

## Études littéraires africaines

# Transmettre le génocide des Tutsis au Rwanda : l'efficacité de la fiction dans *L'Aîné des orphelins*

Virginie Brinker



Number 49, 2020

Tierno Monénembo : écrire par « excès d'exil »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1073860ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1073860ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brinker, V. (2020). Transmettre le génocide des Tutsis au Rwanda : l'efficacité de la fiction dans *L'Aîné des orphelins*. *Études littéraires africaines*, (49), 67–83. <https://doi.org/10.7202/1073860ar>

Article abstract

*L'Aîné des orphelins* received mixed critical reviews, fueled by the ambivalence of the novel itself and of its narrator. The plurality of interpretations, sometimes contradictory, allowed by the novel reveals a poetics of « distraction », in the etymological sense of « pulling in various directions ». Indeed, with its effects of delay and digressions and the wealth of symbolic – sometimes paradoxical – interpretations which it makes possible, the novel and its main character afford to light, beyond the very history of the genocide of Tutsi in Rwanda, the deep complexity of a phenomenon like genocide which still resists full and conscious understanding.

# TRANSMETTRE LE GÉNOCIDE DES TUTSIS AU RWANDA : L'EFFICACITÉ DE LA FICTION DANS *L'ÂNÉ DES ORPHELINS*

## RÉSUMÉ

*L'Âné des Orphelins* a connu une réception critique ambivalente, à l'image du roman lui-même et de son narrateur. La pluralité des interprétations, quelquefois contradictoires, permises par le roman, révèle une poétique de la « distraction », au sens étymologique de « tirer en sens divers », « détourner ». En effet, par ces procédés de retardement et ces digressions, par la richesse symbolique – parfois paradoxale – des interprétations qu'il déploie, le roman et son personnage principal permettent de mettre au jour, au-delà de l'histoire même du génocide des Tutsis au Rwanda, la profonde complexité d'un phénomène comme celui du génocide, dont une partie de la réalité échappe toujours à la pleine et consciente compréhension.

Mots-clés : génocide – Rwanda – personnage – allégorie – ambivalence.

## ABSTRACT

*L'Âné des orphelins received mixed critical reviews, fueled by the ambivalence of the novel itself and of its narrator. The plurality of interpretations, sometimes contradictory, allowed by the novel reveals a poetics of « distraction », in the etymological sense of « pulling in various directions ». Indeed, with its effects of delay and digressions and the wealth of symbolic – sometimes paradoxical – interpretations which it makes possible, the novel and its main character afford to light, beyond the very history of the genocide of Tutsi in Rwanda, the deep complexity of a phenomenon like genocide which still resists full and conscious understanding.*

Keywords : genocide – Rwanda – character – allegory – ambivalence.

\*

Tierno Monénembo a participé à l'opération « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », organisée par l'association lilloise Fest' Africa en 1998. Cette opération, lancée fin 1995, permit à des

écrivains africains subsahariens, essentiellement non rwandais <sup>1</sup>, de partir au Rwanda en résidence d'écriture (en juillet-août 1998) pour rendre compte de ce qui s'y était déroulé quatre ans plus tôt. Mais comment témoigner quand on n'a pas été soi-même témoin ? Les auteurs de l'opération ont fait des choix poétiques très divers, du roman au recueil de poèmes, du mélange des genres (conte, fable, récit, témoignage...) au roman plus classique. Par ses choix narratifs, l'œuvre de T. Monénembo, *L'Ainé des orphelins* <sup>2</sup>, s'inscrit pleinement, quant à elle, dans la poétique de l'auteur, notamment l'« écriture de l'instable » étudiée par Noémie Auzas : celle-ci se caractérise par la tension entre « le regard posé sur notre monde incertain » et « le besoin d'une remontée dans la mémoire » <sup>3</sup> d'une part, et l'absence de sens univoque d'autre part. Rédigée en outre après *Pelourinho* <sup>4</sup>, qui opérerait un détour thématique par le Brésil, et *Cinéma* <sup>5</sup>, roman d'inspiration autobiographique narrant les désillusions d'une génération, l'œuvre adopte aussi une composition romanesque savante, que l'on trouvait déjà, par exemple, dans *Un rêve utile* <sup>6</sup>. En effet, dès l'*incipit*, on sait que Faustin, le personnage-narrateur, a quinze ans et que l'on se situe cinq ans après le génocide, en 1999. Le récit s'apparente à une longue analepse, mais qui ne suit pas forcément une logique linéaire, procédant au contraire par digressions successives. Détour, désenchantement, fragments et dislocation de la temporalité concourent à faire de cette œuvre un roman singulier, « suggérant que la violence [...] est aussi une violence sur la poétique et les métaphores » <sup>7</sup>.

Mais l'originalité de l'œuvre semble tenir également à la construction du personnage du héros-narrateur, Faustin, condamné à mort pour meurtre au début du roman et qui se révélera être un rescapé du génocide. En effet, même si la verve de ce personnage

---

<sup>1</sup> Entre autres, Nocky Djedanoum (Tchad), Boubacar Boris Diop (Sénégal), Koulsy Lamko (Tchad), Monique Ilboudo (Burkina Faso), Véronique Tadjo (Côte d'Ivoire), Tierno Monénembo (Guinée) et Abdourahman Waberi (Djibouti).

<sup>2</sup> MONÉNEMBO (Tierno), *L'Ainé des orphelins*. Paris : Seuil, 2000, 157 p. L'édition citée est la réédition en poche : Seuil, coll. Points, 2006, 157 p.

<sup>3</sup> AUZAS (Noémie), *Tierno Monénembo : une écriture de l'instable*. Paris : L'Harmattan, coll. Les Arts d'ailleurs, 2014, 178 p ; p. 14.

<sup>4</sup> MONÉNEMBO (T.), *Pelourinho*. Paris : Seuil, 1995, 222 p.

<sup>5</sup> MONÉNEMBO (T.), *Cinéma*. Paris : Seuil, 1997, 217 p.

<sup>6</sup> MONÉNEMBO (T.), *Un rêve utile*. Paris : Seuil, 1991, 252 p.

<sup>7</sup> SEMUJANGA (Josias), « *L'Ainé des orphelins*. Au-delà du bien et du mal ou la quête d'une parole sur le génocide », in : ID., *Le Génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*. Québec : Éditions Nota bene, 2008, 306 p. ; p. 71-97 ; p. 94.

haut en couleur<sup>8</sup> rappelle l'humour décalé d'un Birahima, l'enfant-soldat d'*Allah n'est pas obligé*<sup>9</sup> (les deux romans ayant été publiés à quelques mois d'intervalle), Faustin marque durablement, par sa singularité, l'esprit du lecteur. Or, il s'agit, rappelons-le, d'écrire « par devoir de mémoire », même si l'expression peut paraître galvaudée, d'où la nécessité d'étudier les modalités de la transmission littéraire ici mise en œuvre et leur efficacité.

Le choix de l'après-génocide, et donc d'une « écriture oblique »<sup>10</sup>, ou encore celui d'une « stratégie du retrait »<sup>11</sup> ont pu prêter à polémique, Catherine Coquio notant par exemple que le « refus de particulariser l'histoire rwandaise » donne lieu à un « universalisme discutable » pouvant « prêter à bien des confusions »<sup>12</sup>, tandis qu'Audrey Small rappelle les réticences exprimées par certains lecteurs rwandais, notamment quant à la forme du témoignage adoptée, qualifiée de « problématique »<sup>13</sup>. En revanche, Josias Semujanga a salué quant à lui une « esthétique » en elle-même « politique en ce qu'elle inverse et dénonce le modèle narratif des romans »<sup>14</sup> ou, pour le dire autrement, « les cadres prévus par la *doxa* sur la fiction du génocide »<sup>15</sup>. Cette réception critique ambivalente met en lumière l'ambivalence même de l'œuvre, une œuvre qui, loin des postures idéologiques (y compris celles du « devoir de mémoire »), laisse se déployer l'imagination du lecteur. Il s'agira donc, en abordant l'art du détour, de la construction du personnage de Faustin et de ce que nous pourrions nommer l'art de la « distraction », d'envisager dans quelle mesure ce roman peut contribuer à élaborer une mémoire du génocide des Tutsis au Rwanda.

---

<sup>8</sup> Ce que Catherine Coquio nomme sa « désespérance gouailleuse » – COQUIO (Catherine), *Rwanda, le réel et les récits*. Paris : Belin, coll. Littérature et politique, 2004, 217 p. ; p. 144.

<sup>9</sup> KOUROUMA (Ahmadou), *Allah n'est pas obligé*. Paris : Seuil, 2000, 233 p.

<sup>10</sup> SEMUJANGA (J.), *Le Génocide, sujet de fiction ?*, op. cit., p. 74.

<sup>11</sup> SEMUJANGA (J.), *Le Génocide, sujet de fiction ?*, op. cit., p. 73.

<sup>12</sup> COQUIO (C.), *Rwanda, le réel et les récits*, op. cit., p. 145-146.

<sup>13</sup> SMALL (Audrey), « Le projet "Rwanda : écrire par devoir de mémoire" : fiction et génocide dans trois textes », traduit de l'anglais par Chantal Kalisa et Justin Niati, in : GALLIMORE (Rangira Béatrice), KALISA (Chantal), dir., *Dix ans après : réflexions sur le génocide rwandais*. Paris : L'Harmattan, 2005, 288 p. ; p. 121-141 ; p. 130.

<sup>14</sup> SEMUJANGA (J.), *Le Génocide, sujet de fiction ?...*, op. cit., p. 94.

<sup>15</sup> SEMUJANGA (J.), *Le Génocide, sujet de fiction ?...*, op. cit., p. 96.

## L'art du détour

Dans cette œuvre qui repose sur un constant va-et-vient entre le temps de l'histoire (1994) et le temps de la narration (1999), tout semble mis en œuvre pour ajourner la « confiance » de Faustin au lecteur, celle qui fera de lui une victime et non le coupable que le lecteur imaginait depuis l'*incipit*. Ainsi, lors de l'arrestation du personnage par un jeune soldat du FPR qui le prend pour un génocidaire, dans le premier tiers du roman, l'emploi du discours narrativisé montre l'incapacité de Faustin à nommer le traumatisme qu'il a enduré :

Je fis un effort surhumain pour revenir sur les fameux *avènements* que ma mémoire ne voulait plus revoir. Soudain, tout s'éclaircit. Ma bouche s'ouvrit toute seule et je parlai si vite qu'il m'arrêta pour faire venir mon vieux compagnon de route [...]. Ma confession dura toute une semaine (p. 46).

Mais celle-ci n'apparaîtra explicitement comme telle qu'à la dernière page du roman. L'effet de retardement est donc voulu. Le roman insiste d'ailleurs sur les vains efforts de remémoration de Faustin, notamment quand il retrouve son frère et ses sœurs (Esther, Donatienne et Ambroise) à la « cité des Anges bleus » :

Les observant dans la cour ou sous le préau de l'école, j'essayais de me rappeler les derniers instants que nous avons vécus ensemble. Il me vint comme un éclair qu'ils n'étaient pas à l'église quand le brigadier Nyumurowo s'empara de mon cerf-volant » (p. 75).

S'ensuit une remémoration de l'épisode précédant le meurtre des parents, mais celle-ci se solde par un échec, comme en témoigne la fin du passage : « et puis... Je ne crois pas avoir retenu ce qu'elle avait dit après » (p. 76). Là encore, il faudra attendre la page 156 pour connaître l'odieuse vérité.

Les digressions occupent en effet une place importante dans le roman. Certains épisodes sont ainsi repris et interrompus plusieurs fois. C'est le cas de la rencontre avec Funga, le vieux sorcier, dans la colonne de réfugiés au début du texte : « Le plus difficile, c'est d'imaginer encore Funga là-dedans. Peut-être parce que je l'avais reconnu parmi les réfugiés qui tentaient d'atteindre le Zaïre, ce jour où il m'offrit de la viande boucanée » (p. 16). Il faudra en effet attendre vingt pages pour que la narration soit reprise :

Après m'être enfui de mon village natal de Nyamata, je comptais rejoindre les grottes de Byumba, pour retrouver mes

parents, quand je rencontrai le sorcier Funga sous un flamboyant. Mais je n'eus pas le courage de poursuivre mon chemin. [...] Je voyais les colonnes de réfugiés défiler à travers les hibiscus et les bananiers (p. 35-36).

Dans l'espace de ces vingt pages digressives, on revient au temps de l'énonciation avec l'évocation du « Club des Minimés », le souvenir de l'arrivée en prison et la première visite de Claudine au parloir, autant d'épisodes importants pour mieux appréhender le personnage de Faustin, mais qui ont aussi pour effet de souligner sa difficulté à se souvenir des moments précis vécus pendant ou juste après le génocide.

Ces effets de retardement sont aussi parfois liés à l'inscription dans le récit de lieux comme hors du temps. À partir de l'arrivée de Faustin au « QG »<sup>16</sup>, le roman adopte la temporalité de la survie. Le QG est en effet un lieu où ni le passé ni l'avenir ne semblent compter : « C'était une vie de tous les jours, bien remplie, bien réglée, qui vous faisait passer le besoin de s'en remettre au passé ou à l'avenir » (p. 56). L'arrivée dans ce lieu hors du temps et la narration de ce qui s'y déroule sont ainsi l'occasion de longues digressions, comme celle de la première rencontre avec Claudine (p. 56-65) et du séjour à la Cité des Anges bleus, l'orphelinat de « la Hirlandaise » (p. 65-80). Ce lieu-ci, dans lequel Faustin séjourne quatre mois, représente d'ailleurs, dans l'économie du roman, un espace qui pourrait permettre l'oubli, comme le montre le caractère itératif de l'imparfait dans la citation suivante : « On mangeait bien à la Cité des Anges bleus. On dormait bien, on rigolait bien » (p. 77).

Il est d'ailleurs tout à fait intéressant de noter que la fugue de Faustin, quittant la Cité des Anges bleus pour regagner le QG, s'explique peut-être en partie, symboliquement, par une discussion douloureuse avec la Hirlandaise concernant la temporalité. En effet, alors que Faustin fredonne un soir sur la balançoire, cette dernière vient lui demander d'aller se coucher. C'est alors que se déploient tout le décalage et l'incompréhension entre les deux êtres, deux façons de voir le monde que le génocide a rendu étrangères à jamais.

Elle était comme ça la Hirlandaise ! Là-bas, chez elle, les gens avaient sommeil en même temps, ressentaient les brûlures de la faim au même moment et, à une seconde près, l'envie d'uriner leur venait du même coup. Je me rendis très vite compte qu'il était inutile de lui expliquer qu'ici c'était différent : chacun

---

<sup>16</sup> Un bâtiment désaffecté occupé par une vaste bande d'enfants des rues.

vivait selon son heure, même pour aiguïser sa machette (p. 79-80).

La portée symbolique de cette dernière phrase montre à quel point le génocide a comme coupé le temps en deux, nous faisant prendre conscience de l'émergence d'un nouveau rapport nécessaire à la temporalité. Le génocide est donc bien un « avènement », comme le suggère malicieusement ou inconsciemment Faustin, une ouverture, un commencement, l'inauguration d'une ère post-génocidaire qui concerne l'humanité dans son ensemble, ce que semble ne pas avoir tout à fait saisi la Hirlandaise. Mais la phrase de Faustin, qui mentionne le « temps de la machette », montre aussi à quel point son propre rapport au temps, à la mémoire, est douloureux, et les nombreuses digressions du roman nous permettent de le saisir.

L'indicible du massacre dans l'église et du meurtre des parents, s'il est donc suggéré par la composition du roman qui en repousse la révélation, est également perceptible par l'utilisation d'images pouvant s'apparenter à des « souvenirs-écrans ». Ce terme freudien, désignant un « souvenir infantile se caractérisant à la fois par sa netteté particulière et l'apparence insignifiante de son contenu »<sup>17</sup>, caractérise la remémoration d'une anecdote qui, au lieu de révéler pleinement, cache souvent quelque chose dont le narrateur est plus ou moins conscient. Il est ici un compromis entre des éléments refoulés et leur mise en lumière par l'écriture. Ainsi en va-t-il de l'évocation du cerf-volant dans le roman, et ce à plusieurs reprises. Alors qu'il vient de retrouver son frère et ses sœurs (les « trois petits diables », p. 70) à la Cité des Anges bleus et qu'il les observe, Faustin semble tout à coup comme saisi par un souvenir qui lui revient en mémoire : « Il me vint comme un éclair qu'ils n'étaient pas à l'église quand le brigadier Nyumurowo s'empara de mon cerf-volant » (p. 75). L'image est reprise plus loin, lorsque l'adolescent évoque sa peur du couteau en prison :

Parce que ce n'est ni une histoire de langue ni une histoire de *taumatrismes*, c'est une histoire de couteau. Ce n'est pas parce que ce phacochère de brigadier m'a ôté mon cerf-volant à l'église ni à cause de ce qui est arrivé à mes frères que je délire la nuit. C'est la peur du couteau (p. 92).

Ici, le déni (autre terme psychanalytique) cache en même temps qu'il révèle la portée de l'histoire masquée par l'image du cerf-volant, hautement symbolique, comme le montre par exemple ce

---

<sup>17</sup> LAPLANCHE (Jean), PONTALIS (Jean-Bertrand), *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1967, 523 p. ; p. 450.

propos de Faustin, s'apprêtant à partir en *road-trip* avec Rodney, le journaliste cynique : « Du jour où ce brigadier de Nyumurowo m'avait arraché des mains mon cerf-volant, j'avais appris que cela ne servait à rien de jouer aux ignorants » (p. 104).

L'image du cerf-volant devient ainsi progressivement plus précise. C'est même tout son procédé de fabrication qui va être détaillé (p. 117-118), jusqu'à la révélation finale de sa fonction majeure dans le roman :

– On se tait ! me dit Nyumurowo en m'arrachant mon cerf-volant des mains. Regardez-le, ce petit, il a apporté son cerf-volant !... Tu crois qu'on est venus ici pour jouer ? [...] Pour nous vous êtes tous tutsis, ici. Et les Tutsis, on les tue comme on veut (p. 155-156).

Cet art du détour qui caractérise la composition narrative de *L'Aîné des orphelins* peut aussi être considéré comme un moyen de se détourner du pathos mortifère. L'humour noir, défini par André Breton comme une « plaisanterie féroce et funèbre »<sup>18</sup>, pourrait ainsi revêtir cette fonction dans l'œuvre tant il est présent. Faustin, notant par exemple que sa cellule porte le numéro 14 (et non 13), par superstition, s'exclame : « Allez leur dire merci de penser à notre bonne fortune ! » (p. 20). Son humour noir macabre s'abat parfois aussi sur ce qu'il y a de plus traumatique dans sa vie chavirée, lorsqu'après avoir perdu ses parents, il se défait du lance-pierres offert par son père pour le miser à l'*igisoro* avec ce commentaire : « puisque c'était la saison des pertes » (p. 43). De même, c'est avec une ironie acerbe que, submergé par ses souvenirs traumatiques, il évoque les retrouvailles avec ses sœurs et son frère à la Cité des Anges bleus : « deux paires de cinglés sous le même toit, ça ne fait pas forcément une famille ! » (p. 72).

Or, comme l'a montré Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*, le rire est un moyen de déplacer l'abjection, entendue comme l'« une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace » et perturbe son identité, puisque l'abjection peut s'entendre comme ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles, autrement dit l'entre-deux, l'ambigu, le mixte, « le criminel à bonne conscience, le tueur qui prétend sauver »<sup>19</sup>. Par ailleurs, l'abjection est essentiellement différente, violente, car rien ne lui est

<sup>18</sup> BRETON (André). *Anthologie de l'humour noir* [Nouvelle édition]. Paris : J.-J. Pauvert, 1966, 595 p. ; p. 22.

<sup>19</sup> KRISTEVA (Julia), *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, coll. Tel quel, 1980, 247 p. ; p. 11.



familier. Elle se situe, pour J. Kristeva, dans le territoire de l'animal. Face à l'abjection, le rire fonctionnerait donc comme un mécanisme de défense. Mais en la déplaçant, l'humour révèle également l'abjection. Ces considérations rappellent la condition de la rescapée Immaculée dans *Pawa : Chroniques des Monts de la Lune*, une bande dessinée de Jean-Philippe Stassen sur le génocide des Tutsi au Rwanda :

Elle parle souvent du génocide en faisant des blagues. Et c'est peut-être parce qu'elle parle comme ça que, parfois, on a l'impression de comprendre une minuscule part de ce qu'a été sa souffrance <sup>20</sup>.

### **Faustin Nsenghimana, personnage symbolique et « héros » mythique**

Faustin est un personnage qui frappe tout d'abord le lecteur par son ambivalence, celle d'un jeune garçon à mi-chemin entre la naïveté de l'enfance et la lucidité cruelle d'un adolescent que la violence des hommes a fait grandir trop vite.

Il est ainsi assez souvent présenté avec des attributs propres à l'enfance et au jeu, qu'il s'agisse du cerf-volant ou de l'*igisoro*, cette version rwandaise de l'*awélé*, qu'il fabrique avec son cousin Thaddée (p. 13) et auquel il joue alors qu'il est détenu dans la gendarmerie de Rutongo après avoir été arrêté par un jeune soldat du FPR l'ayant pris pour un génocidaire. Le personnage peut également être considéré comme un enfant, entendu au sens d'« être humain eu égard à sa filiation », car il se présente souvent comme le « fils de Théoneste ». En revanche, il est loin de l'*infans*, étymologiquement, c'est-à-dire de « celui qui ne parle pas ». Au contraire, il prend la parole dans ce récit et semble souvent parler à tort et à travers, en particulier lors de l'épisode de son procès.

Tel un adolescent, il semble ainsi chercher à s'émanciper des figures traditionnelles de la transmission, de ceux qui pourraient être ses figures tutélaires, à savoir son père Théoneste, souvent présenté comme un sot, comme l'idiot du village, et le sorcier Funga, sur lequel il jette aussi le discrédit :

Il avait acquis beaucoup de considération dans le village pour avoir guéri le petit Gatoto de la folie et le cordonnier Musaré de l'impuissance. Malgré cela, je ne l'aimais pas beaucoup (p. 15).

---

<sup>20</sup> STASSEN (Jean-Philippe), *Pawa : chroniques des Monts de la Lune*. Paris : Delcourt, coll. Encrages, 2002, n.p. [ca 118 p. ; p. 33].

Ici, le jeu sur l'onomastique (Gatoto / gâteaux) et le rapprochement burlesque entre la considération des villageois et la guérison de l'impuissance sont particulièrement ironiques. D'ailleurs, Faustin manie très souvent l'ironie, figure s'il en est de l'ambivalence du discours, puisqu'elle consiste à dire le contraire de ce que l'on pense. On pourrait donner, parmi d'autres exemples, celui du commentaire du nom donné à sa cellule :

D'ailleurs, pour éviter de s'emmêler dans les chiffres, on a donné un nom des plus jolis à notre belle garçonnière : le Club des Minimés, sous le prétexte que c'est là qu'on a entassé les dealers, les proxénètes, les auteurs de parricide et les génocides dont l'âge court de sept à dix-sept ans. Cela vaut mieux que le Quartier des Jeunes Bannis ou le Bagne des Irrécupérables. C'est un nom qui chante bien. Cela fait jardin d'enfants, école de boy-scouts ou équipe de football (p. 21).

Par ailleurs, il donne souvent au lecteur l'impression d'un enfant devenu trop vite mature. Le personnage de Claudine Karemera, qui cherche à le faire sortir du QG et pour laquelle il éprouve un violent désir, est en effet l'objet de ses fantasmes, alors qu'elle tente de se comporter avec lui de façon maternelle : « Claudine, c'est-à-dire une gonzesse avec un porte-monnaie plein, des yeux merveilleux et une paire de fesses qui avait le don de détourner vers elle les regards de toute une rue » (p. 88). Le passage situé aux pages 27 à 29 montre d'ailleurs la profonde ambivalence que Faustin éprouve à son égard. Son désir pour elle ne pouvant être assouvi, il se mue aisément en ingratitude.

Mais la composition narrative choisie par l'auteur, avec ses va-et-vient incessants entre temps de l'histoire et temps de la narration, confère surtout à Faustin, pendant une longue partie du récit, un statut ambigu, celui d'une « victime coupable ». Il se présente d'ailleurs lui-même comme un « trouble personnage » (p. 87) et déclare, à propos de l'attitude de Claudine à son égard : « Elle s'était peut-être enfin décidée à me voir tel que j'étais : une belle ordure et non le petit martyr que son esprit compliqué s'était inventé tout seul » (p. 87). Jugé pour le meurtre de son ami Musinkôro, c'est en tant que coupable et condamné à mort qu'il s'offre de prime abord au regard du lecteur<sup>21</sup>. Ce n'est que par la composition subtile du roman que nous comprenons progressive-

---

<sup>21</sup> Notons que cet effet est accentué par la quatrième de couverture de la première édition dans laquelle il n'est pas précisé que les parents de Faustin ont été massacrés.

ment qu'il est avant tout une victime, un rescapé du génocide. Faustin apparaît donc comme un personnage complexe, et partant, un support privilégié de l'investissement du lecteur.

Michel Picard, dans *La Lecture comme jeu*<sup>22</sup>, puis Vincent Jouve, avec *L'Effet-personnage dans le roman*<sup>23</sup>, repèrent dans tout lecteur différentes instances essentielles, prenant notamment appui sur le support indispensable que constituent les personnages. Vincent Jouve distingue ainsi deux types de personnages, liés à deux conceptions romanesques. Les romans qui s'adressent essentiellement à l'intellect, à la secondarité critique, au « lectant » (c'est-à-dire à l'attitude essentiellement réflexive du lecteur, sensible à la métafiction contemporaine) se caractérisent par une présence atténuée du personnage, puisque l'anticipation et l'attente déjouées du lecteur priment. *A contrario*, d'autres romans s'adressent essentiellement à la sensibilité du lecteur, le rôle du personnage étant alors renforcé dans l'économie narrative. Son statut fait appel au « lisant », le lecteur feignant de croire à l'effet de réalité produit par le récit et se laissant aller à l'identification et à l'émotion que la lecture suscite. Ainsi, si l'œuvre de T. Monénembo sollicite indéniablement le « lectant » par sa composition narrative complexe, le personnage de Faustin constitue un formidable support du « lisant », d'autant qu'il est également à même de solliciter le « lu », l'investissement libidinal du lecteur, car on le présente comme ayant des désirs sans bornes (*libido sentiendi*), comme possédant un grand pouvoir transgressif (*libido dominandi*), mais aussi comme étant le détenteur d'un véritable savoir (*libido sciendi*) à propos du génocide, lui qui ne l'a vu que de trop près.

La relation entre ce personnage de Faustin et le génocide peut s'éclairer par d'autres considérations encore. Servilien Sebasoni<sup>24</sup>, ancien professeur d'éthique à l'Université nationale du Rwanda, analyse le génocide comme une démolition totale des trois piliers de l'éthique traditionnelle rwandaise : « l'être » (dimension qui renferme toutes les facettes de l'identité d'un individu), « l'être dans le temps et l'espace » (dimension concrète) et « l'être avec » (dimension sociale extrêmement valorisée). Le personnage de Faustin, incarnant la jeunesse perdue de l'après-génocide, nous apparaît donc

<sup>22</sup> PICARD (Michel), *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*. Paris : Minuit, coll. Critique, 1986, 328 p.

<sup>23</sup> JOUVE (Vincent), *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF, coll. Écriture, 1992, 272 p.

<sup>24</sup> La désignation des « trois piliers de l'éthique rwandaise » (*kuba, kubaho, kubana*) reprend les propos qu'il a tenus lors du colloque « Rwanda, récits du génocide, traversée de la mémoire », organisé à l'ENS, Paris, le 6 juin 2007.

comme une figure allégorique du génocide lui-même puisqu'il représente un individu qui ne croit plus en cette éthique, un individu marginal, sans âge, sans énergie vitale et profondément seul, en dépit de la présence de son frère et de ses sœurs et de celle de ses amis du QG, qu'il finira d'ailleurs par éliminer symboliquement en tuant Musinkôro.

Mais le personnage de Faustin entretient aussi une parenté intertextuelle avec certaines figures archétypales. « Récus[a]nt la figure traditionnelle de l'orphelin qui rétablit un équilibre et retrouve une place en société, selon le modèle des romans d'apprentissage [...] caractéristiques de la littérature d'Afrique noire »<sup>25</sup>, Faustin peut s'apparenter en revanche à celle de l'enfant terrible, caractéristique des contes de l'Ouest africain<sup>26</sup>, dont il offre une nouvelle représentation, selon le postulat de Christine Le Quellec Cottier<sup>27</sup>. L'enfant terrible est en effet lui aussi profondément ambivalent : terrible, dangereux et asocial, d'une part, exceptionnel, sage et grand initié, d'autre part. Dans les récits types de l'enfant terrible, il est ainsi souvent question d'un affrontement fratricide après la perte des parents (motif que l'on retrouve avec le meurtre de Musinkôro). Ce type de personnage est en outre, par rapport à l'autorité du chef ou du roi, un enfant frondeur, qui détruit les biens dont il hérite (or Faustin tourne en dérision la sagesse de son père et de Funga, mais aussi celle de l'avocat Bukuru). En effet, l'enfant terrible est aussi intrépide, comme en témoignent ses actions suicidaires et son refus de parer aux dangers qui le menacent. Ainsi, au juge qui lui demande ce que signifie la vie pour lui, Faustin rétorque-t-il cyniquement lors de son procès, signant de la sorte une forme de suicide : « Manger un bon plat d'*umushagoro*, se soûler à sa guise et culbuter la femme que l'on aime sans que la justice s'en mêle » (p. 137). De plus, l'enfant terrible se moque des règles morales fondamentales – telle par exemple la reconnaissance obligatoire à l'égard du bienfaiteur, ce qui est particulièrement visible dans la relation que Faustin entretient avec Claudine dont il raille les discours bien-pensants.

<sup>25</sup> LE QUELLEC COTTIER (Christine), « Birahima, Faustin, Johnny et les autres : l'enfant terrible à l'école de l'enfant soldat », *Éthiopiennes*, n°89 *Littérature, philosophie et art*, 2<sup>e</sup> semestre 2012, p. 93-106 ; disponible en ligne : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1844> (consulté le 08-05-2020).

<sup>26</sup> GÖRÖG (Veronika), PLATIEL (Suzanne), REY-HULMAN (Diana), SEYDOU (Christiane), dir., *Histoires d'enfants terribles (Afrique noire) : études et anthologie*. Paris : G.-P. Maisonneuve et Larose, 1980, 301 p.

<sup>27</sup> LE QUELLEC COTTIER (C.), « Birahima, Faustin, Johnny et les autres... », *art. cit.*

Geneviève Calame-Griaule parle des « deux faces de l'Enfant terrible, l'asocial et le grand initié »<sup>28</sup>. Personnage exceptionnel, du fait de l'acquisition de connaissances supérieures, il n'est plus soumis aux règles applicables au commun des mortels. Or la résurrection prodigieuse de Faustin narrée à la fin du roman participe peut-être de l'acquisition de ces connaissances. C'est parce qu'il a frôlé la mort que Faustin n'est pas un être comme les autres. De profondément dangereux pour lui et pour les autres, l'enfant terrible se trouve dans les contes traditionnels transmué en sauveur de la société. Or le meurtre de Musinkôro dans le roman peut revêtir plusieurs significations, dont celle-ci. Il peut être d'abord compris comme la volonté de Faustin de restaurer les valeurs familiales mises à bas par le chaos du génocide, comme le suggère, dans un premier temps, son avocat :

Cet enfant n'est pas un génocideur : il a simplement vengé sa sœur. Le crime passionnel, l'honneur de la famille !... C'est drôle, des familles, il n'en reste plus beaucoup, on s'attache à défendre leur honneur quand même. Ce n'est pas parce qu'il y a eu le génocide que les Rwandais ont perdu toute morale (p. 134) !

Si le crime reste immoral, le commettre s'apparenterait donc à une tentative (même désespérée) de réinjecter des valeurs dans un monde qui a perdu les siennes. C'est en tout cas la piste d'interprétation que le titre semble suggérer, comme l'a noté Amina Bekkat, ce titre « prépar[ant] le lecteur au crime que l'aîné va commettre pour protéger les siens puisque c'est sa responsabilité de chef de famille qui le conduit à défendre sa sœur »<sup>29</sup>. Cette attitude oppose d'ailleurs idéologiquement Faustin à Musinkôro, ce qui peut expliquer que ce dernier soit la cible du crime :

- Tu as trouvé du gibier en chemin, à ce que je vois ! dit Musinkôro, faisant allusion à ma compagnie. Mais ce petit ?...
- Ce n'est pas ce que tu penses, ami. Ces filles sont mes sœurs et lui c'est mon petit frère, Ambroise.
- Tu plaisantes ! Des frères, personne n'est plus sûr d'en avoir !
- Eh bien moi, si ! Je dois être plus verni que les autres !

<sup>28</sup> CALAME-GRIAULE (Geneviève), « L'enfant terrible ou comment s'en débarrasser ? », in : GÖRÖG (V.) *et al.*, dir., *Histoires d'enfants terribles (Afrique noire)*..., *op. cit.*, p. 241-249 ; p. 249.

<sup>29</sup> BEKKAT (Amina), *Tierno Monémbo, L'Aîné des orphelins : étude critique*. Paris : Honoré Champion, coll. Entre les lignes. Littératures du Sud, 2014, 118 p. ; p. 31.

– Parce que tu crois que c'est un coup de chance que d'avoir trois bouches à nourrir (p. 80-81) ?

Par ailleurs, en tuant Musinkôro, Faustin ne souhaite-t-il pas tuer l'être qu'il est lui-même devenu ? Ne peut-on pas également considérer que ce meurtre est un rappel du fratricide d'Abel et Caïn qui renvoie symboliquement au génocide fratricide du Rwanda, mais pour être conjuré ? En effet, même si le texte n'insiste pas vraiment sur cet élément, on comprend, lors de leur première rencontre, que Musinkôro est un jeune Hutu, probablement génocidaire, comme en témoignent notamment ses paroles au moment où il aperçoit le lance-pierres que Faustin s'apprête à miser au jeu : « Avec ça, on peut [...] faire fuir une tribu de Tutsis » (p. 43).

D'autre part, beaucoup de personnages du roman portent le nom de saints ou de martyrs bibliques. Il s'agit bien sûr d'un fait particulièrement répandu au Rwanda du fait de la christianisation massive, mais, au-delà de cette réalité, certains prénoms dans l'œuvre ouvrent peut-être des hypothèses d'interprétation. Le cousin de Faustin se nomme Thaddée. C'est le nom d'un apôtre de Jésus-Christ, cousin de celui-ci selon certaines sources, ce qui n'est pas sans créer un effet burlesque assimilant Faustin au Christ, comme à la fin du roman, même si c'est alors opéré sur un mode tragique. Par ailleurs, les gamins du QG – à l'exception de Musinkôro, ce qui n'est pas sans importance – portent tous des prénoms de tradition judéo-chrétienne. Canisius est le patronyme de saint Jean Canisius, jésuite et père de l'Église, tout comme celui de Tatien, père de l'Église également ; Ezéchiel est le nom d'un prophète de l'Ancien Testament et Ephrem celui d'un saint. Ce jeu sur l'onomastique, s'il correspond bien à une donnée culturelle du Rwanda, peut toutefois conférer au texte la portée de la tragédie, dans la mesure où certains noms ne semblent pas choisis au hasard. En effet, la mère de Faustin se prénomme Axelle. Ce prénom féminin d'origine hébraïque, vient d'Absalon, « père de la paix » ; ce prince, connu pour sa légendaire beauté (or Faustin s'entend dire par son père : « Ta mère était la plus belle bergère du hameau de Bimirura », p. 139), mourut dans d'atroces souffrances, suspendu par les cheveux aux branches d'un térébinthe et tué de trois coups d'épieu dans le cœur, ce qui rappelle la tuerie dans laquelle périt la mère de Faustin à la fin du roman. D'ailleurs, celle-ci évoque aussi en creux la figure de sainte Catherine d'Alexandrie, cette martyre décapitée en 307 et dont de la plaie jaillissait du lait et non du sang. Or, c'est en tétant le sang du sein de sa mère tel du lait que Faustin survit après le massacre. Par ailleurs, le prénom de Claudine, autre personnage féminin central

du roman, est celui d'une sainte du XVIII<sup>e</sup> siècle qui s'occupe des déshérités et des enfants abandonnés, comme c'est le cas dans le roman. La sœur et le frère de Faustin, Donatienne et Ambroise, portent respectivement les noms d'une martyre et d'un saint. On raconte d'ailleurs que saint Ambroise, un des pères de l'Église latine au IV<sup>e</sup> siècle, semblait condamné à ne pas survivre longtemps en raison d'une faiblesse de naissance liée à un essaim d'abeilles qui lui couvrait le visage dans son berceau. Or, Ambroise, le petit frère de Faustin, est présenté comme « un petit enfant brailard et ventru qui a tellement de mal à marcher qu'on dirait qu'à chaque pas le bon Dieu va le rappeler à lui... » (p. 71).

Le prénom de Faustin lui-même renvoie à celui d'un martyr chrétien, jeté dans le Tibre à Rome en 304. Son histoire est celle d'une fratrie, comme dans le roman, puisqu'il est noyé en même temps que son frère Simplicite et que leurs corps sont repêchés par leur sœur Béatrice qui les ensevelit honorablement. Le préfet Lucrèce la condamne à mort pour ce geste et elle meurt en martyre, telle Antigone. Mais la suite de la légende de Faustin entre davantage en résonance avec le roman. En effet, un jour, lors d'un repas, alors que Lucrèce insulte la mémoire des martyrs, un petit enfant, encore à la mamelle et enveloppé de langes dans les bras de sa mère, condamne Lucrèce à être livré au pouvoir du démon. Lucrèce meurt ainsi après trois heures d'horribles souffrances. Et ce petit enfant nous fait inévitablement penser à la dernière scène du roman :

Tu étais accroché à ta mère comme un nouveau-né et tu lui tétais les seins. Tu n'es pas un homme comme les autres. Tu es né deux fois pour ainsi dire : la première fois, tu as tété son lait et la seconde fois son sang... (p. 157)

La suite du texte apparaît d'ailleurs très marquée par les références judéo-chrétiennes, via la symbolique des chiffres et les termes employés : « Mon Dieu, trois survivants et sept jours après les massacres ! Y a toujours de la vie qui reste, même quand le diable est passé » (p. 157). La scène finale apparaît donc comme hautement symbolique et la résurrection du martyr, c'est-à-dire étymologiquement du « témoin », nous apparaît inévitablement comme un signe d'espoir et peut-être de véritable justice à venir, alors même que le lecteur connaît la suite de l'histoire et la condamnation de Faustin. Mais l'orchestration de la temporalité dans le roman crée cet effet de justice à venir ; même si elle n'est pas celle de Dieu, elle sera peut-être celle du lecteur, une justice du cœur embrassant la complexité rationnelle des faits.

Un autre prénom, celui de la sœur de Faustin, Esther, est lui aussi lourd de signification. Ce personnage du Livre d'Esther, livre hébraïque de l'Ancien Testament, est la fille adoptive d'un Judéen, devenue reine des Perses grâce à sa beauté. Alors qu'un fonctionnaire principal à la cour du roi, Haman, veut mettre à mort la diaspora judéenne, Esther révèle son appartenance ethnique au roi et obtient l'extermination des ennemis. Ce texte sacré, qui fait référence à un génocide empêché, celui des Juifs, et à l'extermination de leurs ennemis, trouve des échos certains dans l'œuvre et éclaire d'un sens nouveau le meurtre de Musinkôro, qui revêt une dimension presque sublime. En éliminant Musinkôro, figure du génocide, en tant qu'il est un symbole de ses conséquences néfastes sur la jeunesse rwandaise, Faustin cherche peut-être à racheter son peuple en le faisant échapper au massacre, à le « sauver », à la manière de l'enfant terrible. Mais parce qu'il peut être tout autant une allégorie du génocide qu'une figure de sa conjuration, Faustin symbolise aussi le choix d'une écriture qui suggère plus qu'elle ne représente.

### Une esthétique de la « distraction »

« Distraire » signifie étymologiquement « tirer en sens divers », « détourner ». Cette distraction, que nous avons montrée au niveau structurel, par le mélange des temporalités et l'écriture de fragments digressifs, est aussi présente sur le plan thématique, puisqu'il est bien question de « se détourner » de l'écriture de l'Histoire, de celle de la chronique, en évoquant dans ce roman le temps de l'après-génocide. Par ailleurs, même si des dates sont présentes, de même que des allusions à l'histoire longue du génocide, le choix d'une certaine « départicularisation » de l'Histoire semble revendiqué par l'auteur lui-même : « J'ai voulu extrapoler. Qu'est-ce que la justice ? Qu'est-ce que la morale ? »<sup>30</sup>.

Pourtant, cette « esthétique de la distraction » pourrait recouvrir selon nous d'autres enjeux, permettant de construire efficacement la mémoire du génocide. Le premier serait peut-être de s'opposer à l'horreur de la monstration et du spectaculaire, pour rendre compte du génocide en privilégiant donc la suggestion. Sélom Gbanou a en effet montré en quoi le spectaculaire de ce qu'il nomme la « performance » relève d'ailleurs d'un principe génocidaire, car le terme

renvoie au sens anglo-saxon de *perform* [...] dans lequel le geste d'exécution d'un acte qui a en soi une valeur exalte un potentiel

<sup>30</sup> Propos tenus par Tierno Monénembo lors du colloque « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » (Lille, 8-11 novembre 2000).



d'agilité et de vivacité. L'acte de tuer semble ouvrir le génocidaire à un espace ludique où, incarnant un rôle dans la fiction sociale de l'exaltation d'un nouvel ordre social, il exhibe le Mal comme un exploit héroïque. [...] Ce dynamisme théâtral, fondement de la performance, est la simulation chez le génocidaire d'une situation imaginaire de menace dont il croit anticiper l'avènement. Le génocidaire se délimite un rôle de probable victime dans une mise en scène collective de l'euphorie qui jouxte le crime et une mystique d'expiation. On pense ici à la solennité des massacres à grande échelle dans les écoles, les stades, devant les barrières, geste de théâtralisation qui inscrit le génocide dans une jouissance orgiaque comme dans les bacchantes<sup>31</sup>.

Si l'acte de tuer du génocidaire « exhibe le Mal comme un exploit héroïque » et comme une mise en scène collective (le bourreau « se délimit[ant] un rôle de [...] victime »), refuser ces procédés dans une œuvre peut ainsi relever d'une forme d'engagement, le scripteur refusant de se rendre complice du principe de jouissance du massacre.

Pourtant, dans *L'Aîné des orphelins*, la mise à distance globale du pathos et de la description des tueries fait paradoxalement ressortir l'hypotypose finale du massacre dans l'église : « On entendit hurler des ordres. Les vitraux volèrent en éclats, les icônes tombèrent en poussière, des dizaines de cervelles déchiquetées éclaboussèrent le plafond et les murs. Ils jetaient des grenades ». Notons toutefois qu'elle est très peu développée : « Mes souvenirs s'arrêtent là » (p. 156). Tout se passe comme si, dans ce dernier passage, c'était l'image finale qui comptait, celle d'un enfant ayant survécu en tétant le sang s'écoulant du sein de sa mère (p. 157).

La symbolisation est ici importante et polysémique. La mère fait office, pourrait-on dire, de *Maria lactans* dans cette église bafouée, puisque c'est cet allaitement dévoyé qui permet à son enfant de survivre, l'image renvoyant d'ailleurs symboliquement aux thèmes divins de la lactation et de la renaissance spirituelle. Or dans cette œuvre, le temps de la narration et celui de l'histoire sont en perpétuel décalage, ce qui mime, comme nous l'avons vu, le difficile cheminement de la mémoire et de l'acceptation de la réalité liée au meurtre des parents et au massacre dans l'église. Dans cette scène finale, les « retrouvailles » charnelles avec la mère – à laquelle

---

<sup>31</sup> GBANOU (Séлом), « La pensée du témoignage : de la scène du génocide à la scène judiciaire », *Présence francophone : Revue internationale de langue et de littérature*, vol. 69, n°1 (*Le témoignage d'un génocide ou les chatoiements d'un discours indicible*), 2007, p. 42-60 ; p. 47-48.

Faustin doit sa survie – prennent ainsi le pas sur la figure paternelle. Si l'on considère cette dernière comme un symbole commun du conscient et de l'idéologie (*pattern*), Théoneste employant souvent des proverbes, autrement dit des maximes morales – fussent-elles décalées –, ces retrouvailles avec la mère signifient alors peut-être l'accès à l'inconscient de Faustin, jusque-là barré par une esthétique orchestrée de la distraction et du détour, la figure maternelle étant souvent liée, symboliquement, à l'inconscient. Celle-ci offrirait donc une autre modalité de compréhension du génocide, d'autant que la « nourriture » – même s'il s'agit ici de sang, ce qui n'est pas sans rappeler l'image christique du martyr – est souvent considérée comme un symbole de la transmission du savoir. La tétée symbolique peut donc ici représenter une forme de *révélation*.

Or, *a contrario*, c'est plutôt l'absurde – autrement dit l'absence, ou mieux, la perte de sens – qui a été souligné par la critique. Catherine Coquio note ainsi, à propos du meurtre de Musinkôro, que s'il peut s'apparenter à un « dernier reflet de morale chevaleresque », il ne témoigne en fait que d'une forme de « morale désuète » qui s'annule dans « l'absurdité de l'acte » puisque « l'honneur n'avait pas été offensé »<sup>32</sup>. De son côté, Josias Semujanga établit un parallèle explicite entre le procès de Faustin et celui de Meursault dans *L'Étranger* de Camus, roman de l'absurde s'il en est<sup>33</sup>.

Entre absurde et révélation du sens, l'œuvre reflète ainsi la profonde complexité d'un phénomène comme celui du génocide, dont une partie de la réalité échappe toujours à la pleine et consciente compréhension. Elle nous confronte en tout cas, de façon intime et presque charnelle également, à ce que peut être fondamentalement l'énigme d'un génocide : ce qui amène des hommes, au-delà des facteurs historiques repérables et toujours pluriels (un pouvoir étatique fort, un contexte de guerre et/ou de crise, une animalisation de l'autre sur un temps long, la pression idéologique...), à commettre l'irréparable.

■ Virginie BRINKER<sup>34</sup>

<sup>32</sup> COQUIO (C.), *Rwanda, le réel et les récits*, op. cit., p. 144.

<sup>33</sup> SEMUJANGA (J.), *Le Génocide, sujet de fiction ?...*, op. cit., p. 95.

<sup>34</sup> Université de Bourgogne, CPTC (Centre Pluridisciplinaire Textes et Cultures).