



HAL
open science

**LES MENSONGES DE LA MÉMOIRE : LA PART DU
LECTEUR DANS LE CAVALIER ET SON OMBRE
DE BOUBACAR BORIS DIOP ET L'AÎNÉ DES
ORPHELINS DE TIERNO MONENEMBO**

Catherine Mazauric

► **To cite this version:**

Catherine Mazauric. LES MENSONGES DE LA MÉMOIRE : LA PART DU LECTEUR DANS LE CAVALIER ET SON OMBRE DE BOUBACAR BORIS DIOP ET L'AÎNÉ DES ORPHELINS DE TIERNO MONENEMBO. Pierre Halen, Jacques Walter. Les Langages de la mémoire - Littérature, médias et génocide au Rwanda, Université de Lorraine - Ecritures, pp.341-356, 2007, 978-2-917403-00-6. halshs-01270386

HAL Id: halshs-01270386

<https://shs.hal.science/halshs-01270386>

Submitted on 14 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Catherine MAZAURIC

Université de Toulouse 2 – Le Mirail

LES MENSONGES DE LA MÉMOIRE : LA PART DU LECTEUR DANS *LE CAVALIER ET SON OMBRE* DE BOUBACAR BORIS DIOP ET *L'AINÉ DES ORPHELINS* DE TIerno MONENEMBO

La fable de mon vaurien de Théoneste de père est encore toute fraîche dans ma tête : « Mensonge et Vérité sont les premiers habitants de la terre. Vérité est le frère aîné mais comme Mensonge est le plus doué, eh bien, c'est lui qui mène le monde. N'oublie jamais ça, petit ! » ¹

Cette communication procède de la double aporie attachée aux romans consacrés au génocide : celle de l'usurpation, faisant courir le risque que sa propre voix couvre celle des victimes, et celle de la fiction comme assertion feinte, ne pouvant prétendre rendre compte de ce réel-là, et moins encore le transposer. Cette aporie ne saurait être levée, et on ne peut que déplacer le propos, de l'écrivain et de la fiction elle-même vers le troisième terme de la communication littéraire, celui à qui tout cela s'adresse, le lecteur. Comme cela a été rappelé ici-même, le caractère imprescriptible du crime nous en rend tous témoins, aujourd'hui et demain. C'est pourquoi, en deçà des lectorats auxquels ces textes sont adressés, et des études de réception qui leur sont attachées, le lecteur dont il sera question ici est un lecteur universel, tel qu'il est postulé et institué par les textes ; non pas, dans une perspective immanentiste, le « lecteur-modèle » inscrit, mais celui que le texte construit et appelle. Il s'agit en somme de tenter de déceler en quoi et comment certaines œuvres font appel à la responsabilité du lecteur.

¹ MONENEMBO (T.), *L'Ainé des orphelins*. Paris : Le Seuil, 2000, 156 p. ; p. 104 (dorénavant abrégé en *AO*).

Aussi cette problématique interroge-t-elle tout autant ma propre relation et ma propre résistance à ces textes, et plus encore aux livres de témoignage qui ont été publiés – la fiction constituant à cet égard une médiation adoucissante, courant alors le risque d'être lénifiante et de manquer à plus d'un titre son objet : « la mort dans la fiction littéraire sera toujours métaphorique », écrit ainsi Michel Picard, « le *lu* y lira toujours, en tout cas, autre chose que la mort »². Il existe un autre versant de cette résistance, sans doute plus dangereux encore, celui du voyeurisme, découlant de ce que la littérature est bien, comme le dit également Picard, une « transmission particulière de fantasmes »³, et de l'obscénité de la représentation. Or, le dispositif classique du roman réaliste est ici, sinon inversé, du moins autrement équilibré, en ce que le cadre externe référentiel, englobant le cadre interne fictif⁴, n'y est pas convoqué à titre d'horizon, simple prétexte à ancrage réaliste, mais figure le propos même du récit : « Si le génocide est irréfutable, les situations et les personnages de ce roman sont, eux, fictifs pour la plupart », souligne Tierno Monenembo dans l'épigraphe de *L'Aîné des orphelins*. C'est donc bien un régime particulier de lecture, adapté à cet objet si singulier, qu'il convient de mobiliser.

À l'objection fondamentale adressée à ceux qui auraient prétendu « faire des romans avec [les] souffrances » des Rwandais, Boubacar Boris Diop répondait que le roman avait le pouvoir de « trouver Monsieur Tout le monde dans son salon », et, en redonnant « un visage et une âme aux victimes », d'« amener chaque lecteur à se demander "Qu'aurais-je fait à leur place ?" »⁵. On sait que la fiction sollicite la conscience éthique du lecteur de deux manières⁶ : elle est à même, en suscitant une illusion de présence, de lui faire partager affectivement une expérience personnelle et individuelle, et, au-delà, la production d'un monde fictionnel permet de

2 PICARD (M.), *La Littérature et la mort*. Paris : P.U.F., coll. Écriture, 1995, 193 p ; p. 41.

3 PICARD (M.), *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*. Paris : Minuit, 1986, 319 p. ; p. 25.

4 Cf. COHN (D.), *Le Propre de la fiction*. Paris : Le Seuil, coll. Poétique, 2001, 261 p. ; p. 30 sq.

5 « Le Rwanda m'a appris à appeler les monstres par leur nom », Entretien avec Boubacar Boris DIOP, propos recueillis par Boniface MONGO-MBOUSSA, *Africultures* n° 30, septembre 2000, p. 15-17 ; p. 16.

6 Cf. MAINGUENEAU (D.), « Lecture, incorporation et monde éthique », *Études de Linguistique appliquée*, n° 119, juillet-septembre 2000, p. 265-275.

réfléchir et de re-penser le monde réel. Selon Paul Ricœur, la fiction peut être dite « indivisément révélatrice et transformante à l'égard de la pratique quotidienne ; révélatrice, en ce sens qu'elle porte au jour des traits dissimulés, mais déjà dessinés au cœur de notre expérience pratique ; transformante, en ce sens qu'une vie ainsi examinée est une vie changée, une vie autre »⁷.

Cette double dimension de la fiction s'avère particulièrement opérante dans le cas qui nous occupe : ici le lecteur ne devrait être conduit ni à contempler l'horreur dans une complaisante relation mimétique, ni à rechercher une quelconque intelligibilité pour ce qui défie toute raison, mais à remplacer l'outrecuidance de la relation fictionnelle par la « relation de dette » convoquée par Paul Ricœur, « qui place les hommes du présent devant la tâche de restituer aux hommes du passé – aux morts – leur dû »⁸, et à faire en sorte que, par delà la narration qui rend compte du passé, la lecture rende compte à ce passé même. Certes, la fonction de « représentation », d'où découle la relation de dette, appartient à l'histoire, mais, comme l'affirme sans ambiguïté Paul Ricœur, elle trouve son équivalent dans la double fonction de la fiction que nous avons rappelée plus haut. En effet, il s'agit du « point où se recroisent le temps de la fiction et le temps de l'histoire », car la « critique du concept naïf de "réalité" appliquée à la passivité du passé appelle une critique symétrique du concept non moins naïf d'"irréalité" appliqué aux projections de la fiction »⁹. En ce sens, la fiction posséderait même un pouvoir plus grand que l'histoire : allant chercher « Monsieur Tout le monde dans son salon », elle confierait le devoir de mémoire, au-delà de l'écrivain, à chacun de ses lecteurs.

Une telle ambition nous a semblé se marquer plus particulièrement lorsque le roman affiche son caractère fictionnel, articulant le présent de la lecture sur un passé réel, mais qu'ont d'ores et déjà filtré de multiples discours au moyen du mensonge, de l'oubli et du leurre. C'est le cas de deux romans qui travaillent, à partir de ce noyau identique, le même paradoxe consistant à mettre en fiction un réel ineffable. Dès lors le

7 RICŒUR (P.), *Temps et récit*, 3. *Le temps raconté*. Paris : Le Seuil, coll. Points Essais, 1985, 533 p. ; p. 285.

8 *Ibidem*.

9 *Ibidem*.

mensonge ne peut y être perçu seulement comme un thème : il constitue en effet un véritable informant structurel renvoyant à la responsabilité du lecteur. *L'Aîné des orphelins* et *Le Cavalier et son ombre*¹⁰ ont été publiés dans des contextes et à des moments différents. Paru en 2000, le premier fait partie de l'opération *Écrire par devoir de mémoire*, et assume néanmoins pleinement une forme romanesque, alors même que des scrupules aisément compréhensibles se reflètent dans l'hésitation et la pluralité génériques dont relèvent plusieurs autres livres. Quant au second, sa parution est antérieure et, surtout, il n'a pas pour sujet premier le génocide. On ne peut cependant s'empêcher de penser, en le lisant, que le cours de ce roman s'est trouvé progressivement infléchi par la survenue des événements rwandais, tant ces derniers y prennent une place croissante au fil des pages. Comme à l'inverse, c'est un espace en creux qu'occupent les « avènements » dans *L'Aîné des orphelins* : le récit sec de la tuerie de Nyamata vécue par un enfant n'y occupe que quelques pages, les dernières, et encore s'agit-il pour l'essentiel des prodromes du massacre. Dès lors qu'aucune représentation mimétique n'est possible, les deux récits mettent en évidence cette impossibilité, au travers de leur prise en charge par des conteurs aux « moi » disloqués, témoignant de cette aptitude de la parole littéraire à mettre en discours, dans la non-linéarité de la mémoire, un temps qui n'est pas historique et construit, mais celui d'une conscience en morceaux. Aussi leur éventuelle fonction cathartique ne saurait-elle résider dans une quelconque *mimesis*, mais, peut-être, dans la suggestion de cet abîme de silence qui survient quand le temps lui-même « a été mis à la casse »¹¹, là où « le diable est passé »¹².

Le temps disloqué

Mettant tous deux en œuvre un discours embrayé – et, notamment le *Cavalier et son ombre*, des embrayages de deuxième et troisième degré –, les deux livres possèdent encore en commun une évidente volonté de

10 Diop (B. B.), *Le Cavalier et son ombre*. Paris : Stock, 1997, 296 p. (dorénavant abrégé en *CO*).

11 « On avait mis le temps à la casse, comme une vieille épave. Personne n'aurait songé à le compter ou à le réarranger » (*AO*, p. 47).

12 Derniers mots de *L'Aîné des orphelins* (*AO*, p. 157).

casser le fil narratif, tout en recourant pour ce faire à des constructions différentes. *Le Cavalier et son ombre* repose sur une série quasi-vertigineuse d'enchâssements de scénographies¹³ distinctes, elles-mêmes dupliquées parfois par différents procédés de mise en abyme, en trois cercles concentriques. Au fond du puits, au sein du troisième cercle qui constitue la scène d'énonciation en définitive principale du roman, gît un conte qui n'en est pas vraiment un, qui est intitulé lui aussi *Le Cavalier et son ombre*, et qui parle, sur un mode allégorique ou réaliste, du Rwanda. On relèvera d'ailleurs que, ouverte et fermée par des procédures stéréotypiques qui sont celles du conte wolof, la scène du conte intègrerait, en situation d'oralité, la réponse active du public. Par un mouvement inverse et centrifuge, à la manière des ondes produites par la chute d'une pierre dans l'eau, c'est ce récit qui en vient ensuite à envahir et à submerger les autres, jusqu'à absorber la conteuse elle-même.

Le narrateur homodiégétique de *L'Aîné des orphelins* est en revanche unique : un jeune garçon enfermé dans le quartier des condamnés à mort de la prison centrale de Kigali. La scénographie n'est pas dessinée plus clairement pour autant, le statut du discours de Faustin Nsenghimana restant largement imprécisé : il ne s'agit en tout cas ni d'un monologue intérieur, ni d'une introspection – le personnage semblant même s'y refuser furieusement : « Quand je pense à cette époque-là, c'est toujours malgré moi », déclare-t-il (*AO*, p. 15) – mais donc plutôt d'un discours oralisé, pourtant sans destinataire assigné, même si quelques rares indices, çà et là, paraissent renvoyer à un interlocuteur non-rwandais et, au-delà, au lecteur. Cet allocutaire est d'ailleurs à peine moins invisible que le « sténographe spectral » évoqué par Dorritt Cohn à propos de *Douce* de Dostoïevski¹⁴. On le repère et on en dessine la figure aux rares informations ethnographiques qui peuvent lui être destinées, et aux quelques occurrences du pronom « vous », d'ailleurs ambivalent en ce qu'à la fois il désigne le destinataire immédiat des propos de Faustin et possède une fonction généralisante, comme dans ce portrait instantané de Claudine :

13 Rappelons que, pour D. Maingueneau, « la "scène d'énonciation" intègre en réalité trois scènes [...] la scène englobante, [qui] donne son statut pragmatique au discours, [en l'intégrant] dans un type [...], la scène générique [qui] est celle du contrat attaché à un genre ou sous-genre de discours [...] ; quant à la scénographie, elle n'est pas imposée par le genre, mais construite par le texte lui-même » (*art. cit.*).

14 Dans *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 61-62.

« Vous lui en voulez presque d'être si bonne, si différente des autres » (*AO*, p. 27). On a donc bien affaire à un discours adressé, discours *pour* quelqu'un, à mi-chemin entre l'irréalisme flagrant de la situation d'énonciation qui prévaut dans *Le Dernier jour d'un condamné* et celle, motivée référentiellement, de témoignage.

Bien que, comme dans *Le Cavalier et son ombre*, alternent là aussi flash-backs à différentes époques et retours au moment de l'énonciation, l'itinéraire de Faustin, qui se remémore les cinq années écoulées entre avril 1994 et le moment où il parle, reste relativement facile à reconstituer, du moins dans sa linéarité. La difficulté pour le lecteur vient d'ailleurs, tout à la fois de ses trous de mémoire en tant que personnage et de ses omissions, volontaires ou non, en tant que narrateur : Faustin est une sorte de Bardamu qui ne saisit, de la totalité des « avènements », que des bribes inintelligibles. La restriction de champ propre à toute focalisation « au dessus de zéro », accentuée ici par le caractère dispersé, fragmentaire et plus que lacunaire de la remémoration du narrateur-personnage, a pour effet de faire du lecteur, à ses côtés, un autre témoin impotent. L'ambition de faire accéder les événements passés à l'intelligibilité appartient à l'Histoire, mais ils ne peuvent être objets de compréhension que dès lors, justement, qu'ils auront été saisis dans leur totalité, ce qui constitue une aporie tant narrative qu'éthique.

Le conte du *Cavalier*, adoptant quant à lui la vision surplombante de la légende, y découvre ainsi sa faiblesse : dans sa tentative de revisitation de l'Histoire, le récit conduit en effet indirectement à justifier cette perspective globalisante par la généralisation, ce qui tend à ravalier le génocide à une « guerre civile » en l'insérant dans un chapelet d'atrocités où figure, avec le Libéria et le Rwanda, un affrontement mythique entre « Twis » et « Mwas ». C'est sans doute la raison pour laquelle Boubacar Boris Diop insistera par la suite sur le fait que sa perspective a radicalement changé avec son séjour au Rwanda, *Murambi*¹⁵, son roman suivant qui prend place dans l'opération *Écrire par devoir de mémoire*, s'attachant à la singularité du génocide, tout en poursuivant une tentative d'explication.

Leur construction relevant donc de modèles très différents, les deux romans rendent pourtant tous deux lisible un rabattement du passé sur le présent, qui obère tout avenir. Toujours-encore-là, ce passé resté présent

15 Diop (B. B.), *Murambi. Le Livre des ossements*. Paris : Stock, 2000, 228 p.

ne peut conduire qu'au chaos d'un temps disloqué : l'ordre du temps est dissous avec l'ordre du monde. La série de métalepses (au sens que Gérard Genette donne à ce mot dans *Figures III*¹⁶) auxquelles procède *Le Cavalier et son ombre* souligne, avec la dissolution anticipée des deux narrateurs principaux de l'autre côté d'un fleuve d'oubli, le caractère exclusivement discursif, donc mensonger, du passé collectif. Quant à *L'Aîné des orphelins*, il s'ouvre sur deux futurs, dont l'un est inéluctable : « Il ne me reste plus aucune chance : ils viendront me tuer demain ou après-demain », et dont l'autre est antérieur et à jamais inadvenu : les promesses d'un oncle à un gamin encore insouciant. Les prédictions et tentatives d'explication dérisoires du sorcier Funga, qui encadrent le roman, soulignent encore l'avènement d'une autre forme de temps, définitivement soustrait à l'écoulement ordonné des jours.

Significativement, les deux livres font découvrir des personnages errant dans l'entre-deux qui s'étale entre la vie et la mort, ce qui est à la fois le cas de Khadidja et son amant dans *Le Cavalier et son ombre*, et de Faustin dans *L'Aîné des orphelins*, ou bien qui outrepassent les frontières de deux mondes – monde clos du récit, diégèse et métadiégèse pour ce qui est de *Cavalier et son ombre* –, ce qui est une autre façon de manifester l'arrêt du temps. Enfin, dans le discours de Faustin, l'euphémisme journalistique d'« événements » est transformé en « avènements » – « depuis ces fameux avènements, tout fonctionne à l'envers » (AO, p. 91)¹⁷ –, de sorte que, loin de signaler l'irruption d'un monde nouveau, la métathèse indique plutôt qu'il ne subsiste plus qu'un présent indéfini, moment étiré de sidération et d'éclipse de la conscience, au double sens du terme. Ainsi, le passé est refermé sur lui-même, comme en témoigne également le surgissement erratique du passé simple au fil du récit. Dès lors, seule peut se réitérer indéfiniment la survenue du Mal : « Et sur l'avenir, chaque siècle qui passe chie un peu de haine et il pleut sur l'univers du feu et du sang » (CO, p. 179).

16 GENETTE (G.), *Figures III*. Paris : Le Seuil, coll. Poétique, 1972, 285 p. ; p. 243-245.

17 Significativement, c'est un des très rares écarts par rapport à la norme linguistique, ce qui ne contribue pas forcément à déréaliser le personnage-narrateur.

Le silence en mots

En cette stase du temps règne le silence, sur lequel la fiction ne saurait mettre de mots, s'efforçant plutôt de le mettre en mots, cette mise en mots étant elle-même rendue aussi visible que possible à travers différents procédés. Dans *Le Cavalier et son ombre*, un double relais dans l'espace est établi entre la réalité relatée et le lecteur : le narrateur premier, Lat-Sukabé, entend ses voisins de table mentionner dans une conversation ce qu'ils ont aperçu des « événements » rwandais à la télévision, et commente leurs propos. *L'Ainé des orphelins* étant situé quant à lui dans le temps de « l'après », en 1999 d'après ce qu'on peut inférer de quelques indices, le lecteur n'a accès à la relation du génocide qu'à travers le filtre de la verbalisation du narrateur. Cette dernière procède à la fois de ce que celui-ci se remémore consciemment ou non (de sa mémoire, de sa conscience, de ce qui, dans les éléments demeurés dans le subconscient, peut affleurer, quitte à être reconstitué, dans son discours), et de ce qu'il dit effectivement.

Aussi la fiction établit-elle un double écran encore, cette fois dans le temps et non plus dans l'espace, entre le lecteur et les événements : celui du narrateur, et celui de la disposition du récit elle-même (fruit de l'élaboration d'un archiénonciateur¹⁸ arrangeant une communication seconde avec le lecteur « dans le dos »¹⁹ du narrateur) : le devoir de mémoire se présente dès lors comme un travail contre la mémoire, en dépit des résistances du sujet narrateur. Le lecteur est ainsi rendu témoin, voire juge, des lacunes de la mémoire de Faustin, qu'il s'agisse d'omissions ou d'affabulations, de mensonges à soi-même ou aux autres. Ainsi le personnage ne se donne-t-il à lire que dans ce qu'il ne dit pas, devenant lisible tout en restant opaque à lui-même. Il relève dès lors de cette « pragmatique de la communication intérieure » décrite par Pierre Bayard²⁰, révélant un sujet du discours non unifié, figure de la dépossession demeurant enfermée dans ses illusions, et

18 Cette notion, formulée par D. Maingueneau pour le théâtre, désigne ici une instance de régie cachée, qui tire les fils non des personnages, mais des discours, ne permettant pas qu'on la décèle, à l'inverse de l'auteur impliqué, image de l'auteur construite par le lecteur, à partir d'indices proprement textuels.

19 Empruntée à Wayne Booth, cette expression souligne l'existence d'une situation de communication enchâssée qu'étudie D. Cohn dans *Le Propre de la fiction* (op. cit.).

20 BAYARD (P.), *Le Paradoxe du menteur. Sur Laclos*. Paris : Minit, 1993, 184 p.

ne pouvant accéder à la connaissance de soi. Une telle opacité tient bien sûr à sa jeunesse (c'est un adolescent de 15 ans). Mais elle procède surtout de la solution de continuité instaurée par les « avènements » entre son présent et la plus grande part de son passé, celle du temps d'avant.

De cette coupure radicale procède également l'absence quasi-totale, dans le roman, de *scènes*, alors même que, dans les fictions, les souvenirs sont généralement donnés pour fruits du témoignage des sens, et y apparaissent le plus communément sous la forme de descriptions visuelles. Le risque est cependant que ces dernières impliquent une extériorité du témoin, l'effet de réel tendant alors à être supplanté par un effet de déréalisation, analogue à celui qui saisit le spectateur devant son écran de télévision. C'est pourquoi le choix est plutôt, y compris dans *Le Cavalier et son ombre*, d'obliger le lecteur à un retour introspectif sur son propre voyeurisme : « – Vas-tu vraiment raconter cela aussi ? – Je suis heureuse que tu m'en aies empêchée. La honte faisait ma langue déjà si lourde » (CO, p. 192). Faustin, lui, ne voit rien ou quasiment du passé qu'il a vécu. Les quelques *flashes* dont il rend compte ne font que s'imposer à lui. Lorsqu'il prétend raconter ce qu'il a vu, c'est justement qu'il ment, prouvant ainsi qu'il a assimilé la leçon de Rodney : « Il y a toujours quelque chose à voir ! Au besoin, on invente. C'est ça le génie d'un caméraman : toujours donner à voir, même quand il n'y a rien à montrer ! » (AO, p. 98). Cependant, le dispositif est plus complexe encore : en effet, s'il n'a pas survécu aux massacres qu'il raconte, il est en revanche l'unique survivant de celui qu'il ne raconte pas.

Témoignant bien sûr du paradoxe sur lequel repose un tel ensemble fictionnel, consistant à devoir raconter ce qui ne peut l'être, ce refus de toute exposition et cette retenue accèdent étrangement à une forme d'authenticité de la fiction. Il arrive que des victimes réelles, qui *vont pour* raconter l'événement traumatique, en viennent à en raconter un autre, empruntant elles aussi, et comme malgré elles, pour contourner l'indicible, des voies rhétoriques détournées. Ainsi la scène impossible n'apparaît-elle tout d'abord qu'euphémisée à la suite d'un déplacement, l'évocation du massacre de Nyamata par un motif récurrent – « quand le brigadier Nyumurowo s'empara de mon cerf-volant » (AO, p. 75) – ne livrant sa vérité qu'au terme du roman. C'est un récit à la place d'un autre récit, absent, ou

une métalepse au sens rhétorique cette fois²¹. Quant aux ellipses, elles sont parfois signalées comme telles (« ne me demandez pas combien de mois s'étaient écoulés »), effets d'une éclipse de la conscience du narrateur, ou encore simples lacunes dans le récit. Aussi le souvenir, dans *L'Aîné des orphelins*, se présente-t-il sous forme d'inscription inconsciente sans accès au verbal. Les traces laissées par le passé ne se traduisent pas en mots, demeurant au stade de l'empreinte muette, dans le corps et le cerveau des survivants. Le *trauma* dénié, objet d'une abolition symbolique, c'est cette forclusion du passé que la disposition du texte romanesque donne à lire. Aussi le rôle de l'interprétant apparaît-il essentiel, puisque c'est le lecteur, n'ignorant pas ce qui s'est passé à Nyamata, qui pourra conférer, au leurre que constitue le micro-récit au sujet du cerf-volant, le statut de métalepse euphémisante.

Que l'ordre du symbolique soit atteint, on le constate également, dans ce même roman, à ce que, dans le monde « d'après », plus aucun discours n'est crédible. Les dialogues ne sont source que de malentendus et de quiproquos. Funga ne peut croire Faustin (« Ne me dis pas que tu ne sais pas ! », « Je ne crois pas que tu aies perdu la tête. Ce que tu veux, c'est te moquer de moi »). Le jeune soldat du FPR, lui, souligne jusqu'à l'absurde que le piège identitaire constitue un véritable paradoxe du menteur, où les événements ont emprisonné chaque individu. Répondant d'abord à Faustin, qui lui demande s'il le croit vraiment « un génocideur », que « tout le monde l'est », car « il n'y a plus d'innocents ici », il lui déclare ensuite benoîtement : « Je ne sais pas si tu t'en rends compte, mais on pourrait te prendre pour un Tutsi », après avoir énoncé le fin mot de son refus en un terrible paralogisme : « Moi, je ne veux pas te croire même si tu me convaincs que tu viens de naître » (AO, p. 41-42). L'interrogatoire du capitaine relève de la même déraison. Cependant, la teneur de la « confession » pourtant logorrhéique de Faustin demeure ignorée du lecteur jusqu'au bout. À l'inverse et ironiquement, lorsque Rodney croit mentir à ses confrères journalistes, il énonce en fait une vérité : « Vous pensez peut-être que tous les rescapés d'Auschwitz se souviennent de la vie qu'ils ont menée avant de goûter à l'enfer ? » (AO, p. 107).

21 « faire entendre une chose par une autre, qui la précède, la suit ou l'accompagne, en est [...] une circonstance quelconque » (FONTANIER (P.), *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion, coll. Champs, 1977, 505 p. : p. 127-128).

Si le déni, sous forme d'oubli ou de mensonge, est constitutif du discours de Faustin-narrateur – « Tu mens comme tu respire, Faustin ! Ce n'est pas forcément un défaut, sauf si tu me mens à moi » (*ibid.*) – un dispositif analogue, sous forme de leurres, se retrouve dans la configuration du récit au niveau de l'archiannonciateur. En effet, qui aborde *L'Aîné des orphelins* après avoir lu, par exemple, *Murambi*, peut croire que la voix qui prend la parole à l'*incipit* du roman est celle d'une victime imminente du génocide en train de s'accomplir (« Ils viendront me tuer demain ou après-demain »). Inversement, lorsqu'on découvre un peu plus loin que Faustin est enfermé « à la prison centrale de Kigali », on peut se figurer qu'il est un « génocideur ». Le moins que l'on puisse dire est qu'il n'est pas fait grand-chose pour dissiper les doutes du lecteur, jusqu'au mot « confession » qui désigne le témoignage de Faustin auprès du capitaine du FPR. Même si, dès lors qu'il retrouve ses frères et sœurs, on comprend que le narrateur appartient plutôt à la catégorie des victimes désignées, son sort ne s'éclaire pleinement que dans les toutes dernières pages du roman, ces dernières ajoutant un terrible effet d'ironie au commentaire antérieur : « L'église n'est pas faite que pour sauver nos âmes, elle est faite aussi pour sauver nos vies » (AO, p. 76).

Quand *L'Aîné des orphelins* envisage la perte d'expression symbolique consécutive au génocide, *Le Cavalier et son ombre* choisit d'approcher ce même défaut en préalable, dans les dysfonctionnements de la mémoire collective. Khadidja cherche en effet moins à conter de nouvelles histoires qu'à mener à bien cette perlaboration consistant à rectifier et corriger l'Histoire, à « prouver que l'histoire de notre pays était une infâme succession de trahisons et de lâchetés » (CO, p. 121). « L'histoire d'un peuple, d'une collectivité », écrit de son côté Paul Ricoeur, « [...] procède de la suite des corrections que chaque nouvel historien apporte aux descriptions et aux explications de ses prédécesseurs, et, de proche en proche, aux légendes qui ont précédé ce travail proprement historiographique »²². La légende du Cavalier relate ainsi la fabrication des discours de la haine. Décrivant le mécanisme tragique par lequel les peuples en viennent à créer les fables qui les détruisent, le roman ne propose toutefois pas d'autre explication à ce qui est présenté comme une forme de délire collectif que celle, marxisante et donc rationalisante, du désir de ses dirigeants de

22 *Temps et récit*, 3, *op. cit.*, p. 444.

maintenir leur tyrannie, méconnaissant en outre la part des discours venus d'ailleurs.

La « mise en procès des pouvoirs du langage »²³

Si les inventeurs de la légende du Cavalier apparaissent comme des menteurs consommés, de même que Khadidja, conscience malheureuse revendiquant son mentir-vrai, l'intérêt propre à *L'Ainé des orphelins* nous semble notamment résider dans le fait que son héros apparaît comme une sorte de *picaro* contemporain : « se logeant confortablement au sein de la contingence et de la félonie, le *picaro*, dans son incarnation amoralisée, se dispense des principes qui s'opposent [aux liens normatifs entre les hommes] », note Thomas Pavel²⁴. Il s'avère ainsi proche des *tricksters* de la littérature orale, la formule du jeune soldat, « Moi, je ne veux pas te croire ... », renvoyant d'ailleurs inopinément à la figure de Leuk-le-Lièvre²⁵. À ce titre, il acquiert l'épaisseur d'une personnalité beaucoup plus riche, dans son ambivalence, que celle de la plupart des autres personnages nés de l'opération. Non seulement, en effet, Faustin est un menteur qui affabule tantôt par plaisir, tantôt par appât du lucre, mais c'est aussi un voyou qui se place délibérément en marge de la société. Comme un autre personnage, Murekatete²⁶, il est né deux fois et s'apprête, au cours du roman, à mourir une deuxième fois. Sa deuxième naissance correspond pour lui à un changement de nature radical : l'enfant de dix ans qu'il était laisse place à un pseudo-adulte cynique. Aussi apparaît-il comme doublement transgressif, sexuellement obsédé (culbutant les gamines qui partagent sa galère, rêvant d'en faire autant avec Claudine, bien trop maternante à son goût) comme la société se refuse à voir l'enfance, et se comportant non pas en victime mais en prédateur. Ce renversement de l'ordre des choses est traduit jusque dans les rapports établis entre Faustin et son père, qu'il voit comme un simple d'esprit et traite d'ailleurs de « vaurien » : Faustin est amené, avec

23 L'expression est d'Abdourahman A. Waberi dans *Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda*. Paris : Le Serpent à plumes, 2000, 108 p. ; p. 13.

24 PAVEL (Th.), *La Pensée du roman*. Paris : Gallimard, coll. NRF Essais, 2003, 436 p. ; p. 104.

25 Cf. SENGHOR (L. S.), SADJI (A.), *La Belle histoire de Leuk-le-Lièvre*. Dakar : NEAS / Paris : Edicef, coll. Afrique en poche Cadet, 1990, 191 p.

26 ILBOUDO (M.), *Murekatete*. Bamako : Le Figuier ; Lille : Fest'Africa, 2000, 75 p.

la disparition de ses parents, à devenir le père de son père (il a compris le monde tel qu'il va, contrairement à Théoneste qui n'a pu échapper, avec son épouse, au massacre dans l'église), puis l'aîné des orphelins, un père de substitution pour sa fratrie. Il est ainsi enfant *et* adulte, mais encore victime *et* meurtrier, sincère *et* menteur.

Tout en suscitant chez le lecteur l'identification et la compassion pour l'enfant victime qu'il est, il représente *a priori* cette sorte de « canaille séduisante » qu'évoque Paul Ricoeur²⁷. Aussi le lecteur doit-il renoncer à son égard à tout facile confort de pensée, et se trouve-t-il renvoyé à l'impossibilité de catégoriser le personnage, non seulement en termes ethniques, mais encore dans tout statut sémiologique stable. Cependant, force est de considérer que la première personne à laquelle Faustin ment, c'est à lui-même. En effet, ce personnage de voyou amoral, pour assumé qu'il soit, n'en est pas moins un rôle²⁸ joué par un enfant traumatisé, adoptant la forme de résilience qu'il peut. C'est pourquoi il représente également ce que Thomas Pavel nomme une « conscience crépusculaire », opaque à elle-même comme à l'évidence transparente du Bien et du Mal, et représentative d'un monde déchu « au point de ne plus saisir la gravité de sa propre déchéance »²⁹.

Restaurer cette évidence serait évidemment la tâche de la Justice. Mais l'institution qui l'incarne paraît surtout représentative de l'anomie généralisée caractérisant le monde différent advenu suite aux « avènements » : « En fait, il n'y a plus de véritable loi. Il n'y a plus rien de véritable ici » (AO, p. 134). Le procès de Faustin, pour le meurtre d'un ami surpris avec sa sœur, ne peut être dès lors qu'un procès de dupes : « condamné à mort pour avoir heurté la pudibonderie du tribunal, il constitue un coupable expiatoire, de manière d'autant plus choquante aux yeux du lecteur que cette condamnation peut être mesurée à l'aune du tarif des peines spécifié auparavant par le juge » (AO, p. 87).

Travaillant à sa propre perte en prenant des décisions ou en agissant d'une manière contraire à sa survie, Faustin apparaît en cela finalement très différent des « canailles séduisantes » qui se tirent, dans l'amoralité,

27 Dans *Temps et récit*, 3, *op. cit.*, p. 295.

28 Par lequel il se rapproche des personnages d'un précédent roman de Tierno Monenembo, *Cinéma*. Paris : Le Seuil, 1997, 216 p.

29 *La Pensée du roman*, *op. cit.*, p. 104.

des situations les plus périlleuses grâce à leur entregent et à leur débrouillardise. En cette impérite, qui lui vaut notamment sa condamnation (le roman laisse cependant la fin ouverte, et on ne sait pas si celle-ci sera ou non exécutée), il rejoint le tragique aveuglement de son père, brebis marchant vers l'abattoir quand les tueurs arrivent. Cet aveuglement pratique correspond cependant à une attitude authentiquement morale. Ainsi, lorsque Faustin proclame, lors de cette parodie de justice, qu'il n'a « jamais pris ça pour une gloire, appartenir au genre humain ! », cette bravade ironique vaut aussi condamnation des Ponce Pilate du tribunal et retentit encore jusqu'aux oreilles du lecteur.

Aussi le dispositif à double fond d'énonciation enchâssée acquiert-il une profondeur et une portée supplémentaires. On peut dire en effet que Faustin est un narrateur indigne de confiance, d'autant plus qu'il ment, aux autres personnages comme à lui-même. Cependant, c'est surtout son système de valeurs, tant morales que pratiques, qui est en décalage avec celui qui a cours dans le monde d'après, comme en témoignent les multiples indices de vision erronée³⁰ parsemés dans le texte, déployant dès lors une axiologie complexe qui demande à être révélée au travers de la lecture. Ce qui fait la richesse d'un tel dispositif est en effet « l'appel à la liberté et à la responsabilité du lecteur »³¹. En contrevenant à la maxime conversationnelle de sincérité, « le narrateur indigne de confiance dérègle les attentes du lecteur, en le laissant dans l'incertitude sur le point de savoir où il veut finalement en venir »³². On pourrait craindre qu'un lecteur tout à la fois séduit et mystifié ne perde pied, et ne soit « insidieusement amené à renoncer à la tâche [...] de "donner ordre et signification à nos vies" »,

30 « Si un auteur veut produire un discours indigne de confiance, il suffit qu'il entreprenne de "créer une différence perceptible entre l'impression des événements que le lecteur retire des seuls moments mimétiques du discours du narrateur principal et la vision de ces mêmes événements telle qu'elle se dégage des composantes non mimétiques de ce même discours" » – MARTINEZ-BONATI (F.), cité dans COHN (D.), *Le Propre de la fiction, op. cit.*, p. 198.

31 RICŒUR (P.), *Temps et récit*, 3, *op. cit.*, p. 294. D. Cohn abonde dans le même sens : la dissociation du narrateur vocal et de l'auteur impliqué est, selon elle, « l'un des facteurs grâce auxquels la lecture des récits fictionnels est une expérience qualitativement différente de la lecture des récits à auteur univoque, un facteur qui leste la lecture d'un texte fictionnel d'un poids de liberté d'interprétation qui est tout à fait unique » (*Le Propre de la fiction, op. cit.*, p. 199).

32 RICŒUR (P.), *Temps et récit*, 3, *op. cit.*, p. 295.

selon la formule d'Erich Auerbach³³. Cependant, le risque est ici limité par le fait que Faustin est bel et bien, et plutôt deux ou trois fois qu'une, une victime, et qu'on peut supposer assez vigilant le lecteur ayant choisi de lire un tel livre. La fin du roman invite enfin à une relecture qui, plutôt que celle du livre, soit celle de la première lecture, dès lors que les faux témoignages de Faustin révèlent l'authenticité de son malheur, et de celui des siens.

Ce que *L'Aîné des orphelins* et *Le Cavalier et son ombre* auraient alors en commun, c'est l'appel à un même ordre de lecture, où cette stratégie de défamiliarisation et les chausse-trapes tendus au lecteur ne ressortissent pas, ou pas seulement, aux artifices propres aux conventions du genre, mais sont autant de signaux qui lui sont adressés. Sommé, en particulier, de re-connaître Faustin comme victime, le lecteur doit, comme l'écrit Paul Ricœur, en *répondre*. Le fait de « placer sur les épaules du lecteur la charge de configurer l'œuvre » constitue une sorte d'amplification du mécanisme propre à toute lecture et consistant à peupler les lieux d'indétermination du texte. En effet, cet effort de configuration est ici élargi à la dimension axiologique et, au-delà, « praxique » de ce dernier, par le fait même que la fiction, réfléchissant son mensonge et le renvoyant au lecteur, désigne dans le même temps l'irréfutabilité insoutenable du génocide. Au-delà de la simple effusion compassionnelle, Hannah Arendt citait Isak Dinesen (alias Karen Blixen) : « Tous les chagrins sont supportables si on en fait un conte ou si on les raconte »³⁴. Mais si le récit contribue, comme *l'itumba*, « à nettoyer les cœurs et à renouveler les liens entre les hommes » (*AO*, p. 50), c'est avant tout parce que sa lecture est « *envoi* : [devenue] une provocation à être et à agir autrement »³⁵.

33 *Ibidem*.

34 Dans *Condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy et coll. Pocket, 1983, 406 p. ; p. 231.

35 RICŒUR (P.), *Temps et récit*, 3, *op. cit.*, p. 447.