile de la journée, celui où les souvenirs amers remontent à la surface. » (Diop, 2014 : 183).

En définitive, le traumatisme résume les aspects essentiels de la condition des survivants du génocide : liens affectifs, sociaux et de parenté brisés à jamais. Dans un second temps, Cornélius doit être informé que c'est

sous les ordres de son propre père que des milliers de Tutsi ainsi que quelques Hutu modérés furent massacrés y compris sa mère et ses frères dans l'Ecole technique de Murambi. C'est au cours d'un dialogue avec Jessica qu'il découvre ce secret. À partir de cet instant, sa tâche était des moins aisées car il va jusqu'à s'excommunier : « je serai seul » (Diop, 2014 : 87), face aux défis qui l'attendent. Comment vivre avec un tel fardeau sur la conscience ?

Enfin, Cornélius comptait sur son oncle Simon Habineza pour comprendre les facteurs qui ont conduit au génocide (vérité ultime). Sur ce point, le procédé de la focalisation interne variable permet au lecteur de découvrir, d'une part, l'ignorance qu'a Cornélius de l'histoire du Rwanda, d'autre part, la maîtrise de cette histoire par Simon, tel un maître face à son élève. En se référant au passé, Simon fournit à son neveu quelques explications historiques :

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 (Diop, 2014 : 180).

Simon accuse aussi l'époque du Président Kayibanda où les Hutu tuaient régulièrement les Tutsi sans qu'ils soient inquiétés et que c'est la banalité de ces crimes historiques qui aurait favorisé le génocide :

Depuis l'époque du président Kayibanda, les gens tuaient tout le temps les Tutsi, puis rentraient chez eux jouer. Des dizaines de morts. Des centaines de morts. Des milliers de morts. On ne se donnait même pas la peine de compter. Petit à petit, c'est devenu une chose normale (Diop, 2014 : 164).

Sur ce point, il rejoint Jessica et Stanley qui fustigent également cette période (sous Kayibanda). Comme si cela ne suffit pas, il convoque également le mythe dans cet effort de justification : « Ah ! Immana tu m'étonnes. / Dis- moi ce qui t'a mis dans cette colère, Immana !/ Tu as laissé tout ce sang se déverser sur les collines [...]/ Je ne comprends pas ta colère ! » (Diop, 2014 : 190).

Cette double approche qu'a Simon de l'histoire fait de lui un personnage ambivalent, à la fois scientifique et superstitieux. Malgré ces explications données, il trouve encore plus complexes les causes du génocide ; c'est pour cette raison qu'il invite son neveu à chercher à sa manière la vérité :

Sois pareil au voyageur solitaire, Cornélius. S'il s'égare, il lève la tête vers le ciel et les arbres, il regarde dans toutes les directions. Pourtant, le voyageur aurait pu se dire en se (sic) baissant la tête vers le sol : je

vais interroger le sentier [...] Le chemin ne connaît pas le chemin (Diop, 2014 : p 177).

Conclusion

Au bout de notre étude, force est de constater que la focalisation interne variable est un outil intéressant pour analyser un événement sous plusieurs angles, au gré des points de vue des personnages de l'histoire. C'est tout le mérite de Boris Diop qui a pu relever le défi de dire l'indicible du génocide grâce à cette technique. Certes, la technique de la focalisation interne variable n'est pas née avec l'auteur sénégalais, mais, ce dernier lui a insufflé son empreinte en représentant le génocide de telle manière que le lecteur peut faire sa propre lecture des faits. Il lui revient donc de tirer sa propre conclusion sur les événements à partir des témoignages divers.

Par ailleurs, la focalisation interne variable telle qu'employée par Boris Diop fait ressembler son roman à un roman reportage ou un roman d'enquête dont le but est de fournir des informations fiables au lecteur, dénuées de la subjectivité de l'auteur. Pourtant, malgré son souci d'objectivité, on ne peut affirmer sans ambages que Boris Diop n'a pas fait de parti pris. Implicitement, on remarque qu'il manifeste une sympathie pour le camp des victimes. Dans le texte, cela se justifie par le choix du héros, qui est une victime du génocide. Il paraît s'identifier à son héros qu'on peut, d'un certain point de vue, considérer comme son porte-parole.

En d'autres mots, il n'y a pas d'objectivité absolue dans la narration littéraire, car toute vérité est relative. C'est tout le sens de ce propos de Sartre, dans *Situations I* (Paris: Gallimard): « Un roman est une action racontée de différents points de vue. [...] Chaque point de vue est relatif » (Sartre, 1947 : 42).

Bibliographie

-Anastopoulos, Françoise Susini (1997), *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris : Editions PUF2017).

Baroni, Raphaël (2007), *La tension narrative*, Paris : Seuil, coll. « Poétique » (2017), « Les fonctions de focalisation et du point de vue dans la dynamique de l'intrigue », *Cahier de narratologie*.

-Camara Boubacar, N'Gom Ousmane (2014), *Boubacar Boris Diop : une écriture déroutante*, Université Gaston Berger de Saint-Louis.

- Conkinska, Cvetanka (2001), « Le ‘Je’ polyphonique du monologue intérieur dans *L’Etranger* de Camus », <https://doi.org/10.4000/narratologie.6954>.
- Defrenne, Madeleine (1984), « La Fontaine et les jeux de la focalisation » *Cahiers de la littérature du XVIIIe siècle*, n°6, 1984. Hommage à René Fromilhague. pp. 321-330.
- Diop, Boubacar Boris(2014), *Murambi, le livre des ossements*, Paris : Zulma.
- Gbanou, Sélom Komlan (2004), « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence* n°75, pp83-105.
- Genette, Gérard (1969, 1972), *Figures II*, Paris, Seuil, *Figures III*, Paris : Seuil.
- Hatzfeld, Jean (2003), *Une saison des machettes*, Paris : Seuil.
- Ngom, Issa (2013), « Nouveaux paradigmes narratifs dans les récits du génocide rwandais du Fest ’Africa », in *Ethiopiques* n°90, 1er semestre.
- Rabatel, Alain (2004), « L’effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, 38° numéro.
- Sartre, Jean Paul (1947), *Situations I*, Paris : Gallimard.
- Semujanga, Josias (2008), *Le génocide, sujet de fiction ?* Paris : Editions Nota Bene.
- Sob, Jean (2007), *L’impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, Barbes : Editions : A3. 120 9.
- Wane, Ibrahima (2004), « Du français au Wolof, la quête du récit chez Boubacar Boris Diop », *Ethiopiques* n°73, Littérature, philosophie, art, 2ème semestre, pp. 115-121.