RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Liberté - Égalité – Fraternité

***

UNIVERSITÉ PARIS-EST CRÉTEIL VAL DE MARNE

U.F.R DE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

***

DÉPARTEMENT DES LETTRES

CENTRE D'ÉTUDES FRANCOPHONES

Thèse

EN VUE DE L'OBTENTION DU DOCTORAT DE LETTRES MODERNES

OPTION : LITTÉRATURE COMPARÉE

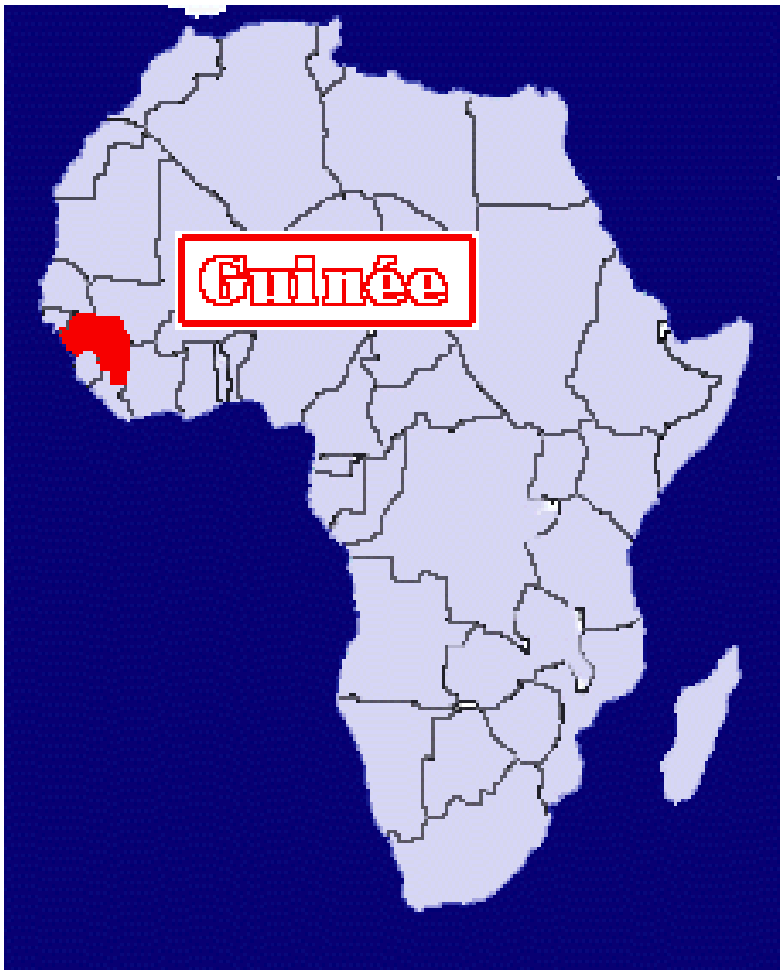
PRÉSENTÉE ET SOUTENUE PAR : M. MOHAMED KÉÏTA

APPROCHE PSYCHOCRITIQUE DE L'ŒUVRE ROMANESQUE DE TIERNO MONÉNEMBO

SOUS LA DIRECTION DU PROFESSEUR :

PAPA SAMBA DIOP

SESSION : JUIN 2011


Guinée

UNIVERSITÉ PARIS-EST CRÉTEIL VAL DE MARNE

FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

DÉPARTEMENT DES LETTRES

CENTRE D'ÉTUDES FRANCOPHONES

Recherche en vue de l'obtention du Doctorat de Lettres Modernes

Option : Littérature comparée

Date de la soutenance : le lundi, 27 juin 2011.

Université : Paris-Est Créteil Val de Marne.

Localisation : Salle des Thèses.

Heure : 14h-00'.

UNIVERSITÉ PARIS-EST CRÉTEIL VAL DE MARNE

FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

DÉPARTEMENT DES LETTRES

CENTRE D'ÉTUDES FRANCOPHONES

MEMBRES DU JURY :

Pr Tumba SHANGO (PARIS III – SORBONNE NOUVELLE – PRÉSIDENT)

Pr Musinde KILANGA (A.U.F. PARIS)

Pr Papa Samba DIOP (PARIS-EST CRÉTEIL)

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS :

LA PRÉSENTE THÈSE A POUR BUT DE RESSORTIR L'IMPLICITE DE L'ŒUVRE LITTERAIRE DE TIERNO MONENEMBO. ELLE SE STRUCTURE AUTOUR DE TROIS AXES PRINCIPAUX : LE PREMIER ETUDIE LES INSTANCES NARRATIVES ; LE DEUXIEME PORTE SUR LES PRINCIPAUX ACTANTS DU RECIT ; LE TROISIEME AXE PERMET D'ÉLABORER LA GENÈSE DU MYTHE PERSONNEL DE L'ÉCRIVAIN A TRAVERS L'EXIL. L'ANALYSE PSYCHOCRITIQUE DE L'ŒUVRE DE MONÉNEMBO SE VEUT ÊTRE AUSSI UNE ÉTUDE PORTANT SUR LA PSYCHOLOGIE DES PERSONNAGES. ELLE TÂCHE DE METTRE EN EXERGUE LE MALAISE IDENTITAIRE DES PERSONNAGES ET CELUI DE L'EXILÉ. EN SOMME, FACE À DES TRAUMATISMES SOCIOPOLITIQUES, LES PERSONNAGES ÉPROUVENT LA NOSTALGIE DU ROYAUME DE L'ENFANCE. CETTE STRUCTURE RECURRENTE DANS L'ŒUVRE EST LA RÉSULTANTE D'UN PASSÉ TROUBLANT. CELUI-CI SE TRADUIT DANS LE DISCOURS DES NARRATEURS. CES DERNIERS S'INSPIRENT EN GÉNÉRAL DE L'UNIVERS FAMILIAL OU DE CELUI DU PAYS NATAL « MAL SORTI » DU JOUG COLONIAL FRANÇAIS.

MOTS CLÉS :

AUTOBIOGRAPHIE, AUTOFICTION, CONSCIENCE, DICTATURE, ÉCRIVAIN ENFANCE, FICTION, HISTOIRE, IDENTITE, INCONSCIENCE, MÉMOIRE, MYTHE, NARCISSISME, NARRATEUR, OBSESSION, OPPRESION, PERSONNAGE, PSYCHANALYSE, PSYCHOLOGIE, RÉCIT, TALENT.

ENGLISH SUMMARY:

THE PRESENT THESIS IS AIMED AT TAKING OUT AGAIN THE IMPLICIT OF LITERARY ŒUVRE OF TIERNO MONENEMBO. IT IS STRUCTURED AROUND THREE MAIN AXLES: THE FIRST STUDIES NARRATIVE AUTHORITIES; SECOND DOOR ON THE MAIN ACTORS OF THE TALE; THE THIRD AXLE ALLOWS TO WORK OUT THE ORIGIN OF THE PERSONAL MYTH OF THE WRITER ACROSS BANISHMENT. THE ANALYSIS PSYCHOCRITIQUE OF ŒUVRE OF MONENEMBO IS MEANT BE ALSO A STUDY CONCERNING THE PSYCHOLOGY OF THE FIGURES. IT TRIES TO HEAD WITH THE SELF-DEFINING FEELING OF FAINTNESS OF THE FIGURES AND WITH THAT OF THE EXILE. ALL IN ALL, FACED WITH TRAUMAS SOCIOPOLITIQUES, THE FIGURES FEEL THE NOSTALGIA OF THE INFANTILE STADIUM. THIS RECURRENT STRUCTURE IN ŒUVRE IS THE RESULT OF A DISTURBING PAST. THIS ONE IS TRANSLATED BY SPEECHES ON THE SLY OF STORYTELLERS. THESE LAST DRAW INSPIRATION IN GENERAL FROM THE FAMILY WORLD OR FROM THAT OF THE NATAL COUNTRY "BADLY TAKEN OUT" FROM FRENCH FRENCH COLONIAL YOKE.

KEYWORDS:

AUTOBIOGRAPHY, AUTOFICTION, CONSCIOUS, DICTATORSHIP, AUTHOR, CHILDHOOD, FICTION, HISTORY, IDENTITY, UNCONSCIOUS, MEMORY, MYTH, NARCISSISM, NARRATOR, OBSESSION, OPPRESSION, PERSONAGE, PSYCHOANALYSIS, PSYCHOLOGY, NARRATION, TALENT.

LISTE DES ABREVIATIONS

.

BnF : Bibliothèque nationale de France.
PUF. : Presses Universitaires de France.
Sd. : sine data, sans date de publication.
Sl : sine loco, sans nom de lieu.
CB : *Les Crapauds-brousse.*
EC : *Les écailles du ciel.*
RU : *Un rêve utile.*
AE : *Un Attiéké pour Elgass.*
P : *Pelourinho.*
AO : *L'Aîné des Orphelins.*
C : *Cinéma.*
Pl : *Peuls.*
TG : *La Tribu des Gonzesses.*
RK : *Le roi du Kahel.*

ÉPIGRAPHES

« Nous ne retrouverons jamais notre enfance [...] ni l'instant enfui à l'instant. »

Emile Benveniste[1]

« Je est d'autres... d'autres personnes, d'autres lieux, d'autres temps. »

Claude Simon[2]

[1] Émile Benveniste est né à Alep en Syrie le 27 mai 1902. Il est mort à Paris le 3 octobre 1976, est un critique français qui s'est illustré par ses travaux dans le domaine de la grammaire comparée des langues indo-européennes, ainsi qu'en linguistique générale.

[2] Claude Simon est un écrivain français né le 10 octobre 1913 à Tananarive (Madagascar) et décédé le 6 juillet 2005 à Paris. Le prix Nobel de littérature en 1985 est venu récompenser celui qui, dans ses romans, combine la créativité du poète et du peintre avec une conscience profonde du temps dans la représentation de la condition humaine.

DÉDICACE

« *Par le temps !*
L'homme est certes, en perdition,
Sauf ceux qui croient et accomplissent les bonnes œuvres,
S'enjoignent mutuellement la vérité, s'enjoignent mutuellement l'endurance ».

Le Saint Coran, Sourate 103, *Le Temps,*
Versets : 1-4.

« *Dis : Je cherche protection auprès du Seigneur des hommes.*
Le Souverain des hommes,
Dieu des hommes,
Contre le mal du mauvais conseiller, furtif,
Qui souffle le mal dans les poitrines des hommes,
Qu'il(le conseiller) soit un djinn ou un être humain ».

Idem., Sourate 114, *Les hommes,*
Versets : 1-6.

A mon épouse, Doussou, pour sa patience, son soutien, ses conseils sans cesse renouvelés pour que ce travail aboutisse ;

A mes enfants : Malignouma, Sidikiba, Hadja-Kéïta pour atténuer votre souffrance et combler le vide parental crée par ces longs et interminables jours, mois, années de recherches et de rédaction loin de vos yeux et de votre cœur ;

Je déclare que c'est enfin gagné par la grâce de Dieu.
Votre patience et notre persévérance ont été récompensées.

A nos père et mère : Kouramoudou et Kondet

Merci pour tout !

MOT D'ESPRIT

« Le vocable qui correspond à l'imagination ce n'est pas image, c'est imaginaire. La valeur d'une image se mesure à l'étendue...imaginaire. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est ... ouverte, évasive. Elle est dans le psychisme humain l'expérience ... de la nouveauté...»[1].

« Entrer dans une œuvre, c'est changer d'univers, c'est ouvrir un horizon. L'œuvre véritable se donne à la fois comme une révélation d'un seuil infranchissable et comme pont jeté sur ce seuil interdit. Un monde clos se construit devant moi, mais une porte s'ouvre, qui fait partie de la construction. L'œuvre est tout ensemble une fermeture et un accès, un secret et la clé de son secret. Qu'elle soit récente ou classique, l'œuvre impose l'avènement d'un ordre en rupture avec l'état existant, l'affirmation d'un règne qui obéit à ses lois et à sa logique propre : en présence de l'œuvre, je cesse de sentir et de vivre comme on sent et on vit habituellement. J'assiste à une destruction préludant à une création [...] La contemplation de l'œuvre implique une mise en question de notre mode d'existence et un déplacement de toutes nos perspectives [...] : passage de l'insignifiant à la cohérence des significations, de l'informe à la forme, du vide au plein, de l'absence à la présence»[2].

[1] Gaston BACHELARD, *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement, introduction*, Paris, José Corti, 1943, pp. 7-8.
[2] Jean ROUSSET, *Forme et signification*, *essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1966, pp. 2-3.

REMERCIEMENTS

Il existe des tâches qui s'accomplissent par la volonté et l'abnégation de celui qui les entreprend. Dès lors il n'y a nul besoin de recourir à une assistance extérieure. En revanche, quand il s'agit de mener un projet de recherches universitaires comme celui que nous entamons à présent et qui s'intitule : *Approche psychocritique de l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*, les ressources physique, morale, et mentale du chercheur ou du maître d'œuvre ne suffisent pas. L'assistance de personnes ressources s'avère sinon indispensable, du moins nécessaire. Ainsi, il faut reconnaître à tous les contribuables la valeur intrinsèque de leurs actes. A ce propos, permettez-nous tout d'abord d'adresser nos sincères remerciements à monsieur le professeur Papa Samba DIOP, notre directeur de recherches, pour avoir accepté d'assurer l'encadrement et le suivi de la rédaction de la thèse. Son séminaire consacré cette année à l'étude des littératures francophones nous a permis non seulement de redécouvrir la richesse de celles-ci mais aussi et surtout de comprendre leur spécificité et leur diversité.

Qu'il nous soit ensuite permis de saisir l'opportunité qui nous est offerte pour exprimer toute notre reconnaissance à l'ensemble des enseignants du Département des Lettres et Sciences Humaines de l'Université Paris-Est Créteil Val de Marne - anciennement Paris XII - qui n'a ménagé aucun effort pour assurer notre formation depuis maintenant quatre ans. Sans oublier M. Grégoire BIYOGO, dont les cours d'initiation à la méthodologie de la recherche et son support matériel nous ont accompagné et servi utilement tout au long de notre recherche. Nous lui témoignons ici toute notre gratitude.

Enfin, nous remercions vivement les membres du jury, Messieurs Julien Kilanga MUSINDE, Professeur à l'Université de Lubumbashi, Tumba SHANGO LOKOHO, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris III et Papa Samba DIOP, Université Paris-Est Créteil Val de Marne pour avoir accepté de lire ce travail en dépit de leurs charges en ce moment précis de l'année universitaire 2010-2011. Nous remercions aussi l'Etat français pour nous avoir accordé le précieux *titre de séjour* durant nos sept années études à l'Université Paris-Est Créteil Val de Marne. Nous lui témoignons toute notre reconnaissance.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Dans son ouvrage *Forme et Signification,* Jean Rousset affirme : « Entrer dans une œuvre, c'est changer d'univers, c'est ouvrir un horizon. L'œuvre véritable se donne à la fois comme une révélation d'un seuil infranchissable et comme pont jeté sur ce seuil interdit. Un monde clos se construit devant moi, mais une porte s'ouvre, qui fait partie de la construction. L'œuvre est tout ensemble une fermeture et un accès, un secret et la clé de son secret. Qu'elle soit récente ou classique, l'œuvre impose l'avènement d'un ordre en rupture avec l'état existant, l'affirmation d'un règne qui obéit à ses lois et à sa logique propre : en présence de l'œuvre, je cesse de sentir et de vivre comme on sent et on vit habituellement. J'assiste à une destruction préludant à une création […] La contemplation de l'œuvre implique une mise en question de notre mode d'existence et un déplacement de toutes nos perspectives [...] : passage de l'insignifiant à la cohérence des significations, de l'informe à la forme, du vide au plein, de l'absence à la présence»[1]. »

Pour sa part, dans son ouvrage intitulé : *L'Œuvre ouverte*, Umberto Eco propose une pensée plurielle de l'œuvre littéraire en raison de la richesse infinie des sens : « Toute œuvre d'art, alors qu'elle est une forme achevée et close dans sa perfection d'organisme calibré, est ouverte au moins en ce sens qu'elle peut être interprétée de diverses façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. »[2] Cette perception de l'œuvre rejoint celle énoncée par Roland Barthes. Le symbole désigne une infinité de possibilités dans l'interprétation du récit : « *L'œuvre*, dit-il, *détient en même temps plusieurs sens par structure, non par infirmité de ceux qui la lisent. C'est en cela qu'elle est symbolique, le symbole ce n'est pas un mirage, c'est la pluralité même des sens.* »[3] En d'autres termes, le texte littéraire est un champ qui ne peut être entièrement exploré. Notons à cet effet que l'œuvre n'est ni un énoncé exclusivement conscient ni une réflexion entièrement inconsciente. Elle se situe entre ces deux aspects. Sa dimension inconsciente vaut autant que le texte consciencieusement élaboré. Même s'il faut admettre cependant que l'inconscient de l'œuvre littéraire est le socle de l'écriture. Celui-ci s'interprète comme étant « *le feu intérieur* » qui inspire l'écrivain. C'est ce « *feu intérieur* » - dont les traces perceptibles dans les romans de Tierno Monénembo qui nous intéresse. Pour y parvenir, nous convoquons la méthode *psychocritique* théorisée par Charles Mauron. Mauron n'affirme-t-il pas qu'elle offre l'avantage d'« *explorer une certaine profondeur de l'hinterland inconscient* ? »[4]

Notre recherche porte sur l'ensemble des romans de l'auteur à ce jour. Un corpus à la fois accessible et fermé. Accessible puisqu'on y découvre la vie littéraire d'un écrivain connu,

[1] Jean ROUSSET, *Forme et signification*, *essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1966, pp. 2-3.
[2] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 17.
[3] Roland BARTHES, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, 1966, pp. 54-55.
[4] Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1962, p. 30.

dont les romans font l'objet de nombreuses recherches universitaires[1]. Un écrivain au parcours semé d'embûches certes ; mais un écrivain à la plume prolifique et imprévisible. Fermé parce que la pratique de l'écriture requiert une certaine solitude. Que savons-nous des romans de Tierno Monénembo que nous lisons et étudions depuis un peu plus de sept ans ? Que nous enseignent ces romans ? Qu'avons-nous retenu d'eux ?

Certes depuis la fin du XIX^{ème} siècle, on publie des poèmes, des articles, des essais, des romans qui procurent une sensation plus ou moins partagée de la littérature. Mais l'œuvre de Monénembo nous en offre davantage. Elle explore les méandres des sociétés africaines en détresse. Il s'agit aussi de l'exploration *anthropologique*[2] d'une écriture patiemment élaborée depuis une trentaine d'années. Du début de sa carrière littéraire à nos jours, le parcours de Tierno Monénembo de Conakry à Lyon, en passant par Dakar, Abidjan, Bruxelles, Alger, Casablanca, Salvador de Bahia,…n'a pas été facile. De « balayeur dans un supermarché de la place, j'ai été maître assistant à l'université »[3] confie l'écrivain. Son histoire est aussi celle de toute une génération d'immigrés étudiants en France. Lucien Goldmann affirme à ce propos qu' « *une œuvre ne reçoit sa véritable signification que lorsqu'elle est intégrée à l'ensemble d'une vie.* »[4]

La présente thèse de doctorat est la troisième étape d'une série de recherches universitaires commencées il y a près de neuf ans. 2001 étant l'année où nous avons découvert pour la première fois le premier roman de Tierno Monénembo : *Les Crapauds-brousse* (1979). Un « *roman-feuilleton* » de 186 pages. La lecture de ce roman nous a permis de développer en un essai l'idée générale du drame de Diouldé[5] et d'approfondir la dimension psychocritique de ce personnage. Nous proposons ici une autre approche de l'œuvre littéraire du lauréat du prix Renaudot 2008[6] afin qu'elle puisse être davantage accessible à un large public. Cette recherche s'adresse donc à tous : étudiants, chercheurs, enseignants-chercheurs mais aussi et surtout aux passionnés d'histoires littéraires ainsi qu'aux curieux de ce que l'âme humaine a de plus mystérieux. Nous espérons qu'elle permettra de mieux comprendre l'étude des œuvres de

[1] AWUMEY Edem Koku, *Tierno Monénembo : écriture de l'exil et architecture du moi,* Thèse de doctorat Nouveau Régime, sous la direction de Bernard MOURALIS, Université Cergy-Pontoise, 2005, 392p.

[2] Cette discipline insiste particulièrement sur les faits anthropologiques, c'est-à-dire qui sont spécifiques à l'homme par rapport aux autres animaux : langages articulés et figuratifs, rites funéraires, politiques ou magiques, arts, religions, costumes, parenté, habitats, techniques corporelles, instrumentales, de mémorisation, de numération, de représentations spatiales et temporelles, etc. Elle s'appuie notamment sur l'étude comparative des différentes sociétés et ethnies décrites par l'ethnologie et envisage l'unicité de l'esprit humain à travers la diversité culturelle.

[3] Grâce au passeport français de son père que lui a apporté un cousin, un lundi, et le mercredi, Tierno Monénembo est devenu français. Ce qui fera qu'il est passé de balayeur à maître assistant à l'université de Saint-Etienne.

[4] Lucien GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman,* Paris, Gallimard, 1966.

[5] Principal personnage du roman. Nous nous méfions du vocable « héros » dans l'analyse de ce roman, à juste titre. Pour la simple raison que Diouldé qui signifie, en peul, le « survécu », meurt à la fin du récit.

[6] Prix littéraire décerné à Tierno Monénembo le 2 novembre 2008 grâce à son dernier roman *Le roi du Kahel*, publié à Paris, aux éditions du Seuil, mai 2008.

Monénembo qu'elle nous fera méditer sur ce que Cesare Pavese appelle, « *le métier de vivre* »[1]. Dans les années « 60 » et au terme de près d'un siècle de domination coloniale, le continent africain s'éveille à la liberté et tente progressivement d'accéder à l'indépendance. L'oralité et les langues locales deviennent des thématiques prioritaires pour les écrivains. Car elles offrent de nouvelles pistes de recherche et de création littéraires pour les écrivains africains francophones subsahariens. Notamment : Henri Lopes, Sony Labou Tansi, Yambo Ouologuem, Ahmadou Kourouma, Camara Laye, Williams Sassine, Mohamed Alioum Fantouré, Tierno Monénembo pour ne citer que ceux-ci. Pour ces écrivains, il ne s'agit plus de satisfaire le goût littéraire de l'Occident. Le talent de l'écrivain africain doit transcender les frontières artificielles coloniales imposées par la conférence de Berlin du 15 novembre 1884 au 23 février 1885. C'est ce que confirme Pierre Corneille dans *le Cid* : « *Aux âmes bien nées, la valeur n'attend point le nombre d'années* »[2]. Zézézé Kalondji résume pour sa part ce nouveau souffle, ce nouveau sursaut et ce nouvel élan littéraires quand il écrit :

> « Débarrassée du fétichisme de certains modèles occidentaux, la littérature francophone d'Afrique s'est mise à l'écoute des langages chavirés et des rires fracassants, enrichis d'un humour autodestructeur […] »[3].

Dans la rigueur de rester fidèles à eux-mêmes, à leur liberté créatrice, ces écrivains restent attachés à la liberté d'expression qui est une priorité dans leurs fictions respectives. Or, si l'objectif de ces nouvelles écritures est l'affirmation de l'identité culturelle du monde noir, force est de constater que ces écritures ont contribué à éveiller les consciences du monde noir. La présente étude applique une méthode ***méthode expérimentale*** à l'analyse des œuvres littéraires. Celle-ci établit un dialogue entre « *une pensée qui interroge et les faits qui répondent, l'interrogation étant suggérée par les observations antérieures*. »[4] En effet, c'est à partir du 12 octobre 2004 que nous avons constaté dans les CB, EC, RU, C et PL de Tierno Monénembo des

[1] Ecrit à titre posthume. Pavese étudie la littérature anglaise à Turin et écrit une thèse sur le poète américain Walt Whitman en 1930. En outre, il traduit en italien *Mob Dick* d'Herman Melville en 1932, ainsi que des œuvres de John Dos Passos, William Faulkner, Daniel Defoe, James Joyce ou encore Charles Dickens. Il collabore à la revue *Culture* dès 1930, publiant des articles sur la littérature américaine, et compose son recueil de poèmes *Travailler fatigue*, qui paraîtra en 1936, année où il devient professeur d'anglais. Il s'inscrit de 1932 à 1935 au Parti national fasciste, sous la pression selon lui des membres de sa famille.

[2] Pierre CORNEILLE, *Le Cid*, Paris, Mellotée, 1937, Acte II, Scène II, Le Comte, Don Rodrigue, p. 21.
[3] Zézézé KALONDJI, *Une écriture de la passion chez Pius Ngandu NKASHAMA*, Paris, l'Harmattan, 1972, pp. 16-17.
[4] Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes, au mythe personnel, Introduction à la psychocritique,* Paris, José Corti, 1963, p. 9.

réseaux de « *métaphores obsédantes* »[1] qui reviennent régulièrement d'un roman à un autre sous la plume de l'auteur. Dès lors l'idée d'un « *mythe personnel* »[2] de l'écrivain et « *objectivement définissable* »[3] ne cesse de nous hanter. Ainsi est né notre projet de recherche. C'est l'application de la méthode *psychocritique* à la littérature. Une « *suite d'opérations et sa validité se mesure aux résultats qu'elle permet d'obtenir*. »[4]. L'inégalité dans l'analyse du traitement des textes est une stratégie de recherche reflétant sans doute la réalité du chantier. Chacune résulte d'une décision pratique que nous tâcherons d'expliquer et de justifier plus tard. Nous avons pris des exemples dans le corpus de base pour corroborer nos arguments. Il ne peut donc être exigé que ces exemples soient étendus à un très grand nombre d'auteurs ; d'abord parce que cela nous paraît impossible. Car l'analyse des œuvres d'un seul écrivain nécessite plusieurs d'années de recherches. Ensuite parce que cette éventualité nuit à l'objectivité du projet de recherche. Enfin parce que notre méthode en serait totalement inefficace, d'autant plus que la valeur d'une démonstration dépend de l'argumentation et de l'illustration. Nous avons procédé par sondage des textes. Parmi les facteurs qui renforcent les résultats obtenus, deux d'entre eux retiennent notre attention : l'*époque* et le *genre.* L'investigation porte sur des romans du XX^{ème} siècle. Ce qui donne un faisceau homogène d'éléments intéressants à une première interprétation car il s'agit de démontrer que la psychocritique travaille davantage sur les textes, sur les mots, sur les figures de style et sur des thèmes. S'il fallait par contre réduire le nombre d'exemples pour travailler dans chaque cas sur des réseaux lexicaux, notre démonstration aurait perdu de sa valeur en généralité. C'est pourquoi nous avons tiré des exemples pratiques du corpus pour illustrer nos raisonnements. Car la découverte de réseaux d'« *associations d'idées obsédantes* »[5] dans ce corpus traduit la présence d'une pensée consciente qui véhicule une réalité intérieure. Chaque exemple illustre un aspect de cette pensée. « *Encore faut-il admettre qu'on ne taille pas à la hache dans une création vivante* »[6]. Notre recherche obéit aux principes de la dialectique qui elle-même s'intéresse à l'« *intelligence des œuvres littéraires* »[7]. Il s'agit de faire découvrir ce que l'écriture de l'auteur a d'innovant sans toutefois prétendre à l'épuisement de celle-ci.

[1] Charles MAURON, *Idem.*
[2] Charles MAURON, *Ibid.*
[3] Charles MAURON, *Ibid.*
[4] Charles MAURON, *op. cit.* p. 9.
[5] Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, op. cit.,* pp. 10-11.
[6] Charles MAURON, *Idem.*
[7] Charles MAURON, *Ibid.*

Les Crapauds-brousse[1], (1979) premier roman de critique sociale de l'auteur, est le seul roman dans lequel l'écrivain réalise le retour du héros au pays natal. La société guinéenne y est décrite à l'époque coloniale et postcoloniale. Les personnages sont confrontés à deux mondes cruels qui les oppriment. Ils sont victimes d'un pouvoir dictatorial auquel ils n'ont pas conscience d'appartenir. Mécontents, les personnages se révoltent. Après des études peu brillantes d'ingénieur-électricien en Hongrie, Diouldé décide de retourner dans son pays natal avec enthousiasme: « *électrifier partout ; des fils conducteurs à la place des lianes, des poteaux à côté des arbres, des ampoules d'une luminosité unique partout : dans les villes, dans les villages* ». Nourri de cet idéal, Diouldé se présente au service des mutations. Le directeur lui propose un poste de diplomate pour lequel Diouldé n'a aucune qualification.

Les écailles du Ciel[2] (1986) est le deuxième roman de Monénembo. Le récit se déroule *Chez Ngaoulo*[3]. C'est un bar qui sert de cadre au récit énigmatique de l'histoire d'un homme déçu…Samba est solitaire. Sa mère, Diaraye, meurt peu après sa naissance. Il est élevé par son père, Hammadi, lui-même solitaire. A l'âge de huit ans, il est inscrit à l'école française. Quelques mois plus tard, un mystérieux incendie décime la petite bâtisse. Samba est déscolarisé. Mais cela ne déplait pas à Sibé. Accusé d'avoir incendié l'école par la *magie noire*, le grand-père et le petit-fils s'exilent. Un jour, alors que le soleil se couche, l'ombre de Wango réapparaît devant Sibé et ordonne à celui-ci de circoncire Samba et d'aller cueillir « *sept noix de cola* » dans la cour du roi Fargnitéré les bénir et les remettre à Samba, dont l'avenir est ailleurs. Mais Samba oublie les recommandations qui lui sont faites par son grand-père. Il est englouti par le colatier, *l'arbre fétiche des* ancêtres. Sibé est condamné à errer entre le monde des vivants et celui des morts.

Un Rêve utile[4] (1991) est le troisième roman. Il retrace l'histoire d'un jeune étudiant qui s'enfuit de chez lui. Fils d'un ministre déchu, le hasard de l'exil le conduit devant la consigne n° 319 de la gare d'une grande ville de la France. Étudiant en physiologie, livreur d'appareils ménagers, militant on ne sait pour quelle cause exotique, le jeune intellectuel alphabétise des travailleurs immigrés. Ironie du sort, Oncle Momo, Galant-Métro, Seyni Mboup n'ont pas besoin de ses leçons. Revers pédagogique ? Sans doute. Le lecteur est convié ici à une grande intrigue romanesque qui mêle des cabanes africaines aux grandes villes européennes.

[1] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds brousse*, Paris, Seuil, 1979, 185p.
[2] Tierno MONENEMBO, *Les Ecailles du Ciel*, Paris, Seuil, 1986, 192p.
[3] Signifie griot en langue mandingue. Par extension c'est une personne qui dit tout, qui parle de tout.
[4] Tierno MONENEMBO, Paris, Seuil, 1991, 251p.

Un Attiéké pour Elgass[1] (1993) est le quatrième roman. Le récit porte le nom d'un plat populaire, spécialité invoirienne. L'Attiéké est fait de farine de manioc et du poisson frit. Il se mange chaud dans les maquis de Bidjan. C'est le principal menu du jour des festivités du voyage d'Idjatou en Europe. Recueillie par un groupe d'étudiants guinéens exilés à Abidjan, Idjatou est séduite par l'un d'eux. Le narrateur explique les circonstances historiques ayant provoqué le départ du pays natal. Quelques pages évoquent une pension de jeunes réfugiés, rescapés de la guerre dans un pays voisin. La description des enfants accumule des détails horribles sur les infirmités, les maladies et les mutilations. Le narrateur change de style en fonction des situations. Tantôt le ton froid, parfois cynique à la limite du sarcasme. Ce qui plonge le lecteur dans un malaise qui ressemble à une autodéfense : "*Non,"* écrit-il*, "il n'y a pas de malheur sur terre, il n'y a que des degrés dans le sarcasme*.[2]"

Pelourinho[3]*,* (1995) est le cinquième roman de Monénembo. Il relate une histoire qui se déroule dans des favelas au Brésil. Un écrivain africain (« Escritore ») cherche à Salvador de Bahia les traces de ses ancêtres. C'est le centre historique de la cité des Baéta où se trouvait autrefois le marché aux esclaves sous la protection des anciens dieux africains. C'est l'occasion de faire goûter à des plats aux noms rares. Un caïd, une femme aveugle qui voit tout mais ne peut rien dire. Au fil du récit, se tissent d'inextricables liens généalogiques. Dans le tumulte des rues et des bars, des marchés et des favelas se noue et se dénoue la tragédie des origines. Une quête éperdue d'identité.

Cinéma[4] (1997) est le sixième roman de Tierno Monénembo. C'est l'histoire des destins croisés. Celui de l'innocence de l'enfance et celui de la politique. Binguel, (« *p'tit môme* » en langue peule) ne rêve qu'à une chose : fuir la maison familiale où règnent sans partage son père tyrannique, Môdy Djinna, et les deux épouses de celui-ci. D'un côté, le fouet de Karamoko, l'illustre maître coranique qui consacre sa vie à Dieu et veut aussi consacrer celle de ses ouailles à la même cause. De l'autre, M^{lle} Saval, la jeune intitutrice venue de France, dont les airs austères font dissiper l'attrait troublant qu'elle exerce sur le jeune garçon. En cette année 1958 le général De Gaulle s'apprête à rendre visite à Boubou-Blanc[5]. Bientôt, Africains, Français et Libano-Syriens vont devoir relire la page sombre de leurs destins. Des dédales du cinéma du Libano-

[1] Tierno MONENEMBO, Paris, Seuil, 1993, 170p.
[2] Tierno MONENEMBO, *Un Attiéké pour Elgass,* p. 49.
[3] Tierno MONENEMBO, Paris, Seuil, 1995, 221p.
[4] Tierno MONENEMBO, Paris, Seuil, 1997, 216p.
[5] Sékou TOURÉ

Syrien Seïny-Bôwal au marché du petit jour le chemin est long pour initier un adolescent africain aux caprices du monde moderne.

Le roman intitulé *L'Aîné des Orphelins*[1] (2000) est le septième roman de Monénembo. Il s'inspire du génocide rwandais de 1994. Le héros, Faustin Nsenghimana, est victime de la guerre civile. Une tragédie à la fois individuelle, collective et historique. A la mort de ses parents, Faustin erre. Orphelin, il survit tant bien que mal d'expédients divers. Cet événement provoque un meurtre. Loin d'être un héros, Faustin est jugé coupable et transféré à la prison centrale de Kigali. Le caractère inéluctable du dénouement du récit est renforcé par le viol de sa soeur. Les trajectoires de Faustin et de Binguel sont antithétiques. Opposition qui rappelle les concepts de plaisir et de la réalité en termes psychanalytiques. L'attitude du second personnage est opposée à celle du premier. Au *mythe* triomphant de l'enfant-sauveur succède la triste réalité de l'enfant condamné.

Peuls[2] (2004) est le huitième roman de Monénembo. Sa spécificité réside au niveau de la trame romanesque qui est à cheval entre le récit historique et la fable épique. Oscillant entre le roman d'aventure et le récit historique, *Peuls* retrace les pérégrinations des personnages aux destins instables. Le narrateur sérère raconte l'histoire de son ethnie dans une langue à la fois somptueuse et familière avec un interlocuteur imaginaire. Le récit se construit sous forme de dialogue entre *frères à plaisanterie* en langue mandingue. On songe par moments à ces ouvrages où l'esprit d'un peuple renaît à travers les contes et les légendes.

La Tribu des Gonzesses[3] (2006) est le neuvième ouvrage de Tierno Monénembo. C'est un drame de faits divers de cent dix-huit pages. Romancier à l'écriture inventive et exigeante, Tierno Monénembo signe avec cet ouvrage sa première pièce de théâtre. Au cœur de l'exil, des amies[4] se retrouvent une nuit autour d'histoires vécues et d'espoirs inassouvis. Tout au long de leurs conversations s'égrènent des peurs, des rancœurs et des préjugés dans une ironie sans précédent parfois festive et souvent pathétique. Au-dessus de ces huit destins de femmes, de la plus jeune à la plus vieille, plane l'ombre d'un homme : père et amant à la fois. Au fil du récit, le drame se noue et se dénoue jusqu'à révéler au lecteur la solitude et la trahison de chacune des

[1] Tierno MONENEMBO, Paris, Seuil, 2000, 156p.
[2] Tierno MONENEMBO, Paris, Seuil, 2004, 383p.
[3] Tierno MONENEMBO, Paris, Cauris, Acoria, 118p. Première pièce de théâtre de l'auteur.
[4] Huit femmes.

protagonistes. S'impose alors l'évidence selon laquelle l'on est toujours plus proche de son bourreau que l'on ne s'imagine.

Le roi de Kahel (2008) (Prix Renaudot 2008) est le dernier roman connu de Tierno Monénembo à ce jour. Il raconte l'épopée d'un des précurseurs de la colonisation française en Afrique de l'ouest : Olivier de Sanderval. Au début des années 1880 Aimé Victor Olivier imagine le projet fou de conquérir le Fouta Djalon et d'y faire passer une ligne de chemin de fer. Les Peuls l'appelleront plus tard Yémé. Au cours de ses cinq voyages successifs au Fouta Djalon, Sanderval parvient à gagner la confiance de l'almami, chef suprême du royaume théocratique de Fouta Djalon. Celui-ci lui offre le plateau de « Kahel » puis l'autorise quelques années après à battre une monnaie à son effigie. La mémoire collective a tout oublié de lui à présent. Si ce roman est une biographie romancée, c'est surtout le combat solitaire d'un homme qui s'est taillé un royaume en Afrique de l'Ouest en défiant les règles des administrations française et anglaise.

Au terme de notre étude, une annexe propose une présentation de la Guinée : « ma petite terre qui m'a donné le jour et la nuit »[1], se souvient nostalgiquement Monénembo ainsi qu'une bibliographie sélective du corpus, des travaux réalisés, d'ouvrages généraux et de méthodologie. A partir de cette approche on remarque des similitudes entre les réseaux d'associations obsédantes d'un roman à un autre sans pour autant modifier l'intrigue générale. Ces réseaux d'association nous informent sur les préoccupations de l'écrivain. Ce qui engendre un drame personnel. Ce drame est à l'origine de l'inspiration de l'écrivain. Ainsi, chaque roman de l'auteur devient une dramatisation de désirs, de pulsions et de tabous qui relèvent inconsciemment de l'obsessionnel. C'est-à-dire des réseaux de figures et de situations dramatiques qui définissent le *mythe personnel*. Ce mythe est un fantasme qui fait pression sur le conscient. Celui-ci à son tour fait pression sur le subconscient de l'écrivain lorsqu'il écrit. Et le résultat est perceptible dans le texte à travers des sous-entendus, des présupposés et des transfigurations. Enfin une comparaison entre les résultats obtenus et la personnalité consciente de l'auteur permettra de mieux comprendre la prévalence des réseaux métaphoriques. Ce qui aboutira à la définition du mythe de l'écrivain. La théorie psychanalytique considère l'œuvre comme un prolongement du rêve de l'écrivain. A ce titre Sigmund Freud affirme que le personnage peut être appréhendé comme le représentant d'une instance psychique. Il n'est pas une « simple » création de l'auteur. Encore faut-il présenter la structure de la thèse.

[1] Extrait de l'entretien accordé à Christiane ALBERT, *op. cit.* p. 15.

Le premier volet consiste à déterminer l'inconscient au niveau des instances narratives. Cette démarche s'explique par le fait que ces instances narratives mettent en exergue le mécanisme de création qui s'apparente au rêve éveillé. Ensuite les structures récurrentes et la genèse du mythe. Enfin une synthèse de ces structures, des métaphores et des réseaux obsédants complète cette première partie.

La deuxième partie définit les caractéristiques des personnages dans l'univers romanesque. On s'intéressera ensuite aux rôles des différentes figures du récit. En dernier lieu, il s'agira de démontrer en quoi ces personnages incarnent-ils le « *moi* » de l'écrivain.

La troisième partie propose une interprétation du *mythe personnel*[1] résultant de l'analyse du corpus de base. Ainsi, la confrontation de la personnalité inconsciente avec quelques éléments biographiques de l'écrivain permettra de mieux comprendre l'impact des réseaux métaphoriques de chaque roman. Enfin une interview réalisée à Caen en février 2010 avec Tierno MONÉNEMBO en compagnie d'Elsa COSTERO complète nos investigations sans pour autant ignorer que l'écrivain ne nous éclaire pas toujours sur le véritable sens de ses œuvres, notamment quand il s'agit des aspects intimes en rapport avec la fiction. Après la phase introductive, abordons à présent la première partie de notre recherche.

[1] Charles MAURON, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la Psychocritique*, Paris, Corti, 1963, p. 30.

PREMIÈRE PARTIE :

Voix narrative

Introduction

Parler en littérature de voix narrative c'est dire qu'elle a une structure interne. De ce point de vue, littérature et voix narrative sont deux concepts complémentaires. Le premier est le contenant et le second le contenu si bien qu'entre ces deux concepts l'harmonie doit exister. Etymologiquement, la littérature vient du latin « *litteratura* » qui signifie écriture. Elle peut être définie comme la représentation et/ou la *fixation* de la parole ou la pensée par des signes linguistiques. Ainsi l'écriture apparaît comme un objet muet. Tandis que la voix est définie par *Le Nouveau Petit Robert* de 2009 comme l' « *ensemble des sons produits par les vibrations périodiques des cordes vocales* »[1]. En d'autres termes, c'est la faculté d'émettre des sons par le biais de la parole. Son utilisation est souvent métaphorique dans le langage courant. La voix représente autre chose dans le texte littéraire. C'est pour interpréter cette chose que nous nous interrogeons sur la finalité de la voix narrative. Qu'est-ce qu'une *voix narrative* ?

L'interdépendance des structures métaphoriques permettra d'en savoir davantage. La voix narrative est appelée également la voix de papier ou sur papier. C'est-à-dire le personnage qui raconte le déroulement chronologique des événements dans un texte. Gérard Genette affirme à ce propos que le récit renferme un ensemble d'actants. C'est-à-dire, l'ensemble des personnages qui concourent à la productivité et la recevabilité du discours imaginaire. « *Fût-ce passivement à l'activité narrative* »[2]. Cela concerne aussi bien un personnage interne du récit qu'un locuteur externe à la situation de communication. D'une manière générale la voix narrative concerne les personnages ayant en charge la narration à un moment précis de l'histoire. Il y a aussi les instances secondaires qui rattachent l'auteur à son texte par l'intermédiaire de ces instances. C'est pourquoi l'œuvre romanesque quels que soient ses indices référentiels reste une entité autonome. D'autre part, il faut distinguer deux axes de production de discours : l'auteur du texte, c'est-à-dire la personne physique ; ayant un passé, une biographie, une vie psychique et sociale. De l'autre, son porte-parole – personnages ou héros – joue le rôle d'adjuvant[3] ou de médiateur du récit.

Ainsi, le texte mentionne implicitement trois instances narratives : l'auteur, le narrateur et le sujet de la narration. Le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* s'intéresse aussi à cette problématique. Dans ce dictionnaire on remarque que :

[1] Sous la direction de Josette REY-DEBOVE et Alain REY, *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Le Robert, 1993, Première éd. 1967. 2551p. p. 2410.
[2] Gérard GENETTE, *Figures III,* Paris, Seuil, 1972, p. 226.
[3] C'est-à-dire un personnage qui vient au secours du héros ou du personnage principal à des moments difficiles du récit en vue d'aider celui-ci à acquérir ou à atteindre l'objet de la quête.

> « ... les questions de voix concernent les relations entre héros (protagonistes), narrateur et auteur. De manière plus précise, il s'agit des questions touchant la relation temporelle entre l'acte narratif et l'histoire, les enchâssements narratifs, les relations entre le narrateur et le récit ainsi que celles entre l'auteur et le narrateur »[1].

Au regard de ce qui précède, l'étude de la voix narrative consiste à rechercher et à identifier toute instance de discours. Ensuite il s'agira de déterminer le rapport de celle-ci à l'histoire sans pour autant omettre les faits rapportés. Quoi qu'il en soit on privilégiera l'observation et la comparaison. Ce qui nous permettra d'examiner les rapports qui existent entre l'auteur et ses personnages. Ainsi la superposition des romans permettra de répondre à la question : *qui parle* et *quelle particularité constate-t-on ?* On admettra aussi que l'essentiel réside dans l'étude des instances narratives. Ce sont elles qui forment la trame du récit romanesque.

La première partie de la présente recherche observe, examine, isole et interprète les discours des principaux actants du récit. Dans cette perspective, le premier chapitre sera consacré à la superposition des personnages principaux. Ce chapitre se terminera par une synthèse sur les personnages secondaires. Mais aussi les instances de la réception, en l'occurrence les narrataires.

Chapitre I : Caractéristiques des instances narratives principales

L'œuvre de Tierno Monénembo présente deux types d'instances narratives. Le premier se remarque dans *Les Crapauds-brousse* où la focalisation zéro caractérise la narration. Les principaux personnages dont Diouldé sont victimes de la dictature. Certains d'entre eux possèdent des noms propres, d'autres sont anonymes. Parmi ces derniers figure l'énigmatique personnage du fou au chapitre cinq ; après avoir menacé Diouldé, le fou s'enferme définitivement dans un silence prémonitoire. S'il faut admettre la focalisation zéro démontrant que le narrateur maîtrise parfaitement l'histoire et le passé des personnages, force est de constater aussi que les proverbes et devinettes utilisés par celui-ci pour tester la l'enracinement des personnages dans la société traditionnelle sont très significatifs. Ces proverbes et devinettes instruisent aussi le lecteur tout en révélant l'attachement du romancier à sa culture.

La seconde instance narrative se remarque dans *Les écailles du ciel* (1986)*, Un Rêve utile* (1991)*, Un Attiéké pour Elgass* (1993)*, Pelourinho* (1995)*, Cinéma* (1997), *L'Aîné des Orphelins* (2000), *Peuls* (2004), *La Tribu des Gonzesses*[2] (2006) et *Le roi de Kahel* (2008) prix Renaudot 2008. Ces romans renferment une polyphonie narrative très intéressante qui accroche le

[1] Oswald DUCROT et Jean-Marie SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 722.
[2] La première pièce de théâtre de Tierno MONENEMBO.

lecteur. Les protagonistes sont attentifs aux bouleversements politiques auxquels ils sont confrontés. Ils ont chacun un métier. Les narrateurs proviennent de milieux modestes. Quelle influence déduit-on d'une telle mixité de voix narratives ?

Les narrateurs noirs

Les narrateurs sont des témoins oculaires de drames à l'exception du narrateur des *Crapauds-brousse*. Ce sont des témoins de l'histoire. Le récit leur permet d'instruire le lecteur. C'est l'occasion pour eux de faire « *un arrêt sur image* » des personnages. Leur regard de médiateur du récit se rapproche de celui de Dieu en ce sens qu'ils savent tout des personnages. D'où la *focalisation zéro*[1]. Dans *Les Crapauds-brousse* Diouldé est de ce point de vue le personnage central du récit. Le récit est écrit à la troisième personne du singulier. Le narrateur est extérieur à l'histoire. On parle alors de l'aspect hétérodiégétique selon la terminologie de Gérard Genette. Mais dans *L'Aîné des orphelins*[2] Faustin Nsenghimana raconte son histoire au fond d'une cellule :

> « Je m'appelle Faustin, Faustin Nsenghimana. J'ai quinze ans. Je suis dans une cellule de la prison centrale de Kigali. J'attends d'être exécuté. »[3].

Ici on remarque l'instance homodiégétique. Le narrateur est interne au récit. Toutefois son statut ne change pas. Aucun événement n'échappe à son regard. Dans EC par exemple le narrateur fait preuve d'une grande maîtrise de l'univers diégétique :

> « Plus tard, bien plus tard, Koulloun rapportera ... à ceux qui n'étaient pas encore nés…N'en croyez rien…Je ne vous demande pas de croire...Je vous parle de la terre comme elle n'a jamais été… […] Ecouter et oublier. Ici, le souvenir ne vaut pas un sou »[4].

Autrement dit, le « *je* » représentant Koulloun maîtrise la fiction. Ainsi dans CB le narrateur rapporte la fuite des cerveaux à la fin du roman. C'est le début du cauchemar des personnages.

[1] Gérard GENETTE, *Discours du récit,* in *Figures III,* Paris, Seuil, 1972, pp.65-278.
G. CORDESSE, *Narration et focalisation,* in *Poétique*, Paris, Seuil, 1998, pp.487-498.
J-M. SCHAEFFER, O. DUCROT, *Temps, mode et voix dans le récit*, in *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, Coll. (Pointe-Essais), pp. 710-727.
[2] Tierno MONENEMBO, *L'Aîné des Orphelins,* Paris, Seuil, 2000, 156p.
[3] Tierno MONENEMBO, *idem,* pp. 14 - 15.
[4] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.,* p. 13.

Cela rappelle aussi l'échec des indépendances africaines dans les années. Kandia, Râhi et le fou fuient le pays. Tandis que le *faux héros*[1] symbolisé par Diouldé est assassiné et pendu sous le pont de Zalikolè, une transfiguration du pont « 8 novembre » à Conakry. Cette fuite se justifie par la quête d'un ailleurs meilleur : la recherche de la quiétude justifie en partie l'échec collectif. Sâa Matrak est ainsi décrit au début de CB comme un fauve qui guette sans cesse sa proie. Dès le premier chapitre du roman, le narrateur attire l'attention du lecteur sur l'indifférence générale :

> « Qu'importe ! Si en un clin d'œil un orage couvre la ville, ployant les arbres sous son souffle, les arrachant bien souvent, emportant des toits, sapant des murs. Qu'importe ! Si des pluies diluviennes inondent les maisons, recouvrent les rues ; ces rues où se dandinent les bonnes mammies revenant du marché, portant sur la tête des fardeaux de mules ; si le vent s'engouffre dans les pagnes des mammies, et découvre leurs cuisses bouffies, parsemées de zébrures excitantes (…) Qu'importe si ce sont les brûlures poignantes du soleil qui donnent leur part de douleur à cette ville de tous les maux ! …Lui, est à l'abri. »[2]

Par la locution adverbiale « *Qu'importe !* », le narrateur dénonce l'indifférence du président Sâa Matrak devant la souffrance et la misère de son peuple. Le mode impersonnel renforce la fermeté du narrateur. Mais seul le pronom personnel « *lui* » renvoie explicitement au personnage du président. Par la focalisation zéro, le narrateur s'immisce dans les pensées des personnages. Dans l'extrait suivant le narrateur décrit comment Diouldé passe de l'ardeur et le dévouement au travail à la corruption et l'indifférence :

> « Les premiers jours, Diouldé s'est acharné au travail, avec un enthousiasme de gamin qui a peur de ne pas bien faire et qui voudrait se faire remarquer. Très vite, (…) cependant, la négligence du patron, l'insouciance des collègues et l'abandon général ont eu raison de son enthousiasme…sa conscience a commencé à sonner le creux et, surtout, une insupportable manie s'est emparée de lui : se forger une personnalité »[3].

[1] Cette notion de faux héros, elle est apparue dans les années « 70 » lorsque qu'on voit que le héros ne parvient plus à surmonter les obstacles qu'il rencontre sur son chemin dans la conquête de son objectif. Dès lors, la notion traditionnelle de héros s'estompe progressivement. Puisque *Le dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, PUF, 1994, 2687p, P. 1526, nous renseigne que : « Le terme « *héros* » en est venu à ne désigner que le protagoniste d'un roman, d'une tragédie. Mais originellement, et en un sens fort, le héros est un être à mi-chemin de ***l'humanité*** et de ***la divinité***, comme Héraklès, fils de Zeus et d'une mortelle. Ce type de personnage a surgi du désir humain d'être dieu, de s'élever au-dessus de la banalité de la vie ordinaire ».

[2] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse,* Paris, Seuil, 1979, p. 11.

[3] *Ibid.,* p. 12.

« *Se forger une personnalité* », est une expression qui incite à la corruption et au détournement des deniers publics. Une attitude déloyale et indigne d'un intellectuel. A l'instar de ses collègues de service, la tentation de devenir riche s'est rapidement imposée à Diouldé. Mais il est pris au piège. C'est dire que le combat de l'intellectuel africain contre le système politique corrompu qui vénère l'argent n'est pas gagné d'avance. Diouldé en fait le constat d'autant plus que son implication à tort dans le meurtre du vieux Alkali compromet son projet de développement et entache davantage sa personnalité. Le narrateur rapporte aussi les combines des secrétaires qui critiquent la tenue vestimentaire de Diouldé. Quelquefois, le narrateur interrompt les personnages pour rectifier leurs propos ou donne son appréciation des faits. C'est encore lui qui rapporte l'entrevue de Diouldé avec le *fou* dans la rue. Diouldé sans répondre se contente simplement de remonter la vitre de sa voiture et de s'enfermer dans sa solitude interminable comme si le fou avait raison de le rappeler à l'ordre :

> « Le succès te grise, petit. Tu es gourmand de toi-même. Tu ne te rassasies plus de ta propre vanité ni de tes petits privilèges. Mais tu as peur, comme un gosse qui a un jouet trop voyant... »[1]

De ce jour le fou n'a plus adressé la parole Diouldé le considérant comme « irrécupérable »[2]. Les points de suspension à la fin des propos rapportés par le narrateur justifient une interruption de parole sciemment faite. Ce qui veut dire que le fou a décidé de taire la suite de ses remarques sur Diouldé en s'enfermant dans un silence intriguant. Cela dénote aussi le pouvoir du narrateur sur les personnages. Rien n'a de secrets pour ce narrateur. Il connaît bien la ville de *Leydi-Bondi* :

> « (…) moi qui y suis né à une époque où les hommes aimaient la vie et où la vie se moquait si bien des hommes. Je suis fait de Leydi-Bondi, de sa boue, de ses mots de sucre fermenté, de ses hommes pétillants et troubles… ».[3]

Les deux propositions subordonnées indépendantes coordonnées : « *Les hommes aimaient la vie et où la vie se moquait si bien des hommes* » décrivent le quotidien et la préoccupation du peuple de *Leydi-Bondi* à demeurer éveillé. Cette structure syntaxique et grammaticale traduit la souffrance du peuple de *Leydi-Bondi*. L'emploi de l'imparfait du mode indicatif « *aimaient* » et « *se moquait* » renforce la pérennité des relations dans le temps et l'espace. Pour s'en convaincre, il suffit de se référer au temps de ces deux verbes. Ce qui confirme que le narrateur connaît bien la

[1] *Ibid.,* P. 86.
[2] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse,* Paris, Seuil, 1979, p. 123.
[3] *Ibid.* p. 14.

vie passée et présente des personnages. Mais aussi le narrateur révèle la résignation des personnages *Chez Ngaoulo*[1] devant la misère :

> « Tout affichait…une sérénité malveillante…comme si…le cabaret s'était détourné du cirque d'ici-bas. Chaque jour qui venait ressemblait comme un frère jumeau au précédent, apportant au cabaret des individus ni plus intéressés ni plus intéressants les uns que les autres »[2].

Cela énerve le peuple de Leydi-Bondi. Mais si ce peuple s'est résigné c'est parce qu'il attend sûrement la venue d'un messie : « […] *La délivrance* !...*Il vous arrive ... de parler de délivrance…vos yeux deviennent gros, vos visages s'assombrissent…Liberté ! Liberté ! Liberté !* »[3]. La triple exclamation « Liberté ! Liberté ! Liberté *!* » atteste le désir du peuple d'accéder à la souveraineté. On remarque que le savoir du narrateur dépasse celui des autres personnages même si la focalisation est interne. Aussi, témoigne le narrateur parlant d'un autre personnage (Bandiougou) : « C'est par bribes comme s'il sortait d'un coma ou d'une longue amnésie que Bandiougou s'ouvrit à nous ». Ainsi, la révélation secrète des actes, de ces propos des personnages, prouve une fois encore l'omniscience du narrateur. Mieux, la symbolique est rare : « *Le chimpanzé blanc* », « *Les racines de la pierre* », « *Les écailles du ciel* »[4], « *Le rocher de la Kagera* »[5], « *Les sept noix de cola* ». En effet, dans la tradition des populations de l'Afrique de l'ouest « *les sept noix de cola* » sont sacrées. Elles officialisent par exemple un pacte signé entre des clans, des tribus, etc. Dans d'autres cérémonies ou rencontres en Afrique, ces sept noix deviennent dix et ont une valeur hautement culturelle. C'est le cas par exemple lors de la publication des bans de mariage traditionnel ou à l'occasion d'une cérémonie de baptême. Les dix noix de cola sont toujours présentes. Elles sont le symbole du respect et de la considération pour la belle-famille. Dans les EC, les sept noix de cola remises à Samba avant son départ du village ont une autre fonction connotative. Elles veillent sur le jeune héros et le protègent où qu'il aille contre tout maléfice :

> « Nous qui dormons sous la terre […] Nous voyons une terre cramoisie, un ciel hargneux, et nous n'apercevons aucun

[1] Le bar, le maquis dans lequel se passe, se déroule le récit dans *Les Ecailles du ciel*
[2] *Ibid.,* p. 15.
[3] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel,* Paris, Seuil, 1986, p. 19.
[4] Tirés du répertoire des dictions peuls. Ces symboles désignent énigme des choses, dont la perception est impossible.

[5] Tierno MONENEMBO, *L'Aîné des Orphelins,* Paris, Seuil, p. 19. Selon la légende, rapportée par le sorcier Funga, personne ne devait déplacer cette Kagera, l'arbre sacré, sous peine de malédiction. Or, les colons l'ont fait. Et voilà que la malédiction s'abat sur la ville.

> remède…Maintenant voici les recommandations : cette nuit quand le dernier bruit d'homme se sera tu, tu entreras dans Kolisoko, tu te dirigeras vers les ruines de la concession de Fargnitéré et tu grimperas sur le vieux colatier. Tu cueilleras sept noix. Tu reviendras ici les bénir. Tu les remettras ensuite à Samba…L'avenir l'attend en d'autres cieux. Les sept noix de cola le protégeront et, où qu'il aille, le ramèneront au village de ses ancêtres »[1].

De même, dans les sociétés africaines en général, et en Guinée en particulier, toute forme de sacralité est un sujet tabou. De ce fait, toute personne qui la transgresse est supposée posséder un pouvoir mystique, surnaturel. Ainsi, il est clair que le narrateur, pétri de cultures traditionnelles africaines, dévoile que dans toutes les régions du pays, l'homme est intermédiaire entre les dieux et la nature. Il peut par conséquent « *négocier* » avec eux par le biais des rituels, des prières et des incantations. C'est ce que recommandent les mânes des ancêtres à Sibé, grand-père de Cousin Samba : « *…tu grimperas sur le vieux colatier. Tu cueilleras sept noix. Tu reviendras ici les bénir* »[2] Dès lors l'animisme, le paganisme se présentent comme la première religion de la société africaine. Par cette réalité, le narrateur montre, rappelle, explicitement, plutôt implicitement qu'explicitement, la vision trinitaire. Cette vision est constituée des dieux, de l'homme et de la nature inhérente à toutes les sociétés africaines. Ainsi, le narrateur manifeste sa vision des deux mondes. Outre ce savoir, ce discernement spirituel sacré, le narrateur manifeste également son inquiétude, son amertume au regard de l'inconscience de son peuple face à la propension de la débauche. Ainsi, l'emploi de l'adverbe « *romantiquement* » en parlant de Diaraye et de Kékouta justifie l'état de la débauche. Or, bien que Kékouta abuse des filles, notamment de Diaraye, cette dernière l'aime toujours discrètement. Elle en profite d'ailleurs pour faire la morale à ses copines :

> « Moi, je l'aime même si son cœur est pourri…Foin d'hypocrisie, nous sommes toutes passées sous sa virilité. Mes sœurs, nous devrions rire des vertus qu'on nous prête…»[3].

Il est à noter que ce « *Moi* » n'est pas celui du narrateur. C'est un extrait du discours de Diaraye rapporté par le narrateur. Ainsi, le narrateur intradiégétique se dévoile lui-même à l'existence, tantôt comme homodiégétique (« *moi, Koulloun* »), tantôt en brouillant les pistes (« *du moins Sibé l'a dit* »). Mais il faut noter que c'est la focalisation qui change ici. L'instance narrative ne change pas. Dès lors, les questions théoriques de la narrativité, « *qui raconte quoi ? Qui voit quoi ?* », Ces questions attirent notre attention, d'autant plus qu'elles trouvent des éléments de réponse dans les

[1] Tierno MONENEMBO, *Les Ecailles du ciel,* Paris, Seuil, pp. 92-93.
[2] *Ibid.,* p. 93.
[3] Tierno MONENEMBO, *Les Ecailles du ciel*, Paris, Seuil, p. 45.

propos des interlocuteurs (*locuteur-allocutaire*) ou dans l'effet perlocutoire (*narrateur-narrataire*) qu'au moyen des dialogues idiosyncrasiques[1]. Dans ce sens, le modèle de texte narratif correspond ici aux paradigmes et aux présupposés méthodologiques. Celui-ci obéit aux principes de la narration tels qu'ils ont été dégagés par la sémiologie littéraire ou la « *sémiotique des passions* »[2]. Ainsi, au sein du département de la « *Science des langages* »[3] auprès de Jacques Fontanelle, de tels exercices ont été menés avec succès par différents travaux de doctorats. Ceux-ci ont démontré toute leur efficience, tout en renforçant l'impression tenace d'inachèvement et même d'irrésolution textuelle à propos du « *discours du récit* » ou de la « *morphologie du récit* ». Tout comme ici, l'interrogation demeure entière, et notamment dans le parcours narratif qui peut en être fait. « *Koulloun* »[4], le principal narrateur, semble dès le départ *autodiégétique*. N'utilise-t-il d'ailleurs pas le futur pour indiquer le point de surgissement de son discours narratif presqu'infini ? : « *Moi, Koulloun, je suis encore là …, je raconterai, …je parlerai,… je dirai…* »[5]. Cependant, dès qu'apparaît *Bandiougou,* le premier niveau de la narration, du récit s'efface et le narrateur se transforme en un orateur-narrateur *hétérodiégétique.* Il indique ainsi explicitement que le récit prend son origine à partir de cet énigmatique Bandiougou devenu le narrateur *intradiégétique*[6].

[1] *NF.* Idiosyncrasie (d'idiot- et du gr. sugkrasis, mélange)
DIDACT. Manière d'être particulière à chaque individu qui l'amène à avoir des réactions, des comportements qui lui sont propres; tempérament.
[2] Jean-Jacques BOUTAUD, *Sémiotique des passions, Semiotica, Vol. 163 – ¼*, 2007.
[3] L. H. HOEK, La littérature et ses doubles : *instances de la métadiscursivité,* in La littérature et ses doubles, Revue CRIN, n°13, pp. 1-18.
[4] Tierno MONENEMBO, *Les Ecailles du ciel*, Paris, Seuil, 1986, p. 13.
[5] *Id.* 193.
[6] À la suite de Gérard Genette dans *Figures III*, on distingue souvent différents types de narrateurs en fonction de leur relation à l'histoire racontée. On utilise pour ce faire deux oppositions :
Extradiégétique/Intradiégétique. Le narrateur extradiégétique est un narrateur de premier niveau (c'est le cas d'Homère racontant les aventures d'Ulysse, ou encore du narrateur, fictif cette fois, du Dernier jour d'un condamné). Le narrateur intradiégétique en revanche est un « individu raconté ». C'est typiquement un personnage de récit qui se met à raconter un récit enchâssé. La Schéhérazade des *Mille et une nuits* en est un exemple classique.
Hétérodiégétique/Homodiégétique. Ce qui est visé ici, c'est l'appartenance du narrateur au monde du récit qu'il narre. Schéhérazade n'apparaît jamais dans la distribution des récits qu'elle fait, et de ce fait, elle est une narratrice hétérodiégétique. Au contraire, Ulysse raconte plusieurs fois au cours de l'Odyssée ses tribulations antérieures, sous la forme de récits où il a le premier rôle. Il est alors narrateur homodiégétique. Le narrateur est homodiégétique lorsqu'il est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. Dans ce cas, s'il n'est pas un simple témoin des événements, mais le héros de son récit, il peut aussi être appelé narrateur autodiégétique. En revanche, le narrateur hétérodiégétique est absent comme personnage de l'histoire qu'il raconte, même s'il peut y faire des intrusions – comme narrateur.
Ces deux oppositions permettent de préciser la notion de personne grammaticale, un peu floue lorsqu'elle est appliquée au récit : toute prise de parole implique nécessairement un locuteur, c'est-à-dire un individu qui assume le rôle du « je », quand bien même le mot « je » ne serait pas utilisé dans le texte du récit. De ce point de vue, tout récit, parce qu'il est vraiment avant tout un discours, serait bien sûr à la première personne.

Or, soudain, surgit « *l'ombre* », et c'est Bandiougou le nouveau médiateur du récit qui l'aperçoit en premier lieu. Il l'identifie par substitution ou par métonymie[1] comme étant le personnage de *Cousin Samba*. A partir de ce personnage, le récit se transforme au-delà du narrateur-focalisateur. On voit dès lors un actant ou « *personnage principal* » autour duquel gravite le récit romanesque.

Mais le narrateur rapporte tantôt en *analepse* tantôt en *prolepse* le récit de Kolisoko tel qu'il lui a été légué par les ancêtres. Sibé en devient le narrateur. Ainsi les monologues intérieurs de « *je* » ou « *nous* » du narrateur mettent en exergue les conflits psychiques du « *spectre* » ou de l'« *ombre* » qui hante les nuits de Cousin Samba. Le personnage a alors des hallucinations. Celles-ci sont en réalité le fantôme du grand-père Sibé mécontent de l'oubli, de l'indifférence et du mutisme de son petit-fils :

> « Sibé apparaissait tout de blanc vêtu, un cafard dans la bouche, à la main une racine,…puis il disparaissait ... Parfois, c'est un pleur strident suivi d'un bruit de porte qui réveillait Samba. Il sortait…et trouvait…dissimulé derrière un arbre, il l'observait, voyait sous les veilleuses des lampadaires la pâle silhouette, distinguait le visage serré d'une tristesse énigmatique. Sa tête prenait un coup de vertige. »[2]

Mais si Samba est hanté par le fantôme de Sibé, force est de reconnaître que c'est plutôt Wango qui fait parler Koulloun qui raconte la mythologie de Kolisoko sous le colatier. Il en détermine les séquences historiques. Grâce à lui la guerre contre les colonisateurs prend une dimension épique. Dans l'analyse du texte, il transpose la trame romanesque de telle sorte que la version officielle de la guerre de Bomba devienne des rumeurs ne correspondant plus à la réalité historique. Le griot Wango retrouve l'immortalité en dehors du canevas du roman au moment où « *la terre s'était arrêtée, fatiguée de tourner en rond* »[3] et que « *la voix sans visage de Sibé* erre à Kolisoko. A ce schéma narratif cyclique, Pius Ngandu Nkashama ajoute qu':

[1] *(Linguistique)* Procédé du langage qui consiste à remplacer un mot par un autre mot qui entretient avec le premier un rapport logique, par exemple un objet par sa matière, un contenu par son contenant, la partie par le tout…
Quelques exemples de métonymies :
Nous avons bu une excellente bouteille. - La bouteille (contenant) désigne son contenu.
Deux voiles cinglaient vers le couchant. - Les voiles désignent les deux bateaux.
La rue de Varenne n'a pas tardé à réagir. - *La rue de Varenne* désigne le gouvernement français. (On le nomme aussi *Hôtel Matignon*).
Il a perdu la tête. - Il a perdu sa raison, son bon jugement, son *sang-froid*.

[2] *Ibid.* p. 112.
[3] *Ibid*. p. 193.

> « Un tel schéma ne peut pas seulement souligner la prégnance du narrateur pluriel ou la pluralité des voix narratives. Il permet de montrer que la thématique de l'œuvre romanesque reste la narration et la narrativité, autant par sa méthodologie qu'à travers les procédures par lesquelles elle est rendue. […]. L'exercice d'analyse constituerait dans ce cas à relever toute la sémantique du « parler » et du « dire ». »[1]

Koulloun fait siennes les transfigurations du récit au fur et à mesure de la progression de celui-ci de manière à ce que le discours des personnages montre les conflits psychiques auxquels ils sont confrontés. L'esthétique du cadre romanesque en est aussi renforcée d'autant plus que les notes de l'instrument de musique du griot - le « *hoddou*[2] » - rythment les séquences du roman. Ainsi, il arrive au *hoddou* de « *parler tout seul* »[3] de l'histoire du mandingue racontée par les griots. L'un des célèbres est Djéli Mamoudou Kanté, narrateur de l'*Epopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane[4].

A travers cet instrument, Koulloun décrit le mutisme de Samba ; Oumou-Thiaga est représentée par une stèle érigée en son honneur ; Ndourou Wembîdo, le guide, bénéficie aussi d'une effigie que Mouna profane. Il faut noter par ailleurs que ces monuments sont érigés sur la « *Place de l'Indépendance* ».[5] Ils symbolisent la mémoire collective oubliée dans les romans de Tierno Monénembo. Et ces « lieux-mémoires » sont des espaces de méditation des personnages et un moyen pour l'écrivain qui invite les générations futures à devoir de mémoire car un peuple sans mémoire est un trésor pillé. *Chez Ngaoulo* joue un rôle primordial dans la fiction. A ce titre le narrateur le personnifie en lui conférant des qualités d'un être humain : *« Chez Ngaoulo avait déjà tout vu »*[6]. Au-delà de la personnification du personnage, il faut y voir la symbolique du lieu : bar reste le seul espoir du peuple de *Leydi-Bondi*. Il rassemble les gens et les réconforte. Il leur permet aussi de supporter le temps qui passe et de surmonter la misère. Le narrateur le décrit comme un lieu « *curieux* ». Cette curiosité étant appuyée d'une inquiétude :

> « Ce n'était après tout qu'un réduit de briques ocre, nues et mal jointes, coincé entre les maisonnettes exagérément basses…une

[1] Pius NGANDU NKASHAMA, *Mémoire et Ecriture de l'Histoire dans les Ecailles du ciel de Tierno Monénembo,* Paris, L'Harmattan, 1999, p. 28.
[2] Instrument de traditionnel de musique à vent. Ici c'est l'instrument de musique du griot narrateur Koulloun dans *Les écailles du ciel.*

[4] Ecrivain guinéen, auteur de *L'épopée mandingue,* proviseur de Thierno Saïdou Diallo, alias Tierno Monénembo.
[5] *Ibid.,* pp. 94-103.
[6] *Ibid.* p. 15.

> misérable ruelle au nom coquin de Rues-filles-jolies ... entre le Marché-du-petit-jour et l'Égout-à-ciel-ouvert.»[1].

Le lieu est certes étroit mais tout autant significatif : c'est un débit de boissons alcoolisées. Bappa Yala, Bangus et Bandiougou y passent le temps. A cette occasion ils oublient leurs soucis quotidiens autour d'un ou de deux verres bière. Dans les romans de Monénembo le bar est investi de plusieurs fonctions. C'est le lieu où la langue du personnage se délie sous l'effet de l'alcool. Les fonctions de ce personnage varient d'un roman à un autre. Dans *L'Aîné des orphelins,* le bar et l'alcool sont indissociables. C'est aussi un personnage de subversion. Il incarne en quelque sorte le rôle du fou dans le roman francophone subsaharien à l'instar de *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Ahmidou Kane. Se substituant à l'alcool, le bar porte le nom symbolique de « *Chacun comme il peut* »[2]. Une dénomination qui fait de Kigali le microcosme de la délinquance juvénile. Par extension la connotation s'étend à l'Afrique entière d'autant plus qu'au niveau de l'intrigue le personnage incarné par « *Chacun comme il peut* », en l'occurrence, le bar, symbolise l'expression de la solidarité collective dans le malheur. Cependant le bar peut être aussi considéré comme un obstacle qui empêche le héros d'atteindre l'objet de sa quête. En ce sens que c'est en fuyant « *une bagarre générale*[3] » dans un maquis de Kigali entre alcooliques que Faustin NGenghimana retourne au Q.G. où il surprend sa sœur Esther et Musinkôro en train de faire l'amour. Or, dans *Pelourinho* le bar représente l'énigme qui réunit Preto Velho et Innocencio. En effet dès l'arrivée d'Escritore à Bahia, le bar de Pelourinho le fascine. Dans ce quartier de Bahia le bar favorise le regroupement et la rencontre. Tout le monde s'y rejoint. C'est un espace familial et convivial. Le bar incarne à la fois la perte – de soi, des repères – et la déraison. Si dans l'œuvre romanesque de Monénembo l'espace se disloque et s'effrite perpétuellement le bar s'affirme et rassemble inévitablement les personnages. Un environnement où convergent des personnages déçus. Dans *Un Attiéké pour Elgass,* le maquis se démultiplie. L'errance dans Bidjan s'apparente à une pérégrination de maquis en maquis. La première scène se passe dans « *le bar Hélène* », où la communauté guinéenne organise une fête en honneur d'Idjatou qui s'apprête à partir en Europe. Mais cette fête d'adieu se transforme bientôt en une confrontation de règlement de comptes.

A ces lieux-personnages s'ajoute la prison. En effet l'univers carcéral constitue la thématique de deux romans de Monénembo : *Les écailles du ciel* et *L'Aîné des orphelins.* Dans *Les Crapauds-brousse* cependant la prison est simplement évoquée sous la dénomination de « Tombeau ». Une thématique qui parcourt la trame du récit sous la forme de métaphore filée. Si

[1] Tierno MONENEMBO, *Les Ecailles du ciel, op. Cit.* p. 15.
[2] Tierno MONENEMBO, *Cinéma*, Paris, Seuil, 1997, p. 39.
[3] Tierno MONENEMBO, *L'Aîné des orphelins*, p. 113.

l'univers carcéral est un thème privilégié sous l'esthétique de la rumeur dans les CB, force est de constater qu'il en est autrement dans *Les écailles du ciel* o*ù* Koulloun rapporte que Bandiougou et Cousin Samba ont effectué deux séjours en prison pendant que l'Afrique accède progressivement à l'indépendance politique. Le roman évoque également la dictature de Ndourou Wembîdo avant l'indépendance : « *Les détenus purgent cinq années de prison, reclus et coupés du monde dans un cul de basse fosse de l'Île de Fotoba* [1]». La seconde rumeur est suscitée par un mouvement déclenché par la colère des enseignants mécontents de leur régime politique. Or dans Les EC la prison est synonyme du silence et de la torture psychologique des personnages. Ce qui les contraint au silence. (Voir les passages relatifs à la naissance et la jeunesse de Cousin Samba[2]). D'ailleurs les passages relatifs à la prison ne sont pas rapportés par Koulloun mais par un personnage second. Cette parenthèse muette place la prison du côté de l'ineffable. Dans AO, l'auteur choisit un mode de traitement un peu différent. La prison n'est plus un lieu d'espérance[3] ni d'espoir[4]. Mais l'espace de solitude où le temps semble s'arrêter, la prison est une césure dans la vie sociale et l'univers carcéral de la résignation. Dans cet univers Faustin refuse de se taire. Il a peur d'être oublié. Il interpelle l'opinion publique sur sa condition humine : « *Je suis dans une cellule de la prison centrale de Kigali*[5] ». Puis, il ajoute : « *Ma cellule parte un numéro : le 14. Nous sommes une trentaine dans cet abominable réduit* [6]». Il s'agit bien ici du lieu de la précarité humaine : l'oisiveté, l'insalubrité, l'insécurité et l'intolérance : « *La loi du milieu est inviolable, le moindre écart se règle entre hommes, c'est-à-dire au couteau* […]. *La dysenterie et la malaria sévissent et tuent moins que les coups de canif* »[7]. La violence sévit en prison. Faustin le comprend dès son arrivée en prison. Dans le club des Minimes pourtant le garçon acquiert rapidement le statut de privilégié en dépit du fait qu'il soit condamné à mort. En observateur lucide Faustin livre un témoignage bouleversant sur l'horreur de l'univers carcéral. Dans ce témoignage la ville et la société sont responsables du calvaire du personnage. *Topos*[8] en littérature africaine francophone, la ville révèle le quotidien de *l'instable*[9] et l'absurdité de la condition humaine. Pour Noémie Auzas, la ville est le signe majeur du déséquilibre. Les EC

[1] Tierno MONENEMBO, *Les Ecailles du ciel,* p. 141.
[2] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* pp. 7-11.
[3] Dans la doctrine musulmane notamment, l'**espérance** est la vertu théologale ou le sentiment qui fait entrevoir comme probable, plausible voire certaine la réalisation de ce que l'on souhaite ou désire. Elle se distingue de l'**espoir**.
[4] **Espoir** /ɛ s.pwaʁ / masculin. Le fait d'espérer. Pour ce sens, ce mot est rare au pluriel ; on le dit pourtant quelquefois dans la poésie et dans le style soutenu. L'espoir porte sur des objets concrets, tangibles.
[5] Tierno MONENEMBO, *L'Aîné des orphelins, op. cit. ,* p. 14.
[6] *Ibid.,* p. 20.
[7] *Ibid.,* p. 91.
[8] Le terme **topos**, **topoï** au pluriel, désigne un lieu commun du discours, un thème littéraire récurrent qui devient un poncif ; les **topoï** sont les mots-clefs, les sujets caractéristiques d'un groupe sociologique ou d'une spécialité.
[9] Noémie AUZAS, *Tierno Monénembo, une écriture de l'instable,* Paris, L'Harmattan, 177p. , p. 40.

font allusion à la géographie urbaine séparant la ville blanche de la ville noire. Or si Cousin Samba est émerveillé par Djimméyabé, il faut remarquer que les inégalités sociales de cette ville cosmopolite s'imposent rapidement à lui. Oumou-Thiaga dénonce quant à elle une injustice sociale : « *Cette ville ne porte rien de bon. Elle promet, elle promet, vous donne de l'envie, suce votre force, vous détruit le cœur, et pour finir vous abandonne comme une vieille savate* [1]». La ville incarne aussi la perte de soi. Dans *Un Attiéké pour Elgass*, à l'instar d'Oumou-Thiaga, Tante Akissi voit en Bidjan une ville impitoyable. Ici, le rôle du personnage Bidjan n'est pas un simple décor. La ville est personnifiée. Il n'est pas rare de rencontrer « *Ville-chagrin* », « *Ville-amour* », « *Ville-cacao bâtie dans le mirage et l'amertume*[2] ». L'errance à travers les rues multiplie les regards sur la ville : « *Bidjan est venue au monde en prématurée avec ses pavillons isomorphes, ses bâtisses en forme de mille feuilles, ses tours pyramidales*[3] ». Bidjan est aussi le lieu d'agitation et de fourmillement, Tante Akissi la qualifie même de ville scandale : « *Cette ville est un scandale*[4] ». La ville de *Pelourinho*, Salvador de Bahia, est quant à elle composée de *favelas.* Pour Leda et Lourdes, le terrain de jeu n'est qu'un dépotoir. Les noms de lieux ont une forte connotation. Une forte valeur évocatrice contribue à la mise en place de cette ville de détour. L'auteur fait de la grande cité un labyrinthe infernal multipliant les noms de lieux, de rues, et les dédales des quartiers. *Les Bas-fonds, Kigali, Bidjan* ou le *Pelourinho* se rejoignent pour former une seule et unique ville *fantastique* où errent et s'égarent personnages et lecteurs. Dans chaque roman de TM, des personnages prennent de la parole successivement. Ils réfléchissent sur le monde qui les entoure. Mais *qui sont donc ces médiateurs observateurs ?* En effet, principale catégorie d'observateurs se compose de femmes. *Oumou-Thiaga*, dans sa toute première prise de parole, incarne ce rôle de *juge de la réalité*. Ainsi, elle s'exprime dans un double registre, concret et moral. Telle est sa description de la ville[5]. Oumou-Thiaga annonce le personnage de Claudine, la protectrice de Faustin NGenghimana dans *Les Ecailles du ciel.* Ainsi, à plusieurs reprises, en tant qu'étrangère Claudine se considère-t-elle africaine ? Son propos est souvent ironisé par Faustin et peut-être par l'auteur[6]. Or, Claudine également n'en appartient pas moins à ces personnages observateurs portant un regard critique sur le monde, sur l'univers tout court. Elle questionne sans cesse l'incompréhensible folie de l'histoire du Rwanda : *« Pourquoi en est-on arrivé là [7]? »,* ou mieux encore *« Si vous vous laissez tous aller, qui fera le Rwanda [1]»*. Si Faustin est

[1] Tierno MONENEMBO, *Les Ecailles du ciel*, *op. cit. ,* p. 39.
[2] Tierno MONENEMBO, *Un Attiéké pour Elgass, op. cit.,* p. 39.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] Voir Tierno MONENEMBO, *Les Ecailles du ciel, op. cit. ,* p. 104.
[6] Bien que nous distinguons pertinemment la différence entre narrateur et auteur.
[7] Tierno MONENEMBO, *L'Aîné des orphelins, op. cit. ,* p. 31.

inquiet de l'avenir du Rwanda au fond de sa cellule, c'est parce qu'il sait que la guerre n'épargne personne. Ses pensées vont tout particulièrement à ses père et mère qui comptent parmi les premières victimes de la guerre. Koulloun, lui, dans *Les écailles du ciel,* s'apitoie sur le sort des populations de Kolisoko. Ainsi, lorsqu'il raconte les événements qui se déroulent à Leydi-Bondi, la présence de points de suspension justifie une pause ou interruption soudaine de sa voix. Par cette méthode, il s'immisce inconsciemment dans le discours des personnages pour réguler la conversation. Parfois il essaie grâce à cette méthode de clarifier leurs propos ou de porter un jugement de valeur sur lui-même ou sur les autres personnages : « *... Si au moins pour compenser son anxieuse attente,* […] *Dieu lui avait fait cadeau d'un garçon ! Un garçon en lieu et place de cet ersatz masculin de Mouna dont le destin l'avait flanqué comme pour se moquer de lui*[2] *!* ». Psychodrame, monologue intérieur rapporté[3] ou discours se superposent sans distinction formelle marquant le passage de l'un à l'autre :

> « Plus tard,… Koulloun racontera peut-être à ceux qui n'étaient pas encore nés… ». « Je vous parle des hommes qui aimaient la vie à une époque où la vie se moquait bien des hommes. Je vous parle de la terre, amère comme elle ne l'a jamais été[4]… ». « S'il avait agi ainsi dans le seul but de tromper notre peur, c'était peine perdue : éméchés du lever au coucher du soleil, nous n'avions pas conscience du danger ni d'ailleurs de conscience tout court. S'il pensait sauver son cabaret des grenades qui explosaient ici et là, et des coups de feu qui crépitaient…du jour et de la nuit, alors il aurait mieux fait de s'en remettre à la seule protection des dieux. Il manifestait que son architecture ne pourrait résister à une telle attaque si celle-ci se produisait…».[5]

Dans cette tirade, se mêlent déception et frustration psychiques du personnage. Cet aparté du narrateur est l'expression de la colère contre le régime dictatorial. Cette colère cède la place à l'angoisse dans l'incapacité de maîtriser le temps qui passe. Mais sous le soleil des tropiques cela est perçu comme étant le signe de l'apocalypse ou la fin des temps :

> « …des hommes virevoltaient sous un soleil de plomb…ressemblaient aux arbres, aux herbes, aux cours d'eau, … aux animaux de brousse qui paraissaient danser. La brousse

[1] *Ibid.*
[2] Tierno MONENEMBO, *Les Ecailles du ciel,* Paris, Seuil, 1986, *op. cit.* p. 169.
[3] Dorrit COHN distingue trois modes de représentation de la vie intérieure d'un personnage dans un récit : le ***psycho-récit*** ou discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage ; le ***monologue rapporté ou discours mental*** d'un personnage ; le ***monologue narratif ou discours mental d'un personnage pris en charge*** par le discours du narrateur dans : *La Transparence intérieure, Mode de représentation de la vie psychique dans le roman,* Paris, Seuil, 1981, pp. 28-29.
[4] *Ibid., op. cit.* p. 13.
[5] *Ibid.,* p. 175.

> cramait dans un joyeux suicide. La terre affolée tremblait sous nos pieds... »[1].

Une métaphore de la dictature du régime de Sékou Touré. Ces extraits des romans de Tierno Monénembo sont des récits de vie. Les narrateurs relatent les conditions d'existence du peuple au bord du chaos. Ils évoquent aussi la peur du peuple face à ce chaos. Le griot narrateur manifeste un sentiment de pitié pour le peuple : « *pauvre peuple* ! »[2] En somme, il résulte de la superposition de *Crapauds-brousse* et *Les écailles du ciel* un aspect particulier. Il s'agit de la médiation des récits. Les intrigues d'*Un Attiéké pour Elgass, Pelourinho, L'Aîné des orphelins* et *Peuls* sont constituées d'une instance narrative polyphonique. Les personnages sont confrontés au défi du voyage, à l'incertitude de l'aventure et la reconstitution de la mémoire perdue. Dans ce contexte les personnages principaux, les adjuvants et l'objet entretiennent un rapport essentiel dans la fiction romanesque : « *Au commencement, la vache. Guéno, l'Eternel, créa d'abord la vache. Puis il créa la femme, ensuite seulement, le Peul. Il mit la femme derrière la vache*. »[3] Les narrateurs intradiégétiques (*Je-nous*) ou extradiégétiques (*il-elle*), racontent des récits en transcendant les inégalités sociales. Par ce fait leur analyse transcende les regards des personnages secondaires. Ces narrateurs se distinguent des autres personnages par la qualité de leur analyse et par la maîtrise des cultures africaine et occidentale. Ce qui renforce le réalisme des récits rapportés. Dans *Les Crapauds-brousse* bien que le récit soit mené sous l'angle de la focalisation zéro, force est de constater que Mamadou Woûri Diouldé[4] est issu de la même ethnie que Tierno Monénembo. Dans *Pelourinho*, le verbe est partagé par deux personnages natifs de Pelourinho de Bahia : *Léda et Innocencio.* Leur dialogue se situe autour de l'analyse de la mort mystérieuse d'Escritore[5]. Or*,* dans *Les Ecailles du ciel,* bien que Samba soit peul à l'instar des autres narrateurs, curieusement, il ne prononce pas un seul mot dans le roman. Du début à la fin du roman, Samba n'agit point. Il ne manifeste aucun signe avant coureur. En effet, le style d'écriture de Tierno Monénembo est différent de celui de Sony Labou Tansi. L'auteur précise cette différence qui est au fond une richesse :

> « On est très différent : l'itinéraire est différent et les obsessions littéraires ne sont pas exactement les mêmes. On a voulu nous associer parce qu'on a publié en même temps, parce qu'on est de la même génération. On a créé comme ça une espèce d'école qu'on a appelé "*Génération 47*" : on a dénoncé les dictatures mais on est

[1] *Ibid., op. cit.* p. 191.
[2] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel,* Paris, Seuil, 1986, p. 49.
[3] Tierno MONENEMBO, *Peuls*, Paris, Seuil, 2004, p. 11.
[4] Le personnage principal.
[5]

> très différent. Sony, je crois, est un écrivain de la chair, c'est un écrivain animiste. Chez moi, il y a plus de distance : j'ai des problèmes avec l'histoire. Apparemment chez Sony, l'histoire est absente, c'est la vie réduite à son degré le plus primaire ; ce qui est assez formidable au niveau du roman. Il n'accorde pas de fait civilisationnel à l'être humain : la vie, c'est tout de suite la barbarie collective au maximum. Tout le monde est carnivore, tout le monde est cannibale, Blancs ou Noirs, tout le monde se dévore. J'accorde, moi, un minimum de présence à l'histoire, même si j'ai des problèmes avec cette histoire-là »[1]

Lorsque la parole est interdite, lorsqu'elle est confisquée, ce sont évidemment les êtres extraordinaires qui la ramènent, qui la récupèrent et la font revivre. C'est valable pour tous les romans africains : Martial chez Sony, le fou chez Tierno Monénembo ou Cousin Samba qui ne dit pas un mot de tout le roman. L'écrivain a fait ce pari d'inventer un personnage principal qui ne dit pas un mot. La parole est ailleurs. Elle est présente malgré l'Apocalypse. A la fin *Des écailles du ciel* les hommes valides meurent ; mais la parole reste et demeure comme si elle est née avec le monde.

Si cette interview de l'auteur apporte explication pertinente sur la portée littéraire des ouvrages de Sony Labou Tansi et de Monénembo, force est de reconnaître que les narrateurs principaux des romans de celui-ci fournissent particulièrement au lecteur de véritables témoignages sur les abus de la société contemporaine. Ils rapportent des faits qui échappent au lecteur profane. Les réseaux obsessionnels s'organisent autour des personnages solitaires tels que Diouldé, Samba ou Binguel. Cela permet de mettre en exergue l'absurdité de la condition humaine. Cette absurdité tourne autour du champ lexical du sentiment : *exil, insouciance, inconscience, séparation, souffrance, nostalgie, mélancolie, impuissance, résignation, solitude, abandon, oubli…* Aussi, la maîtrise des faits sociaux et des personnages évoqués ne fait-elle pas *Les Crapauds-brousse* et *Les écailles du ciel* un espace de manifestation de l'insouciance ? Tout porte à y croire car ces romans constituent le laboratoire où Monénembo ausculte ses personnages. L'écrivain fustige l'hypocrisie et la gabegie collectives de l'ancien régime politique de Guinée. La réflexion critique de Josiane[2] sur l'attitude contradictoire de Diouldé et ses acolytes en est la preuve. Josiane fait la morale aux intellectuels africains désœuvrés. Pour la jeune femme l'intellectuel africain a raté sa mission. Ses apitoiements sur son sort ne sont que des aberrations :

> « - Voyez-vous, dit-elle, [...]. Nous nous sommes essoufflés sur le futile, nous avons brisé notre force sur le vertigineux chemin de l'immédiat. C'est chez vous que demeure la richesse intérieure qui nous fait défaut, le trésor de patience et d'amour. Ne reniez pas ça pour imiter nos perversités. (…)

[1] Extrait d'une interview accordée à *Notre Libraire,* n°149, sept – oct.1999, p. 19.
[2] La femme de Sadio, l'économiste.

> Quel non-sens, se disait-elle, pour eux[1] qui étaient nés dans ces merveilleuses contrées d'enfants meurtris, mais…promis à la Grande Œuvre du Futur. »[2]

Le narrateur examine ici la vocation de l'intellectuel africain. Mais celui-ci ne s'en aperçoit pas ; plutôt intéressé à la recherche du profit, il oublie sa vocation. Josiane éprouve un sentiment de malaise face à l'insouciance collective de l'intellectuel. Le narrateur déclare : « *Un effluve de pitié parcourut Josiane. La jeune femme s'agrippa…au bras de son mari.* ». La colère de Josiane s'exprime à travers l'adverbe *violemment*[3]. Une réflexion critique proportionnelle à la leçon de morale de Josiane : « *la richesse intérieure…fait défaut, impatience, l'échec du lyrisme africain, ces fêtards insouciants, ne se souciaient ni du nouvel Homme, ni de l'Afrique, voir la douleur de l'Afrique, …nomination ahurissante*[4]. » Bien que Josiane éprouve quelque pitié, il faut reconnaître que ses réflexions sur la société guinéenne traduisent l'état d'inconscience de Diouldé et de ses camarades. Le narrateur compare cet état d'esprit à un visage qui ressemble à celui des fantômes : « *leurs visages vides, leurs regards vaincus, leurs gestes pitoyables,… qui transpiraient la peur, leur personne fondante* »[5]. En réalité cette image lamentable de l'élite intellectuelle face à son destin est assimilable à celle d'un époux polygame, irresponsable méprisant ses épouses. Du narrateur omniscient dans *Les Crapauds-brousse*, l'intrigue se construit ici autour du narrateur-personnage (*Koulloun*). Celui-ci cède la parole aux autres personnages pour rendre la narration fluidité. Ainsi, un ensemble de voix narratives célèbre les vertus de la liberté, comme si celle-ci incarne un « *pacte* » assurant la pérennité du verbe : « *plus tard, bien plus tard, Koulloun racontera peut-être à ceux qui n'étaient pas encore nés…* »[6]. Koulloun est le médiateur de tout le récit : (« *Je vous conterai l'histoire de Cousin Samba, l'obscur petit-fils de Sibé* »[7]). Or, il n'hésite pas non plus à sa mettre en dehors de la diégèse pour céder la parole à Sibé. Ce dernier réapparaît en « *spectre* » devant Samba. Après avoir été banni du village de *Kolisoko* et investi de la responsabilité d'unir les « *deux mondes* » par les ancêtres. C'est le début d'un autre voyage qui est en réalité un moment initiatique intense pour Samba. Le récit rend également compte de la mission des personnages qui est celle du changement social. Or, d'après Charles Mauron, pour attribuer une genèse inconsciente à « *ses grandes houles affectives* » c'est-à-dire les personnages, il faudrait avant tout démontrer leur caractère obsessionnel ainsi que leur rapport de coïncidence avec

[1] Représente Diouldé et ses camarades.
[2] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse,* Paris, Seuil, 1979, pp. 90-92.
[3] *Ibid.,* p. 93.
[4] *Ibid.,* p. 93.
[5] *Ibid.,* p. 93.
[6] Tierno MONENEMBO, *Les Ecailles du ciel,* Paris, Seuil, p. 13.
[7] *Ibid.,* p. 14.

d'autres figures narratives principales. C'est ce que la superposition des œuvres essaie de démontrer.

Dans la seconde œuvre de Tierno Monénembo, *Les écailles du ciel,* le narrateur principal s'écarte du malaise individuel des personnages. Le récit est rapporté par Koulloun à la première personne (« *je* »). Le personnage s'implique davantage dans le récit. Ses marques formelles sont les pronoms personnels (« *nous* »). « *Nous venions l'épier dans son sommeil*[1] *...Nous ne savions rien de lui*[2] *...il nous appartenait..., c'est la Providence qui nous l'avait envoyé* » […][3] Il se distingue dans ces propos comme un expert des faits. Il n'hésite pas dès lors à s'immiscer dans les faits et à les interpréter lecteur :

> « Peu à peu s'instaurait, se consolidait une curieuse complicité entre Cousin Samba et son grand-père. … Le vieux lui enseignait le secret des plantes et des animaux, lisait à livre ouvert les écritures malignes de la nature. […] Il lui apprenait les amulettes, les gris-gris, les philtres protecteurs, les lotions nocives, les rites complexes de la vie sociale ».[4]

Cet apprentissage se perpétue dans le temps grâce à l'emploi de l'imparfait du mode indicatif. Car l'imparfait est un temps qui circonscrit le cadre des actions romanesques. Ce qui confirme que *Koulloun* est à l'instar des autres narrateurs secondaires issu du même terroir que les personnages qu'il évoque. Il a vécu les mêmes événements rapportés dans ce roman. Toute chose qui fait de lui le témoin des faits. Il transmet ses expériences au lecteur. A ce niveau Roland Barthes précise le rôle primordial des pronoms personnels dans le récit. En parlant de ces marques formelles de l'énonciateur dans le récit. Mais admet la subtilité de la langue française en relativisant ses propos :

> « La narration [...] ne connaît...que deux systèmes de signes : personnel et a-personnel ; ces deux systèmes ne bénéficient pas forcément de marques linguistiques attachées à la personne (je) et à la non personne (il) ; il peut y avoir, par exemple, des récits ou tout au moins des épisodes, des écrits à la troisième personne et dont l'instance véritable est cependant à la première personne ».[5]

Notre corpus de base privilégie ce principe. De ce point de vue *Les écailles du ciel* est un véritable roman de critique sociale. C'est aussi un témoignage sans précédent sur des situations sociales et politiques d'une Guinée agonisante. Marie-Rose Abomo-Maurin est particulièrement sensible à la

[1] Tierno MONENEMBO, *Les Ecailles du ciel,* Paris, Seuil, p. 16, ll. 19-20.
[2] *Ibid.* p.16, ll. 21-22.
[3] *Ibid.* p. 16, ll. 28-29.
[4] *Ibid* p. 90, ll. 3-25.
[5] Roland BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale du récit,* in *Poétique du récit,* Paris, Seuil, 1977, p. 40.

feinte de l'auteur. Elle estime que « *Lorsque paraît La Nouvelle Romance*[1]*, le lecteur de Lopes s'attend à une grande histoire d'amour, peut-être entre Bienvenu […] et Wali, son épouse. L'histoire d'amour est ailleurs.* »[2] En réalité le narrateur se propose d'entretenir le lecteur sur un événement historique. Il s'agit de la situation sociale de la femme au Congo. D'autant plus que celle-ci est reléguée au second. La femme est chosifiée dans les rapports conjugaux. A ce titre « Mère » explique à Diouldé que s'il a réussi dans sa vie c'est parce qu'elle a tout accepté de son mari sans réserve. Pour cette dernière une bonne épouse ne peut pas avoir raison sur son époux au risque de compromettre dangereusement l'avenir de ses enfants :

> « Tu n'as pas d'avis sur ton père…même si aujourd'hui…tu es arrivé à quelque chose. Ta grande maison, ta belle voiture, on dirait le paradis ; un don de Dieu, certes, mais aussi le prix de mon dévouement et de ma résignation. Les coups de ton père que je n'ai jamais esquivés, les injures qui ne m'ont pas fait bouder, les privations qui ne m'ont pas fait révoltée te valent aujourd'hui ce que tu as, ce que tu es. »[3]

C'est donc ici à juste titre que *Mère* rapproche le drame des femmes à celle d'un esclave. Henri Lopes est aussi de cet avis : « Les véritables esclaves qui ont intérêt à la grande lessive en Afrique, ce sont les femmes. »[4] Toutefois, le narrateur fait observer que le statut ainsi dévolu à la femme n'est pas consubstantiel à l'Afrique uniquement. Lors d'une conférence en France, Galant Métro affirme que dans toutes les sociétés humaines, la place et le traitement de la femme riment avec les grands problèmes sociaux : « *Notre émancipation est liée à celle du prolétariat*. »[5] Ici, le narrateur se révèle être un expert des faits et coutumes de sa société. Ainsi, il observe et épie tout le monde. Lors des conversations, il accède à la conscience des personnages et rapporte leurs pensées les plus intimes. Outre les faits et gestes, le personnage principal a le pouvoir de lire dans les pensées du lecteur.

Il ressort de cette analyse que les romans de Tierno Monénembo nous présentent des narrateurs à cheval sur deux mondes, dont ils exhibent la parfaite connaissance, la maîtrise parfaite des coutumes. Leur savoir est donc *encyclopédique*. Ce savants ont le devoir de dire les malheurs des siens. Par ailleurs, cette érudition des narrateurs gît d'une souffrance indicible. N'est-ce pas, ce souci constant de raconter, de témoigner d'un certain nombre d'affects qui pousse l'auteur à opter en faveur du genre romanesque plutôt que le genre épistolaire ? Observons là une constance dans le genre qui tient à convoquer un certain nombre de faisceaux ou de réseaux d'association. En effet,

[1] Roman d'Henri LOPES.
[2] Marie-Rose ABOMO-MAURIN, « *Volonté d'enracinement et besoin d'ouverture : le cas de La Nouvelle Romance », in Henri LOPES, Une Ecriture d'enracinement et d'universalité,* Paris, L'Harmattan, 2002, p. 31.
[3] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse,* Paris, Seuil, 1979, pp. 24-25.
[4] Henri LOPES, *La Nouvelle romance, op. cit,.* p. 186.
[5] Tierno MONENEMBO, *Un rêve utile,* Paris, Seuil, 1991, pp. 78-79.

Un rêve utile, la troisième œuvre, est un roman. Avec ce roman (Seuil 1991), Monénembo intègre un autre cadre spatial autre que le cadre tropical. Ainsi, le jeune narrateur quitte sa ville natale tropicale, rapidement esquissée, nommée Gui… - nom semble-t-il, suggestif – et se retrouve dans le milieu occidental, français. Là s'entrecroisent des destins et voix d'immigrés. Fils d'un ancien ministre de son pays, il fuit le pays à la suite de la *marée noire* qui s'est abattue sur sa famille. En effet, son père est rattrapé par la machine de mort du pouvoir. Fort de la complicité de quelques amis, le narrateur – étudiant – débarque dans une ville française, où il fait siennes les préoccupations de travailleurs expatriés. Ceux-ci luttant pour leur insertion. Or, Oncle Momo, Galant-Métro, Seyni Mboup et compagnie portent dans leur démarche le rêve d'une diaspora en quête de racines. Démarche où solfège, la musique de la terre étrangère se mêle à celle mythique du Séma-Bilampoa, aède et symbole du pays perdu.

Ainsi, le jeune étudiant candide, engagé dans une association d'étudiants se voit confié la lourde tâche d'alphabétiser ses confrères, ses frères. Il découvre ainsi qu'il a au contraire beaucoup à prendre, plutôt beaucoup à apprendre de ces aînés qui n'ont d'ailleurs jamais fréquenté l'école. Les immigrés d'*Un rêve utile* sont solidaires. Ils s'organisent en colonie, se retrouvent entre eux dans cette cité française – Lyon ? – hétéroclite, marquée par le *pluriel* et le *divers.* Ici, après Paris, Lyon semble être un grand centre, mégapole poétique aux mille races liées, imbriquées. Toutefois, l'ambiance de la vie urbaine n'éclipse guère la nostalgie, la mélancolie que procure le ressentiment, le sentiment de la rupture avec la terre natale. Les contours du bercail s'effritent dans *Un rêve utile.* Le pays à peine nommé « *Gui*… » disparaît aussitôt. A travers les souvenirs des personnages, le romancier tente pourtant d'y revenir, un retour mémoriel qui perd toutefois son poids devant les problèmes de l'exil. Ainsi, la rupture est ici consommée, assumée puisque ces expatriés, à la recherche d'un mieux être, font le choix de l'exil. A propos de ce choix difficile, Sélom Gbanou affirme :

> « Dans Un rêve utile, dont le cadre événementiel est Lyon, le récit dévoile le portrait d'une « africanaille » condamnée à la précarité, mais qui préfère la misère de l'exil à un retour dans son pays, scénario qui réunit tous les dangers d'une mort annoncée. Après tout, le douloureux exil ne vaut-il pas mieux que celle des geôles, dont l'issue fatale est la mort ? »[1]

Cette impossibilité d'un retour au pays accentue l'impression de rupture. A cela s'ajoute le fait que le héros traverse bien *sa frontière*, pour marquer le maximum de distance possible entre lui et

[1] Sélom GBANOU, « Tierno Monénembo : la lettre et l'exil » in *Tangence,* N°71, *Figures de l'exil dans les littératures francophones,* Université du Québec à Rimouski, Université du Québec à Trois-Rivières, Hiver 2003, p. 56.

son pays sans intention d'y revenir. Il eut en revanche pour le pays un dernier regard dans la barque qui le conduit vers le Sénégal. Ce regard semble bien celui d'un adieu implicite : « *J'ai regardé une dernière fois l'épineuse plaine ; au fond, le toit brumeux du mont Badiar, les escaliers de bôwé et d'essarts avec leurs dentelles de campanules et d'hibiscus.* […] *J'ai craché dans le fleuve. Saleté de pays !* »[1] Ce geste est en soi assez significatif, révélateur. En effet, « *cracher dans le fleuve* », maudit le pays fantôme, l'éloigne définitivement du corps, du cœur et peut-être le renie. *La frontière,* les protagonistes des *Crapauds-brousse* l'ont à leur tour traversée. Ils ont risqué leur vie dans la traversée de la jungle tropicale traîtresse : « *...la brousse les prit dans son entrelacement de lianes, de plantes épineuses et d'herbes tranchantes. Ouvrant la marche, le passeur, armé d'un coutelas, se mit à frayer un semblant de chemin.* »[2] La frontière, chez Monénembo, n'est pas une ligne géographique qui sépare simplement deux pays. Loin s'en faut ; elle est le seuil de rupture à vrai dire. Et *le passeur,* c'est lui qui mène le personnage vers ce seuil fatidique. Il occupe ainsi dans toute l'histoire une place de choix. C'est ce personnage particulier à qui les fugitifs, plutôt les fuyards que les fugitifs confient en désespoir de cause leur triste sort. Car il semble être le seul à détenir les clés de la brousse. Les candidats à l'exil paient le passeur. Ils le paient pour rompre et, bien souvent, toutes leurs économies et provisions y passent. Ainsi, quitter sa famille, son pays, sacrifier pour cela tous ses biens, n'est-ce pas rompre avec une part de soi ? La rupture est douloureuse. Mais il apparaît ici qu'elle n'est possible qu'à travers ce compromis très difficile : oublier ou faire semblant d'oublier la part de soi, sacrifier son passé pour prétendre s'offrir un présent. Mais encore quel présent ? Les fuyards, à l'instar des complices ou amis de Diouldé dans *Les Crapauds-brousse*, acceptent la mort dans l'âme. Ils se débarrassent de leur argent et surtout d'objets précieux – bijoux, montres – qui leur sont chers. Ces objets de valeur ne sont-ils pas une métaphore de cette part de soi avec laquelle il faut rompre pour se reconstruire une nouvelle vie ailleurs ? Tout porte à y croire.

Cependant, la rupture est autre que territoriale. Elle traduit comme dans *Cinéma* (1997), la liberté du personnage séquestré par rapport à l'emprise du père sanguinaire. Ce roman est l'épopée de Binguel. Un adolescent naïf de la ville carrefour de Mamou. Il occupe sa journée entre l'école de M^{lle} Saval qu'il déteste et l'étude du Coran de Karamoko. Mais aussi les rapines du marché en compagnie de Benté, alias Oklahoma Kid. Dans ce roman on découvre une jeunesse passionnée pour le septième art. Ce sont Gary Cooper, John Wayne et Kirk Douglas du Far West qui sont les réalisateurs et acteurs du grand théâtre de la fiction. D'autres personnages réels traversent aussi la fiction. Général – De Gaulle – et Boubou Blanc (Sékou Touré). L'histoire se

[1] Tierno MONENEMBO, *Un rêve utile,* Paris, Seuil, 1991, pp. 165-166.
[2] Tierno MONENEMBO, *op.cit,* p. 168.

situe à la veille de l'indépendance de la République de Guinée. Le pays arrache son indépendance à la France. Mais le peuple déchante très vite. L'indépendance a apporté un fruit amer au pays. La seule fierté ne peut pas nourrir. Avec le temps, l'Homme de l'Ouest s'adapte à la dure réalité de l'existence. Il fait l'école buissonnière. Il est « éduqué » à la rue par son mentor. Ainsi, *Cinéma* se déroule sous le signe classique et cyclique d'un retour à la case de départ. Il s'agit pour Tierno Monénembo de revisiter le royaume idyllique de son enfance. A travers ce roman le lecteur assiste impuissant à la traversée douloureuse une génération en perte de mémoire. Au fil des intrigues, c'est toute l'histoire d'une famille ordinaire africaine qui bascule. Tel que le titre l'indique, *Cinéma* est le film de la Guinée à un moment décisif de son histoire. On peut même établir un parallèle entre le destin de Binguel - un parcours atypique - et la carrière de Tierno Monénembo, notamment en étudiant le facteur déclencheur de l'écriture romanesque.

Il ne s'agit pas pour autant de faire un rapport autofictionnel. Car dans ce cas l'œuvre serait faite sur la vie de l'écrivain écrivant. Or, il s'agit d'imaginer que *Cinéma* projette un film dans lequel se retrouve tout Guinéen ayant un esprit critique sur l'histoire récente de ce pays. D'autant plus que le cadre géographique dans ce roman est réel et les repères historiques n'ont pas été altérés par le jeu imaginaire de l'écrivain. Un des repères est l'épisode du référendum de 28 septembre 1958 où la Guinée dit « Non » à la Communauté française. Cela précipite la rupture du pays avec la Métropole.

Ainsi, l'histoire de la France et de la Guinée est comparable à celle d'un adolescent qui arrache brutalement sa liberté à un père autoritaire. Dans *Cinéma,* Binguel se libère progressivement du joug paternel qui semble l'étouffer. A la fin du récit, l'être timide et indécis acquiert plus d'assurance. La rupture avec l'emprise du père l'aura incontestablement aguerri. Fort de cette nouvelle liberté Binguel se confie à son double : « *En réalité, il y a longtemps que j'ai changé […] Au début, il me semblait que j'entraînais tout dans ma métamorphose : la nature, les gens* »[1] Si le jeune garçon est fier de sa liberté, force est de constater qu'il est aussi question de la figure de l'Autre. C'est-à-dire de Benté, dont l'aura n'effraie plus le « p'tit môme ». Au contraire, il s'affirme. Somme toute Binguel ne sort pas indemne des épreuves qu'il a subies :

> « ...Je le tuerai, c'est fort, c'est voulu, …je le tuerai…Tuer son propre héros…sans excès de remords !...Adieu, Oklahoma Kid ! Je dirai à la postérité une ou deux choses gentilles. […] C'est moi qui ai changé sans que tu ne t'en aperçoives… Eh non, mon vieux, je ne suis plus celui que tu as connu, en esprit et en corpulence… »[2]

[1] Tierno MONENEMBO, *Cinéma,* Paris, Seuil, 1997, p.15.
[2] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* pp. 80-81.

Un autre exemple de désarroi du personnage se trouve dans *Pelourinho,* où les personnages sont en général des Brésiliens de Bahia. C'est un monde cosmopolite, composé de métis à la « *brésilianité* » incontestable. Mais pour Innocencio, le guide, les frères Baéta, Juanidir ou Rosinha, l'Afrique est demeurée un lointain pays des ancêtres. Ils vivent loin de leur terre. Ils ne peuvent que porter un regard flou, vaguement imprécis sur l'Afrique. Ce regard glisse de l'objectivité vers une vision mythologique du pays perdu. Le personnage de Léda illustre cette vision en s'exclamant ainsi à son interlocuteur : « *Tu t'en retourneras d'où sont venus nos pères, du côté de la grande termitière, entre Onim et Kétu.* »[1] Or, que signifient en réalité ces deux derniers vocables dans l'inconscient de ces personnages ? Que représentent les termes *Onim* et *Kétu* pour ces enfants de la cité perdue de Bahia ? En effet ce sont des symboles, des valeurs culturelles qui leur permettent de supporter les difficultés du quotidien.Mais il existe toujours dans leur esprit un manque à gagner. Aussi vivent-ils cette situation comme un exil. C'est-à-dire cette impossibilité de témoigner sans mélancolie et sans nostalgique sur l'Afrique. Car l'aliénation consécutive à la traite négrière a crée dans les mémoires de ces personnages un vide traumatisant. Pour la diaspora ce vide traduit la permanence de l'errance. Celle-ci devient une obsession qui affecte le quotidien de l'exilé. En un mot, au cœur de leur pays d'accueil, le Brésil, ces personnages sont en exil. Ils portent de ce fait constamment en eux-mêmes, la hantise permanente, voire hallucinatoire d'une terre à retrouver et à posséder. La même observation est possible dans le « *théâtre romanesque* » de Monénembo : *Un Attiéké pour Elgass*[2] *:* où les personnages restent rattachés à leurs origines. Par exemple, les commerçants Haoussa et Nago sillonnent les marchés de Bidjan à la cherche de nourritures. Devenus Ivoiriens, ils ne se sentent pas plus exilés que les autres bien qu'ils ont conscience de leurs origines respectives. Cette attitude de rupture avec le monde premier – le pays natal – permet à (ré) définir l'espace et le temps des récits. Mais surtout cela fait penser à une allégorie, à une image de l'imagination de l'écrivain qui confère à des éléments à la dérive d'un édifice inachevé une signification symbolique telle que l'affirme l'écrivain :

> « L'Afrique est un monde inachevé où tous les dieux sont encore à l'œuvre. Dès lors, il n'y a pas lieu de s'étonner que le « Sassa » côtoie le Samsonite sur une terre où tout est promis au voyage ... »[3]

En d'autres termes, l'exil exprime la réalité d'une histoire faite de ruptures et de voyages. Il est une permanente projection de l'être dans un monde premier. Mais il se dédouble aussi d'une

[1] Tierno MONENEMBO, *Pelourinho,* Paris, Seuil, 1995, p. 42.
[2] Tierno MONENEMBO, *op. cit.*, Paris, Seuil, 1993.
[3] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* p. 103.

rupture spirituelle. Ainsi, coutumes et rituels de l'Afrique sont des refuges de la diaspora. Dans *Pelourinho,* l'histoire de Ndindin-Grand-Orage est racontée par Escritore à ses cousins de Bahia. Mais elle est bientôt recouverte d'un mystère. D'autant plus que le sentiment de l'étrange incite les personnages à la quête de l'ailleurs. Les cousins d'Escritore ne maîtrisent pas tous les codes de la société. Il en est de même pour tante Akissi. La samaritaine des étudiants guinéens d'*Un Attiéké pour Elgass*. Elle aime explorer les secrets de ses protégés. Les discours et points de vue s'excluant, l'exil s'installe au fond de l'être. Chaque personnage suit sa logique ou sa folie. Chacun fixe son regard sur l'autre. Chacun caresse son rêve plus ou moins vague sur ses ambitions futures. Dans ce contexte, l'obstination de chacun à poursuivre ce rêve aboutit au confinement des personnages. Le scepticisme du narrateur Badio et la témérité de son « *frère pays* » Habib dans *Un Attiéké pour Elgass* sont autant de caractères différents. Ces personnages s'excluent mutuellement. Le *frère pays* devient l'étranger. L'exil intérieur naît de la difficulté de trouver un lien entre des caractères différents, à l'instar des frères Baéta de *Pelourinho*. Ces derniers sèment la terreur dans les favelas de Bahia. Dans ce contexte l'imaginaire de l'écrivain crée les figures atypiques. Singularité physique : Innocencio, le guide et sa laideur légendaire ; la beauté flamboyante de sa femme ; singularité culturelle : les paroles bibliques du père Caldeïro, les transes et les formules incantatoires du prêtre Vaudou dans *Pelourinho*. Ainsi, tout concourt à faire de l'autrui un étranger. C'est-à-dire, celui qui n'intègre pas les schémas du « moi » solitaire, exclusif. La réflexion sur l'exil, écrit Armelle Chitrit, « *...s'adresse à l'étranger en soi, de soi, pour soi, sur des plans aussi bien géopolitique, historico-religieux, philosophique que psychanalytique.* »[1]

L'écriture monénembienne présente des personnages à la psychologie fragile. La rupture spatiale provoque quant à elle un déracinement culturel. Aux exilés de l'intérieur, s'ajoutent des personnages apatrides. C'est-à-dire ceux qui ressentent la nostalgie du pays natal à la fois comme une présence et une absence angoissantes. Un manque qui s'installe progressivement mais obstinément dans l'inconscient des personnages. Pour les protagonistes d'*Un rêve utile,* à mesure que le temps passe, les contours du pays s'effritent au profit du rythme infernal de la ville de Lyon. Une ville où le narrateur se sent terriblement seul. D'autant plus qu'il est de plus en plus difficile de se souvenir du pays natal[2] ou du moins ce qui en reste. Se souvenir devient dès lors le vocable le plus usité. Encore faut-il rappeler que c'est à travers la voix narrative d'*Un rêve utile* que Monénembo attire l'attention sur l'incertitude du voyage du narrateur principal à travers la question relative au pays d'origine : « *Vous êtes d'où déjà ? De*

[1] Armelle CHITRIT, « Julia Kristeva : exil et appartenance », *op. cit.* p. 74.
[2] La Guinée.

Gui[1]*…* […] *Gui…, Gui…, vous savez où c'est la Gui…, vous ?* » Ou bien ce pays n'est pas encore né, ou bien il n'existe plus. En tout état de cause la « *Gui* » nous renvoie à un arbuste parasite. La mauvaise herbe qui tue l'arbre ou en retarde l'épanouissement. L'écriture de l'écrivain est indissociable de l'absence du pays qui fonctionne comme le décrit Ambroise Téko Agbo. C'est-à-dire une écriture de la rumeur :

> « […] avec le régime de Sékou Touré, où les traditions littéraires sont presque inexistantes…écrire une œuvre de fiction revient…à s'adresser à un lieu, dont on se sent éloigné ou bien à tenir sur la terre natale un discours qui plonge ses racines dans l'absence de cette terre. »[2]

Dans ce contexte, les personnages de Tierno Monénembo intègrent pleinement l'espace de la fiction. Le genre épistolaire est très peu usité. Mais lorsqu'il est employé, c'est pour exprimer un vide intérieur. C'est le cas par exemple d'Alpha Bakar lorsqu'il envoie un courrier à Diouldé lui interdisant d'épouser Râhi. Le genre épistolaire permet aussi de se libérer des frustrations. Dans *Les Crapauds-brousse,* Alpha Bakar est un personnage figuratif. Ce second rôle se réduit à une voix que Diouldé convoque rarement. Or, lorsque le narrateur sollicite cette voix intérieure, il devient distant et silencieux que le jour où il apprend à la radio d'Etat qu'il est mêlé à un complot pour assassiner le président Sâa Matrak. Bientôt ce sentiment devient jour après jour aussi angoissant que « *la pensée soudaine d'entrer dans la tombe* »[3]. Mais la première rupture de Diouldé d'avec sa famille s'est accomplie quand il a été inscrit à l'école française. En effet, dans la conscience collective celle-ci sépare l'enfant du reste de la communauté : « […] Alphâ Bâkar avait admis difficilement que Diouldé fût inscrit à l'école. Comment, dès lors, les hommes du village ne surent percevoir qu'un fossé s'était creusé, qu'il allait de jour en jour s'agrandir […] ? »[4] Outre cette « *bâtisse de malheur* », le mariage de Diouldé consomme définitivement le divorce entre celui-ci et les siens. Dans ce contexte, le conjoint ou la conjointe peut être désigné(e) par la tribu, le clan ou la communauté. Or, ici, Diouldé passe outre cette tradition séculaire en décidant délibérément d'épouser Râhi. Râhi est une jeune institutrice de la ville. Il l'a rencontrée par hasard dans une soirée mondaine, où il est convié. L'ordre est ici représenté par le père. La fracture sera effective et définitive entre le père et son unique fils. Le père résume ainsi la rupture, la séparation dans une lettre adressée à son fils :

[1] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* p. 114.
[2] Ambroise TEKO AGBO, « Tierno Monénembo ou l'exil, l'impertinence et l'écriture » in Notre Librairie, N°126, *Cinq ans de littératures,* 1991-1995, Afrique Noire 2, Paris, Clef, juin 1996.
[3] Cf. *Le Cercle des Tropiques* d'Alioun FANTOURE, *op. cit.* p. 151.
[4] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* p. 49.

> « Un dernier mot, Diouldé. Si tu épouses cette fille, alors, Diouldé, considère que je ne suis plus pour toi qu'un étranger, plus un père ; que la parenté qui nous liait est devenue celle du singe et de la pierre. Je dis, si tu épouses cette fille, ne me tends plus la main, je ne la tiendrai pas, ne m'écris plus, je ne te lirai pas, ne me fais plus cadeau de rien, ce serait une grande insulte. »[1]

Dans la *conscience* du père, le lien filial entre lui et son fils est devenu autre. La filiation, les liens paternels et fraternels sont compromis. Ils laissent la place à une solitude de l'être délaissé et abandonné. Ici, on est bien dans l'Afrique contemporaine, où les chemins de la tradition et de la modernité ont du mal à cohabiter harmonieusement et durablement. Du moins, dans certaines sociétés conservatrices, comme celles, dont il est question dans l'œuvre littéraire de Monénembo, l'espace de coïncidence est souvent source de conflit permanent, de déchirement et de rupture.

Si la lettre est un moyen de communication, d'échange d'idées entre des personnes, force est de constater cependant que c'est tout le contraire ici. Elle est source de haine et de rupture entre Diouldé et son Alfâ Bâkar. Ainsi, parlant du genre épistolaire dans le roman, M. Cabakulu corrobore ces propos lorsqu'il dit : « De l'usage ordinaire, à l'art littéraire, la pratique épistolaire est […] liée au besoin ressenti par les hommes d'échanger et de dialoguer, même à distance. »[2] Aussi, même lorsque les réponses des correspondances ne sont parfois pas faciles à déceler, à lire, force est de reconnaître que la correspondance a lieu entre deux personnes au moins. Dans certains cas, l'en-tête et la clôture l'attestent. Mais dans l'échange d'opinions, certains indices confirment la présence de l'expéditeur et/ou du destinataire. « Je dis, si tu épouses cette fille…, ne m'écris plus, je ne te lirai pas, ne me fais plus cadeau de rien, ce serait une grande insulte. »[3] Cela nous fait revenir sur l'autobiographie, composée à partir de trois racines grecques : « *auto* » par soi-même ; « *bios* », la vie ; « *graphein* », écrire. Ainsi, l'autobiographie est définie par Philipe Lejeune comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'il met l'accent sur l'histoire de sa personnalité. »[4] Cela revient à dire aussi que l'autobiographie est un récit à la première personne. Car, ici, l'identité de l'auteur, du narrateur et peut-être même du lecteur se confondent. Le récit autobiographique attribue une image assez fidèle de son auteur, comme le cas de Binguel, l'enfant désemparé dans *Cinéma*[5]. Si celui-ci se présente dès les premières lignes de ce roman comme un enfant simple, sans problème, il faut cependant noter que son *statut social* est bien différent de celui

[1] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* p. 51.
[2] Mwamba CABAKULU, *Forme épistolaire et pratique littéraire en Afrique francophone. Etat des lieux,* Seuil, Saint-Louis, Xamal, 1996, p. 16.
[3] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* Extrait lettre de Alphâ Bâkar adressée à Diouldé, p. 51.
[4] Philipe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique,* Paris, Seuil, 1975, p. 14.
[5] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* Paris, Seuil, 1997.

des enfants de sa génération. C'est avec fierté qu'il affirme que ses parents font partie d'une certaine *élite sociale.* A ce propos, il dit être l'enfant de Môdy Djinna. Et à propos de la fierté sociale de celui-ci, Binguel, le narrateur, affirme : « Je préfère oublier…la maison immense et grotesque que Môdy Djinna appelle encore aujourd'hui, avec beaucoup de fierté, le pavillon, à la fois pour en avoir conçu le « plan »…et pour être le seul Africain de l'époque à posséder une telle demeure »[1]. Avec le temps, Binguel, L'Homme de l'Ouest, aura mûri au contact de la dure réalité de la vie ; il sera formé par la rue et par sa rude loi. Mais après tout, *Cinéma* ne se place-t-il pas sous le signe de l'éternel retour aux sources ? En tout état de cause, il s'agit ici pour l'écrivain d'une redécouverte du royaume de l'enfance. Car, à travers *Cinéma,* il est offert le film, le cinéma d'une traversée, celle d'un peuple à travers une mémoire collective perdue. Le drame personnel épouse ici le parcours d'un peuple. En plus d'appartenir à l'élite sociale et d'être le personnage central, Binguel reconnaît être doté d'un caractère exceptionnel qui lui permet de survivre à toutes les vicissitudes de la vie. Il semble à tout point de vue indispensable à l'animation de la vie de la cité. A ce propos, il affirme : « ... il me semblait que j'entraînais tout dans ma métamorphose : la nature, les gens (leurs chimères et leurs mauvais plis) […] Si j'avais été parfait, qu'auraient donc imaginé les gens pour occuper leurs journées ? A peu de choses près, le sort du monde se joue sur ma mauvaise tignasse, mes manières de musard, la couleur de ma pisse »[2]. De ce fait, le lecteur assiste dans ce roman à une sorte de dialogue. Sauf que ce dialogue n'obéit pas au canevas classique. Mais il s'agit tout de même d'un dialogue. Plutôt une sorte de tirade ou d'aparté, où un seul personnage, Binguel, est à la fois l'émetteur et le récepteur. Dans ce genre de *monologue intérieur*, il ne peut être aperçu qu'une seule et unique *voix* : celle de l'émetteur, en l'occurrence Binguel. Il est le seul organisateur du récit. C'est l'occasion pour l'adolescent de témoigner sans ambiguïté des faits dramatiques qui se sont déroulés sous le « *vieux poteau de fonte* ». Ce symbole de la perversion du temps…semble avoir vu tant de choses et d'événements aussi bien avant et qu'après l'indépendance du pays :

> « On y a attaché (le vieux poteau de fonte) des bœufs, des brigands, hissé tour à tour les pavillons français et guinéen,…et pendu les premiers comploteurs de l'Afrique renaissante et éternelle. Mais, nous autres, on s'en fout. Ce n'est rien d'autre qu'un vieux poteau sans mémoire et sans malice[3] où il nous arrive de nous masturber et de dire au ciel nos premières injures

[1] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* p. 31.
[2] *Idem,* pp. 15-17.
[3] Nous mettons cette expression en relief pour rappeler une fois de plus le fait obsessionnel de la recherche de la mémoire si cher à notre écrivain et ce, dans presque tous ses romans. La récurrence du champ lexical du concept de mémoire chez l'écrivain, nous conduit à la conclusion selon laquelle la recherche de la mémoire relèverait plutôt de l'inconscient de l'auteur ou de la recherche d'un certain idéal…Mais lequel ?

apprises….avant le 14 juillet, aujourd'hui, le 2 octobre, date pour date, épopée sur épopée, la mienne commence maintenant… »[1]

Au détour de l'expression de « *je* », Binguel veut, nous semble-t-il, partager avec le lecteur, donc avec aussi le destinataire ses expériences fugaces et sa vision des événements historiques vraisemblablement vécues. Dès lors, il se transforme et acquiert les qualités oratoires d'un *mémorialiste*. Ce qui confère une dimension quelque peu testamentaire à son récit. Le personnage y laisse alors transparaître *fonction métalinguistique*[2] ou didactique du langage. Il invite ainsi au fil des pages le lecteur et les autres protagonistes, c'est-à-dire les personnages secondaires à la réflexion sur la condition humaine ou plutôt *l'humaine condition.* Pour y parvenir, Binguel dénonce les abus du pouvoir passés et/ou vécus au quotidien par l'homme. Il n'oublie pas pour autant ceux qui aspirent à un bien-être social aussi bien pour eux-mêmes que pour leur peuple. Il prône un comportement et une attitude sociale responsables malgré son jeune âge. Il chante sans mélancolie, ni nostalgie :

« Que sera, sera
Demain n'est jamais bien loin
Laissons l'avenir venir
Que sera, sera
Qui vivra verra… »

Pour parvenir à une telle critique sociale, d'où découle peut-être un certain changement de mentalité, Binguel et ses amis – Ardo et Benté – exhortent les dirigeants et les peuples africains à relire leurs événements historiques pour en tirer des leçons pouvant servir aux générations montantes. A ce propos, il convient de se souvenir de l'un des chantres de la littérature négro-africaine. Un homme de lettres qui a beaucoup contribué, aux côtés de Senghor (mort le 20 décembre 2001), au rayonnement des *valeurs culturelles* du monde noir et de sa diaspora. Il s'agit

[1] *Ibidem,* p. 24.

[2] (Féminin) La fonction métalinguistique a pour objet le langage : le message est centré sur le langage (= le code, c'est-à-dire le moyen utilisé pour délivrer un message). C'est le cas, par exemple, dans un manuel de grammaire où le langage sert à parler de lui-même, en décrivant ou en analysant son propre fonctionnement. Les usagers habituels de la fonction métalinguistique du langage sont, par exemple, les linguistes. D'autres signes appartiennent à cette fonction comme "je veux dire...", "c'est-à-dire", "en d'autres termes...", etc. Mais le langage a aussi d'autres fonctions telles que : Fonction référentielle (ou dénotative) : le message est centré sur le référent, le sujet même du message. Le langage décrit le monde ; il s'agit bien souvent de la fonction primordiale du langage.
Fonction expressive (ou émotive) : le message est centré sur l'émetteur.
Fonction conative : le message est centré sur le destinataire. Il peut s'agir d'un message *performatif* : le message peut faire naître un certain comportement chez l'interlocuteur : le message cherche à établir ou à maintenir le contact. "Allô ?", "n'est-ce pas ?", etc. relèvent de la fonction phatique du langage.
Fonction poétique : le message est centré sur lui-même, sur sa forme esthétique. Le langage joue sur son propre code.
Remarque : plusieurs fonctions interviennent en revanche en même temps dans la langue.

d'Aimé Césaire, décédé le 17 avril 2008 à la Martinique, à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans. Rappelons que le décès du chantre de la Négritude a suscité amertume et émotion dans le monde politique et littéraire aussi bien en France qu'à travers le monde. Revenant pour la plupart sur l'engagement politique de celui qui, avec l'ancien président du Sénégal, Léopold Sédar Senghor, invente, au début des années trente « 30 », le concept de « *Négritude* ». Les deux hommes sont alors tous deux étudiants à Paris. Senghor produit essentiellement des textes théoriques, dans lesquels il explique l'apport de l'homme noir à la *civilisation occidentale*. Aimé Césaire, quant à lui, s'est fait, d'ores et déjà, remarquer par son remarquable talent de poète rare. La poésie lui plaisait beaucoup. Il trouvait dans celle-ci un « *formidable moyen de briser les montagnes* », disait-il. Son ouvrage, *Cahier d'un retour au pays natal,* paru en 1939, est aujourd'hui considéré, à juste titre, comme l'un des textes fondateurs de la littérature dite « *négro-africaine* ». Si son écriture est influencée par le *surréalisme,* c'est peut-être tout simplement parce qu'elle s'est affranchie d'un certain nombre de normes de la poésie dite classique. Car cette écriture est surtout marquée par un rythme nouveau, une musicalité nouvelle qui semble tout droit venue du tréfonds de l'Afrique. Mais l'homme n'est pas seulement un simple poète. Il s'engage aussi pour la cause de l'homme noir bafoué. Il s'engage pour la décolonisation aux côtés du parti communiste français quelques années plus tard. Puis, il sera l'artisan de la départementalisation de la Martinique, dont il sera député de 1945 à 1993. De 1945 à 2001, il est maire de Fort-de-France. Plusieurs voix s'élèvent aujourd'hui donc pour que sa dépouille soit accueillie au Panthéon. Proposition, laquelle la ministre de la culture française, Christine Albanel, s'est dite plutôt favorable. Après avoir rendu hommage à celui qui, selon elle « *a fait battre [la langue française] au rythme de ses incantations, de ses cris, de ses appels à vaincre l'oppression, invoquant l'âme des peuples asservis pour adjurer les vivants de relever la tête* ».[1] Si le narrateur s'illustre comme un héros ou un pédagogue, il avoue aussi dans ses confidences être un personnage omniscient. Il voit tous les faits et gestes dans les moindres détails : « Je crois me souvenir qu'avant de rentrer chez moi j'avais attiré l'attention de Benté et Ardo sur le calme extraordinaire avec lequel il (Cellou-le-poète) était assis sur un tabouret du bar, un verre de Whisky devant lui. Tous ceux qui l'avaient vu, ce soir-là, avaient noté l'absence physique de M^lle^ Saval, partie une semaine plus tôt en vacances à Paris. »[2] Ce malheureux poète et écrivain fait tout pour séduire son entourage à tout prix. Il n'hésite pas pour cela de recourir à de tristes réalités sociales vécues ou imaginaires pour convaincre son entourage. Tantôt, il apparaît en *autobiographe*, tantôt en véritable *mémorialiste,* témoin de son temps ! Avec ces structures récurrentes s'énonçant dans les romans de Tierno Monénembo, l'on peut affirmer

[1] Le journal «Direct soir », N°338, Paris, vendredi 18 avril 2008, p. 14.
[2] Tierno MONENEMBO, *Cinéma, op. cit.* p. 144.

qu'elles relèvent plus d'un fantasme spirituel que d'une réflexion véritablement *consciente.* Cela est d'autant plus vraisemblable que dans le cinquième roman, *Pelourinho,* le lecteur est convié à la mise en scène, nous semble-t-il, du même schéma narratif. En effet, dans cette autre variante de la narration, le narrateur principal qui domine toute l'œuvre est l'esprit de cet écrivain *Escritore,* dont le fantôme hante sans cesse les personnages. Ainsi, dans ce roman, l'histoire de Ndindin-Grand-Orage, chef d'un royaume africain, racontée par Escritore à ses cousins de Bahia, est recouverte du voile du mystère. Ce sentiment de l'étrange et de l'impénétrable augure à coup sûr un malaise. D'autant plus que les paroles bibliques évangéliques du père Caldeïro et les formules incantatoires du Prêtre Vaudou hypnotisent certains personnages. Ainsi, tout concourt à faire de l'Autre, l'étranger ; c'est-à-dire celui qui n'intègre pas les schémas du moi solitaire et exclusif. Ainsi, la réflexion sur l'exil, écrit Armelle Chitrit, « *…s'adresse à l'étranger en soi, de soi, pour soi, sur des plans aussi bien géographique, historico-religieux, philosophique que psychanalytique.* »[1] En d'autres termes, l'écriture monénembienne présente des figures et des types sociaux qu'isolent la géographie et la psychologie. Car, la cassure spatiale peut entraîner véritablement la dislocation culturelle. Celle-ci à son tour peut engendre un espace conflictuel, où les distances de l'exil s'entremêlent. Aux exilés de l'intérieur, s'ajoutent alors des personnages apatrides qui vivent le mal du pays tel une atroce absence. Ainsi, la répétition, la récurrence des signes de négation : « *ne…pas* », « *ne… jamais* » ou encore « *ne …plus* » rythment et structurent les propos des actants. Ils sont sinon des remarques, du moins des marques formelles fortes de critique du narrateur. De ce fait, le règne politique des présidents Sâa Matrak et Ndourou Wembîdo deviennent le point focal des récits. Bref, ce qui intéresse les narrateurs, c'est de faire des romans de Monénembo, de véritables récits de vie. La motivation principale étant celle de présenter une histoire vraisemblable. Dans *Les Crapauds-brousse,* Diouldé est constamment attelé, soumis à la rédaction des rapports que le ministre ne daigne même pas examinés. Ce constat est d'autant plus préoccupant que Diouldé déprime. Il se résigne à garder le silence en dépit du fait qu'il est issu d'un quartier populaire de la capitale. Sa condition sociale ne lui permet pas de vivre comme il le souhaite. Il souffre moralement de la discrimination qu'il ne supporte pas : « *…il a chez-lui pour oublier les ennuis de l'existence* […] *Il se révolte parfois… seulement, Diouldé voudrait être traité comme tout le monde***.** »[2] Aussi, le regard de ce narrateur griot historien est très imprégné. Il n'hésite pas à en parler dans son récit. Ainsi, *Les écailles du ciel* systématisent l'angoisse, le malaise et la frustration qui provoquent le saut décisif hors du *cercle.* L'histoire se termine par la retraite du griot-narrateur : une espèce d'ombre de l'aïeul Sibé. Il faut surtout

[1] Armelle CHITRIT, « Julia Kristeva : Exil et appartenance », *op. cit.* p. 74.
[2] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse, op. cit.* p. 21.

souligner que le dénouement est marqué par le retour ruineux de Cousin Samba à Kolisoko, son village natal. Ils retrouvent le hameau natal et ses ruines. Ce qui est bien un exil aussi. Mais ici Kolisoko devenu étrange et mystérieux, se substitue aux repères et symboles traditionnels de Leydi-Bondi. Au final, on retient un personnage et un unique personnage désemparé qui *erre, marche, divague* à la recherche du destin, à la quête de son destin, son émoi, son moi comme un pèlerin perdu, égaré dans le désert[1]. Dans ce contexte, *voyage* et *chemin* deviennent *actants* tout comme des personnages. Ces actants jouent un rôle tout aussi important dans le récit romanesque d'autant plus que la vieille femme ayant découvert Samba au détour d'un chemin s'exclame :

> « Le chemin vous prend dès la naissance. Et ça se met à voyager avant même que les tendons ne se raffermissent ... Et ça oublie de revenir…. Mourir loin de chez soi ! Hé hé, vous appelez ça mourir vous ?... Maintenant, toutes les semaines, ça vient butter contre la porte du village, affamé et épuisé mais ça n'en continue pas moins son chemin. A gambader ! A gambader ! »[2]

De cet extrait, le rejet est manifeste. La fuite aussi. Somme toute, il traduit un ensemble de contraintes. C'est justement ces situations contraignantes qui obligent Samba à fuir son village. Celui-ci et son grand-père sont mis en quarantaine par les habitants de Kolisoko. Leur retraite dans la forêt tropicale n'est pas rassurante. Loin s'en faut. Cette retraite mystérieuse suscite le courroux de toute la communauté villageoise. C'est un espace marginal d'où Samba reçoit les instructions des aïeux par l'intermédiaire de Sibé. A ce niveau il convient de rappeler que cette histoire se situe à une période charnière de l'Histoire contemporaine. Il s'agit de la veille des indépendances africaines. Bonne ou mauvaise coïncidence ? Quoi qu'il en soit, ce fut tout de même le même constat alarmant dans toutes les colonies de l'Afrique Occidentale Française (AOF). Dans les lendemains qui déchantent, force est de constater que des quartiers de fortune des Noirs, insalubres et démunis de tous conforts, contrastent pitoyablement avec les luxuriantes résidences des quartiers des Blancs plus propres, salubres, aux avenues bien tracées. Dans *Les écailles du ciel* par exemple, il se crée un lieu imaginaire avec un sentiment méprisant. Une méfiance se crée entre le peuple des *bas-quartiers*[3] et celui *d'en haut*[4]. La ligne de partage de ces deux entités n'apaise pas les querelles. Les désœuvrés de *Leydi-Bondi* tentent de franchir coûte que coûte cette ligne au péril de leur vie. Cela est à l'origine de l'émeute à Djimméyabé. Emeute au cours de laquelle, le peuple réclame l'accès à la liberté d'expression et à une vie décente pour

[1] Il s'agit ici du désert de l'étourdissement et de la malédiction des ancêtres.
[2] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* p. 98.
[3] Quartiers pauvres.
[4] Quartiers riches, résidentiels des Blancs.

tous. Mais si les mouvements sociaux répétés témoignent de la détermination du peuple pour le changement, il convient de souligner aussi que cet état de maturité sociale constitue également un moyen efficace de contre l'inégalité et la misère. Ce qui supprime tout sentiment de rejet mutuel et renforce ainsi la solidarité et l'entraide. C'est pourquoi après l'indépendance, contrairement à ce qu'on attendait, les nouveaux maîtres du pays détruisent la ville d'en haut. Par la même occasion, ils provoquent chez le bas-peuple, le sentiment de rejet et de trahison. Pour Cousin Samba, il n'est pas superflu de préciser qu'il a été privé de l'amour de ses deux parents à l'instar de Binguel dans *Cinéma*. Ce qui laisse penser que l'écrivain a peut-être vécu le manque d'affection parentale.

En effet, peu après le décès de ses père et mère, Cousin Samba découvre la vie. *Les écailles du ciel* mettent en exergue le triple rejet de l'exilé : le rejet du milieu *affectif* (par le père et la mère), le rejet de l'*espace identitaire* (le village natal), le *bannissemen*t du lieu géographique de Leydi-Bondi. Si ces rejets laissent des séquelles psychiques et psychologiques chez Cousin Samba, force est de reconnaître que le rejet affectif reste le plus traumatisant chez Faustin dans *L'Aîné des Orphelins*, d'autant plus que le narrateur en a été perturbé psychiquement. Publié en 2000, *L'Aîné des orphelins* a été écrit à la suite du projet d'écriture : *« Rwanda, écrire par devoir de mémoire. »* Il est de la veine des romans (tel que *Murambi* de Boubacar Boris Diop) publiés pour de témoigner du génocide rwandais de 1994. Après la rencontre de Lille marquée par la fin tragique de Ken Saro-Wiwa[1], la réflexion sur l'avenir de l'Afrique s'est poursuivie. Il a été remarqué qu'on tuait chaque jour pendant trois mois et sans interruption dix mille personnes au Rwanda. Mais aucun écrivain africain n'avait jugé utile de s'en offusquer vraiment. Cette remarque amère s'est muée au fil des mois en un besoin de plus en plus pressant de se faire entendre et de faire entendre ce génocide rwandais. Ainsi des rencontres et des discussions avec la communauté rwandaise de Paris ont rapidement mis en évidence l'ultime nécessité de s'intéresser

[1] C'est un écrivain nigérian. Kenule Beeson Saro-Wiwa (né 10 octobre 1941 à Bori au Nigeria – mort le 10 novembre 1995 à Port Harcourt au Nigeria) était un écrivain et producteur nigérian, activiste écologiste et récipiendaire du prix Nobel alternatif. Ken Saro-Wiwa faisait partie du peuple Ogoni, une minorité ethnique dans le delta du Niger, dont les terres sont la cible des compagnies pétrolières depuis les années 1950. Il a été porte-parole puis président du Mouvement pour la Survie du Peuple Ogoni (Movement for the Survival of the Ogoni People ou MOSOP), un mouvement créé afin de lutter contre les abus commis par certaines compagnies sur les terres du peuple Ogoni. Saro-Wiwa a été le leader d'une campagne non violente contre des compagnies comme Shell, dénonçant les dégâts écologiques commis dans le delta du Niger. Pour ses actions militantes, il a reçu en 1994 le Prix Nobel alternatif, quelques mois après son arrestation par le régime de Sani Abacha. Suite à un procès largement dénoncé par les organisations de défense des droits de l'homme, il a été condamné à être pendu et exécuté en 1995. Shell a fait l'objet d'une plainte qui s'est conclue par un accord où Shell verse 15, 5 millions de dollars.

à ce génocide rwandais de 1994. Il a alors été proposé à l'unanimité à des écrivains de différents pays africains de se rendre librement au Rwanda en « *résidence d'écriture* ». Si les écrivains avaient la ferme volonté de participer activement à ce projet de *devoir de mémoire* humanitaire, force est de constater que pour autant les choses n'ont pas été simples au départ. Car, il a fallu plus de deux ans pour convaincre les autorités rwandaises - réticentes au départ -, de laisser entrer dans leur pays les hommes de culture de tous les horizons. Il faut d'ailleurs rappeler que la présence des écrivains francophones dans ce projet d'écriture n'était pas au départ de nature à les rassurer. Puisqu'à leurs yeux, la France aurait activement soutenu les organisateurs de ce génocide. Après les explications nécessaires, tout est rentré dans l'ordre. Ainsi, Koulsy Lanko et Nocky Djedanoum du Tchad, Monique Ilboudo du Burkina Faso, Meja Mwangi du Kenya, Véronique Tadjo de Côte d'Ivoire, Abderaman Waberi de Djibouti, Tierno Monénembo de Guinée, Jean-Marie Vianney Rurangwa et Venuste Kayimahe du Rwanda et Boubacar Boris Diop du Sénégal ont séjourné au Rwanda pendant les mois de juillet et d'août 1998. A cette occasion ils ont visité les sites du Mémorial du Génocide, discuté avec des ONG comme *Avocats sans Frontières* ou le Collectif *Pro' Femmes*, rencontré l'Association des journalistes et écrivains et les animateurs de la Polyclinique de l'Espoir qui s'occupent des orphelins et des femmes violées pendant le génocide. Ces écrivains choisissent librement leurs thèmes. A l'instar de ceux-ci, Tierno Monénembo à travers la voix de Faustin Nsenghimana raconte la triste expérience d'un adolescent de quatorze ans, orphelin et enfermé dans « *la prison centrale de Kigali* ». Dans ce roman, le lecteur découvre étape par étape les causes et les conséquences de l'horreur des massacres par le truchement des souvenirs atroces de l'enfant solitaire. Solitaire, car à bien des égards, Faustin perd la notion du temps dans la foule compact des condamnés à mort. Mais l'enfant est-il réellement coupable des faits qui lui sont reprochés ? En sera-t-il innocenté ? En tout état de cause, la réflexion monénembienne sur le génocide rwandais a pour point de réflexion l'absurdité de la condition humaine. Cette réflexion part de l'univers carcéral, lieu d'exclusion par excellence. De ces lieux se profile et se projette une certaine mise en scène des drames individuels du génocide.

Le sorcier Funga ne suggère-t-il pas la fuite à Faustin ? Ainsi il n'est pas exagéré d'affirmer que le récit de Faustin est étrange. En effet celui-ci se situe à la limite de la fable et de l'ineffable. Par le choix même du titre du roman Tierno Monénembo réécrit l'absurdité de la condition humaine. Le génocide rwandais retrace l'histoire d'un peuple martyrisé et rejeté en avril 1994. Dans ce parcours historique, le meurtre de l'Autre apparaît comme étant le terme ultime du processus de rejet. Faut-il convenir avec Jean-Paul Sartre que l'enfer c'est les autres ? Quoi qu'il en soit force est de reconnaître que c'est autour de Faustin Nsenghimana que se focalisent tous les

regards. Faustin perd sa famille dans le génocide. Il s'en échappe par miracle. Il vit de larcins. Il finit par être arrêter par la milice. Au fil de son histoire qui devient celle de sa famille et de son peuple émerge un lieu-symbole. Les enfants orphelins en font leur refuge. Faustin Nsenghimana est l'élément représentatif. Il est *orphelin.* Un lien de solitude. Ce vocable sépare les enfants de tout rapport familial ou communautaire. Ainsi, écrire sur : *Rwanda ou devoir de mémoire de 1994*, oblige les intellectuels à un examen de conscience par le biais de la fiction romanesque. C'est la raison pour laquelle le cercle familial ne s'agrandit pas dans *L'Aîné des orphelins*. Surtout à la naissance de l'enfant. Pourtant cela nous rappelle le célèbre recueil poétique *Les Contemplations* de Victor Hugo, où la mort tragique de Léopoldine bouleverse Victor Hugo. De même que Victor Hugo, Faustin, Funga et Claudine tentent par tous les moyens d'aider les enfants en attente d'un jugement prochain. Avec Claudine, le narrateur maintient le lien familial brisé autrefois. Ce même cordon ombilical se trouve aussi dans le décor d'*Un Attiéké pour Elgass* et dans celui de *Pelourinho*. Si Faustin manque de l'affection dans *l'Aîné des Orphelins, Un Attiéké pour Elgass*[1] évoque la vie de misère des étudiants guinéens à Bidjan. A noter que ce vocable est une déformation lexicale d'Abidjan, la capitale politique de Côte d'Ivoire. Ville réelle ou imaginaire ? Peut-être les deux à la fois. Toujours est-il que les étudiants guinéens tentent d'échapper tant bien que mal aux souvenirs amers de leur pays. Dans ce contexte, Idjatou, une étudiante du groupe, part poursuivre ses études à Bruxelles. Toute la communauté se retrouve pour organiser une dernière fête d'adieu. Cette fête loin d'être une occasion de refoulement de sentiments ou de subversion de la misère, devient au contraire l'occasion de faire le bilan de la vie à Bidjan. Espoirs, désespoirs et échecs d'une jeunesse en perte de repères. Le quotidien d'un monde inouï. Ainsi sur ce petit monde désemparé plane l'aura d'Elgass. En effet, Elgass incarne les souvenirs des personnages qui l'ont précédé à l'exil. Or, Elgass est déjà mort. Mais la question de son *sassa*[2] reste une énigme. Les esprits s'échauffent autour de la disparition de ce sassa magique, *symbole* de l'enracinement du personnage à son pays natal. Or la disparition du sassa ne sera jamais élucidée. Les étudiants de Treichville et de Cocody réalisent qu'ils sont responsables de la disparition du sassa. Là où cet objet culturel ramène spirituellement Elgass et Escritore aux valeurs culturelles, ancestrales et ésotériques, *Un Attiéké pour Elgass*, se veut être un roman d'enseignement. C'est aussi le regard critique d'un écrivain d'intérieur résident à l'extérieur de son pays. Mais ce roman dit-il pour autant toute la vérité historique de ce pays ? C'est tout de même la vérité du « *jeu d'Awélé, jeu de vérité* »[3]. Dans ce contexte, le narrateur invite les autres

[1] Tierno MONENEMBO, Paris, éditions du Seuil, 1993.
[2] Fétiche.
[3] *Op. cit.* p. 105.

personnages à la réflexion. Une manière de dire que le langage romanesque est cathartique. C'est-à-dire qu'il fait apparaître la nécessité de se libérer de l'angoisse. Badio, Habib, Idjatou racontent leurs mésaventures ; leurs interrogations définissent leurs rapports au concept de *mémoire*. D'autant plus que ce concept est un thème majeur dans l'analyse des romans de Tierno Monénembo. Le pronom personnel « *je* » du personnage de Tierno Monénembo est de plus en plus exclusif. C'est-à-dire qu'il vit très souvent en autarcie. C'est un être solitaire. Il est banni de la société. Devenu renégat, la communauté le considère comme étant la source du mal. Ce qui suscite la nécessité de la recherche d'un nouvel ailleurs. Le personnage monénembien vit à l'image des ancêtres de l'écrivain. C'est un peuple nomade (bohème). Il vit du nomadisme pastoral. Son sédentarisme géographique est temporaire. Fougue[1] des territoires, Fougue des *voix narratives* des personnages réformateurs. Toutefois, il faut signaler qu'à côté de ces voix, de ces fougues et des espaces ouverts on ne saurait occulter chez les narrateurs les décors de la chambrée. Une chambrée[2] assimilable à la prison. D'autant plus que cette prison est une métaphore filée de l'exil. Mais les espaces de confinement clos sont-ils une métaphore de la prison ou de l'exil ? Tout porte à y croire car chez Tierno Monénembo, aux grands espaces, se substituent un univers clos. Dans *Un Attiéké pour Elgass* les étudiants guinéens arrivés à Bidjan cherchent avant tout une chambre. Ce qui est somme toute logique. Dans ce contexte la chambre devient peu à peu un espace de confinement. C'est la raison pour laquelle l'écrivain oppose cette chambre au *largo do Pelourinho* ou aux quatre murs de la chambrée de Leda-paupière-de-chouette. Le largo de Pelourinho est une place occupée par une multitude de bâtisses, d'églises, d'hôtels, de bars et de marchés. Dans ce petit monde clos les personnages retrouvent ce que le narrateur appelle : « *le palais d'exil.*» Si les espaces clos sont assimilables à la prison pour les personnages, il convient en revanche d'admettre que les noms de ces certains personnages comme Leda-paupière-de-chouette provoquent un traumatisme et une épreuve psychique. A ce titre, les Métropolitains de *Cinéma* sont décrits par Binguel comme des êtres difformes. Ce choix n'est pas fortuit. Il présente le personnage colonial comme un sujet d'ironie. Le nègre change de rôle pour ridiculiser son maître. Mais l'intrigue utilise aussi des anagrammes. L'anagramme est une figure de rhétorique qui produit un effet de style recherché. Une anagramme est formée par la transposition des lettres d'un autre mot. Les exemples qui suivent sont tirés de *Cinéma*. L'observation des noms de certains personnages a permis de former les anagrammes suivantes :

a)- l'institutrice d'école M^{lle} Saval ⟶ *M^{lle} sale va* ;

[1] Mouvement impétueux, violent, ordinairement avec emportement et colère.
[2] Cf. Tierno MONENEMBO, *Un Attiéké pour Elgass, op. cit.* p. 128.

b)- le commissaire de police M. Lemoine ⟶ *Le moine*. Son accoutrement fait plutôt penser à un moine dans un monastère ;

c)- le commandant de cercle M. Boisselet ⟶ *Bois* de petite taille ;

d)- le mécanicien M. Massaloux ⟶ *loup* par analogie, sa corpulence fait penser à celle d'un loup.

Mais le choix de ces noms se justifie davantage pour montrer que les colons ont eu eux aussi des défauts tant sur le plan physique que psychique. Ils remarquaient les railleries des nègres. C'est ce que le narrateur met en exergue dans les extraits que nous avons analysés. Encore faut-il nuancer cette analyse pour la simple raison que toute interprétation est relative. Car la caricature du personnage colonial est susceptible d'être interprétée comme l'expression de la révolte de l'auteur contre le colonialisme et ses abus en République de Guinée. Pourtant, il n'est pas exagéré d'affirmer que si pour les uns la colonisation a apporté du progrès en Afrique (les écoles, les centres de santé, les chemins de fer), pour les autres ces réalisations étaient uniquement destinées à l'administration coloniale. Les chemins de fer pour le transport des ressources minières ; les écoles pour la formation des commis et subalternes pouvant servir d'interprètes auprès des administrateurs coloniaux ; les centres de santé pour assurer les soins des malades métropolitains. En d'autres termes, l'ironie permet de deviner l'intention de l'auteur. A ce titre son effet est immédiat : il s'agit de faire le procès du colonialisme en Guinée. En effet, l'intelligentsia a longtemps souffert des atrocités du système colonial. Cellou[1] en est un symbole dans *Cinéma.* Cependant les métropolitains doutent des compétences de celui-ci. En particulier de son admiration pour Mallarmé[2] qu'ils le considèrent comme un nègre prétentieux. En revanche *Peuls* est différent. C'est un roman complexe. C'est une légende peule. C'est aussi un récit historique. Dans ce roman l'histoire et la légende forment un tout indissociable. Le rythme du récit est lent mais captivant tandis que celui de *Cinéma*[3] est rapide. Si le lecteur assiste à un perpétuel « *recommencement des êtres et des choses*[4] » dans *Peuls*, il est plutôt surpris du caractère étonnant de Binguel dans *Cinéma*. Les clans, les tribus et les dynasties de Dôya Malal s'entretuent indéfiniment à cause d'un lapsus. Profitant des divisions claniques et des guerres fratricides des membres de la famille royale, les colons divisent pour mieux régner. Pour la recherche des matières premières, ils n'hésitent de remettre en cause ni les croyances ni l'ordre du cosmos : « *Au commencement, la vache. Guéno, l'Eternel, créa d'abord la vache. Puis il créa la*

[1] Poète, un écrivain dans *Cinéma.*
[2] Poète français.
[3] *Op. cit.* la sixième œuvre de Tierno Monénembo, Paris, Seuil, 1997.
[4] *Cf.* Tierno MONENEMBO, *Peuls,* Paris, Seuil, 2004, pp. 11-13.

femme, ensuite seulement, le Peul. Il mit la femme derrière la vache… ». Ainsi s'ouvre le huitième roman de Tierno Monénembo. Il est intitulé sobrement *Peuls*. Or, bien que la mention « roman » soit inscrite au milieu de sa couverture blanche délimitée par une couleur écarlate qui suscite la curiosité du lecteur à découvrir une histoire paisible d'une communauté accueillante, force est de constater que ce roman est complexe. C'est un récit épique. L'auteur y diversifie ses thèmes habituels de l'échec de l'intellectuel africain. Les errements de la diaspora africaine en France aussi. Dans ce roman les protagonistes ironisent sur leur sort de guerrier maudit et l'injustice de Dôya Malal. Le récit change aussi souvent de ton. Ce qui oblige les personnages à recourir aux souvenirs anciens pour justifier les thèmes de leurs discours. C'est pour cette raison que Boubacar Boris Diop affirme qu' : « *Un roman s'élabore plus avec des souvenirs anciens qu'avec de la réalité brute* »[1]. Mais il faut dire aussi que *Peuls* est construit sur le style oral. Il privilégie l'aspect ludique de la plaisanterie africaine. Cet aspect traditionnel de la culture mandingue est recherché dans les rapports entre les familles en Afrique. Il permet de transcender les conflits, d'injurier sans pour autant brouiller les relations ; au contraire il renforce les liens de solidarité entre les castes, les clans et les tribus de l'Afrique traditionnelle. Dans cet ouvrage le personnage peul virtuel dialogue avec son cousin à plaisanterie sérère. Dans leur conversation tout est permis. Ce qui leur permet de faire durer le dialogue et par la même occasion transmettre le message de la communauté ou enseigner l'Histoire aux futures générations. Le cousin sérère commence le récit ainsi :

> « C'est toi, Peul, qui le dis, moi, je ne fais que répéter. Tu as le droit de délirer, personne n'est tenu de te croire…voleur de royaumes et de poules ! Soit ! Nous sommes cousins puisque les légendes le disent. Du même sang peut-être, de la même étoffe, non ! Toi, l'ignoble berger, moi, le noble sérère ! A toi les sinistres pastourelles et les déplorables églogues ; à moi les hymnes virils des chasseurs. A toi l'écuelle à traire et la corde aux neuf nœuds ; à moi, la houe du semeur de mil. A toi la calebasse de lait, à moi la gourde de vin de palme…Les ancêtres nous ont donné tous les droits, sauf le droit à la guerr**e.** Nous pouvons chahuter à loisir et vomir les injures qui nous plaisent. Entre nous, toutes les grossièretés sont permises. Au village, ils ont un nom pour ça : la parenté à plaisanteries**.** »[2]

Le narrateur sérère puise à la fois ses connaissances dans des études historiques - comme le confirme la bibliographie qui clôt l'ouvrage ainsi que dans la poésie orale peule. Rappelons à ce propos que cette poésie pastorale est un réservoir de légendes et de mythes

[1] http://aircrigeweb.free.fr/blog2/2000/10/rwanda-1994-2000-mmoires-dun-gnocide.html
[2] Tierno MONENEMBO, *Peuls,* Paris, Seuil, 2004, pp. 12-13.

cosmogoniques[1]. Tierno Monénembo ré-imagine sur le mode de la fiction et de la poésie l'émergence de l'ethnie peule du néant à l'anonymat, de l'anonymat à la grandeur et de la grandeur à la décadence. Dans cette perspective les questions suivantes sont fréquentes « *Qui es-tu ? D'où viens-tu ? Quand ta peuplade de vachers a-t-elle jailli du néant pour s'échouer sur les berges du Sénégal ?* […] . »[2] Mais il y a aussi le savoir-faire de l'artiste qui fait de l'auteur de *Peuls* l'un des romanciers majeurs de sa génération. Guinéen à l'instar de Camara Laye, d'Alioun Fantouré et de William Sassine, Tierno Monénembo partage les mêmes séquelles de l'exil avec ces derniers. En effet ils ont été obligés de s'exiler par Sékou Touré. Or, la nostalgie des origines et le besoin de redessiner par l'imaginaire les contours de la patrie ont toujours orienté inconsciemment ou consciemment leurs écritures. Ces thématiques sont au centre des romans polyphoniques de Monénembo. La subtilité de cet écrivain à la plume prolifique réside sans doute aussi bien dans le choix des thèmes, le fond et la forme de ses romans que dans la quête obsédante[3] d'une narration et d'une tonalité exceptionnelles en rapport avec un univers souvent décalé de la réalité mais tout aussi désarticulé. Dans *Peuls* ce décalage se remarque dès les premières lignes du roman par le cousin sérère. Le récit se construit sous la forme d'une interpellation d'un interlocuteur peul imaginaire. La voix narrative du sérère s'inspire de la tradition mandingue. Cela s'appelle au « village » : la parenté à plaisanterie tel qu'il est rappelé ci-dessus. Tout au long de l'intrigue un dialogue imaginaire s'établit entre « le noble sérère » et le « berger peul ». Celui-ci tourne en dérision les coutumes de celui-là. Ce qui donne des séquences ludiques faites d'injures, d'invectives et parfois même de grossièretés qui ne sont cependant guère déplaisantes. Au contraire les deux interlocuteurs y prennent plaisir. Car en réalité ces plaisanteries renforcent la cohésion et l'entente entre les familles, les clans et les communautés. C'est la raison pour laquelle ces plaisanteries se retrouvent de la première à la dernière page des trois cent quatre-vingt-trois pages de cette chronique de *guerre et de paix*[4], mettant en scène l'Histoire du peuple peul. Ici, la narration se déroule sur près de cinq siècles à partir du XV^{ème} siècle. Ainsi, à travers la littérature, l'écrivain transcende les choses. Il parvient à mieux cerner les forces obscures de l'existence de la pensée humaine.

[1] La *Cosmogonie* (du grec *cosmo-* « monde » et *gon-* « engendrer ») est définie par le *Dictionnaire de L'Académie française*, comme « Science ou système de la formation de l'Univers », alors que la Cosmologie (du grec *cosmo-* « monde » et *logos-* « savoir») désigne la « Science des lois générales par lesquelles le monde physique est gouverné ».

[2] *Op. cit.* pp. 13-14.

[3] L'obsession de l'auteur - qui traverse presque tous ses romans publiés -, réside dans la quête et la sauvegarde de la *mémoire :* d'une part, il cherche à rétablir la vérité du camp Boiro en République de Guinée, et de l'autre la fixation de l'histoire de la traite négrière par l'instruction des jeunes générations.

[4] Nous empruntons cette expression à la littérature russe, notamment à Léon TOLSTOÏ, dont l'une des meilleures oeuvres s'intitule : *Guerre et Paix.*

Les dynasties se succèdent et s'entretuent sans cesse dans des conflits internes. Tierno Monénembo en décrit les craintes et les précarités ainsi que les destins individuels les plus marquants. Parmi ces destins figure celui de Samba Guéladio ou d'El hadj Omar Tall, dont la mémoire collective célèbre encore les exploits à travers des contes et des légendes peuls. Mais si le cousin sérère maîtrise bien les événements narrés, force est de constater qu'il s'immisce aussi dans les pensées des personnages figuratifs pour mieux révéler leur intention. Plus que le jeune narrateur peul, le cousin sérère a un point de vue zéro sur les événements. Il accède aisément aux sentiments refoulés des personnages de l'empire des Dényankôbé[1] ainsi que le sens des symboles qui le constituent :

> « Un pays septénaire selon tes …légendes : sept montagnes, sept lacs, sept mines d'or, sept variétés de céréales, sept raisons d'y naître et d'y vivre heureux…Eh bien, puisque tu insistes, puisque tu t'es adressé à moi, …têtu comme tous ceux de ta race, il convient que je t'en dise ce que je sais. […] Espèce de pleure-misère ! Du tabac, de la kola ! Donne-moi aussi un taureau de sept ans et je te dirai qui tu es ! »[2]

Cette scène n'échappe pas non plus à l'invective de la parenté à plaisanterie. Les abus du pouvoir des Tenguéla sont décrits dans les moindres détails. Pour autant le cousin sérère en dépit de ses connaissances sur les connaissances culturelles émet quelques réserves à propos par exemple de la mort d'El Hadj Omar Tall. L'arrestation et la mort de celui-ci demeurent une incertitude et un mystère non élucidés à ce jour. Voici la version du sérère :

> « Ils [El Hadj Omar et ses sujets] … n'eurent même pas le temps de souffler. Ils se précipitèrent dans une grotte en voyant arriver les poursuivants…C'est ainsi que disparut El Hadj Omar. En sautant avec ses barils de poudre, selon les gens du Mâcina. En montant au ciel, selon ceux du Fouta-Tôro. »

A l'instar des narrateurs précédents, le cousin sérère met en exergue les drames sociaux. Il se présente ainsi comme le témoin de son temps mais surtout pour convaincre son interlocuteur « idiot » peul. Tout se passe bien sûr dans une atmosphère de plaisanterie. Le discours se caractérise par l'ironie. Le cousin sérère commence ses propos par quelques railleries :

> « Toi, l'ignoble berger, moi, le noble sérère ! […] Nous pouvons chahuter à loisir et vomir les injures qui nous plaisent. Entre nous,

[1] L'un des tout premiers empires des Peuls.
[2] *Op. cit.* p. 16.

> toutes les grossièretés sont permises. Au village, ils ont un nom pour ça : la parenté à plaisanteries. »[1]

Mais si l'humour est un vecteur de solidarité et d'entente entre les ethnies en Guinée, force est de constater que l'ironie permet aussi de supporter l'angoisse du temps qui passe. C'est un facteur qui permet d'oublier donc de supporter l'ennui, le désespoir, les blessures et les frustrations que la vie nous inflige. Conscient de l'effet thérapeutique de l'humour ou de l'ironie, Henri Lopes affirme :

> « Le *Pleurer-rire* n'est pas un pamphlet. Le rôle du roman est autre : il doit faire réfléchir tout en étant agréable à lire. Grâce à l'humour il était possible de dévoiler les aspects intolérables de la tyrannie […] Il nous a permis de survivre chaque fois que nous nous trouvions opprimés. Ainsi, durant la colonisation, l'humour qui sous-entendait les chansons populaires, traduisait le refus des Africains de se plier à un système imposé par les Européens. »[2]

A ce niveau il faut dire que c'est la raison inconsciente qui permet à Monénembo d'écrire en quelque sorte son autobiographie dans le sixième roman intitulé *Cinéma*. C'est une hypothèse. Cependant ce qui est certain c'est que ce roman est un autoportrait de l'écrivain. Selon Loïc Marcou « *L'autoportrait n'a pas en effet pour dessein de raconter l'histoire d'une personnalité, mais d'offrir une image de soi, peinte d'après nature et souvent dans l'instant, à la manière de nombreux peintres comme Rembrandt, Poussin ou encore Van Gogh.* »[3] La récurrence des pronoms personnels « *je* » et de ses variances morphologiques marque la présence du narrateur dans la fiction. A ces signes de la fonction impressive du langage s'ajoutent les aveux du narrateur omniscient. Pour celui-ci la description des qualités perlocutoires[4] et des défauts est tangible dans le texte :

> « En vérité, il y a longtemps que j'ai changé…Au début, il me semblait que j'entraînais tout dans ma métamorphose : la nature, les gens […] Si j'avais été parfait, qu'auraient donc imaginé les gens pour occuper leurs journées ?...»[5].

[1] *Idem.* P. 13.
[2] Henri LOPES, Propos recueillis par Christiane Fagayrette, in « *Afrique-Asie* », n°282, Novembre 1982, pp. 50-51, ici p. 50.
[3] Loïc MARCOU, *L'Autobiographie, Anthologie,* Flammarion, Paris, 2001, p. 83.
[4] Effet produit par la production de l'énoncé sur le co-énonciateur ou sur ses actes. Par exemple, à l'énonciation de : *Il fait froid ici*. Le co-énonciateur se lève et ferme la fenêtre.
[5] Tierno MONENEMBO, *Cinéma,* Paris, Seuil, pp. 15-17.

Parlant de l'écriture du moi représentant le personnage narrateur Paul Ricœur dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*[1], soulève une interrogation relative à la problématique du souvenir. En effet, le sens de ce vocable est équivoque. Dans la question suivante : qui se souvient-il ? La mémoire subjective et la mémoire collective s'alternent dans le roman. Ainsi l'écriture de la mémoire prend deux tangentes dans l'œuvre : le « *je* » et le « *nous* ». L'écriture de « *je* » se manifeste à plusieurs niveaux. Notamment dans le monologue intérieur. Chez Tierno Monénembo, ce monologue a une double signification. Dans *Un Attiéké pour Elgass*, l'accumulation des phrases simples ou inachevées et la reconnaissance de la culpabilité du narrateur obligent Badio à s'exprimer *en aparté*[2]. Ce désir d'extérioriser son intériorité déclenche chez le personnage un sentiment de désarroi. Le monologue devient alors un moment de solitude. Badio est rejeté par sa communauté. Mais le monologue révèle aussi le symptôme d'une folie.

Dans *Pelourinho* le même concept prend un tout autre aspect. Méditant sur l'absurdité de la condition humaine, Léda analyse le moment présent tout en exprimant le caractère instantané de l'action. C'est le temps du présent d'énonciation. Elle porte un jugement critique sur les hommes ; elle se parle à elle-même. Elle évoque presqu'en rêvant sa petite chambre de couturière. Son discours sur l'instant qui passe interfère avec ses nostalgies sur le passé. Le monologue devient ainsi le lieu de revendications. Entre l'évocation de son enfance et la perception de l'esclavage surgit cette phrase: « *Tu n'as même pas honte du cagibi dans lequel tu me laisses crever*[3].» Plus loin le personnage admet : « *Je dirai oui monsieur », je dirai comme vous voudrez madame*[4]. » Ce propos commande la commission. En effet c'est à travers le monologue que se fait entendre le mouvement de la révolte : « *On saura alors qui était le plus éclairé de nous deux*[5] ». Le monologue crée chez Léda un espace de liberté. Il lui permet de revendiquer son identité confisquée. C'est aussi l'occasion pour elle d'ouvrir « [sa] sale petite gueule[6] ». Exploitée et rejetée, Léda a l'impression d'être quelqu'un d'autre que ces gens qui « marchent à côté de [son] âme[7] ». Aveugle et visionnaire, elle fait du monologue la cure intérieure d'une parole intime. Mais si le monologue est un moment de réflexion sur la condition de vie sociale, force est de constater que c'est aussi une étape d'écriture de la confession de l'écrivain. Les personnages qui parlent de leur

[1] Paul RICOEUR, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli, op. cit.*

[2] Monologue ou petite réplique théâtrale qui n'est pas entendu par les autres personnages de la scène mais uniquement par les spectateurs. Cette petite réplique permet au metteur en scène d'annoncer quelque chose qui peut ne pas être évident, comme les sentiments du personnage ou une pointe d'humour.

[3] Tierno MONENEMBO, *Pelourinho, op. cit.,* p. 81.
[4] *Idem.,* p. 97.
[5] *Ibid.,* p.81.
[6] *Ibid.,* p. 49.
[7] *Ibid.,* p. 125.

solitude se créent sans cesse un interlocuteur fictif qui reçoit les complaintes. La confession s'intègre dès lors dans le caractère privé de la mémoire si chère à l'écrivain. A cela Paul Ricœur ajoute la « tradition du regard intérieur[1] » et fait remonter ainsi le genre littéraire de la confession à Saint Augustin[2]. A ce niveau la confession s'appuie sur la mémoire subjective. Car en réalité elle permet une certaine introspection. C'est-à-dire le regard critique de la conscience sur elle-même. C'est la raison pour laquelle Leda termine son discours par : « je crois n'avoir rien omis[3] ». Sous-entendu sur elle-même et sur son passé. Le récit fait rétrospectivement le bilan de sa vie. Le retour du personnage à son passé s'achève au niveau de l'énoncé et de l'énonciation. Leda affirme : « *Aujourd'hui, je peux tout revoir sans trouble, sans une once de regret*[4]. » Mais Leda s'adresse à celui qu'elle nomme l'Africano, confesseur discret à la fois présent et absent du récit. Pour le narrateur le vrai travail de mémoire consiste à reconnaître et accepter ses erreurs. La confession est spirituelle dans cette analyse.

En définitive, la question de la mémoire met en exergue différentes significations qui coïncident avec le sens des couleurs rouge, jaune et vert. Le jaune se réfère au soleil ou à la puissance divine « *Comme altus peut signifier profond* » témoigne Charles Mauron[5]. Le vert symbolise la noblesse du caractère. Cette dernière couleur est associée chez les Grecs à la déesse des origines. Elle est aussi le symbole de l'amour et de la beauté. Elle symbolise également le printemps des poètes ; le vert symbolise la régénérescence de la nature et de l'esprit. Il rend compte de l'excellence. Si le talent de l'écrivain apporte une conscience aux mots, les structures spatio-temporelles des récits ne le sont guère. Mais au-delà des faits narrés les ressemblances des romans de Monénembo sont plutôt obsédantes. On n'en déduit donc que ces ressemblances se sont écrites inconsciemment, échappant ainsi à l'inspiration de l'écrivain. Qu'en est-il des narrateurs métis ?

I.2. Les narrateurs métis

S'il est facile d'énumérer les trois narrateurs métis, André Leclerc, Victor Augagneur et Lazare Mayélé des trois derniers romans d'Henri Lopes, force est de constater que les narrateurs métis sont rares chez Monénembo. Le plus représentatif est sans doute Leda. Dans *Pelourinho*[6]

[1] Paul RICOEUR, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli, op. cit.*
[2] A ce niveau, on relève l'influence de la religion chrétienne, celle de John Locke au XVIII[ème] siècle et de Kant avec la notion de sujet.
[3] Tierno MONENEMBO, *Pelourinho, op. cit.,* p. 212.
[4] *Ibid.,*
[5] Charles MAURON, « Les personnages de Victor Hugo, Etude psychocritique », *in Les Œuvres complètes de Victor Hugo,* Paris, Edition chronologique, Tome II, 1967.
[6] *Op. cit.,* Paris, Seuil, 1995.

celle-ci se présente comme un personnage d'une grande connaissance remarquable. Bien que son origine soit ambiguë dans le récit la jeune femme a pour mission de raconter des micro-récits dans lesquels elle partage avec son public l'expérience de son statut de métis. L'exigence de l'authenticité du récit est remarquable.

Leda fait un exposé sur le sort d'Escritore décédé. Car elle affirme être hantée par le fantôme de celui-ci. A l'instar de la réflexion de la jeune femme sur la fatalité, *Pelourinho* réécrit la poésie du monde invisible :

« Eku lai lai
Eku a ti djo
Je salue les hommes
Que je n'ai pas vus
Depuis longtemps
Eku lai lai
La honte a brûlé mes yeux
Mon cœur serré d'amour
Est plus sec que l'akine
Depuis Onim
Epé
Eko
Depuis qu'il m'a quittée. »[1]

Ce refrain fait penser au *Cantique des cantiques.* Un texte sacré sur l'amour. Il décrit la naïveté du rapport à autrui qu'on retrouve chez Escritore lorsqu'il pense trouver chez ses cousins de Bahia une vraie fraternité alors qu'il n'en est rien. Quant à Leda la métisse elle considère l'arrivée d'Escritore, l'écrivain énigmatique, comme la réalisation d'un rêve : celui du retour de son prince charmant à la maison. Le prince du Dahomey. A peine ébauché, le rêve de Leda s'effrite. Mais il lui reste un espoir. Celui de l'hallucination que la plume de l'écrivain dans sa logique de la quête d'inspiration transfigure en des *voix intérieures*. L'écrivain crée ainsi son *mythe*[2] du retour en l'inscrivant dans la permanence d'une quête de soi. Or, « Le mythe de l'éternel retour [...] laisse la porte ouverte à une virtuelle récupération. »[3] Leda affirme que si Escritore n'est pas un illustre disparu, il est tout de même être un héros hors de commun qu'elle se doit de garder et d'honorer la mémoire. Fatiguée d'attendre le retour hypothétique de son père, la jeune aveugle entreprend « une descente aux enfers ». Les témoignages des proches de sa mère et son oncle ne la satisfont pas. Pus que tout elle décide de connaître la vérité sur ses origines : « Eku lai lai */ La honte a brûlé mes yeux* ». Elle est victime de deux rives : l'Afrique et les territoires d'exil. Entre ces rives

[1] Tierno MONENEMBO, *Pelourinho, op. cit.,* p. 131.
[2] Nous en parlerons davantage dans la troisième partie de notre recherche. Mais cette fois-ci, il sera plutôt question du *mythe personnel* de l'auteur. Mythe construit et entretenu *consciencieusement,* plutôt *inconsciencieusement* que *consciencieusement* par notre écrivain dans ces romans.
[3] Lucian BOIA, *Pour une histoire de l'imaginaire,* Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 140.

se trouvent les significations de la chanson, dont le refrain se réfère à la légende et aux mythes fondateurs de l'ancêtre Ndindi et de l'histoire de l'arbre.

Somme toute il faut dire que les instances narratives de *Pelourinho* s'interrogent sur l'objectivité de la quête du récit romanesque. D'autant plus que le récit se construit autour de questionnements et de doutes. Si la première *voix* s'interroge sur l'issue de la quête, la seconde quant à elle réactualise le doute d'une rencontre de Leda avec son prince charmant, d'autant plus que le prince charmant est une création imaginaire de celle-ci. Il s'agit en réalité de deux *voix* qui conduisent le récit d'hypothèses en découvertes telle une logique mathématique. La question du retour est certes intéressante mais pas suffisante pour la jeune femme. Cette stratégie du romancier dans l'élaboration de l'intrigue suscite beaucoup d'interrogations chez les écrivains. Henri Lopes illustre ainsi la feinte du personnage dans *Le Chercheur d'Afrique :*

> « Ni les souvenirs de ma mère ni la tradition orale que rapporte Ngantsiala ne me permettent de me faire une idée claire du profil de mon père. Etait-il administrateur des colonies ou bien l'appelait-on commandant par déférence ? Beaucoup de Blancs reçoivent ce titre seulement pour indiquer la place qu'ils tiennent dans l'hiérarchie de notre société ou pour bien souligner le rôle qu'ils y jouent. »[1]

L'adverbe « *ne* » ou « *ni* » réfute la véracité des faits rapportés. Seuls les indices probants confirment ou infirment nos hypothèses. La référence à Henri Lopes est pertinente en ce sens qu'elle établit un rapport avec le désir de Leda de retrouver son prince charmant. Ce qui confère d'ailleurs au récit toute la subtilité dont il a besoin. Car l'intention de raconter les souvenirs est évidente. L'écriture se présente donc comme un mode d'approche des souvenirs de soi. C'est ce que Socrate appelle « connais-toi, toi-même ». Cette assertion accrédite la thèse de la *voix* enfouie dans l'imaginaire du narrateur. Parlant de l'histoire, le guide d'Escritore évoque les rencontres les bars et clubs de Bahia pour se convaincre du bien fondé de leur recherche. Dans ce contexte la succession des lieux évoqués n'est que le reflet des contours de l'imaginaire du narrateur. L'écriture joue sur la juxtaposition des étapes de la fuite. Mais le point commun des romans de Monénembo est le fait qu'ils obéissent en général à la structure classique du voyage et de la mémoire postcoloniale, où le personnage tente toujours de revenir au point de départ. C'est le cas par exemple de Samba ou de Djouldé. Mais s'agit-il pour autant d'un voyage cyclique[2] ? En tout état de cause c'est un voyage pittoresque où les personnages représentent des métaphores des

[1] Henri LOPES, *Le Chercheur d'Afrique, op. cit.* pp. 204-205.
[2] Cf. *Les écailles du ciel*, Paris, Seuil, 1986.

lieux visités par le romancier d'autant plus que tout roman reproduit l'univers de son créateur. Sans oublier que le genre autobiographique reste un mystère dans son interprétation. A ce propos les critiques littéraires distinguent *l'autofiction* de *l'autobiographie.* Car finalement, en règle générale, affirme Loïc Marcou, « les autobiographies ne cherchent pas à relater leur vie in extenso mais plutôt à cerner l'existence dans ce qu'elle a de plus profond. C'est-à-dire sa genèse. Dans cette quête des origines qui anime l'autobiographie, la recherche des premiers souvenirs revêt une dimension importante. Elle permet à l'écrivain de commencer son histoire individuelle et de cerner la naissance de sa personnalité »[1] Dans *Pelourinho,* le narrateur se présente comme l'unique personnage ayant le contrôle sur les événements. Il est à la fois témoin et acteur des événements rapportés. Mieux, à l'évocation de ces événements, s'ajoute la récurrence du pronom de la première personne qui identifie le narrateur et l'autobiographe. En un mot la concordance des pronoms personnels confèrent au récit de Leda l'expression d'une expérience personnelle d'autant plus que la quête du réalisme est consubstantielle au pacte autobiographique. Loïc Marcou soutient que :

> « L'autobiographie fait souvent précéder le récit de sa vie par un préambule en forme de déclaration d'intention. Cette entrée en matière rituelle que l'on a coutume d'appeler un « pacte autobiographique »[2] a une double fonction. Une fonction littéraire, tout d'abord. En établissant l'identité auteur-narrateur-personnage, le pacte autobiographique pose en effet l'intention du récit de vie et définit d'emblée l' « horizon d'attente » de l'œuvre : ce que le lecteur va lire est un récit retraçant l'histoire d'un personnage réel (une autobiographie) et non un texte imaginaire mettant en scène des personnages de fiction (un roman). Dans les premières pages de son autobiographie, l'auteur passe en effet avec son lecteur une sorte de contrat de confiance, au terme duquel il s'engage à dire toute la vérité sur lui-même. En lisant son récit, dit en substance l'autobiographe à son lecteur, tu ne liras rien que je n'aie effectivement vécu ; je n'ai donc nullement altéré la vérité en camouflant mes défauts ou en exagérant mes mérites, mais j'ai écrit un récit véridique relatant ma vie la plus fidèlement possible. »[3]

Ce n'est pas toujours le cas. Ce modèle autobiographique, poursuit le critique : « apparaît comme une nécrologie anticipée, comme un geste ultime d'appropriation de soi, et par là peut-être comme un moyen de discréditer ce que les survivants penseront et diront de vous, de conjurer le risque qu'ils n'en pensent rien. »[4] Il résulte de cet extrait que si le sens prosaïque varie une constante oppose la réalité psychique. Bien que les personnages narrateurs « métis » soient peu nombreux dans les textes de Tierno Monénembo, force est de souligner que leur impact dans le récit est significatif.

[1] Loïc MARCOU, *op. cit.*p. 40.
[2] Cf. Philippe LEJEUNE.
[3] Loïc MARCOU, *op. cit.* p. 35.
[4] Jean-Bertrand PONTALIS, *« Derniers, premiers mots » in L'autobiographie, V Les rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence,* 1987, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1988, p. 50.

Ils apparaissent comme révélateurs des inégalités sociales. Il résulte de ce qui précède que les narrateurs étudiés appartiennent à la classe moyenne. Ils sont confrontés à des situations douloureuses qui modifient leur regard sur le monde. L'obsession de raconter les événements est un défi pour les narrateurs. Cette attitude est perceptible dans les textes par des interjections. En d'autres termes le récit est un ensemble de témoignages personnels dans lesquels le narrateur raconte des événements qui ont marqué sa vie intérieure. Le récit de fiction reflète l'image de son auteur. Ainsi autobiographies, biographies, autoportraits, journaux intimes, essais, mémoires, correspondances épistolaires s'alternent dans les récits de fiction. Ils confirment la préface de *Cromwell* où Victor Hugo propose pour la première fois l'idée du mélange des genres. Car en réalité le fait pour un écrivain d'extérioriser son intériorité est incompatible avec une séparation stérile des genres, d'autant plus qu'il est illusoire de penser qu'on peut écrire un roman sans séquences poétiques et vice versa. Et que la toute première œuvre littéraire *La Cantilène de Sainte Eulalie*[1] fut aussi une œuvre poétique. A ce propos il faut signaler que les romans de Tierno Monénembo revendiquent la reconnaissance de la vocation artistique. En particulier le rapport esthétique autour de la théorie du beau.

I.3. Les principaux narrateurs, l'idéal partagé : le beau ?

Dans l'étude de l'œuvre de Raymond Queneau Anne Clancier constate que le concept du beau a peu évolué dans les textes littéraires. « *Ces textes me paraissent avoir une valeur matricielle comme s'ils avaient surgi mus par une source inconsciente, selon l'expérience du poète Claude Vigée* »[2]. Le désir de Monénembo d'écrire une autofiction dans *Cinéma*[3] est exprimé dans la première partie du roman. Dans la seconde partie Binguel décrit des mouvements de protestation qui ébranlent l'ancienne colonie française. Nous sommes à la fin des années quarante. Peu à peu les anciennes colonies françaises aspirent à l'indépendance. Sékou Touré entame une carrière de syndicaliste. Une grande partie de *Cinéma* est consacrée à cette période. Dans cette œuvre le romancier se substitue à Binguel. Le jeune héros de quatorze ans en est le principal narrateur. Rien n'échappe à son jugement d'autant plus qu'il veut s'affranchir de l'autorité de Môdy Djinna. Il observe tout ; aime la promenade, la chasse, le cinéma et le théâtre. Mais surtout Binguel avoue

[1] La *Cantilène de sainte Eulalie* fut rédigé à l'abbaye de Saint-Amand, près de Valenciennes, peu après 878, date à laquelle on a découvert les reliques de sainte Eulalie. Le poème raconte l'histoire d'une jeune fille martyre qui souhaite conserver sa virginité et sa foi dans le Christ plutôt que de succomber au diable (*diavle*) et à la déchéance morale

[2] Anne CLANCIER, Raymond QUENEAU, *la psychanalyse*, p. 248.

[3] Tierno MONENEMBO, *Cinéma,* Paris, Seuil, 1997. p. 47.

être opprimé. Seul Ardo est à même de mieux comprendre ses pensées, ses angoisses et ses aspirations. Pourtant le personnage se confie à un interlocuteur virtuel imaginaire :

> « Je ne savais du marché que l'incroyable chaos que l'on peut en apercevoir depuis le perron de Nabil, le photographe libanais. J'y venais m'asseoir, les jours où, abruti par la colère et l'ennui, je profitais de la récréation pour me payer le mur de l'école. J'y retrouvais cette inexplicable sensation de liberté et de joie que j'aurais ... recherché en vain dans la salle de classe de M^lle^ Saval ou sur le territoire de Môdy Djinna. […] . »[1]

Il résulte de l'introspection de Binguel un malaise psychologique de la solitude qui oblige le jeune narrateur à un examen critique de son destin. Binguel est en proie à des pensées qu'il ne parvient pas à communiquer. Aussi nourrit-il discrètement le désir de raconter son histoire familiale dans un livre. C'est un projet qui embarrasse Binguel en ce sens que les adjectifs qualificatifs « *fugaces* » et « *sauvegardés* » adjoints au substantif « *souvenirs* » renforcent le sentiment de solitude du personnage. L'emploi de l'imparfait « *oubliais* », « *guérissait* » délimite le cadre temporel du récit ; tandis que le présent de l'indicatif réactualise l'action exercée par le sujet. L'effet ne se fait pas attendre. Binguel veut montrer à Benté sa maturité physique. L'intention de prendre sa revanche devient obsessionnelle dans l'esprit du narrateur. Ainsi la parole qui hante l'esprit de l'enfant se prolonge. Mais le récit de Binguel couvre aussi bien les événements de sa petite enfance que ceux de la période d'adolescence. Par ailleurs le sens perlocutoire des propos justifie le choix des pronoms personnels « *je* » et « *j'* » contenu dans l'affirmation : « je préfère […]. Je m'y étais fait un ami, aujourd'hui disparu… »[2]. Cela traduit la volonté du narrateur de proposer son autobiographie au lecteur. HEYDEN-RYNSCH appelle ce genre d'autobiographie une : « *révélation dans la dissimulation* »[3]. Et Sébastien Hubier une « *réorganisation par l'écrivain de ses expériences* »[4]. A l'instar de l'auteur, Binguel veut écrire une autofiction qui prenne en compte ses pérégrinations. La définition de l'autobiographie proposée par Dobrovsky confirme les affirmations précédentes de Binguel. « *Si j'étais parfait qu'aurait imaginé le monde ? […]. Le sort du monde se joue sur ma pauvre tignasse* »[5]. Mais il existe deux types de personnages dans *Cinéma*. Binguel et King Kong qui vivent marginalisés. Le premier dans la rue ; le second au dépotoir

[1] Tierno MONENEMBO, *Cinéma,* p. 29.
[2] *Idem,* p. 29.
[3] Verena Von der HEYDEN-RYNSCH, *Raconter la vie, trois siècles de journaux intimes féminines,* Gallimard, Paris, 1998, p. 12.
[4] Sébastien HUBIER, *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction,* Armand Colin, Paris, 2003, p. 122.
[5] *Ibid.*

devenant ainsi à la fois présent et absent du décor de Mamou[1]. Par analogie avec la biographie de l'auteur, un constat se dégage : Tout comme Binguel, Monénembo eut une enfance difficile avec un père sévère. Ainsi pour S. Doubrovsky l'autofiction est une « *littérature de l'existence réelle et de la vie imaginaire* »[2]. Mais Tierno Monénembo réfute la thèse qui le considère comme un commentateur objectif de l'histoire.

Outre *Les écailles du ciel, Un Attiéké pour Elgass* offre aussi un bon exemple. La subjectivité de la narration nous éclaire sur le silence de Badio. Car la liaison de celui-ci avec Idjatou est mal perçue par la communauté. Or si *Pelourinho* et *L'Aîné des orphelins* ont des thèmes communs tels que la solitude ou le désespoir du personnage, force est de constater que le handicap de Leda-paupière-de-chouette fait d'elle une victime de l'esclavage. Elle est en effet exploitée par Gerova, la couturière. Leda et Faustin deviennent dépressifs. Le passé et le présent n'ont plus d'importance pour eux. La détresse de la jeune aveugle est comparée ici à la métaphore de la toile d'araignée : « *une drôle de lumière ... du labyrinthe, tout le réseau de fils que tissent les araignées sur le rebord de sa fenêtre*[3] ». L'esthétique du labyrinthe à la quelle il est question dans ce passage ironise sur le sort de la femme aveugle. Toute chose qui accroît le désespoir de Leda. L'œuvre de Monénembo mêle des personnages instables et différents avec une forte connotation baroque. Ainsi dans la préface de *Tierno Monénembo, une écriture de l'instable*[4] de Noémie Auzas, Jacques Chevrier affirme :

> « Il devient parfaitement licite d'appréhender ce monde de précarité et d'illusion à la lumière de la philosophie baroque, dont le discours privilégie un certain nombre de topoï supposés en rendre compte. On reconnaîtra au passage le thème du theatrum mundi […] Mais le baroque, c'est aussi l'art du détour et, de ce point de vue, l'image du labyrinthe, récurrente dans la plupart des romans de Monénembo, apparaît bien comme la métaphore d'une quête qui exprime l'angoisse de personnages à la recherche de la mémoire. »[5]

Si Jacques Chevrier [6] fait référence à la littérature baroque pour souligner la pertinence des idées et des lieux de mémoire dans les romans de Tierno Monénembo, force est de constater qu' « *Tierno Monénembo, une écriture de l'instable* »[7] (2004) de Noémie Auzas est précise sur la description des lieux de mémoire. La métaphore du labyrinthe évoquée ci-dessus nuance la

[1] Ville *carrefour* de la région de la Moyenne Guinée.
[2] S. DOUBROVSKY, cité par Sébastien HUBIER, *op. cit.,* p. 126.
[3] Tierno MONENEMBO, *Pelourinho, op. cit.,* p. 81.
[4] Noémie AUZAS, *Tierno Monénembo, une écriture de l'instable,* Paris, L'Harmattan, 2004, 178p. p. 9.
[5] *Idem.*
[6] Noël KODIA, « Le professeur Jacques Chevrier : Un baobab de l'Afrique littéraire » in *Afriqueducation,* n°237-238, du 1er au 31 octobre 2007, pp. 34-37.
[7] *Ibid. op. cit.*

réflexion de Badio : « *Nous sommes tous dans le trou où il faut que nous jouions* ». Cette phrase démontre l'angoisse du personnage. Badio joue le jeu. Il se cache en essayant de fuir. Une attitude qu'il dissimule par le mensonge. Car la dissimulation apparaît comme un des subterfuges de notre *conscience* devant l'horreur. Un mensonge qui parcourt l'écriture romanesque à telle enseigne que l'auteur justifie ses arguments en paratexte de ses romans[1]. On constate par exemple « *l'art de simuler*[2] ». Le mensonge et la malhonnêteté sont une constante de la vie quotidienne des personnages. On serait même tenter d'affirmer que la faim justifie les moyens. En ce sens que Badio et Bangus se gênent pas de mentir quand qu'il s'agit de gagner de l'argent. Le mensonge est monnaie courante. On ment pour survivre. Ainsi Badio et Samouraï devant au libano-syrien négocient tant bien au détriment de celui-ci le prix des boissons alcoolisées, pendant que Laho et Badio se disputant avec Diallo de la cité rouge, cherchent à détourner la vigilance des commerçants pour subtiliser des cigarettes : « *Et si tu disais que tu as reçu un chèque de ton oncle du Canada ? L'an passé, ça avait marché dix sur dix* »[3]. Ce qui est contraire à l'éthique et à la morale. Einstein dit d'ailleurs que les questions d'éthique et de morale sont inhérentes à l'homme. Le mensonge régit les rapports entre les personnages. Dans *L'Aîné des orphelins*[4] par exemple, l'enfance de Faustin est faite d'embûches. Il ne révèle jamais sa véritable identité à Claudine sa copine. Quant à Habib il cache ses liens de parenté avec Idjatou de peur des représailles. Ainsi chaque personnage se reproche quelque chose qu'il cache délibérément. Dans *Un Attiéké pour Elgass,* en considérant la logique dialectique « vrai-faux », il résulte que le menteur est souvent piégé par des preuves tangibles. Les autres le surprennent en fragrant délit. Ainsi Badio ne peut pas nier ses rapports avec Idjatou après avoir pris connaissance de la lettre de la Nombreuse. « *Lui qui prétend qu'Idjatou était partie à Daloa avec une amie ivoirienne*[5] » est confronté à ses propos. Le narrateur relève alors qu'il « *a la comédie si chevillée au corps qu'on ne voit que la face [son] âme*[6] ». Dans le roman le silence fait songer au mensonge par omission. En tout état de cause, rien n'est sûr. Car, le mensonge a une signification profonde. Certainement parce qu'il relève d'une attitude blâmable. Mais autant la temporalité est importante dans le récit, autant la nuit est propice à la méditation. Si l'instant est calme et favorable au rêve, il est aussi la métaphore du mensonge « *le plateau a […] un air de mensonge bien arrangé*[7] ».

[1] *Les Crapauds-brousse* (Seuil, 1979), *Les Ecailles du ciel* (Seuil, 1985), par exemple.
[2] Tierno MONENEMBO, *Un Attiéké pour Elgass, op. cit.* p. 72.
[3] *Ibid.* p. 102.
[4] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* Paris, Seuil, 2000.
[5] Tierno MONENEMNO, *Un Attiéké pour Elgass, op.* P. 130.
[6] *Ibid.* P. 129.
[7] Tierno MONENEMBO, *L'Aîné des orphelins,* p. 42.

Pour sa part tante Akissi estime que « *le mensonge est tellement collé au jour qu'il arrive à Dieu de se tromper*[1] », en réponse à la fable évoquée par Théoneste. Le concept de mensonge prend forme dans la représentation mentale de soi. Il rejoint l'idée générale baroque de la représentation du monde (*theatrum mundi*). Mais la référence au baroque est loin d'être anachronique. Elle a pour objectif de faire ressortir une intertextualité entre les époques. Le carnavalesque permet à Tierno Monénembo de rendre compte de l'instabilité du monde telle qu'elle est définie par M. Bakhtine[2]. En effet le carnavalesque s'appuie également sur l'esthétique de bouleversement des valeurs morales d'une société. Or dans chacune des œuvres notre corpus de base on constate que les narrateurs ont un engouement pour raconter les événements, en particulier les thèmes relatifs à la sexualité et l'alcool.

L'écriture carnavalesque permet à Monénembo d'obtenir l'effet hyperbolique recherché dans *Les écailles du ciel* et *Pelourinho*. Le cadre spatio-temporel de celui-ci se situant à Salvador de Bahia fait aussi allusion au carnaval. D'ailleurs autant l'écriture carnavalesque est intéressante dans l'œuvre, autant le réseau lexical autour du corps se crée. L'épidémie « *se saisit d'une bonne partie de la négraille, essora ses boyaux, lui fit chier tout ce que la nature lui avait donné de sécrétions excrémentielles*[3] ». Le regard de Badio inspire beaucoup de compassion à l'égard des enfants. Lorsqu'il les regarde ses yeux se mouillent de larmes. Faustin aussi. Si le carnavalesque permet d'oublier les querelles politiques, force est de reconnaître que l'esthétique du combat politique de Mouna est révolutionnaire. En effet, Mouna détruit l'effigie du redoutable Ndourou Wembîdo. Cette attitude prouve à suffisance la détermination du personnage féministe à affronter le pouvoir despotique. Ce qui est intéressant ici c'est le caractère *iconoclaste*[4] du geste intrépide de Mouna. Faut dire que le personnage n'admet pas l'autorité du père. Un traumatisme issu de son père biologique qui l'humiliait régulièrement. Dans *Cinéma,* la figure du père est aussi mise en cause. La terreur de Môdy Djinna exaspère Binguel. L'enfant ne retrouve la paix que sur le perron du photographe Nabil près du marché de l'égout-à-ciel-ouvert. Dans l'extrait de texte suivant, le marché est un personnage qui apaise les souffrances et la solitude de l'adolescent. Au marché, Binguel recouve enfin sa liberté conficquée par Môdy Djinna et M^{lle} Saval :

> « J'y venais m'asseoir, les jours où, abruti par la colère et l'ennui, je profitais de la récréation pour me payer le mur de l'école. J'y retrouvais cette inexplicable sensation de liberté et de joie que

[1] *Ibid.* p. 104.
[2] Bakhtine MIKHAÏL, *L'œuvre romanesque de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance,* traduit du russe par A. Robel, Paris, Gallimard, 1970.
[3] Terme du jargon médical qui signifie notamment le caca, …, voir Tierno MONENEMBO, *Ibid. cit* p. 167.
[4] Qui brise, qui bafoue le rituel, le traditionnel, bref qui profane le sacré.

> j'aurais […] recherchée en vain dans la classe de M^lle^ Saval ou, pire encore, sur le territoire de Môdy Djinna. »[1]

Ces observations traduisent l'atmosphère austère autour de l'environnement social de Binguel. Dans ce contexte l'aspect métaphorique de la ville selon les termes de Samuel Beckett est modifié par : « *l'espace intérieur qu'on ne voit jamais ainsi que le cerveau et le cœur,…les cavernes où sentiments et pensées tiennent leur sabbat* »[2]. Le cœur étant le siège des sentiments et des pensées intimes, la vie intérieure des personnages est à l'image de celle de l'écrivain. Cela se traduit dans son écriture par images interposées. Mais il faut dire que la rupture d'avec la figure paternelle n'augure rien de bon :

> « Dans mes souvenirs, la voix du père revient toujours comme un sermon d'apôtre. Aujourd'hui encore, il me semble l'entendre quand l'errance m'emporte vers la solitude des quais. »[3]

Ainsi s'exprime l'étudiant guinéen qui échoue à Lyon. Aussi faut-il souligner que la figure du père ne renvoie pas uniquement au père de l'étudiant. Le signifiant a d'autres significations. Dans ce roman le personnage du père désigne le père de la nation guinéenne. A ce titre son impact est remarquable. Mais l'écriture monénembienne est indissociable de la voix des griots. Koulloun est l'un des chantres de la littérature orale dans *Les écailles du ciel*. Il représente aussi la voix d'« *outre-tombe* » dans *Peuls.* Une voix narrative qui guide les figures mythologiques au sein du récit. Koly Tenguéla, le fondateur de l'empire peul des Dényankôbé et El Hadj Omar Tall sont honorés par l'écrivain si bien que les exilés d'*Un rêve utile* leur offrent des offrandes dans l'espoir que les mânes apaisent leur souffrance :

> « Une [la cola rituelle] pour Son-Ali-Ber, le fils des Bozos et des Djermas, le dompteur des nuits dont le rêve a fondé le Songhaï et bien d'autres contrées. Une pour Fodio, l'émir de Sokoto, une pour Obas, une pour les Alafins, une pour Pokou, une pour Ghezo et toi, casseur de noix, n'oublie jamais ce qu'a dit le Monomotapa […] T'en fais pas, Daye, je n'ai pas oublié le fil griotique de nos glorioles. Au nom de Soundiata, je répondrai Maghan Diata. Au nom de Karamoko Alpha, je dirai Seidiyanké. »[4]

[1] Tierno MONENEMBO, *Cinéma, op. cit.* p. 29.
[2] Samuel BECKETT, cité par Dorrit COHN, *La transparence intérieure, mode de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, p. 14.
[3] Tierno MONENEMBO, *Un rêve utile, op. cit.* p. 96.
[4] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* p. 136.

C'est un rituel animiste de prière qui consiste à évoquer les morts. C'est aussi une façon de solliciter leur aide. Dans les récits de Tierno Monénembo ce genre d'identification est récurrent. Les symboles aussi. « *Boubou-blanc* » est utilisé soixante-quinze fois dans *Cinéma* (1997). Concrètement il désigne Sékou Touré[1]. Une mémoire inséparable des souvenirs atroces des périodes sanglantes de Guinée. On retiendra l'acte historique du 28 septembre 1958 de Sékou Touré. En l'occurrence le « NON » à la Communauté française proposée par De Gaulle qui ouvre la voie à l'indépendance guinéenne. Mais au de-là de cet acte, que voulait Sékou Touré ? L'homme incarnait une Afrique unie et sans complexe dans le processus de décolonisation. Ne disait-il pas : « je veux que l'Histoire retienne que je fus un homme qui n'a eu peur que de Dieu » ? Son nom revient constamment, inconsciemment dans l'imaginaire de l'écrivain. Son évocation est souvent associée à celle du Générale De Gaulle qui incarnait une métropole si proche et si lointaine. Le nom du Général De Gaulle est inséparable de l'histoire de la République française. Ainsi le regard du personnage principal – dans *Cinéma* et *Peuls* – contraste avec l'analyse de l'historien par rapport à la fiction et à l'écriture :

> « […] organisé autour d'un moi, que ce soit le moi individuel d'un mémorialiste ou le moi collectif d'une cité, d'un diocèse, d'un monastère, d'une république, d'un royaume ou d'un empire où l'historien reprend la perspective à son compte. »[2]

Monénembo, tel un historien, suit les traces des figures du passé. Il les convoque dans son imaginaire. Mais la narration n'est pas l'Histoire. En ce sens que le temps de la fiction et de la narration romanesque ne saurait se substituer au temps de l'histoire. Celle-là s'inspire de celle-ci. Les figures de l'imaginaire s'identifient à des faits passés. L'écriture de la mémoire participe de la construction de cet imaginaire. Sous la plume de Monénembo l'indépendance, la colonisation ou l'esclavage sont revisités. *Les Crapauds-brousse, Les Ecailles du ciel, Cinéma* évoquent ces périodes des indépendances africaines avec des personnages désespérés et révoltés comme Fama, Binguel et le fou. *Les écailles du ciel* se situent dans ce contexte. Au-delà de l'aspect historique, le roman évoque l'espoir et la désillusion de tout un peuple. Il accuse l'homme politique. Albert Camus relativise cette affirmation lorsqu'il dit que « *l'homme n'est pas entièrement coupable : il n'a*

[1] Ahmed Sékou Touré, premier président de la Guinée indépendante est né le 9 janvier 1922 à Faranah. Il est mort le 26 mars 1984 à Cleveland, aux Etats-Unis. Père de la nation et homme d'état guinéen, Sékou Touré est un ancien employé des PTT. Il a été successivement syndicaliste, puis secrétaire général du Parti Démocratique de Guinée (PDG). Il a été l'initiateur du fameux NON du 28 septembre 1958 à la Communauté française.

[2] Krzytof POMIAN, « De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet de l'histoire » in *Revue de Métaphysique et de morale,* 1998, N°1, p. 82.

pas commencé l'histoire ; ni tout à fait innocent puisqu'il la continue »[1]. Mais cette Histoire triste dont parle Monénembo annonce aussi une aube de prospérité de courte durée à laquelle s'est substitué un crépuscule sanglant. On le remarque chez Henri Lopez, Sony Labou Tansi et Ahmadou Kourouma. Les promesses des indépendances africaines n'ont pas été à la hauteur de l'espoir qu'elles ont suscité. Dans *Les écailles du ciel* « *Hettâré* », indépendance, meurt avant d'avoir vu le jour, sa mère ayant été assassinée au cours d'une manifestation violemment réprimée dans le sang par le régime dictatorial de Ndourou Wembido. Or *Hettâré* signifie indépendance. Donc c'est comme si l'Afrique n'a jamais été indépendante. Car elle meurt avant même de naître. Ainsi, les indépendances africaines n'augurent rien bon. Un malaise que Tierno Monénembo dénonce dans ses romans. Par exemple dans *Pelourinho,* l'écrivain fustige les négriers et la traite négrière. Ce roman s'interroge sur le parcours de l'Africain à l'exil. Il s'intéresse surtout au rapport de l'Africain à l'Histoire. Aussi un accent particulier est mis sur la problématique de la sauvegarde de la mémoire. Une histoire et un passé douloureux sans doute mais qui font penser que le déchirement consécutif à l'exil est mal vécu, d'autant plus que le retour au pays est hypothéqué. Dans *Pelourinho*, les affranchis de Salvador de Bahia n'y ont-ils pas déjà bâti leur cité ? Quant à l'esclavage il a dessiné une carte mémorielle de l'Afrique noire. Le romancier évoque alors l'angoisse de ses personnages. Bien qu'il laisse apparaître dans son écriture une certaine amertume pour l'avenir. Il ne s'agit pas de savoir ce qu'aurait été le continent africain sans traite négrière. Mais plutôt ce que l'Afrique peut faire à présent pour sortir définitivement de la dépendance politique et économique. Le concept de la mémoire est récurrent dans l'œuvre littéraire de Monénembo. Le devoir de mémoire permet à l'être humain de savoir d'où il vient ; où il va et comment ? *L'Aîné des orphelins* s'inscrit justement dans cette réflexion. Inspiré du génocide rwandais, ce roman révèle la question épineuse de l'inconscience politique en Afrique. La fiction montre le rapport de force entre la mémoire d'une Afrique meurtrie et la décadence égocentrique des dirigeants. « *Science sans conscience n'est que ruine de l'âme* »[2]déclare Gargantua à

[1] Cf. Citations d'Albert CAMUS, www.horaz.com.

[2] François RABELAIS distingue ici l'inconscience de la conscience morale et psychologique. **Conscience** : La connaissance qu'a l'homme de ses pensées, de ses sentiments et de ses actes. La conscience, par cette possibilité qu'elle a de faire retour sur elle-même, est toujours également conscience de soi. C'est elle qui fait de l'homme un sujet, capable de penser le monde qui l'entoure. CONSCIENCE MORALE: Jugement pratique par lequel le sujet distingue le bien et le mal et apprécie moralement ses actes et ceux d'autrui. CONSCIENCE PSYCHOLOGIQUE : Aperception immédiate par le sujet de ce qui se passe en lui ou en dehors de lui.
Rabelais veut nous dire que la connaissance qui ne s'accompagne pas de morale et d'intelligence conduit l'homme à sa perte, à sa ruine. Cette phrase semble aujourd'hui d'une grande actualité. En effet, ne voit-on pas une science dont le progrès est comme devenu fou et sans contrôle ? Que l'on songe ici aux manipulations génétiques, au clonage, etc. Rabelais, avec plusieurs siècles d'avance, annonce l'un des défis de notre modernité. Celui d'une nécessaire réflexion sur les applications et la finalité du progrès scientifique. Hans Jonas, avec son "principe de responsabilité", s'inscrit dans une telle démarche d'un appel à la conscience individuelle et collective pour réglementer le progrès des sciences.

Pantagruel. Ainsi l'écrivain dénonce l'échec de l'Homme face à son destin et invite le lecteur à en témoigner. La voix narrative omnisciente de l'œuvre nous guide sur les traces du génocide rwandais comme pour nous faire partager la « *bêtise* » et « *l'absurdité* » de la condition humaine dénoncée par André Malraux. Mais Albert Camus relativise cette affirmation dans *La Chute* lorsqu'il dit que « *L'homme n'est pas entièrement coupable : il n'a pas commencé l'histoire ; ni tout à fait innocent puisqu'il la* continue. » En cela l'œuvre de Monénembo fait office de mémoire. Car en elle se retrouve une partie de cette mémoire. Pour notre auteur l'écriture sauvegarde la mémoire. Car écrire c'est être inspiré ; mais être inspiré c'est aussi se souvenir du passé, se rappeler l'histoire. La mémoire s'inscrit également dans un canevas culturel. Lavarbe ne sépare d'ailleurs pas la mémoire de l'Histoire et du passé :

> « La mémoire collective est tantôt évocation, souvenir d'un événement vécu, narration, témoignage ou récit historique, tantôt elle est choix du passé, interprétations voire instrumentalisations politiques du passé, commémoration, monument, tantôt encore, elle est trace de l'histoire et poids du passé. »[1]

Les personnages de Tierno Monénembo tels que Djouldé, Cousin Samba, Escritore ou Binguel pour ne citer que ceux-ci sont au centre de cette problématique. Une synergie se crée autour de l'esthétique de la communication trilogique : le monde, l'Autre et l'écrivain. Sans toutefois ignorer que la mémoire reste toujours l'élément essentiel du dialogue. A travers elle se réalise la fonction phatique de la langue. La fonction phatique du langage vise à maintenir le contact entre le locuteur et l'allocutaire (pour vérifier notamment si l'information – le message – passe bien). La mémoire joue ce roman entre les personnages (cf. Koulloun au début de l'apocalypse, *L'aîné des orphelins,* p. 159.)

I.3. Les principaux narrateurs : portrait partagé, le malaise ?

Un Attiéké pour Elgass et *Pelourinho* consacrent une part importante à la culture. La question du beau y est essentielle. Anne Clancier constate - dans l'étude de l'œuvre de Raymond Queneau - que la thématique de son premier récit n'a presque pas varié dans ses écrits postérieurs. Elle affirme que : « *Ces textes ... avaient surgi mus par une source inconsciente, par « un noyau pulsant » selon l'expression du poète Claude Vigée*. »[2] Le beau et la théorie

[1] Marie-Claire LAVARBE, « Maurice Halbwachs et la sociologie de la mémoire » in *Raison présente : Mémoire et histoire, op. cit.* p. 49.
[2] Anne LANCIER, Raymond QUENEAU et la psychanalyse, *op. cit.* p. 248.

esthétique sont aussi présents dans les écrits de Tierno Monénembo. Mais que représente l'esthétique du beau ?

En effet Emmanuel Kant (1724-1804) s'est intéressé à la théorie du beau. Le but du philosophe allemand n'est pas de proposer des normes de la beauté. Il explique pourquoi une chose est belle. Autrement dit, en quoi consiste un jugement de goût. Le beau est donc le concept premier de l'esthétique. En ce sens le beau n'est pas l'objet. Il n'est pas non plus dans celui-ci ; mais dans la représentation qui en est faite. Kant propose les définitions suivantes : « *Est beau, ce qui plaît universellement sans concept* ». Le beau est l'intermédiaire entre la faculté de sentir et le jugement du monde extérieur : ce n'est pas un concept définissable par notre seul entendement. Encore une finalité sans fin. Le beau n'est pas forcément porté par une utilité. Il peut avoir une fin interne (harmonie). L'écriture de Monénembo extériorise l'harmonie enfouillie dans le texte littéraire. En ce sens le roman est un moyen de soulagement de l'écrivain. L'exemple de Binguel – p'tit môme en peul - dans *Cinéma* (1997) est illustrateur. D'autant plus que le narrateur avoue être incompris. Seul Ardo comprend et partage les peines de Binguel. Le cireur devine mieux les frustrations et les peines du narrateur :

> « Je me glissais furtivement et m'asseyais auprès de lui en cachant à l'aide de mon cartable les blessures que j'avais aux jambes […] Je déployais mille efforts pour lui cacher mes souffrances...les jambes soigneusement pliées sous les fesses, les genoux recouverts par tout ce que je peux récupérer sous les arcades… »[1]

Il résulte de cet extrait un personnage désemparé et solitaire. Binguel n'a confiance en personne : il s'éloigne de sa famille chaque jour un peu plus ; l'école française non plus ne le rassure. Aussi nourrit-il discrètement l'envie de s'éloigner définitivement de cette dernière. L'adverbe « *soigneusement* » adjoint à l'adjectif qualificatif « *pliées* » souligne la détermination du personnage à atteindre l'objectif qu'il s'est assigné : la liberté. Le présent de l'indicatif renforce cette attitude. L'intention de se confier à autrui est omniprésente dans la situation de communication. Mais le narrateur a peur de s'exprimer. Ses secrets ne prennent en compte que les événements essentiels de son enfance. Y sont évoquées entre autres les relations difficiles avec son père. Les pronoms personnel et possessif « *je* » et « *mes* » dans l'affirmation : « *Je déployais mille efforts pour… mes souffrances* » traduisent la souffrance Binguel. Mais aussi la volonté du narrateur à rendre publiques ces souffrances. Pour autant si

[1] Tierno Monénembo, *op. cit.* pp. 94-95.

la souffrance morale oblige Binguel à se confesser ses faute publiquement elle n'oblige pas Cellou, le poète, à envisager la rédaction de sa biographie inachevée. En réalité, Cellou n'est pas en mesure d'écrire sa biographie. Il passe plutôt son temps à séduire M[lle] Saval, l'institutrice. De ce fait l'écriture de sa prochaine biographie n'est qu'une diversion. Heyden-rynsch appelle ce genre de mensonge « *la révélation dans la dissimilation* »[1] et Sébastien Hubier la « *réorganisation par l'écrivain de ses expériences* »[2]. Si Cellou-le-poète aspire à la rédaction d'une autofiction, cela ne peut être qu'un vœu antérieur exprimé par l'écrivain, d'autant plus que *Cinéma* a toutes les caractéristiques d'une autobiographie. Celle-ci est différente de l'autofiction qui est une variante de la littérature du moi selon S. Doubrovsky : « *L'autofiction, c'est une fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner moi-même, y incorporant,... l'expérience de l'analyse [...] dans la production du texte.*»[3] Dès lors, la littérature devient un objet *herméneutique*[4]. C'est pour cette raison que S. Doubrovsky estime qu'« *une littérature est à la lisière de l'existence réelle et de la vie imaginaire, à l'orée de l'autobiographie et du roman* ».[5]. Chez Tierno Monénembo l'exil détruit l'exilé tant moralement que psychologiquement. Ici, le narrateur est un personnage de l'histoire. Il n'est pas un regard extérieur au récit. Son regard provient de l'intérieur. En examinant mieux, il apparaît que c'est seulement dans *Les Crapauds brousse*, où le narrateur extradiégétique prend en charge toute l'énonciation. Les autres romans attribuent la parole à un « *je* » à l'intérieur de la diégèse. Ainsi, le « je » vit un malaise à l'image de Koulloun dans *Les écailles du ciel* contrairement aux étudiants et ressortissants guinéens qui, eux, sont en quête de reconnaissance dans *Un Rêve utile*. *Un Attiéké pour Elgass* pour sa part rend hommage à Elgass décédé. Les verbes « *penser* », « *se souvenir* », « *se lamenter* », « *traumatiser* » montrent la tristesse et l'état psychique des personnages à l'annonce de la mort d'Egass. On assiste ainsi à la déconstruction de l'univers romanesque. L'écriture de Tierno Monénembo présente un rythme lent et ton ironique. C'est une écriture de l'exil. La preuve en est les circonstances du périple de la mémoire. La narration se substitue à la description des faits. Ce qui confère à l'histoire racontée des versions multiples et contradictoires plus ou moins subversives. Si l'écrivain exprime le drame de l'expatriation en utilisant des structures syntaxiques complexes, force est de constater que cela conduit à libérer la parole. Les personnages font des confidences

[1] Verena Von HEYDEN-RYNSCH, *Raconter la vie, trois siècles de journaux intimes féminins,* Paris, Gallimard, 1998, p. 12.
[2] Sébastien HUBIER, *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie, à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 122.
[3] S. DOUBROVSKY, cité par Sébastien HUBIER, *op. cit.* p. 126.
[4] Discipline scientifique qui étudie le traitement de l'information.
[5] *Idem.*

aisément. Cela se remarque surtout chez Tante Akissi la marraine des étudiants guinéens dans *Un Attiéké pour Elgass* :

> « Ah ! Gens de Bidjan, gens de méprise : ils se mouchent à l'église, ils font la sieste au bureau. Mieux vaut ici ne jamais s'étonner de rien. On y a même vu des Peuls rudes à la tâche, quelques mandingues généreux et, dans un coin de la ville, un Bété pourvu de modestie. On prédit un Blanc affable et un libanais pauvre ou laveur de carreaux. Cette femme-là a tout chamboulé. Le luxe sécrète des miasmes, les mouches s'agglutinent aux néons. Le mensonge est tellement collé au jour qu'il arrive à Dieu de se tromper de date. »[1]

Si l'on remarque dans les trois premières phrases une certaine ironie du personnage, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une autopsie sociale qui n'épargne personne : les Peuls sont « *rudes à la tâche* », « *quelques mandingues* », « *un Bété* », « *un Blanc* », « *un libanais* » aussi. Tierno Monénembo superpose les principales composantes de la société ivoirienne qui forment un ensemble de structures homogène. A chaque stratification sociale correspond une instance représentative du récit.

CHAPITRE II : REPRÉSENTATION DES INSTANCES NARRATIVES

Parler d'instances narratives, c'est circonscrire le cadre et les modalités du récit. Notamment les rapports qu'entretiennent les personnages au sein du récit ainsi que la perception de l'organisation de la fiction par le narrataire (le lecteur). Dans cette organisation hiérarchique de la narration la perception des événements par le narrateur est variable.

II.1. La focalisation interne ou les narrateurs personnages

En général, un narrateur est un personnage qui raconte le récit et sous le regard de l'écrivain. La différence entre personnage principal ou secondaire se situe au niveau du rôle exercé dans le récit. Les personnages secondaires font partie intégrante de l'univers spatio-temporel. Ils se caractérisent par deux types de relais. Les uns prennent la parole après avoir été sollicités par l'écrivain. Les autres interviennent périodiquement sous le contrôle du romancier. En d'autres termes, la régulation du récit leur est confiée. Cependant, d'autres personnages s'immiscent aussi dans le récit en vue de diversifier la mise en scène. Dans ce cas le narrateur

[1] Tierno Monénembo, *op. cit.* p. 146.

reprend en charge dans la narration aussitôt après. Cela crée des micro-récits. Il en est ainsi dans *Cinéma,* où les protagonistes de l'indépendance se disputent sans cesse à telle enseigne que le narrateur principal intervienne dans le récit. Entre « *Eléphants* »[1] et « *Flèches* »[2] les invectives s'enchaînent.

> « - Merde ! Quand l'Indépendance sera là, on vous foutra tous au trou, député- cravate-banane !
> - Moi, je veux bien, à condition qu'on fasse d'abord le tri. Et les mauvais, qui d'autre cela peut être sinon ces malfrats de Flèches ? Les Eléphants au podium et les Flèches dans le chaud ventre du diable ! »[3]

L'avènement de l'indépendance est propice aux de toutes rêves. Un espoir de progrès et de prospérité de courte durée. C'est ce que constatent Tierno Monénembo, Henri Lopes, Sony Labou Tansi et Ahmadou Kourouma en particulier dans leurs romans respectifs. L'indépendance a été un échec en Afrique. La fiction postcoloniale en Afrique est celle du désenchantement, de la gabegie, de la désillusion et du favoritisme. Chez Monénembo, l'espoir meurt avant d'incarner le changement. Si Albert Camus dit que « *la société politique contemporaine est une machine à désespérer les hommes* »[4] dans *Les écailles du ciel,* l'enfant d'Oumou Thiaga, « *Hettâré*[5] », est écrabouillé avant sa naissance. Sa mère ayant été assassinée dans une manifestation de la milice nationale. L'évocation de cet événement doit alerter l'élite africaine sur les conséquences de la dictature. Le cas de Diouldé est quant à lui pendu dans *Les Crapauds-brousse.* Encore faut-il rappeler la notion de focalisation.

Commençons par définir le terme « omniscience » qui n'est pas une technique mais une attitude qui permette de maîtriser la narration. Pour y parvenir, l'écrivain fait recours à la *focalisation*.[6] Quand un fait est décrit sous la perception d'un personnage du récit, on parle

[1] Le symbole du parti démocratique de Guinée – P.D.G.
[2] Le symbole du parti adverse.
[3] Tierno Monénembo, *op. cit.* p. 37.
[4] http://www.horaz.com/03_Citations/AUTEURS/bios/Camus_Albert_BIO.htm du 09/01/2010.
[5] C'est-à-dire Indépendance, en Peul.
[6] C'est un terme technique. Il désigne la façon dont l'information peut être transmise. Action de faire converger des rayons vers un point.
Source:
(Tiré de BLOUIN, Maurice; BERGERON, Caroline. Dictionnaire de la réadaptation, tome 2 : termes d'intervention et d'aides techniques. Québec : Les Publications du Québec, 1997, 164 p., p.37)

focalisation interne. En revanche lorsque ce fait est narré sans la médiation d'un personnage dit *« second »*, on parle alors de la « *focalisation zéro* ».

On a tendance à croire qu'un récit à dominante omnisciente c'est-à-dire à la troisième personne est un récit non-focalisé et qu'un autre récit à la première personne est dirigé par la *focalisation interne*. Mais il n'en est rien. Gérard Genette est clair sur ce point. En effet dans un récit à la troisième personne, la focalisation est dite omnisciente lorsque le narrateur sait tout des personnages. Stendhal fait alterner par exemple dans *Le rouge et le noir* la perception de Julien Sorel et celle de Madame de Rênal en un jeu, dont la finalité est de brouiller les pistes. Mais il convient de se souvenir des subtilités de la langue française dans l'analyse du texte littéraire. La narration obéit à différentes situations de communication.

- 1) la narration de scènes, dont le héros n'est ni l'acteur ni le témoin direct ;

- 2) la focalisation interne concerne les personnages autres que le héros ; mais elle peut aussi s'intéresser au narrateur sans nécessairement dire comment les autres personnages la perçoivent ;

- 3) enfin le narrateur peut fait des incursions psycho-narratives dans les sentiments des autres personnages. Il peut recourir aussi à des adverbes de doute pour relativiser les propos : « *peut-être* » ; « *sans doute* » etc. Finalement la différence entre le récit à la 1re personne et récit à la 3e personne n'est que circonstancielle. Dans le cas d'une autobiographie telle que *Cinéma* l'écrivain respecte la vraisemblance. Or la critique proustienne, dont Gérard Genette synthétise les travaux dans *Figures III,* remarque très tôt l'invraisemblance de nombreux passages de cette étude : d'une part, il s'agit des scènes dont le héros n'a été ni acteur ni témoin ; d'autre part, il est question de la synthèse des pensées et sentiments des personnages autres que le héros. Revenons sur le corpus pour illustrer nos propos de quelques exemples concrets. Dans *Les Crapauds-brousse,* le point de vue zéros rend la trame du récit intéressante. La focalisation zéro ausculte Diouldé dans des moments de solitude extrême si bien que le moi de l'écrivain et celui du personnage principal sont indissociables. Ils intègrent l'architecture d'un certain imaginaire qui les confronte à diverses situations. Les rêves de Diouldé et de ses compagnons sont brisés par le régime dictatorial de Sékou Touré. Les critiques de l'écrivain sur la société guinéenne sont incompatibles avec l'idéologie du système politique. Cette situation génère la fuite des personnages à la fin du récit. Diouldé a du mal à comprendre ce qui lui arrive. Mais il ne veut pas intégrer une administration qui recrute selon des critères ethniques. N'a-t-il pas appris en Occident que la valeur d'un homme « *n'attend*

point le nombre d'années »[1] et que la compétence et le travail éloignent de l'Homme le vice et l'ennui ? En tout état de cause, l'école occidentale aura « condamné » Diouldé et les siens à la marginalité. Le sort leur a conduit dans une société où l'honnêteté et la conscience professionnelle sont à désirer. Le devoir bien accompli aussi. Cette attitude est contraire à l'honneur et à l'amour, la dichotomie si chère aux auteurs classiques du XVIIème siècle. Pour ces auteurs classiques l'honneur doit être sauvegardé en toutes circonstances. Dans *Le Cid* le dilemme cornélien est difficile à faire. En effet Rodrigue doit choisir entre la sauvegarde l'honneur de son père bafoué et son amour de Chimène. Pour autant est-il nécessaire de penser devoir quelque chose pour recevoir en retour quelque chose ? Quoi qu'il en soit si par amour on peut tenir quelquefois des propos désobligeants pour se donner de la valeur, force est de reconnaître qu'il y a des personnes pour qui l'amour a tout simplement disparu. D'autres retrouvent l'âme sœur sur des ailes d'un avion échoué dans la région polaire de l'Atlantique nord[2]. Leda-paupière-de-chouette attend toujours son prince charmant dans *Pelourinho*. Kolisoko est en ruine. Cousin Samba est fou. La mort a une forme humaine. Mais elle est aussi une épreuve initiatique. Au terme de cette épreuve la parole du griot est « éternelle ». Elle résiste aux intempéries de la nature. Elle incarne la mémoire de Wango sous l'aspect d'une « *voix sans visage* ». S'agit-il de la voix de Sibé ? Sans aucun doute un fantôme, d'autant plus que la voix sans visage de Sibé renvoie à une séquence initiatique de l'ouvrage de Pius Ngandu Nkashama[3] qui étudie la relation entre la mémoire et l'histoire dans *Les écailles du ciel*. Puisque le récit s'intéresse à la problématique de la mort symbolique du narrateur. Il convient toutefois d'admettre que le début du roman est aussi la clôture de la narration. Mais le narrateur laisse planer l'incertitude et le doute autour de la pérennité de la parole:

> « Plus tard,…Koulloun racontera peut-être à ceux qui n'étaient pas encore nés...Ici le souvenir ne vaut pas un sou. Ce serait plutôt une douleur...que je ne tiens pas à vous communiquer, que je remue pour moi-même pour me faire encore plus mal »[4].

De cet extrait se dégagent deux images fortes de la narration : la négation du souvenir et le désespoir du narrateur devant l'avenir qui s'assombrit chaque jour un peu plus. Le lecteur devient l'interlocuteur du système énonciation / énoncé : « *je vous parle de la terre,*

[1] Cf. *Le Cid* de Pierre CORNEILLE, *op. cit.*
[2] Nous tirons cet exemple du mariage de deux passagers rescapés qui se sont rencontrés après que leur avion eut été abîmé en Amérique en décembre 2009.
[3] Pius NGANDU Nkashama, Mémoire et écriture de l'Histoire dans *Les Ecailles du ciel,* Paris, l'Harmattan, 1999, p. 49.
[4] Tierno Monénembo, *Les Ecailles du ciel, op. cit.* pp. 13-14.

amère comme elle ne l'a jamais été… ».[1] La référence ne renvoie pas directement aux personnages du récit, mais au lecteur. Elle s'adresse aussi au bidonville : « *il faudra bien tôt ou tard restituer la parole au bidonville de Leydi-Bondi. Ecouter les battements de son cœur d'argile* ».[2] Il ne s'agit pas ici d'une allégorie. Il s'agit de la forme d'un discours qui décompose le contexte premier de la parole en restituant l'espace romanesque et le temps. Les figures anthropologiques telles que « les sept noix de cola » à la fin *Des écailles du ciel* (1986) facilitent non seulement le retour de Cousin Samba à Kolisoko à la fin du roman mais sont aussi le signe de la vivacité des valeurs culturelles traditionnelles du monde noir en République de Guinée. Ces symboles occupent une place importante dans l'œuvre littéraire de Tierno Monénembo. En particulier *Peuls* (2004) avec « l'exagramme de coraline », *L'aîné des orphelins* (2000) avec « le rocher de la Kagera » ou encore *Pelourhino* (1995) avec « les chants et cantiques traditionnels » psalmodiés par Leda-paupière-de-chouette pour atténuer nostalgiquement la souffrance de l'attente de son prince charmant. La terre est associée à la tristesse du personnage. Elle est personnifiée. Ce qui permet au personnage de supporter l'attente. Elle possède des qualités humaines : « *mesurer la pulsion folle de son influx secret* ». La sauvegarde de la mémoire est également importante pour des besoins d'archives d'autant plus que « *rien ne mériterait d'être conservé* ». Le sage africain, Ahmadou Hampâthé Bâ ne disait-il pas qu' *« en Afrique, un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle* ? »

La réponse à la problématique de la sauvegarde des œuvres en Afrique intéresse les chercheurs. D'autant plus que l'écrivain attire l'attention du lecteur sur le fait que tout y pourrit avant même d'exister. L'écriture échappe à l'usure du temps. Le fait d'attribuer une forme humaine à la terre ne relève pas uniquement de la mythologie. Il s'inscrit dans une démarche constructive pour que la parole soit dite par le griot. C'est le maître de la parole. L'incipit Des *écailles du ciel* met en évidence une certaine rupture de la parole : « *écoutez et oubliez* ». Cette phrase verbale injonctive à caractère impératif s'adresse au lecteur. Mais le point de vue du narrateur est tout autre : « *ce serait plutôt une douleur* ». L'inversion de la métaphore joue un rôle déterminant bien que les termes de comparaison soient repris à l'envers : « *je suis fait de Leydi-Bondi, de sa boue, de ses mots de sucre fermenté, de ses hommes pétillants et troubles* ».[3] Dans cette phrase le narrateur ne s'identifie pas uniquement à la terre. Le pronom personnel « *je* » dépasse la figure de l'énonciation. Il incarne un narrateur qui sait tout des personnages. Leur présent, leur passé et leur futur n'échappent pas à sa vigilance.

[1] *Idem,* p. 13.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem,* p. 14.

- Bandiougou : est l'actant[1] secondaire qui interprète les énigmes de l' « *ombre* »[2] ;
- Yabouleh : c'est la fille d'Oumou-Thiaga. Elle deviendra plus tard la figure mythique dominante par substitution ;
- Cousin Samba : l'obscur petit-fils du vieux Sibé, aïeul et ancêtre mythique ;
- Roi Fargnitéré et Wango : symboles du cycle mythologique ;

- Mouna : l'éleveuse des abeilles, révolutionnaire téméraire, convaincue et féministe, aux allures suicidaires ; Mawoudo-Marsail : le tirailleur sénégalais des territoires lointains. Tout réside dans leurs « *différences* » respectives, mais dont la finalité est la réactualisation de la parole. Surtout que le narrateur attribue ces différences au hasard : « *le hasard le plus aléatoire a voulu réunir dans ma mémoire …* ». En énumérant les déictiques[3] et les références à la première personne du singulier, la situation d'énonciation devient une instance de la parole : « *je suis fait,... je vous dirai,... je n'oublierai pas,... moi qui vous parle, je n'aurais eu rien à vous dire…* ». L'énoncé est explicite sur ce point : « *je vous dirai ; je vous conterai ; j'évoquerai ; je n'oublierai pas ; je ne saurais perdre le souvenir* ». En revanche, les autres personnages qui interviennent dans le récit sont désignés par le « *on* » pronom indéfini, neutre et impersonnel. C'est comme si le narrateur se décale de l'espace de la parole. On n'a alors l'impression que le récit se déroule à la troisième personne car le pronom « *il* » déictique n'implique pas explicitement le narrateur. Ce n'est pas le cas du pronom « *je* » qui disparaît au profit de « *nous* ». Tantôt il alterne avec « *on* » pronom indéfini. Ce qui démontre la volonté de l'écrivain de vouloir brouiller les pistes. La narration se dédouble d'un discours métalinguistique[4] qui fait de « *nous* » une modalité référentielle de la communication. Ce discours permet de mieux appréhender l'espace romanesque. Le pronom « nous » facilite le discours du narrateur. Si l'ombre traumatise déjà Cousin Samba, force est de constater que ce fut Chez Ngaoulo qu'elle manifeste les prémices de son mécontentement. Chez Ngaoulo est un espace cosmogonique[5], où pour la première fois l' « ombre » apparaît comme un « *héros abîmé* »,

[1] [Linguistique] Celui qui accomplit l'action exprimée par le verbe. Dans l'analyse du conte, c'est tout personnage ayant en charge une fonction précise dans le récit. Voir aussi adjuvant.
[2] L'ombre désigne ici le spectre de Cousin Samba.
[3] Adjectif et nom masculin (grec *deiktikos*). Se dit de tout élément linguistique, dont la fonction consiste à articuler l'énoncé sur la situation particulière dans laquelle il est produit ou à l'inscrire dans un discours
[4] C'est-à-dire qui se rapporte au métalangage. Celui-ci désigne un langage permettant de décrire une langue naturelle. Ici c'est plutôt la description d'un contexte de discours narratif.
[5] La ***Cosmogonie*** (du grec *cosmo-* « monde » et *gon-* « engendrer ») était en 1762 définie par le *Dictionnaire de L'Académie française*, comme « Science ou système de la formation de l'Univers », alors que la Cosmologie (du grec *cosmo-* « monde » et *logos-* « savoir») l'était comme « Science des lois générales par lesquelles le monde physique est gouverné ». Des récits oraux de cosmogonie fondent presque toutes les religions et sociétés traditionnelles, mais de nombreux traités sur les origines possibles de l'univers ont aussi été écrits par des philosophes ou des penseurs scientifiques (ex : Cosmogonie d'Hésiode, Cosmogonie de Buffon.

à qui Bappa Yala le tailleur offre l'hospitalité. Mais la véritable énigme est ailleurs. En effet c'est par étapes que Bandiougou s'ouvrit à nous, dit le narrateur A ce niveau, le récit de l'ombre est repris en charge par Bandiougou puisque c'est lui qui affirme avoir vu pour la première fois l' « *ombre* ».[1] Le récit insiste alors sur la « *crédibilité* » du message : « *combien de fois nous décrivit-il…* ? » s'interroge le narrateur.[2] Bandiougou qui était déclaré mort réapparaît soudain le temps d'une réflexion. Cette séquence ressemble fort au monde merveilleux où : « *l'ombre était un cheval…docile* » ; ou encore, « *nous fûmes aspirés tous les deux dans un royaume d'air et de paix* ». La transfiguration d'un monde réel à un monde irréel change les orientations du récit. Elle en fait « *un espace de liberté* » à l'intérieur de l'imagination de l'écrivain. A ce propos, il faut rappeler la perspective qui permet la régulation de l'information. Or cela passe nécessairement par la création du romancier, dont le point de vue oriente la perspective de la narration. Surtout lorsque cette narration intègre les deux principales questions de la situation de communication à savoir : *qui voit quoi ? Comment en parler ?* Le tableau de focalisation de Gérard Genette dans *Figures III* permet de comprendre le fonctionnement du système de focalisation dans les romans de Tierno Monénembo, notamment *Les crapauds-brousse* (1979), où la focalisation est zéro. C'est-à-dire que le narrateur sait tout du personnage (Diouldé) : le passé, le présent et l'avenir. Pour *Les écailles du ciel* (1986), la focalisation est interne car le narrateur principal Koulloun raconte une histoire, dont il fait partie. Dans *Cinéma* (1997), la focalisation dominante est interne. En ce sens toute l'histoire est narrée par Binguel, le personnage principal.

Il faut savoir que la théorie de la narratologie classique considère une instance narrative comme extradiégétique lorsqu'à l'intérieur de cette narratologie il existe un narrateur de premier niveau qui raconte des aventures d'autres personnages tout en faisant partie du récit (c'est le cas de Binguel dans *Cinéma,* 1997). Le narrateur intradiégétique en revanche est un « individu raconté ». C'est typiquement un personnage de récit qui se met à raconter un récit enchâssé. (Cf. Koulloun dans *Les écailles du ciel,* 1986). La métalepse procède par transfert. Elle exprime la cause pour l'effet[3].

[1] *Ibid.* p. 17.
[2] *Ibid.* p. 18.
[3] Précisons d'emblée que le terme *métalepse*, du grec *meta* (« au milieu de », « entre » et « avec » et de toute manière très polysémique) et *lambanein* (« prendre »), fait l'objet d'un emploi en narratologie, introduit par Genette, qui a repris le terme à *la rhétorique*. Genette définit la métalepse narrative comme une figure « par laquelle le narrateur feint d'entrer (avec ou sans son lecteur) dans l'univers diégétique » (*Figures III*, p. 135, n. 1), et ailleurs, comme « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement. » (*Discours du récit*, p. 243-246). Genette entend donc par métalepse une transgression des niveaux narratifs, par exemple quand le narrateur s'adresse directement au lecteur. Il y consacre d'ailleurs son dernier ouvrage : *Métalepse. De la figure à la fiction,* 2004. Seule l'acception rhétorique nous retiendra dans ce travail.

Tout comme le fait l'instance narrative d'un récit second[1]. C'est-à-dire que l'auteur d'un récit se distingue du narrateur. La narration *intradiégétique* considère *l'œuvre dans l'œuvre*, le *récit métadiégétique* est un récit au second degré. Cela signifie qu'un danger guette les événements de la *métadiégèse*[2]. Par exemple, l'intrusion du narrateur (ou du narrataire) extradiégétique dans l'univers diégétique conduit au fantastique. C'est précisément ce que le lecteur constate dans *Les écailles du ciel*, où l'entrée en scène de l'« *ombre* [3]» provoque un certain malaise et hébétude « *Chez Ngaoulo.* »

Cet examen du système de focalisation nous conduit au niveau du deuxième groupe de narrateurs secondaires, en l'occurrence, les narrataires. En d'autres termes, il s'agit des personnages à qui s'adresse le roman.

II.2. La typologie des narrataires

D'une manière générale, le concept de narrataire[4] revêt plusieurs sens. Il se définit comme le premier interlocuteur du narrateur dans un système de communication appelé. Somme toute, *narrateur* et *narrataire* restent les créations de la sphère fictionnelle. Gérard Prince affirme que : « *Dans une narration-fiction, dans un conte, une épopée, un roman, le narrateur est une création tout comme son narrataire.* »[5] Jean Cauvin pense aussi qu'« *en oralité*, *l'émetteur et le récepteur doivent être présents l'un à l'autre […] et tiennent compte de l'autre* »[6], le rapport est tout autre. Seul le narrateur réaffirme son intention. Quant au narrataire, il apparaît le plus souvent inaperçu et discret puisqu'il se trouve au second plan du récit. C'est ce qui amène Gérard Genette à affirmer que lorsqu'un personnage s'immisce dans l'existence extradiégétique de « *telles intrusions jettent...un trouble* »[7]. A cet égard, l'intrusion du narrateur dans le récit de façon soudaine est une transgression de l'ordre régissant les genres littéraires.

[1] *Métadiégétique*.
[2] Le nom *diégèse*, du grec διήγησις *(diêgêsis)*, a deux acceptions : dans les mécanismes de narration, la diégèse est le fait de raconter les choses, et s'oppose au principe de *mimesis* qui consiste à montrer les choses ; c'est l'univers d'une œuvre, le monde qu'elle évoque et dont elle représente une partie. Dans une œuvre, on peut souvent distinguer plusieurs niveaux diégétiques : le niveau *extradiégétique* : c'est le niveau du narrateur lorsque celui-ci ne fait pas partie de la fiction (par exemple narrateur omniscient), sait tout ce qui est extérieur à la fiction ; le niveau diégétique ou *intradiégétique* : c'est le niveau des personnages, de leurs pensées, de leurs actions ; le niveau *métadiégétique* ou *hypo diégétique* : c'est lorsque la diégèse contient elle-même une diégèse, par exemple un personnage-narrateur ; le cas typique est Shéhérazade dans les *Mille et une nuits*, ou encore les nombreuses digressions de Jacques dans *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot. Au niveau métadiégétique, lorsque le personnage-narrateur prend lui-même part aux éléments du récit qu'il raconte, il est dit « *homodiégétique* » ; lorsqu'il raconte des histoires dont il est absent, il est dit « *hétérodiégétique* ».
[3] Ici, désigne Cousin Samba
[4] Destinataire du récit.
[5] Gérard PRINCE, « *Introduction à l'étude du narrataire* », Coll. Poétique, n°14, Paris, Seuil, 1973, p. 178.
[6] Jean CAUVIN, *Comprendre la littérature orale traditionnelle,* Paris, Saint-Paul, 1980, p. 42.
[7] Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit,* Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1983, p. 58.

D'où l'insertion des micro-récits métaleptiques. L'illustration en est l'affirmation de Denis Diderot[1] dans *Jacques le fataliste*. Dans ce roman il est difficile de distinguer le narrateur principal du conteur. Notamment lorsque celui-ci s'adresse à son auditoire. Aussi le scénariste fait-il recours aux métalepses[2] pour mettre en scène un personnage cinématographique qui quitte la scène pour discuter avec les spectateurs. Monénembo et ses personnages ne font pas exception à cette règle. Mais ce qui est frappant chez l'auteur c'est la subtilité de l'observation. Ainsi, dans chaque roman les préoccupations sont divisées. Certains personnages tels que Cellou ou Escritore sont « *obsédés* » par le sens *des mots*. Les autres aiment se faire remarquer par des prises de parole inattendues. Mais ils ont tous du mal à choisir entre le monde qui les entoure et leur univers intérieur. Qui sont ces personnages observateurs ?

La première catégorie de ces personnages est composée de femmes. Oumou-Thiaga est la mère de Yabouleh. Elle est comparable à Claudine dans *L'Aîné des orphelins.* Mais Oumou-Thiaga est aussi la juge de la réalité. En tant qu'étrangère elle considère que le génocide rwandais est un « *désastre humanitaire* » qui fait écho à celui de Faustin Nsenghimana. Claudine est un personnage observateur. A ce titre elle analyse les faits. Elle s'interroge sans cesse sur la folie des hommes politiques rwandais : « *Pourquoi en est-on arrivé là ?* » L'autre personnage féminin sans doute la plus subtile est Tante Akissi. Son discours est le reflet d'un terrible cauchemar. Léda-paupière-de-chouette s'en souvient même si ces deux personnages raisonnent différemment. Ce sont deux personnages, dont la pensée est fixée sur le passé que l'écrivaine camerounaise Werewere Liking appelle « *un Ailleurs-Autrui*. »[3] Leda et Akissi ont un regard nostalgique. Elles croient entre les quatre murs de leurs chambres qu'elles seront heureuses le jour où le dieu EXU viendra les emmener sur la plus belle des terres. Dans leur idylle virtuelle ces deux personnages tracent leur trajectoire de la mémoire perdue. Une mémoire débarrassée de toute nostalgie :

> « Le monde, clame-t-elle, peut toujours se vanter, il ne sera jamais grand que l'orbite de mon œil. Je l'ai là tout entier sous la féerie des lumières. Exu a fait de ma chambre le résumé d'un

[1] Denis DIDEROT, *Jacques le fataliste et son maître,* Paris, J. Tallandier, 1966.
[2] La *métalepse* est une variété de métonymie qui consiste en la substitution, dans une phrase, de l'effet à la cause, de l'antécédent au conséquent, du narrateur à l'acteur, ou réciproquement. Par ailleurs, pour mieux comprendre ce que désigne la *métalepse* en narratologie, il faut rappeler qu'on admet en général que tout récit quel qu'il soit est une succession d'événements narrés. Quant à l'*analepse*, elle est une figure de style dans laquelle on opère un retour en arrière par rapport à l'époque du récit. Voir également *prolepse*.
[3] Lire davantage Werewere LIKING, *Elle sera de Jaspe et de corail, journal d'une misovire,* Chant-roman, L'Harmattan, Coll. Encre noire, 1989.

> royaume. J'ai ici tout ce qu'il faut pour t'attendre, toi qui viendras me chercher et me ramèneras au pays des cailcédrats. »[1]

Le rapport narrateur/narrataire confère au récit ce que Noémie Auzas appelle le « *labyrinthe des narrations*. »[2] Au niveau de l'œuvre ce procédé imprime sa marque à la narration. Dans chaque roman les *voix narratives* orientent le récit. Tandis que dans l'extrait cité, Leda est dans une illusion d'optique. Elle croit que le monde est un ensemble de rêves, dont le résumé est sa chambre. C'est pour quoi a décidé d'attendre avec conviction son prince charmant qui « *viendra* » la chercher et la ramener en Afrique. Cette Afrique est symbolisée dans le roman par « *des cailcédrats* ». L'image de cet extrait est pertinente d'autant plus que la synecdoque renforce l'espérance de Leda. Il est alors nécessaire d'analyser le roman comme un tout indivisible. Première piste de réflexion, le narrateur principal qui assume le rôle essentiel de la narration. Tout le récit se construit à travers la parole du griot. Celui-ci exploite les « *méandres* » de sa conscience et de ses souvenirs pour trouver des explications justifiant la guerre de Bombah. Deuxième piste d'analyse : Pour quelle raison Koulloun délègue-t-il sa fonction de narrateur ? La réponse à cette question est mystérieuse de notre point de vue, car les propos sont rapportés au style indirect. Sibé, Bandiougou et Cousin Samba s'exprime en style direct ou indirect. Ce qui correspond à la période précédant la naissance de Cousin Samba. Bandiougou rapporte de nombreuses informations sur les événements qui ont précédé l'indépendance guinéenne, tels que la misère de la population ; la corruption ou l'injustice sociale. Mais il convient de souligner surtout que l'auteur met en valeur les éléments de la *diégèse*. Le roman commence par décrire l'arrivée de Bandiougou et de l'ombre *Chez Ngaoulo*. Mais ce passage est une sorte de prologue. La première scène présente les personnages dans un cadre spatio-temporel qui tienne compte de l'environnement immédiat. Dans le récit ce moment correspond à la fin de l'œuvre romanesque, où le griot narrateur affronte la mort à Kolisoko. Mais la parole ne meurt pas : « *Moi, Koulloun, je suis encore là.* »[3] Notons au passage l'emploi du présent d'énonciation. Le lieu de l'action est déterminé grâce à l'adverbe de lieu : « *là* ». Le reste est appréhendé comme une sorte d'« *analepse* »[4]. Selon un processus qui fait songer à une mise en abyme du récit. Qu'à cela ne tienne, l'analepse précise la naissance de Cousin Samba. En particulier, son arrivée soudaine sous l'aspect d'une « *ombre* » chez Ngaoulo a effrayé Bangus. Cette arrivée correspond dans la diégèse à la fin du chapitre II, l'intitulé : (« *Le long chemin de*

[1] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* p. 131.
[2] Noémie AUZAS, *Tierno Monénembo, une écriture de l'instable, op.cit.,* p. 91.
[3] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* 193.
[4] Selon l'assertion du critique Gérard Genette, c'est un « procédé d'anachronie qui consiste à évoquer fréquemment à la suite d'une analyse, d'un fait, tout événement antérieur ».

Cousin Samba »). Koulloun rappelle à ce propos que : « *C'est donc dans cette atmosphère d'hystérie collective,* […] *qu'un homme aux cheveux grisonnants, vint buter contre les portes de Chez Ngaoulo.* »[1] Ce passage est essentiel pour la compréhension de la suite de l'histoire. En ce sens qu'il renvoie « *au soir où Bandiougou apparut*.» Les analepses sont multiples et ralentissent le récit. Le conflit créé par l'école française provoque l'exode de Samba. Le second récit se subdivise en d'autres micro-récits qui ralentissent le rythme de la narration. Si les premiers textes de l'écrivain sont appréciés dans les milieux universitaires, force est de reconnaître que l'auteur réfute toute considération qui fait de lui un simple commentateur de l'histoire contemporaine. L'épisode sur l'entrée de *Bandiougou* et de *Samba* est significatif. Car cette entrée marque le début de la rencontre des trois personnages dans l'intrigue romanesque. Il ne s'agit pas de raconte une l'histoire des personnages, il est plutôt question d'analyser les faits du récit non pas tels qu'ils se présentent, encore moins tels qu'ils sont, mais surtout tels qu'ils sont appréhendés par le critique. D'où l'insistance sur le silence. Outre *Les écailles du ciel, Un Attiéké pour Elgass* offre aussi un exemple très intéressant de devoir de mémoire. Le narrateur explique le silence de Badio ainsi que sa relation avec Idjatou. Au-delà de l'aspect psychocritique *Pelourinho* et *L'Aîné des orphelins* sont deux récits complémentaires. Pendant que Leda fait d'elle-même une victime de l'indifférence, Cousin Samba est abandonné à lui-même à Djimméabé. La jeune femme n'a plus conscience d'appartenir à une société. Elle est confrontée à la métaphore de la toile d'araignée qui ressemble au « *labyrinthe* » de Noémie Auzas[2]. Leda se compare « *aux fils que tissent les araignées sur les rebords de [sa] fenêtre.* »[3] Bien que la structure du roman soit polyphonique, il faut reconnaître que la voix narrative cache bien de *frustrations*. En d'autres termes ces frustrations sont sans cesse refoulées dans le *subconscient* de l'écrivain. C'est en tout cas ce que confirme Badio lorsqu'il affirme : « *Nous sommes tous dans un trou où il faut que nous jouions*. »[4] Il s'agit de l'angoisse de l'homme face au dilemme. Pour fuir ses responsabilités Badio n'assiste pas à la cérémonie d'adieu d'Idjatou sous prétexte qu'il est malade. Le mensonge devient alors un acte délibéré. Dans *Un Attiéké pour Elgass,* Badio déclare aimer « *l'art de simuler* »[5]. « *Si tu disais que tu as reçu un chèque de ton oncle du Canada ? L'an passé, ça avait marché dix sur dix.* »[6] Le mensonge est d'abord ici un moyen de résistance, une résistance à la précarité matérielle. Tout est « *affaire de combines* »[7]. Le

[1] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.,* p. 152.
[2] Cf. Noémie AUZAS, *Tierno Monénembo, une écriture de l'instable, op. cit.*
[3] Tierno MONENEMBO, *Pelourinho, op. cit.,* p. 81.
[4] Tierno MONENEMBO, *Un Attiéké pour Elgass, op. cit.,* p. 72.
[5] *Idem,* p. 102.
[6] *Ibid.,* p. 30.
[7] *Ibid.,* p. 42.

mensonge régit également les différents rapports entre les personnages. Faustin ne donne pas la véritable identité de Claudine. Habib quant à lui, dissimule tant bien que mal ses liens de parenté avec Idjatou. Dès lors, dans *Un Attiéké pour Elgass,* on observe une certaine dialectique entre le *vrai* et le *faux*. Dans cette dichotomie, le menteur est confondu par des preuves palpables. Badio nie ses rapports avec Idjatou après qu'il eut découvert la lettre de la Nombreuse. Il prétendait qu'Idjatou « *était partie à Daloa avec une amie ivoirienne* »[1] alors qu'il n'en est rien. Un autre personnage renchérit qu'il « *a la comédie si chevillée au corps qu'on ne voit que la face mentie de son [son] âme* ».[2] Mais dans l'œuvre, les exemples se multiplient. Le silence volontaire sur la réalité des faits fait songer au mensonge par omission. Dès lors, il est facile de comprendre le refus des personnages à ne pas vouloir exhumer le passé douloureux de leur pays d'origine. Dans ce contexte, le mensonge revêt une signification assez profonde. Il prend l'aspect d'une *attitude généralisée*. La nuit quant elle devient un moment privilégié pour mentir. Le mensonge est le sujet principal des conversations entre les personnages à telle enseigne que Badio le personnifie. Il pense que le mensonge est « *un savant mouvement entre triche et séduction* ».[3] Ce qui voudrait dire implicitement, nous semble-t-il, que l'écrivain aurait été marqué par le mensonge - à un moment ou à un autre de sa vie - qui caractérise très souvent les relations entre les hommes politiques et le peuple. Mais ce point de vue n'est qu'une interprétation de notre part, tirant sa motivation sur des faits recoupés. Ainsi, sauf preuve contraire de l'auteur, cette analyse part d'observations et d'interprétations à partir des textes analysés. Toutefois, avertit Charles Mauron, « *l'interprétation, qu'on y prenne garde, ne porte pas sur tel personnage précis […] mais sur le groupe entier […] sur des liaisons* ».[4] Ici, tout semble se soumettre à cette règle : temps et espace. Ainsi, Tante Akissi affirme que « *le mensonge est tellement collé au jour qu'il arrive à Dieu de se tromper* »[5]. Et ceci, en écho à la fable déjà évoquée par le père de Faustin (Théoneste). Un autre cas révélateur, se trouve à la fin de *L'Aîné des orphelins,* où Faustin se construit avec cynisme une « *vie* » de mensonge alors même qu'il accompagne Rodney dans ses pérégrinations journalistiques : « *Dans les endroits où je n'avais jamais mis les pieds, je reconnaissais tout de suite la masure calcinée… »*[6]. Ainsi, le mensonge en tant que forme de représentation spirituelle de soi rejoint l'idée baroque du *theatrum mundi* si chère à

[1] *Ibid.,* p. 130.
[2] *Ibid.,* p. 129.
[3] *Ibid.,* p. 61.
[4] Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes, au mythe personnel, Introduction à la psychocritique, op. cit.,* p. 220.
[5] Tierno MONENEMBO, *op. cit.,* p. 104.
[6] Tierno MONENEMBO, *op. cit.,* p. 109.

Noémie Auzas.[1] C'est aussi l'obsession des personnages à vouloir vaille que vaille se donner une *personnalité*. Sans omettre que les rumeurs contribuent également à renforcer le pouvoir évocateur du Verbe.

II.3. Le Verbe, les rumeurs

L'écriture s'affiche ici comme le moyen de vaincre la solitude, de résister aux épreuves du temps et de triompher de l'angoisse. Il s'agit pour les personnages de s'exprimer pour sauvegarder la mémoire, « *parler pour ne pas mourir* ».[2] Dès lors, l'expression revêt un autre sens, une autre signification : résister aux épreuves du temps. Parler c'est aussi se consoler. Au-delà de tout, c'est « ajouter quelque chose à l'humanité ». Ainsi, dans les romans francophones africains, la résistance aux forces de la nature et à la dictature, est avant tout d'ordre littéraire. Cette résistance qui est une résultante des forces contraires est proportionnelle à la force du Verbe. Dans la conception africaine en général, la parole représente le Verbe et vice versa. C'est pourquoi « *le dire* » possède avant tout une fonction formative. Cette fonction s'interroge aussi sur les rapports entre l'Homme et le cosmos, d'où les mythes cosmogoniques dans l'*Histoire de la philosophie africaine*[3] de Grégoire Biyogo. Dans notre corpus de base, on remarque que l'auteur confie, dans presque chaque roman, le pouvoir du Verbe à ses narrateurs face au dilemme de la mort. Ainsi, *parole, Verbe* et *mort* ont des rapports étroits. Dans *L'Aîné des orphelins* les détenus meurent d'angoisse à l'idée de mourir si jeune alors qu'ils viennent de naître et qu'ils veulent encore vivre. Attendant désespérément sa mort prochaine au fond de la geôle de Kigali, Faustin, convaincu de l'absurdité de la condition humaine et inspiré par elle, raconte le génocide rwandais qui est en même temps son histoire. Comme pour affirmer à la suite d'André Malraux, d'Albert Camus,... que l'écriture est un art, un moyen permettant sinon d'acquérir l' « éternité », du moins d'être intemporel dans la mémoire du lecteur. Donc l'art est un « *anti-destin* ». A ce niveau, force est de remarquer l'*attitude* du jeune garçon fait penser à *La Condition humaine* d'André Malraux. Car dans cette œuvre classique de la littérature française, le lecteur apprend que seul l'art est un moyen efficace de résister à la fatalité. L'art triomphe toujours de tout en toutes circonstances. Il convient alors d'admettre que le griot Koulloun dans *Les écailles du ciel* triomphe bel et bien devant la mort. Puisque son histoire, le récit de Kolisoko commence après le décès de ses camarades de route. Tout se passe après l'apocalypse spectaculaire et effroyable de la fin du

[1] Noémie AUZAS, *op. cit.,* p. 97.
[2] *Idem,* p. 100.
[3] Cf. Grégoire BIYOGO, *Histoire de la philosophie africaine : les courants de pensée et les livres de synthèse* (Livre III), Paris, l'Harmattan, 2006, p. 19.

monde. Ainsi si l'endroit des choses devient à l'envers des choses, l'univers est l'agonisant, force est de constater que les vers poétiques du griot Koulloun tentent de conjurer le sort à coups de baguette magique. Badio essaie d'en faire autant dans *Un Attiéké pour Elgass* même s'il faut concéder que la mort de celui-ci relance des polémiques, des interrogations, des rumeurs au sein de la communauté des immigrés. Le suicide d'Idjatou, à la fin du roman, met à l'espoir, plutôt à l'espérance que l'espoir de Badio. Car entre les deux vocables, il existe une nuance, dont on a déjà expliqué la subtilité. Pour leur part, Innocencio et Leda s'adressent mélancoliquement à la mémoire d'Escritore à titre posthume. Ils essaient de le faire « revivre » d'une certaine manière. Mais peut-être aussi de le faire mourir une fois de plus… Dès lors, si le Verbe devient ici un signe de vie, il convient en revanche d'ajouter que la fin de la parole ou du silence signifie aussi la mort *implicite* de l'écrivain virtuel. Ainsi, la folie de Badio se traduit par une certaine sensation de silence et de rupture de toute communication avec autrui. Il peut être même question à cet égard de savoir ce que deviendra le personnage. Dans *Les écailles du ciel,* lorsque Samba se trouve dans une position de faiblesse à Djimméyabé, il ne parvient pas à en parler. Pour s'en convaincre, *Sibé* est humilié par les villageois de Kolisoko après avoir vraisemblablement mis le feu à l'école française. Il « fronçait les sourcils et tentait de répondre, mais personne n'entendait sa voix atone, presque morte ».[1] Le dérèglement de la parole de madame Tricochet ou de *Ndourou-Wembîdo*,[2] annonce également une certaine folie du personnage. Parler et ne pas mourir, c'est l'enjeu du griot narrateur.

C'est pourquoi vraisemblablement la fin de la fiction coïncide avec la description du déclin du discours – donc par extension de la fin du monde – en revanche la parole, le Verbe, semble s'effriter dans la résistance au néant et au vide de l'espace-temps. « Ma langue commence à se scléroser. Mes bras sont sans force. En moi comme autour de moi, une émanation de défaite et de mort. »[3] A cela, s'ajoute un discours qui pourrait être qualifié de « *métahistorique* ». Car progressivement les protagonistes de la parole, ébahis de l'allure que prennent les événements se lancent dans des monologues interminables.

Ainsi, de l'écriture de l'histoire naît également, à travers des romans, des réflexions sur l'Histoire du pays. Tierno Monénembo raconte, analyse et explique. Il s'interroge même de façon explicite. Mais quelle vision, quelle philosophie retirer des mouvements tumultueux et brusques de l'Histoire ? Cette question semble traumatiser les personnages de l'auteur, tout comme l'auteur lui-même.

[1] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.,*p. 85.
[2] Le chef de l'Etat dans *Les écailles du ciel.*
[3] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.,*p. 85.

Progressivement, se profile un discours *métahistorique,* constitué d'implicites et de présupposés. Ainsi, dans *Les écailles du ciel*, Koulloun est particulièrement illustrateur et témoin oculaire des faits. Il s'immisce dans la trame du récit. Sa présence se remarque par des pauses plus ou moins longues dans lesquelles, il met en abyme son propre discours. Il évoque par exemple le « *cours grotesque de l'Histoire* »[1] ; on peut lire par exemple : « *toute à sa pernicieuse alchimie de faits et d'événements [pleine] de sacrés détours* »[2]. Plus loin, une image : « *le fournil de l'histoire* »,[3] ou alors « *la galéjade historique* ».[4] L'Histoire apparaît ainsi marquer le sceau de *l'instabilité* si chère à Noémie Auzas[5]. Ici, la mémoire est semblable à une figure toute-puissante. Cependant elle maintient l'Homme dans l'indifférence et la dépendance. L'histoire est aussi vécue comme un *traumatisme*. *Les écailles du ciel* se terminent par une résolution apocalyptique. En effet, c'est en réorganisant, en comparant et en présentant les vicissitudes du temps de l'esclavage à celui des dictatures, que Tierno Monénembo bouleverse l'ordre établi des choses. L'auteur invite le lecteur à la réflexion, à une réflexion celle qui consiste à : s'interroger sur les absurdités du monde contemporain au point d'être incapable de se souvenir de l'Histoire.

Au regard de ce qui précède, il n'est pas superflu d'affirmer que les figures narratives du récit représentent les personnages principaux et implicitement le « *moi* » de l'écrivain. Mais il faut admettre que le concept a beaucoup évolué. Du coup, ce terme est souvent équivoque. Les questions qui se posent alors sont entre autres de savoir quels conflits sous-entendent des structures qui semblent obséder Tierno Monénembo ? En d'autres mots, quelle angoisse se profile dans ces structures et conduit du coup le romancier à porter un regard plus ou moins *narcissique*, plus ou moins identitaire sur le monde et sur l'univers de la fiction. A ce stade de l'analyse, il est tôt de chercher à savoir les causes de la formation *inconsciente.* Il serait, nous semble-t-il, judicieux de laisser l'expérimentation répondre à notre inquiétude. Mais seules les analyses ultérieures peuvent nous orienter dans notre recherche dans la mesure où les narrateurs et les narrataires[6] ne sont pas les seules composantes du récit. Ils ne sont donc qu'un signe à l'intérieur d'un système de signes linguistiques. C'est-à-dire que l'univers conçu par les voix narratives tisse ses liens du nœud dramatique que forment les autres protagonistes du récit. C'est en se référant à cette image que Charles Mauron note qu' :

[1] *Ibid., op. cit.* p. 71.
[2] *Ibid., op. cit* .p. 149.
[3] *Ibid., op. cit* p. 158.
[4] *Ibid., op. cit.* p. 174.
[5] Auteur de « *Tierno Monénembo, une écriture de l'instable, op. cit.*
[6] Destinataires du récit.

> « Il (le personnage central) a des relations directes avec diverses personnalités qui ne communiquent qu'à travers lui […] Nous devrons avoir recours à l'analyse des relations avec les autres personnages, considérés eux aussi comme des éléments structurels. »[1]

C'est pourquoi la seconde étape de cette recherche consistera à comparer ces premières structures ou caractéristiques à celles des autres personnages. Il s'agira ensuite de déterminer ces mêmes indices *inconscients* chez ces personnages. Encore faut-il espérer que la résistance du voile de l'inconscient s'effrite au fil de l'analyse afin de permettre d'en savoir davantage.

[1] Charles MAURON, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine,* Paris-Genève, p. 35.

DEUXIÈME PARTIE :

Acteurs du récit ou expression de la personnalité sociale

Introduction

Cette partie portant sur les personnages du récit, s'articule autour de deux axes principaux. Le premier traite des traits caractéristiques, distinctifs des actants. Mais il faut noter que leurs fonctions sont prises en compte au sein de la diégèse ainsi que les relations qu'ils entretiennent entre eux. Le second axe se sert de notre corpus comme champ d'investigation. Ce qui permet de savoir si les éléments de la diégèse[1] correspondent avec « *Moi* » intrinsèque de l'écrivain. Or, si le narrateur assume l'acte narratif pour le narrataire, alors il existe forcément un rôle essentiel des personnages du récit. De ce fait, le rôle de ces personnages dans le récit serait de participer en tant que « *dramatis persona* »[2] à l'action romanesque. Ainsi, comme au théâtre, ces personnages sont des acteurs protagonistes du récit. Dès lors, ils n'ont d'autre existence que livresque. Roland Barthes corrobore ces propos quand il affirme que : « Narrateurs et personnages sont essentiellement des êtres de papier. »[3] Pour sa part, Jaap Linvelt note que quel que soit le type de récit, il n'y a aucune confusion entre personnage-acteur[4] et personnage-narrateur[5]. Il ajoute qu' : « A l'intérieur du personnage il faudra distinguer entre le personnage-narrateur, assumant la fonction narrative, et le personnage-acteur, remplissant la fonction d'action »[6]. La précision du critique plus loin est tout autant significative : « Pour éviter cette ambiguïté, je préfère qualifier le personnage agissant de héros ou d'acteur. » Somme toute, c'est tout de même à partir de la fonction assumée au sein du récit que peut être décelée la différence entre le *personnage-narrateur* et le *personnage-acteur.* Puisque le premier assure la direction du récit tandis que le second agit avec ardeur. Le *personnage-narrateur* relate la fiction dans « l'espace-temps » avec l'aide des autres personnages contribuant à l'évolution et à la progression du récit. Les *personnages*-acteurs, à l'inverse, remplissent, comme rappelé ci-haut, la fonction d'action. Ils

[1] Je crois d'abord que, pour expliquer le terme ***diégèse,*** d'où dérive l'adjectif ***diégétique***, la phrase d'Étienne Souriau est la plus explicite: « tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que présente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie.» La diégèse est donc l'histoire comprise comme pseudo-monde, comme univers fictif dont les éléments s'accordent pour former une globalité. Il faut dès lors la comprendre comme le signifié ultime du récit: c'est la fiction au moment où non seulement celle-ci prend corps, mais aussi où elle fait corps. Ainsi, les auteurs accordent une importance particulière à la diégèse en tant qu'univers créé par la fiction racontée, mais aussi comme moyen pour le spectateur d'accorder un sens aux événements racontés. L'*histoire se trouve donc à créer une diégèse*, mais elle peut (comme dans les films de genre) aussi prendre sens par le biais d'éléments sous-entendus comme existants dans la diégèse. Lorsqu'un film américain fait référence à la constitution des États-Unis, nous n'avons pas besoin d'expliquer que, dans le monde de l'histoire (et dans notre propre monde), il existe un pays, les États-Unis d'Amérique, et qu'il a une constitution qui comprend certaines valeurs morales.

[2] Du Latin signifiant : personnage dramatique.

[3] Roland BARTHES, cité par Jaap LINVELT, *Essai de typologie narrative « le point de vue » théorie et analyse, op. cit.* p. 24.

[4] Assurant l'action du récit.

[5] Assumant la fonction narrative.

[6] *Ibid.* p. 29.

sont notamment désignés par les indices « *je-narrés* », objectif principal de l'acte narratif. De ce point de vue, il serait intéressant, nous semble-t-il, de dégager les caractéristiques de ces *personnages-acteurs* du *corpus de base*. En dernier lieu, il s'agira de tenter d'établir, s'il y a lieu, un rapport entre ces personnages-acteurs du récit et l'intitulé : *personnalité sociale* de l'écrivain Tierno Monénembo. Ainsi, les superpositions des portraits *physique* et *psychologique* desdits acteurs et leurs rôles dans la diégèse permettront de corroborer les arguments avancés. Ainsi, les invariants des textes par superposition permettront d'établir des éléments de réponse aux questions posées précédemment. Il s'agit donc, comme le rappelle Jean-Philippe Miraux, de : « repérer les modalités de l'être, du faire et du vouloir. »[1] Ce qui consiste, poursuit-il, à : « Effectuer une analyse de la première apparition de chacun des protagonistes importants du roman, de leur portrait physique (traits, vêtements ou vêture, apparence, taille, sexe, procédés de synecdoque les désignant), de leur portrait moral (caractère, traits psychologiques, opinions) et de leur portrait social (métier, propriétés, argent, situation géographique, place dans une hiérarchie). »[2] Bref, il s'agit de procéder à la superposition et au questionnement des portraits des différents personnages et leurs fonctions dans le texte. Cette étude a pour but d'essayer de comprendre la signification profonde *inconsciente* de ces représentations physiques, psychologiques, voire fonctionnelles sans prétendre à l'exhaustivité et leur incidence au niveau de l'auteur ou de l'écrivain écrivant.

CHAPITRE I : PORTRAIT PHYSIQUE

A la superposition des personnages acteurs du récit, il ressort que la majeure partie de ceux-ci possèdent des défauts d'ordre physique qui frappent d'emblée la perception du narrateur. Ainsi, les personnages principaux sont frappés part le sort imposé par l'écrivain : l'apparence physique. En outre, c'est ce qui motive, nous semble-t-il, davantage l'instinct du narrateur médiateur du récit à s'intéresser davantage au portrait physique. Etant entendu que les caractéristiques physiques représentent, selon les termes mêmes de Duflot-Priot, « *Le corps et les objets portés..* »[3] Ainsi, en relevant dans les ouvrages de Tierno Monénembo les différentes représentations physiques décrites, il apparaît des messages ou indices sous-jacents, difficilement perceptibles sans explication de leur contexte. A ce propos, dans un premier temps, les caractéristiques d'ordre corporel, capillaire et vestimentaire prédominent sous le regard du

[1] Jean-Philippe MIRAUX, *Le personnage du roman, genèse, continuité, rupture,* Paris, Nathan, 1997, p. 11.
[2] *Idem.*
[3] Duflot-Priot, cité par Michèle PAGES-DELON, *Le corps et ses apparences, l'envers du look,* Paris, L'Harmattan, 1989, p. 10.

narrateur. Or, si les personnages masculins sont *a priori* mal vêtus, sveltes ou rabougris, force est de constater que la gent féminine, quant à elle, incarne la beauté, le soin, toute la beauté si chère à l'univers féminin. D'une manière générale, les personnages féminins accordent une attention particulière à leurs coiffures. Presque tous les romans de notre écrivain traitent de façon récurrente la thématique liée à la place de la femme dans la société. Tandis que d'autres éprouvent une prédilection pour les coiffures masculines. Dans *Les Crapauds-brousse,* le narrateur omniprésent semble frappé par la petite taille, les démarches et l'accoutrement de Diouldé. Mais si les médiateurs du récit de Monénembo sont assez subtiles la description des parties corporelles, celui de ce roman s'intéresse particulièrement à l'élément vestimentaire du personnage principal :

> « […] Le côté vestimentaire, en revanche, a peu changé : un ensemble en Tergal fait d'un pantalon large, difforme, toujours trop court, et d'un veston tout aussi large quoique étriqué au niveau des épaules ; ou alors un grand-boubou**,** brodé sur la poche d'un fil qui tournicote sur toute la largeur de ladite poche, laissant sur son passage un zigzag coloré que l'on peut à loisir prendre pour une œuvre d'art ou une empreinte d'araignée. »[1]

Le roman se situe dans un contexte littéraire et politique de la décolonisation. Dans ce contexte, le port du *grand-boubou*[2] chez les jeunes étudiants comme Diouldé peut être interprété comme un signe fort de provocation ou d'affranchissement. C'est surtout un affranchissement de l'environnement vestimentaire occidental. Aussi le choix de ces grands-boubous aux formes et faciès exubérants traduit l'expression culturelle du terroir. C'est une modernité africaine, version guinéenne. Aussi, la variété et la diversité des formes des « *grand-boubous*» exprime, nous semble-t-il, un certain désir d'ouverture vers la variété de la créativité dans la pluralité. Au travers de ces fantaisies vestimentaires, s'agit-il d'un retour aux sources ou de l'expression d'une nouvelle tangente nationaliste ? Quoi qu'il en soit, il faut dire que Diouldé garde espoir grâce à son attitude nostalgique. Mieux il invente un être « original », un personnage énigmatique qui est pris au piège dans une société multiculturelle à la dérive, dont il n'a pas *conscience* d'appartenir. Mais à stade, mieux vaut être encore sceptique. Car seule l'analyse des instances narratives ainsi que la synthèse de la superposition des romans du corpus de base confirmera ou infirmera davantage nos hypothèses.

Ainsi dans *Les Crapauds-brousse,* le narrateur *omniscient* constate que Diouldé veut changer d'environnement social. Cette attitude montre par ailleurs la volonté du personnage à apporter un changement dans le tissu social. Il prône et encourage aussi la diversité ethnique et

[1] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse,* Paris, Seuil, 1979, p. 13.
[2] Tenue traditionnelle en Afrique occidentale, particulièrement en République de Guinée.

culturelle. Mais son portrait contraste avec tout le reste. Ainsi, s'il faut comparer le portrait physique du personnage principal de ce roman, en l'occurrence (Diouldé) à celui de Cousin Samba dans *Les écailles du ciel,* il apparaît clairement que les réseaux d'association restent les mêmes. En d'autres termes, les caractéristiques physiques sont essentiellement identiques. A propos, voici ce qu'affirme, Koulloun : « Le père fut interloqué mais ne dit rien sur le coup par égard pour l'assistance venue voir ! Le corps spongieux et la tête mafflue avec ces yeux qui feront légende n'avaient pas de spectateurs pour eux. On se détournait, on murmurait une parole d'usage...on s'en allait sous un vague prétexte »[1]. Ici, les termes par lesquels le narrateur décrit le portrait, la morphologie physique de Cousin Samba « *corps spongieux* », « *tête* mafflue » sont assez péjoratifs. Comme si celui-ci n'a apporté que de la laideur et de la misère à la misère du monde. Mais c'est bien le contraire. Car le narrateur décrit et distingue ici ce qui relève de l'esthétique corporelle de ce qui provient des rumeurs. Mais ces termes exagèrent jusqu'à toucher le paroxysme de la rumeur ou de l'horreur : « *forfaiture, détresse, laideur, cauchemar, hérésie d'homme, blessure du père, effroi du village.* » Plus loin, le narrateur se décharge, nous semble-t-il de la charge d'assumer la responsabilité de ce qu'il appelle « la forfaiture » « *hérésie d'homme, blessure du père, effroi du village* ». Il affirme que : « ce qu'on a dit ce jour-là dans les sentiers de Kolisoko doit se trouver dans l'oreille du diable »[2]. C'est une affirmation qui semble aller jusqu'au « *ça* » quelque peu péjoratif qui signifierait ici le rejet définitif de sa propre histoire. Ainsi, l'enfant maudit, Cousin Samba, grandit dans la solitude et le désespoir. Il est le symbole du mauvais présage de l'histoire de son pays. Ici tout est inscrit dans les allusions, les suggestions, voire les insinuations malveillantes qui entourent les premières années de la vie et de l'existence sur terre de Cousin Samba. Surtout après la mort de sa mère Diaraye. Mais si le narrateur insiste davantage sur le sort de Cousin Samba, c'est peut-être pour rendre le récit intemporel. Aussi, à partir de cette astuce, essayer de varier, de diversifier les « *sources d'information* », même s'il faut admettre que ces sources d'information sont essentiellement les rumeurs provenant de l'opinion publique nationale. C'est peut-être aussi la raison pour laquelle l'écrivain multiplie le nombre de dialogues pour rester le plus réaliste possible. Mais ces dialogues sont néanmoins intégrés à l'intérieur même de la fiction romanesque. C'est ce qui fait qu'il se crée une certaine nouveauté : *l'absence d'indices textuels.* Par conséquent, les prises de parole sont supprimées. Dès lors, tout semble s'écrouler ; il n'y a plus de distinction explicite entre *protagonistes* et *interlocuteurs.* Leurs propos sont précédés d'indices ou de signes de ponctuation tels que des « *guillemets* », sans pour autant que leur origine ne soit connue. Le sens de l'observation du

[1] Tierno MONÉNEMBO, *op. cit.* pp. 36-37.
[2] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* p. 37.

narrateur est essentiel. Ainsi, dans chaque roman, des personnages avertis et observateurs assurent la narration à l'instar de Koulloun. Tantôt ils racontent, tantôt ils décrivent des situations complexes, tantôt philosophent ou réfléchissent sur le sens du monde qui les entoure. L'absurdité de la condition humaine aussi. Mais en réalité, qui sont donc ces personnages toujours curieux d'explorer, toujours envie d'extérioriser l'intériorité des intrigues et des combines des personnages ?

La principale catégorie d'observateurs est formée de femmes à l'instar d'Oumou-Thiaga. Celle-ci, dans sa première intervention, interprète le rôle de juge de la réalité tel qu'il a été rappelé *infra*[1]. Mais elle s'exprime en réalité dans un double registre. Par exemple, lorsqu'elle effectue la description de la ville.[2] Ici, elle annonce le personnage de Claudine, confidente, bienfaitrice et protectrice de Faustin Nsenghimana. C'est pourquoi à plusieurs reprises, Claudine avoue son amour pour le Rwanda. Son propos à ce sujet est souvent ironisé par Faustin, et peut-être même par le romancier lui-même…Car Claudine n'appartient pas moins à ces personnages observateurs et réalistes portant un regard critique sur le monde. Mais elle croit et espère au bonheur de son peuple. Or, si Claudine rêve d'un lendemain radieux pour le Rwanda, force est tout de même de reconnaître qu'elle questionne sans cesse sur l'incertitude de l'avenir, des surprises qu'il peut contenir. Elle se demande alors sans cesse comment s'est arrivée cette folie d'histoire du Rwanda ? « *Pourquoi en est-on arrivé-là*[3] ». Ces questions restent sans réponses. En revanche, la femme observatrice la plus intéressante de ce roman est bien Tante Akissi. Puisque son discours est un discours émanant d'un songe, d'un étrange cauchemar. Car, en effet, c'est un dormant qu'elle produit ce discours aussi étrange que surréaliste, particulièrement long, rendu dans le roman par bribes, par tranche, de manière morcelée pour en faciliter la compréhension. La seconde catégorie de personnages observateurs est constituée d'hommes ayant un certain lien avec le sacré ou le dogmatique, plus précisément avec la religion. Ainsi, nous relevons trois indices ou figures majeurs. Tout d'abord, le vieux *marabou*t dans *Les écailles du ciel,* puis le « *muslim* » dans *Un Attiéké pour Elgass* et enfin le vieux animiste *Funga*, dont la prédilection est le syncrétisme religieux[4] dans *L'Aîné des*

[1] Cité plus haut dans le texte.
[2] Cf. Tierno MONENEMBO, *Un Attiéké pour Elgass, op. cit.,* pp. 37-41.
[3] Tierno MONENEMBO, *L'Aîné des orphelins, op. cit.,* p. 31.
[4] Le **syncrétisme** est une tendance philosophico-religieuse cherchant à rapprocher et à fusionner plusieurs doctrines. Ce fut le cas pour les cultes gréco-romains et orientaux. Dans cette optique, la théorie fut exprimée par les néo-platoniciens. Le syncrétisme est aussi un mouvement vers le monothéisme ou vers la transcendance des religions. Terme de l'analyse historique et sociologique des religions, le syncrétisme désigne les pratiques religieuses provenant d'interactions entre plusieurs religions. Elles peuvent consister en une réinterprétation de la religion indigène au contact de la religion allogène ou au contraire se traduire par l'influence de croyances traditionnelles dans une religion importée.

orphelins. Dans cette œuvre, on observe chez le père Théoneste, le « père idiot » de Faustin, une certaine modalité de ces figures évoquées précédemment. Car ces personnages : le vieux « marabout », « le muslim » ou encore le sorcier « Funga » se rejoignent, au moins en une seule et unique incarnation. En effet, ils représentent *le regard* ou *la voix* du *sacré* ». Si bien qu'étant personnages secondaires, ils occupent dans l'écriture romanesque de Tierno Monénembo une fonction primordiale : ils révèlent la décadence du monde et la perte de sens de ses valeurs civiques et morales. Si ces personnages sont secondaires, c'est simplement parce que le romancier l'a voulu ainsi. Ce qui ne signifie pas non plus qu'ils ne méritent pas d'attention. Loin s'en faut. Dans une certaine mesure ce sont eux qui attirent l'attention du lecteur. Dès lors, ils se présentent comme des personnages quelque peu différents des autres en ce sens qu'ils revendiquent d'une certaine manière un nouvel ordre social, une autre stratification sociale.

I.1. Les cheveux et les yeux

L'instance narrative focalise ici le regard sur ces traits, sur des caractères observés ou adoptés en vue de présenter les personnages concernés non pas comme des êtres en chair et en os, mais comme des personnages de papier plus ou moins différents des autres. Dans ce contexte, le sens de l'observation est essentiel, surtout lorsqu'il s'agit de décrire un personnage intradiégétique de notre écrivain. N'est-ce pas là une certaine manière d'attribuer au personnage monénembien des qualités ou des attributs masculins spécifiques? Quoi qu'il en soit, en revendiquant ces attributs, l'instance narrative n'affirme-t-elle pas ainsi sa volonté de restituer à l'homme le rôle qui est le sien au sein de l'environnement social ?

Cette sous-partie tente d'apporter quelques éléments de réponse à ces questions. En réalité, à part *Cinéma,* où Binguel[1] et Benté sont en symbiose parfaite pour représenter les caïds les plus redoutables de la ville de Mamou à cause de leur tenue vestimentaire hors du commun, leurs cheveux mal entretenus, le romancier porte rarement une attention particulière au portrait physique des personnages. Son attention se porte généralement sur des habitudes, sur des comportements et sur les lieux fréquentés. Ainsi, dans un monde aussi complexe que celui des personnages monénembiens, l'écrivain préfère mettre l'accent sur la course pour survivre. Il s'agit surtout et avant tout de survivre et pour cela de manger et de travailler. C'est ce que

Les rites syncrétiques les plus connus sont ceux issus des interférences entre religions chrétiennes et animistes : cultes afro-brésiliens (candomblé) ou afro-antillais (vaudou).
Le caodaïsme est une religion syncrétique.

[1] Petit môme en Peul.

Noémie Auzas appelle : « *Manger et survivre : les problèmes du quotidien.* »[1] Dans *Les écailles du ciel,* c'est la principale préoccupation de Cousin Samba lorsqu'il arrive à Djimméyabé. Après une première nuit froide passée dehors, Samba commet des larcins pour se nourrir : « Pour l'instant, son estomac le tiraillait[2]. »

Or, pour passer la nuit, « il n'avait qu'à se trouver un carton, une planche, une quelconque plaque de métal et s'installer...sur une portion tranquille de trottoir[3]. » Mais Oumou-Thiaga ne tarde pas à montrer à Samba la réalité du chômage : « *Les demandeurs d'emploi sont nombreux et il faut faire la queue*[4] », explique-t-elle sereinement. Mais il faut rappeler qu'avant d'obtenir du travail chez les Tricochet, Samba est obligé d'attendre plusieurs mois. Les enfants du Q.G[5]., dans *L'Aîné des orphelins,* se sont familiarisés eux aussi avec la même vie de galère et de pillages. Mais il fallait bien se nourrir en temps de guerre et de famine. Ainsi, très jeunes, les orphelins de guerre apprennent très vite à survivre dans la rue à Kigali. Or, très rapidement, une organisation secrète se met en place pour survivre :

> « Nous nous levions avec le chant du coq et gagnions les rues par groupes de deux ou trois. Les filles autour des hôtels, Musinkôro, rue du Commerce, Msîri aux abords des banques, les autres entre les échoppes des artisans et le monument aux morts, mon équipe et moi devant la librairie Caritas.[6] »

Au-delà de ce constat, il semble intéressant de noter que c'est plutôt l'argent qui intéresse le jeune Faustin. C'est la raison pour laquelle il accepte de suivre le journaliste anglais Rodney dans ses reportages à travers le pays. Rodney exerce sur le môme une attraction fascinante. Ainsi, aveuglé par l'amour de l'argent, Faustin s'exclame : « *Combien de dollars avais-je ainsi accumulés ?*»[7] Si traditionnellement, lorsqu'il s'agit de faire le portrait d'un personnage, il est utile de s'intéresser aux personnages ayant en général un prénom, un nom, voire un sobriquet, il n'en est pas le cas ici. Car manger, soigner, vivre, plutôt survivre deviennent la préoccupation du médiateur du récit de *Pelourinho.* Le commerce avec les « Gringos » ne rapporte plus assez d'argent. Innocencio ne supporte plus *Mäe Grande*. Il songe plutôt à accepter le sobre, le sombre marché du docteur. Le drame d'Innocencio l'oblige à accepter un peu d'argent faute de trouver mieux. Ce qui blesse profondément son orgueil. Leda, l'aveugle, est exploitée par *Gerova* ; les frères-pays de Bidjan ne

[1] Noémie AUZAS, *Tierno Monénembo, une écriture de l'instable,* Paris, L'Harmattan, 2004, p. 31.
[2] Tierno MONENEMBO, *op. cit.,* p. 103.
[3] *Ibid.* p. 104.
[4] *Ibid.* p. 105.
[5] Quartier général.
[6] Tierno MONENEMBO, *L'Aîné des orphelins, op. cit.* p. 54.
[7] *Idem.* P. 109.

sont plus payés. Ils n'ont plus de sous, Escritore et Elgass meurent au milieu de sombres histoires d'argent. Ainsi, le quotidien des personnages se caractérise par la précarité. Dans les romans, observons-le bien, l'argent se présente comme un catalyseur dangereux, un élément perturbateur de l'ordre établi. D'ailleurs ne corrompt-il pas les âmes faciles ? Pour s'en convaincre, force est de reconnaître que c'est grâce à l'argent accumulé frauduleusement auprès de Rodney, que Faustin acquiert une arme, se construit son univers, puis abat sans froidement Musinkôro[1] probablement dans un état d'ivresse.

L'alcool

Autre motif après celui de l'argent : *l'alcool.* Dans *Un Attiéké pour Elgass, L'Aîné des orphelins, Pelourinho,* ou *Les écailles du ciel*, l'alcool est un thème majeur et symbolique. Les personnages se regroupent très souvent dans des bars ou maquis pour boire et « tuer le temps »[2]. Car, cela délie les langues et révèle les esprits endormis. Par exemple lorsque Bandiougou avoue avoir vu une ombre, les autres personnages pensent que sa vision est une vision hallucinatoire due aux effets de l'alcool. Or, si dans *Les écailles du ciel,* l'alcool apparaît comme un «*fait de société* »[3], force est tout de même de reconnaître qu'il est surtout souvent présenté de façon négative et néfaste sur la santé. Puisque le flou des *souvenirs fuyants* de l'attaque finale *Chez Ngaoulo,* en est une preuve tangible. Cette dernière « eut lieu un soir comme un autre parmi ceux, nombreux dans notre vie, que nous consacrâmes à boire[4] ». Koulloun, le griot narrateur, reconnaît par ailleurs que sa *mémoire* se trouble souvent à cause des « *vapeurs de l'alcool*[5] ». De la même manière dans *L'Aîné des orphelins,* c'est sous l'effet de l'alcool que le journaliste anglais *Rodney* se brouille avec Solange[6]. « Laisse-le donc se soûler la gueule si tel est son bon plaisir ! J'en ai vu à Manille des moins âgés que lui vider une demi-bouteille de Whisky avant de se shooter au crack[7] », rétorque Rodney incitant le jeune Faustin à boire de l'alcool. Or, si l'alcool et la drogue servent de refuge aux adultes souvent désœuvrés ou désespérés, il n'en demeure pas moins qu'on les retrouve aussi dans l'univers enfantin du Q.G. C'est peut-être la raison pour laquelle les mômes du Q.G croient que boire et se droguer feront encore d'eux des caïds avant l'âge. Ainsi, la bande de bambins du Q.G se moque sans cesse de l'Irlandaise et de ses amies leur apportant du jus de fruits pour une petite cérémonie. Faustin présente la scène ainsi : « *Elles*

[1] Celui-ci avait couché avec la sœur cadette de Faustin.
[2] Passer le temps
[3] C'est-à-dire lié à l'évolution de l'Homme dans la société.
[4] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.* p. 175.
[5] *Idem.*
[6] La prostituée.
[7] Tierno MONENEMBO, *L'Aîné des orphelins, op. cit.* p. 101.

vinrent avec plein de biscuits, du soda, et du jus de maracuja. Musinkôro […] *avait pensé à nous garder un peu de colle et de bière*[1] ». La juxtaposition « *alcool-enfant* » ou encore « *drogue-enfance* » peut être assimilée à la figure de rhétorique appelée l'oxymore[2]. Puisque non seulement l'alcool enivre, trouble, pervertit l'esprit des enfants, mais aussi et surtout brouille considérablement leurs rapports avec les adultes. Appartenant aux vices de l'Homme pour les temps de la pause au travail et des rencontres qu'il favorise, l'alcool est néfaste pour la santé : il provoque le malaise, la perte du contrôle de soi. A ce titre, il est intéressant de se souvenir que Binguel, le p'tit môme[3], commet son tout premier meurtre peu après qu'il eut bu ses premiers verres de bière, loin du territoire de Môdy Djinna. Il faut d'ailleurs ajouter que l'éloignement du pays natal est un facteur qui aggrave l'angoisse du héros.

L'exil

L'exil est un thème majeur - et non le moindre - qui entraîne et suscite l'inquiétude et l'angoisse du personnage de notre auteur. L'écrivain en sait sans doute davantage pour avoir, sitôt, fui la Guinée, son pays natal. En effet, le romancier, lorsqu'il raconte ou narre sa fuite de Guinée, s'identifie à ces nombreux personnages déracinés, plus ou moins aliénés qui peuplent ses romans. Il se dit d'ailleurs être un écrivain de l'exil : « Je suis un écrivain de l'exil, mon œuvre est née en exil. »[4] Cette assertion de l'auteur n'est pas fausse. On remarque effectivement une certaine forme d'exil dans ses romans, surtout dans *Les écailles du ciel,* où, à deux reprises, surgissent des personnages forcés à s'en fuir. *Les crapauds brousse* aussi se terminent sur la problématique de l'exil. Cousin Samba également fait partie de ces personnages. Car il quitte Kolisoko, son village natal, pour Djimméyabé, la capitale. Mais ce voyage est plutôt un voyage initiatique ayant pour but d'aguerrir le personnage à affronter les aléas de la vie avec courage. Puisqu'il permet à Cousin Samba d'apprendre à travailler pour subvenir à ses besoins. Mais la fin de l'œuvre retrace le parcours du retour des personnages à Kolisoko. Retour difficile certes, mais également un *retour-exil*[5], car ce voyage s'apparente à une fuite. Bandiougou, Samba et Koulloun acceptent le retour au village sous la contrainte pour tenter d'échapper à la folie de la dictature de Ndourou Wembîdo : « *Nous ne parlions plus, nous fuyions*[6] ». Le thème de l'exil est tout aussi central dans *Un Attiéké pour Elgass.* Le roman se déroule à Bidjan, en Côte d'Ivoire,

[1] Tierno MONENEMBO, *L'Aîné des orphelins, op. cit.* p. 64.
[2] Figure de style, voire de pensée.
[3] En langue peule.
[4] Eloïse BREZAULT, « Rencontre avec Tierno Monénembo », art. cit.
[5] Nous soulignons sciemment cette expression en vue d'attirer l'attention du lecteur sur la spécificité du retour des personnages au village natal comme un échec, une mésaventure...
[6] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.* p. 189.

mais les personnages restent des exilés guinéens. A plusieurs reprises, la Guinée se rappelle à eux tel un *souvenir obsédant* et *angoissant.* Or, l'angoisse et la nostalgie proviennent dans une certaine mesure de la douleur du déracinement. Il s'agit ici d'un exil politique, puisque la « *dictature et la misère fleurissent chez [eux]*[1] ». Ironie du sort, loin de leur patrie, les « *indépendants* »[2] subissent à la cité universitaire, la cité Mermoz, toutes les inégalités liées à leur statut. Le narrateur s'en explique avec désespoir et pitié : « *Ce côté-ci fut définitivement abandonné aux rats, au délabrement et aux Guinéens.* » Les exilés guinéens de Côte d'Ivoire vivent entre eux en petite communauté. Ils sont parfois montrés du doigt. Dans la bousculade qui a lieu dans le bus, la foule des curieux s'exclame : « Y'a pas à dire c'est des zétrangers guinéens là même qui vont gâter le beau pays de Côte d'Ivoire[3] ». Il n'est pas rare d'entendre la foule scander : « *farfelus finis* ». Par cette remarque, l'exilé est victime de la difficulté de l'exil. Le racisme latent et implicite aussi. Chez Tierno Monénembo, l'exilé se doit de mettre son pays d'origine en accusation. Ainsi, pour l'auteur, être exilé, c'est avant tout être en position de confrontation, voire de contestation. Dans ce contexte, la Guinée, aux yeux du romancier, cesse d'être un pays. [… C'est un vieux raffiot en feu où chacun s'échappe selon les moyens de sa peur.[4] ! »

L'exilé est constamment pointé du doigt par l'auteur. Dans *Un Attiéké pour Elgass,* la grande et l'unique question est de savoir quand la guerre va finir, quand les réfugiés pourront-ils rentrer chez eux ? Badio s'interroge plusieurs fois sur ce sujet : « *Vont-ils bientôt rentrer ?* » Ce thème de l'exil, donc, c'est une occasion de dénoncer les régimes politiques dictatoriaux où, dit Monénembo, « *l'on ne vieillit pas, l'on ne fait que blanchir de peur*[5] ». Produit douloureux de l'histoire, l'arrachement aux repères les plus naturels est sans précédent. Surtout ceux qui sont liés au pays natal par la langue. Cela constitue une force, une expérience majeure de la fragilité des œuvres humaines. Parmi les personnages spécifiques évoqués ci-haut, figurent des lieux « *symbole* » ou personnages atypiques.

Le bar

Parmi les personnages atypiques de l'écrivain figure le bar. C'est une entité « curieuse fréquentée par des personnages tout aussi curieux. Cet espace de retrouvailles, à la fois réel, symbolique et fictif, rassemble les malheurs de l'univers romanesque. Relatif au motif de l'alcool, le décor du bar s'impose. Ainsi le bar apparaît dans les trames des récits comme le lieu

[1] Tierno MONENEMBO, *Un Attiéké pour Elgass, op. cit.* p. 18.
[2] Ici les étudiants guinéens à Bidjan.
[3] *Idem.* p. 48.
[4] *Ibid.* p. 13.
[5] *Ibid.* p. 56.

d'affirmation d'identité et d'épanouissement des personnages, à telle enseigne qu'on imagine que l'écrivain a peut-être aimé l'alcool et les bars à un moment ou à un autre de sa vie. Est-ce pendant sa jeunesse ? Peut-être bien. Car l'importance accordée à l'espace du bar est immense dans l'intrigue des romans. Ainsi, dans *L'Aîné des orphelins,* où l'alcool joue un rôle primordial, le bar occupe une grande place. Il porte le nom réaliste et symbolique de « *Chacun comme il peut* ». Sa dénomination en fait le microcosme de Kigali, voire du Rwanda et même de l'Afrique toute entière. Au niveau de l'intrigue, le « *Chacun comme il peut* » joue un rôle déterminant. En effet, c'est en fuyant une « *bagarre générale*[1] » entre alcooliques que Faustin retourne au Q.G., surprend Musinkôro en train de violer sa sœur Esther, et tire sur ce dernier. Dans *Pelourinho,* le bar symbolise un endroit marqué par des personnages désespérés. Ce sont entre autres : Machincha, Rosinha, Preto Velho… Innocencio y mène aussi ses clients ainsi qu'Escritore. Dès l'arrivée de celui-ci, le bar de Pelourinho se focalise sur la figure de l'écrivain énigmatique. Dans *Pelourinho*, le bar favorise le regroupement et la rencontre. Tout le monde s'y retrouve. Le bar devient un espace d'intimité et de détente. « *Chez Ngaoulo* » en est un exemple. Plus qu'un espace de souvenirs c'est un lieu de rencontres dans *Les écailles du ciel*. Dans ce contexte, si tout écrivain est influencé par tel ou tel événement de l'histoire littéraire, force est de constater que l'originalité de Tierno Monénembo ne consiste pas seulement à construire un appareil de terminologies (problématique taxinomique), ni même à systématiser la logique des récits, mais à imaginer que les textes littéraires s'érigent en un ensemble d'actes de langages, susceptibles d'informer, d'instruire et de réfléchir sur la « condition humaine »[2]. Le va-et-vient entre l'analyse des modalités narratives et les implications de la production romanesque aboutit à l'établissement d'une rationalité sociale qui se réfère à l'identité intra textuelle et extratextuelle. C'est en suivant cette perspective que la création romanesque postcoloniale africaine chez Monénembo se positionne comme « *une volonté de reconquête de soi, de l'identité* »[3]. Or, dans *Un Attiéké pour Elgass,* le bar est démultiplié. L'errance dans Bidjan s'apparente à un parcours de combattant avant d'accéder au point principal de l'œuvre. Mais il est intéressant de souligner, là encore, que l'action première se déroule dans un bar : le « *Bar Hélène* ». Une fois de plus apparaît une ambiguïté caractéristique : *bar de joie*, où l'on s'apprête à fêter le départ d'Idjatou. Mais c'est surtout un lieu de violence et de crime à la suite des révélations qui entraînent le suicide de la sœur d'Idjatou. Par ce drame, ce « *personnage-lieu* » ne peut-il pas incarner un certain univers

[1] Tierno MONENEMBO, *L'Aîné des orphelins, op. cit. ,* p. 113.
[2] Cf. *La Condition humaine* d'André MALRAUX, Publié en extraits à Paris dans *la Nouvelle Revue française* et dans *Marianne*, et en volume aux éd. Gallimard en 1933 pour lequel il obtient le *prix Goncourt* à la fin de la même année.
[3] Joseph PARE, *Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial* (Ouagadougou, Éditions Kraal, 1997, 220 p.

carcéral ? En tout état de cause, il est le lieu de convergence de ce que la ville à juste titre les « renégats », dont l'exclusion crée un autre espace carcéral qui se présente sous l'aspect d'une métaphore filée dans *Les crapauds brousse.*

La prison

L'univers carcéral est présenté véritablement dans trois romans. Ce sont entre autres : *Les Crapauds-brousse* (1979), *Les écailles du ciel* (1986) et *L'Aîné des orphelins* (2000). Avec ce roman, Tierno Monénembo n'en est pas à son premier coup d'essai, puisque cet universitaire originaire de Guinée a déjà publié plusieurs romans, édités aux éditions du Seuil, parmi lesquels figurent *" Les écailles du ciel "*, Grand Prix de l'Afrique noire en 1986. Mais avec *" L'Aîné des orphelins "*, paru en mai 2000, l'écrivain fait face à l'un des drames majeurs de l'histoire africaine : le génocide rwandais et ses conséquences tragiques. De ce défi, il en fait un sujet de réflexion littéraire important. D'abord en se débarrassant de tout jugement moral sur les actes des uns ou des autres, puis en faisant, dans son propre texte, une part au creusement de l'amnésie et à l'auto-aveuglement des acteurs et des victimes. Enfin il adopte, pour se rapprocher des événements, le regard vide et incrédule d'un enfant rescapé par miracle. Celui-ci ballotte dans l'angoisse quotidienne d'un perpétuel arrachement. Mais ne faut pas espérer comprendre d'emblée le texte, tant la psychologie balbutiante et obnubilée du héros, Faustin Nsenghimana, va proposer de fausses pistes à suivre, multipliant les rebondissements. La fatalité qui s'acharne sur lui semble, à plusieurs reprises, prise en défaut, proche d'un dénouement heureux. Or, il n'y en aura pas en réalité, au sens vrai du terme. Car à aucun moment de l'intrigue, l'angoisse, l'abandon, la misère, ne se desserreront entièrement. Mais que reste-t-il d'une enfance quand les massacreurs l'ont fauchée, quand elle a traversé l'épisode irrationnel et brutal des croix rouges peintes sur la maison d'arrêt de Kigali, où des familles entières condamnées, sans raison. Une espèce de Saint-Barthélémy rwandaise survient en plein jour dans un village où rien ne semble la rendre possible qui a jusque là pu rester à l'écart des affrontements ethniques. Faustin, de mère tutsi et de père hutu, porte en lui la négation et le refus de cette folle haine qu'il ne sait expliquer. Est-il vraiment orphelin, ou seulement égaré sur les routes de son pays après que cette malédiction d'intolérance eut dévasté son existence ? De ses rencontres, Tierno Monénembo tire une peinture, peint un parcours chaotique sur fond de malheurs du Rwanda : tous les personnages, vus par les yeux de Faustin, révèlent leurs ridicules et leurs manques. Même les bons se révèlent maladroits, sourds et muets à sa détresse de ceux qui les ont aimés. Et Faustin dans tout cela ? Ceux qui veulent lui venir en aide comprennent-ils vraiment ce qu'il recherche, eux à qui il cache, jusqu'au

bout, cette tragédie qu'il a vécue et qu'il ne révèle que dans les dernières pages du roman ? Les journalistes occidentaux, qu'il accompagne sur les lieux du génocide, peuvent bien lui faire rejouer, de manière assez factice, des centaines de scènes atroces qu'il recompose pour leur complaire, celles qu'"il a réellement vécues, et qui ne sont pas de l'ordre du jeu, sont un hurlement intérieur qu'il ne parvient pas à exprimer. En cela, l'écrivain ne semble pas chercher des responsabilités. Il ne vient pas en justicier. Loin s'en faut. Il reste simplement à sa place de romancier : attaché à témoigner par *devoir de mémoire*, témoigner pour l'avenir, témoigner pour la génération future, de l'invraisemblable inhumanité de l'homme, de ce comportement de bête fauve qu'il adopte soudain, de l'imprévisibilité de la barbarie, et de la facilité déconcertante avec laquelle en une minute une victime se mue en bourreau, un juste en assassin, un voisin en ennemi cruel. Ce roman est donc un témoignage. Car démontrer et conseiller, c'est déjà agir. Dans *Les écailles du ciel* et *Les Crapauds-brousse* le narrateur attire l'attention du narrataire sur le destin de Cousin Samba. Ainsi, Koulloun précise que Bandiougou et Cousin Samba effectuent successivement deux séjours en prison à l'avènement de la période des indépendances. C'est la dictature de Ndourou-Wembîdo qui en est responsable : « Les détenus purgèrent cinq années de prison, reclus et coupés du monde dans un cul de basse fosse de l'île de Fotoba.[1] » Le second est le résultat de la répression de l'agitation enseignante qui, pour dix ans, « [ramène] nos deux héros à leur prison d'antan[2] ». Dans *Les écailles du ciel* par ailleurs, la prison suscite plutôt le silence. Car en effet, non seulement les passages en prison ne sont pas racontés par Koulloun, mais surtout Bandiougou et Samba se refusent à tout commentaire. Le narrateur seulement du narrateur que : « Bandiougou et Samba ne reviendront jamais sur les dix ans qu'ils auront passé à Fotoba[3]. » Cette « *parenthèse muette* » place la prison du côté de l'ineffable. Dans *L'Aîné des orphelins,* Tierno Monénembo choisit un autre mode opératoire quelque peu différent. La prison ne semble plus constituer une apparition ponctuelle mais le cadre central du roman. Dès lors, elle ne suscite plus le silence mais bien autre chose : c'est une précision tout particulière dans la description d'un univers impitoyable. Faustin ne se tait plus. Il informe et dénonce avec véhémence : « Je suis dans une cellule de la prison centrale de Kigali[4] », il localise sa cellule : « Ma cellule porte un numéro : 14. », précise enfin l'effectif et les conditions de détention : Nous sommes une trentaine dans cet abominable réduit[5] ». Faustin est le témoin sans complaisance de la vie en prison. Et il s'agit bien d'un lieu de précarité, de l'insalubrité et de l'insécurité. Les exemples concernant les conditions de détention

[1] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.,* p. 141.
[2] *Idem.* P. 149.
[3] *Ibid.* p. 150.
[4] Tierno MNENEMBO, *L'Aîné des orphelins, op. cit.,* p. 14.
[5] *Ibid.* p. 20.

des détenus, rapportés par Faustin, sont nombreux. Parmi lesquels, on peut citer : « La loi du milieu est inviolable, le moindre écart se règle entre hommes, c'est-à-dire au couteau […]. La dysenterie et la malaria sévissent moins souvent et tuent moins que les coups de canif. »[1] La violence sévit en prison. Faustin le comprend dès son arrivée lorsqu'il refuse de vider le seau hygiénique. Mais dans le club des Minimes, Faustin acquiert très rapidement un statut de privilégié en tant que condamné à mort. Observateur très lucide, il livre au lecteur, par bribes, un témoignage accablant sur l'horreur quotidien de la prison et de la solitude de l'enfermement. La vie citadine peut constituer aussi une autre forme de prison dès lors qu'elle favorise la stigmatisation.

La ville

La ville, *topos* de la littérature francophone africaine, est révélatrice d'un quotidien infernal. Elle est souvent placée sous le signe majeur du déséquilibre. *Les écailles du ciel* font une certaine allusion à cet aspect de la géographie spécifique de l'espace urbain, séparant la ville dite « *blanche* » de la ville « *noire* ». Or, si Cousin Samba est impressionné par l'émerveillement ou le rayonnement de Djimméyabé, c'est précisément parce que cette ville semble lui offrir quelque chose de nouveau. Mais très rapidement cependant les inégalités s'imposent à lui. Oumou-Thiaga décrit ici la première menace, mais aussi et surtout l'illusion optique exercée par la ville sur les existences : « Cette ville ne porte rien de bon. Elle promet,...vous donne de l'envie, suce votre force, vous détruit le cœur, et pour finir vous abandonne comme une vieille savate. »[2] Et de dépeindre également la précarité des Bas-fonds, un exemple de quartier détruit et abandonné. La ville présente le danger et la perte de sens, voire la perte de soi. Dans *Un Attiéké pour Elgass,* en écho à Oumou-Thiaga, Tante Akissi voit dans la ville - Bidjan - une ville impitoyable. Dans ce roman, le rôle attribué à Bidjan n'est pas celui du décor uniquement. Et le fait d'attribuer des qualités humaines à la ville par des mots composés (concret et abstrait) révèle quelque chose d'assez subtil, nous semble-t-il. Les expressions suivantes renferment des connotations relatives à la subtilité de la langue. Ce sont entre autres : « ville-chagrin, ville-amour, ville-cacao bâtie dans le mirage et l'amertume »[3]. La ville est aussi personnifiée. De ce fait, l'errance à travers les rues de Bidjan multiplie les regards sur cette ville. « Bidjan est venue au monde en prématurée avec ses pavillons isomorphes, ses bâtisse en forme de mille feuilles, ses tours pyramidales »[4]. Bidjan est aussi le lieu de l'agitation. Tante Akissi parle

[1] *Ibid.* p. 91.
[2] Tierno MONENEMBO, *Les Ecailles du ciel, op. cit.,* p. 104.
[3] Tierno MONENEMBO, *Un Attiéké pour Elgass, op. cit.,* p. 39.
[4] *Idem.*

même d'une ville scandale : « *Cette ville est un scandale* »[1]. Contrairement à ce qui précède, la ville décrite dans *Pelourinho,* Salvador de Bahia, est composée de *favellas*[2]. Pour Leda et Lourdes, le terrain de jeu n'est qu'un dépotoir. Les noms des lieux ont une forte connotation évocatrice et contribuent à mettre en place une ville marginale. Tierno Monénembo semble faire donc de la grande cité, un labyrinthe infernal en multipliant les noms de lieux, de rues, et les dédales de quartiers. Les Bas-fonds, Kigali, Bidjan ou Pelourinho se joignant ainsi pour former une ville fantastique et/ou fantasmée[3] où errèrent et s'égarent personnages et lecteur. Aussi, convient-il en d'autres termes de s'interroger et de réfléchir sur l'aspect vestimentaire chez les principaux personnages.

I.2. La tenue vestimentaire

L'autre aspect physique sur lequel porte l'observation, c'est bien la tenue des personnages, dont l'aspect grotesque intrigue à bien des égards. Le regard des narrateurs examine de fond en comble cette tenue vestimentaire. Définie comme l'ensemble des parures, des objets servant à couvrir le corps, la tenue vestimentaire assure la protection du corps. Elle permet en même temps de cacher la nudité de l'Homme. Le vêtement sert à protéger le corps ou à voiler la nudité de celui ou de celle qui le porte contre toute « agression » extérieure. Toutefois, il arrive ici que les liens d'intimité entre personnages du récit conduisent à constater une autre dimension implicite, voire présupposée et/ou sous-entendue[4] que la fonction protectrice première. Aussi,

[1] *Ibidem.*

[2] Une ***favela*** désigne actuellement les bidonvilles brésiliens. Il s'agit de quartiers situés sur des terrains occupés illégalement, le plus souvent insalubres (marécages, pentes raides des collines), et dont les habitations sont construites avec des matériaux de récupération. Les plus connues et les plus étendues se trouvent dans la ville de *Rio de Janeiro*, qui en compte près de 968, selon les statistiques de 2008.

[3] Il est intéressant de savoir que la forme littéraire du fantastique est une élaboration secondaire – par analogie de celle du rêve – de fantasmes inconscients de l'écrivain, donc de Monénembo, rendus plus ou moins conscients par le travail de composition et d'écriture de notre auteur. Mais ici, nous entendons par fantastique et/ou fantasmée, « un scénario imaginaire, où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient » ; définition empruntée au *Vocabulaire de la psychanalyse* de MM. Laplanche et Pontalis, article « fantasme », p. 152.

[4] A ce niveau, s'impose la nécessité de clarifier ces concepts, dont le sens commun peut être équivoque. On entend par *présupposé,* une certaine information qui se déduit logiquement d'un mot ou d'un monème (plus petite unité linguistique) présent dans un énoncé. Ainsi, l'émetteur considérera cette information non dite comme évidente. Le présupposé se devine grâce à un adverbe, tel que : *déjà, toujours, encore,...*qui suppose un fait antérieur à la situation de communication. Par ex. : *Mes parents passent* ***encore*** *l'été à retaper la maison.* L'information présupposée (Mes parents ont retapé la maison déjà au moins l'été dernier) est véhiculée par l'adverbe *encore*. Tandis que dans le sous-*entendu*, parfois, l'émetteur laisse entendre une information sans pour autant la donner clairement et le récepteur se doit de ce fait de construire l'image de cette information à partir d'un certain nombre d'indices. Ex. : *Il fait froid ici.* Cette phrase peut vouloir dire, selon les circonstances de sa diction : *Ferme la fenêtre* (ordre) / *Tu as oublié d'allumer le radiateur*. (Simple constat ou reproche) etc. L'information à reconstruire ici s'appelle dès lors un *sous-entendu*, d'autant plus que le récepteur se construit cette information. Car, sans elle, la première information *« Il fait froid ici »* est sans intérêt par rapport au sous-entendu (c.-à-d. donner l'ordre de fermer la fenêtre dans une situation qui ne permet pas de donner un ordre direct). Enfin, à la différence du présupposé, le sous-entendu n'est jamais indiqué par

l'usage que font les personnages de cette fonction de protection diffère d'un sexe à l'autre. Les personnages (masculin ou féminin) mis en scène par le romancier, qu'ils soient d'origine occidentale ou africaine, s'habillent quasiment d'une manière très sobre, exception faite de Benté et de Binguel dans *Cinéma.* Mais si sobriété il y a dans la tenue vestimentaire de ces personnages, il n'est toutefois pas exclu de constater des préférences. Par exemple, dans *Les Crapauds-brousse,* les jeunes dames d'origine africaine portent les pagnes, les jupes et les chaussures classiques exotiques. Ici, dans l'esprit des personnages, on sent, on perçoit une préférence pour le vêtement. Par ailleurs, cela peut être perçu comme quelque chose qui procure à l'être humain une certaine élégance. Ces personnages estiment que leur tenue vestimentaire doit être irréprochable. C'est peut-être ce fait qui explique leur attention particulière. C'est peut-être en référence à une telle exhibition vestimentaire chez le personnage féminin que l'œuvre de Tierno Monénembo invite le lecteur. L'extrait suivant permet de percevoir l'attrait pour des « choses exotiques » : « Elle est belle, ta robe, […] C'est tonton Kaba qui me l'a ramenée de Rome »[1]. Ce qui ressort de cette description vestimentaire reste tout de même le goût du luxe, du somptueux et de la recherche de l'élégance. En d'autres termes, il s'agit de montrer une image sociale sublimée semblable à celle des mannequins en Occident. D'où, la relation avec les grandes métropoles de la mode internationale symbolisées par : « Paris », « Rome », « Budapest »... Le but étant avant tout de s'imposer à tous comme des modèles sociaux, donc chers. Dès lors, le vêtement est perçu comme l'ultime moyen d'accéder à un certain prestige, à un certain attrait physique idéal, parfait, de même qu'à transmettre une certaine image recherchée. Par ailleurs, l'apparat vestimentaire est un moyen d'expression de l'art de bien s'habiller. Mais plus que des modèles de mannequins, l'apparence physique ne doit souffrir d'aucune disgrâce. Le choix vestimentaire des personnages de notre auteur, de ce fait, est sans équivoque. Par le biais de l'habillement, les personnages féminins d'origine africaine montrent leur connaissance de l'univers de la mode occidental. Ils font aussi état d'une ubiquité[2] spatiale en ce sens qu'originaires de l'Afrique, leur habillement tient compte de l'actualité de la mode internationale. Outre ce goût raffiné de la toilette et cette expression multiculturelle, le fait de soigner la tenue vestimentaire, classe les personnages féminins dans une stratification sociale privilégiée. La tenue vestimentaire apparaît ainsi comme le critère de valorisation sociale et identitaire. Or, cette image valorisante de la mode occidentale

un mot de l'énoncé. C'est le récepteur qui en est le responsable. Il trouve le sous-entendu, en interprétant la situation selon ses connaissances, son intelligence et sa personnalité.

[1] Tierno MONENEMBO, *Les crapauds brousse, op. cit.* pp. 40-41.

[2] L'**ubiquité** ou l'**omniprésence** est la capacité d'être présent en plusieurs lieux simultanément. Le terme est dérivé du latin « *ubique* » qui signifie « partout ». À l'origine, c'est un attribut divin. Aujourd'hui, la notion se rencontre aussi bien dans les domaines de l'informatique, de la biologie, de l'écologie, de la géographie et de la sociologie.

qu'affiche l'apparence vestimentaire, s'accompagne très souvent de souffrance physique, parfois *psychique.* En effet, la sueur qui ruisselle sur le corps des personnages romanesques semble être la résultante d'efforts physiques intenses. Or, en réalité, il n'en est rien. Bien que transpirant à grosses gouttes, les personnages se refusent à découvrir une partie de leur corps. Ils rivalisent avec ardeur, avec rigueur et avec courage aux rayons du soleil torride des tropiques, montrant ainsi avec force leur détermination à incarner les valeurs de la mode occidentale. La chaleur torride à l'origine de la sudation ne peut arriver à bout de leur volonté ; car cette volonté se veut par ailleurs permanente. Ils font aussi montre de la même fascination aussi bien pour l'élégance que pour l'usage quelque peu excessif des toilettes. Celles-ci apparaissant comme une règle infaillible de leur environnement social. C'est ce qui se remarque chez Râhi, l'épouse de Diouldé, de même que chez les autres femmes de ses collègues. Malgré l'insuffisance de ses revenus d'institutrice, la jeune institutrice s'astreint à une rigueur, à une tenue vestimentaire qui inspire respect, admiration et considération comme au temps où le pouvoir d'achat de son mari le permettait. Les accessoires qui renforcent son prestige, sa prestance, n'ont d'égale que ses toilettes raffinées. Cette femme se veut donc un personnage imposant et impressionnant par son élégance, ses habitudes et attitudes de reine légendaire à telle enseigne que Diouldé en devient, de temps en temps, terriblement jaloux. Mais si une telle élégance, toujours soigneusement entretenue permet au personnage de vivre en conformité avec son image sociale, elle ne va tout de même pas sans griefs. La rigueur que Râhi s'impose fait ressortir son air d'intellectuel « évolué ». Cela implique une certaine souffrance aussi bien *morale* que *psychique*. Ce qui suppose des efforts constants pour conserver cette élégance irrésistible. En dépit de toute la précarité de sa situation sociale, Râhi reste et demeure fidèle à l'image qu'elle a toujours montrée d'elle-même : elle rêve, aspire transmettre ses attitudes et aspirations aussi prestigieuses que multiculturelles aux autres personnages féminins. En affirmant leur envie de masculinité, ces personnages féminins ne semblent-ils pas revendiquer, d'une certaine manière, le rôle de l'homme dans l'environnement social ? En tout état de cause, ils transgressent, en effet, les règles sociales qui établissent une différence entre l'homme et la femme, ne serait-ce que sur le plan vestimentaire. Dans *Les Crapauds-brousse,* et particulièrement à la page treize, ce qui est lamentable chez Diouldé, c'est surtout sa tenue vestimentaire : « *Le côté vestimentaire … a peu changé : un ensemble de tergal fait d'un pantalon large, difforme, toujours trop court* […] »[1] affirme le narrateur. Plus loin, le narrateur rapporte encore s'agissant de *Chez Ngaoulo* que : « …Ce n'était après tout qu'un réduit de briques ocre, nues et mal jointes, coincé entre des maisonnettes exagérément basses…[…] Tout affichait là une

[1] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse, op. cit.* p. 13.

sérénité malveillante, une sagesse pernicieuse comme si, depuis belle lurette, le cabaret s'était détourné du cirque d'ici-bas »[1]. Bien accueilli et apprécié par l'univers littéraire, notamment par le monde de la critique, *Les écailles du ciel* pour lequel Tierno Monénembo obtient en 1986 le Grand Prix de Littérature de l'Afrique Noire, explore l'intériorité romanesque. Ce dernier mélange, pour le moins qu'on puisse dire, *relations objectives* et *paroles de légende*. Il n'est pas facile à ce propos d'ignorer la *voix* d'un autre temps, celle du grand-père Sibé qui revient sans cesse hanter le petit-fils Samba, lui rappelant l'« éternel » devoir envers les siens, envers les ancêtres. Mais il faut dire que si cette œuvre n'aborde pas directement la question relative à l'exil, force est de reconnaître qu'elle ne la touche pas moins non plus, puisqu'elle ouvre d'intéressantes pistes de réflexion et d'analyse de romans. Par exemple, la réalité du joug, du carcan oppressif, l'absence évidente des libertés fondamentales de la femme dans *les crapauds brousse*. Sans oublier que *Les écailles du ciel* (1986) stigmatisent l'inégalité entre les hommes et les femmes. Une attitude décisive de plus vers un saut décisif hors du *cercle*[2]. C'est peut-être la raison pour laquelle le récit romanesque se termine par la retraite du *griot-narrateur* (Koulloun) qui peut être assimilée à une défaite :

> « Mais moi, Koulloun, je suis toujours là, couché sur les ruines de Kolisoko, […] le gosier sec, l'esprit léthargique…Dans mon ventre une mixture de paroles embryonnaires,…qu'il me faudra bien vomir un jour au cas où une bouture d'homme se hasarderait à renaître par ici. L'engourdissement me gagne. Ma langue commence à se scléroser. Mes bras sont sans force. En moi,…une émanation de défaite et de mort. Une inertie glacée s'empare de mon corps, de mes pensées, de mes souvenirs. Comme si, saisie par quelque gigantesque frein intersidéral, la terre s'était arrêtée, fatiguée de tourner en rond. »[3]

La retraite semble être le point final de l'histoire du griot-narrateur. Uniquement le point final de l'histoire. Mais est-ce vraiment la fin de la parole ? Nous en doutons fort. Car les hommes peuvent mourir, mais la parole reste. La preuve en est la présence d'«*une mixture de paroles embryonnaires* ». Et le narrateur ajoute qu'il lui « *faudra* » « *vomir* ». Le verbe *vomir* renfermant l'implicite littéraire que le lecteur peut déceler. Ce qui revient à dire que la parole du griot est un trésor. Elle reste et demeure à jamais contre vents et marées. Pour purger leur peine, Samba et Bandiougou retournent au village. Ils retrouvent le hameau natal en ruine. Mais ce qui ne semble être qu'un exil involontaire au départ devient un cauchemar. Très vite Kolisoko se

[1] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.* p. 15.
[2] Ici, il désigne, le village, voire par extension, la ville.
[3] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* p. 192.

transforme en un étrange et mystérieux gouffre à proximité de Leydi-Bondi. Il n'est à retenir finalement qu'un personnage qui marche, qui marche sans cesse. Un personnage à la quête d'un destin, est-ce son destin ? Quoi qu'il en soit, il s'agit bien d'un « *moi* » *désespéré, désemparé* à l'instar du pèlerin Lanza Del Vasto. Car, ici, *voyage* et *chemin* deviennent en quelque sorte des actants[1]. Que dire et retenir du rejet ? Sinon qu'il est aussi manifeste dans cet ouvrage. Car il traduit une somme de situations : Samba et son grand-père Sibé sont bannis de la communauté dès le départ. Puisqu'ils semblent être porteurs d'un certain maléfice. Un maléfice qui porterait malheur au reste du village. Leur retraite dans la forêt leur permet d'échapper au courroux de la communauté villageoise, espace marginal d'où Samba s'enfuit avant échouer à Leydi-Bondi, un bas quartier de la capitale. Il faut dire que l'histoire de Samba se situe à une période charnière : les lendemains qui déchantent des indépendances africaines. Ce fut le cas dans bien de colonies de l'Afrique Occidentale Française – A.O.F – ou encore de l'Afrique Equatoriale Française – A.E.F - , où les quartiers des Noirs des œuvres littéraires sont insalubres et démunis de tout confort, côtoyant les quartiers modernes des Blancs « propres », salubres, aux avenues biens tracées et agréables à contempler. Or, *Les écailles du ciel* recréent des espaces *imaginaires* de rejet du peuple des « *bas-quartiers* » tout en scandant les éloges de ceux d' « *en-haut.*[2] » Mais la ligne de partage, bien que virtuelle, est pourtant présente. Aussi, les émeutes de la capitale Djimméyabé sont l'occasion pour le bas-peuple des bas-fonds de faire valoir son droit inaliénable à la liberté, à une vie décente et à un avenir radieux. Car, le système politique compromet toute chance d'évolution. Il provoque des émeutes qui, dès lors, constituent un moyen d'émergence de l'univers clos des *Bas-fonds* en essayant d'écarter le *sentiment de frustration.* Puisque, après tout, contrairement à tout ce à quoi on aurait pu s'attendre, les *nouveaux maîtres* du pays, devenus *nantis*, s'approprient l'espace politique. Ainsi, il n'est pas superflu de préciser que Cousin Samba a été très tôt privé de l'affection de ses deux parents : le père et la mère étant décédés alors que l'enfant découvre à peine ce qu'est la vie affective et la perte des siens. Cela peut expliquer la solitude et le mutisme du jeune Samba…En somme, *Les écailles du ciel* mettent en exergue un triple rejet : le rejet du cordon affectif (le père et la mère) ; le bannissement du milieu identitaire (le village natal) ; le rejet de l'entité géographique (le bas-fond de Leydi-Bondi). Or, si ces trois rejets laissent des séquelles chez le personnage, force est de reconnaître que le rejet du milieu affectif est manifeste dans *L'Aîné des orphelins.* A titre de rappel, retenons que cet ouvrage paraît en 2000 et que c'est une œuvre *commandée* puisque écrite dans le cadre du programme :

[1] Personnages qui jouent un rôle, une fonction bien précise.
[2] Désignation des quartiers pauvres du Sud par rapport aux quartiers riches du Nord.

« Rwanda, écrire par devoir de mémoire. » Elle est de la même veine que celles écrites par les autres écrivains africains ayant effectué un court séjour au Rwanda à la suite du génocide de 1994. Monénembo fait raconter dans cette œuvre l'expérience d'un enfant de quatorze ans. Il s'agit de Faustin Nsenghimana, orphelin, enfermé dans la prison centrale de Kigali. Ici, il est présenté au lecteur les causes « obscures » et les conséquences de l'horreur du génocide rwandais à travers les méandres des *souvenirs* de Faustin. Mais ce sont des *souvenirs* douloureux d'un enfant contraint à la *solitude* et au *désespoir* provoqués par la guerre. Faustin est condamné à la mort. L'inquiétude de Faustin est de savoir s'il sera ou non exécuté. Mais Qu'importe qu'on l'exécute ou qu'on le torture. Ce qui importe pour l'écrivain c'est le devoir de mémoire sur ce qui s'est passé au Rwanda. Ainsi, par substitution à la *voix narrative* de Faustin, Monénembo part à la recherche de la vérité dans l'univers clos de la prison de Kigali. Peu à peu, l'écrivain projette une lumière quelque peu cruelle, plutôt crue que cruelle sur le génocide. Il s'exile à Nyamata à travers l'œil de Faustin. Et cet exil représente en quelque sorte celui de tout un peuple pour qui la fuite de la guerre a été nécessaire : l'ultime recours devant le massacre du génocide. C'est d'ailleurs le même conseil que donne à Faustin le sorcier Funga : « *fuir* ». Le récit se situe donc au croisement de l'*objectivité* et du *mythique* : tel le questionnement d'un monde déshumanisé. Aussi le récit accrédite la version des faits proposée par le sorcier Funga qui persiste, soutient et signe que le génocide aurait été provoqué parce qu'on avait déplacé « *le rocher sacré de la Kagera* ». Propos qui ne peut pas être vérifié, car relevant de la superstition. Mais quoi qu'il en soit, il n'est pas exagéré de soutenir que par le seul titre de ce « roman de mémoire », Tierno Monénembo lance un cri d'alarme sur l'inhumanité de l'être humain, devenu orphelin de l'histoire. N'est-ce pas un cri d'alarme de l'écrivain en vue de la sauvegarde du « *devoir de la mémoire* » ?

Le génocide rwandais est en soi l'histoire d'un peuple qui sombre dans la violence à un moment crucial de son évolution. Dans ce contexte, le meurtre de l'Autre apparaît comme le terme ultime du processus de rejet. Ainsi, rejeter l'Autre en effaçant ses traces, devient un acte cauchemardesque des personnages. A ce titre, examinons l'assertion de Jean-Paul Sartre selon laquelle : « l'enfer serait les autres ». Au-delà du conflit entres communautés, dont les traces les sont tangibles dans le roman, Faustin demeure serein. Car l'orphelin est l'objet de toutes les convoitises. Très tôt, le jeune orphelin perd toute sa famille dans le génocide. Mais il s'en sort, lui, par miracle. Mais pas pour long temps. Il déambule dans les rues de Kigali…et finit par se faire arrêter par la milice. Au fil de l'histoire, émerge, au bonheur du lecteur, un *lieu-symbole,* une cabane abandonnée, où les enfants sans parents, donc sans *affection,* finissent par trouver refuge. Ces enfants possèdent chacun un nom et un prénom. Mais le nom qui semble mieux les identifier, c'est-à-dire le dénominateur commun, est bien celui de « *l'orphelin* », un nom unique certes, mais

aussi tout de même un nom de rejet. Le rejet de la solitude, la solitude du destin, le destin, le destin des personnages en quête de la quiétude. Une quiétude qui s'envole à mesure que passe le temps. Faustin devient solitaire. La solitude « coupe » le lien, le rapport de l'individu à la famille ou à communauté. Faustin n'en est pas exempté. Ainsi, écrire l'histoire du génocide rwandais, la rendre ne serait-ce qu'en fiction, c'est aussi convoquer des milliers d'hommes, de femmes et d'enfants qui prennent chaque jour un peu plus le chemin rocailleux de l'exil. A ce titre, il n'est guère superflu de relever le sentiment de rejet et d'abandon que subissent des centaines de milliers de déplacés sur les routes de fortune. La route, chemin d'exil devient, du coup, une alternative, un hypothétique salut marquant l'écart qui se creuse entre l'exil, l'exilé et la terre natale. Si ce dernier traverse une frontière et rejoint une contrée plus clémente que la sienne, il faut dès lors imaginer que le soulagement est proche. C'est pour cette raison que dans *l'Aîné des orphelins*, le cercle de famille ne s'agrandit point à la naissance de l'enfant. Cela nous fait penser au célèbre recueil poétique de Victor Hugo, *Les Contemplations*. Car tout comme dans ce recueil, la famille de Faustin se désintègre, se disloque, se trempe dans un cercle infernal de violences qui « engendre » les âmes *solitaires* : Faustin, Funga et Claudine, cette bonne samaritaine qui tente de venir sans cesse en aide aux enfants en détresse, en attente de leur prochain jugement. Ce qui constitue, par ailleurs, une manière de briser la solitude et la réalité du rejet. Avec ce singulier personnage, le romancier tente de (ré) construire un certain lien familial d'antan brisé. Il essaie de réconcilier, par l'écriture, les « âmes égarées », les personnages pris dans l'étau d'une machine redoutablement implacable. Ainsi, ces personnages sont aussi présents dans le décor d'*Un Attiéké pour Elgass* et *Pelourinho*, où l'écrivain privilégie le rejet, l'exil et l'analyse *a priori* géographiquement. Rappelons à ce titre que l'œuvre est publiée aux éd. du Seuil en 1993. *Un Attiéké pour Elgass* évoque la vie d'étudiants guinéens à Bidjan, une ville cosmopolite, une réelle, plutôt virtuelle que véritablement réelle. Des étudiants s'échappent du bourbier que représente leur Guinée natale. Dans l'intrigue, se distingue, Idjatou, une étudiante guinéenne décide de partir poursuivre ses études à Bruxelles, en Belgique. Toute la communauté se retrouve alors pour offrir à celle-ci une dernière fête. Cette fête, loin d'être un moment de gaîté et de souvenirs, tourne au contraire *au vinaigre*. C'est le lieu d'un bilan, mais quel bilan ? Celui de la vie diffuse de Bidjan, des espoirs déçus, des balbutiements et des échecs d'une jeunesse en perte de repères et flottant entre les *souvenirs atroces* d'une certaine Guinée oppressive et un *passé douloureux* qui hante les esprits : sur tout ce monde, plane l'aura d'Elgass, un autre personnage qui hante les pensées des personnages. Si Elgass est mort, il n'en demeure pas moins la question

de son *sassa*[1] qui continue de hanter les esprits, d'autant plus qu'il n'a pas été retrouvé. Ces esprits s'échauffent autour de la disparition de ce fétiche sans raison valable même s'il faut reconnaître la valeur culturelle de celui-ci. Ce fétiche est un *objet-symbole* du pays natal. A ce titre, chacun se croit coupable de la perte du fétiche. Mais chaque personnage accuse aussi continuellement l'autre d'être à l'origine de cette perte immense pour la communauté. Or, ni le mystère de la disparition d'Elgass, ni celui de la perte de cet objet culte ne seront jamais élucidés. Les étudiants échoués entre Treichville et Cocody se rendent compte qu'ils ont tous une certaine part de responsabilité dans la disparition du *sassa*[2]. Dès lors, le jeu conflictuel qui découle de l'intrigue romanesque interpelle la *conscience* des personnages. Cette *conscience des profondeurs* fait émerger des mensonges plus ou moins dissimulés. En cela, *Un Attiéké pour Elgass* semble se situer à la croisée des genres *romanesque* et *théâtrale*. Ce roman dévoile aussi la réalité d'une terre d'exil ainsi que la fiction écoutée aux portes de l'imaginaire et du rêve. Mais c'est aussi le «*jeu d'Awélé, jeu de la vérité.*»[3] Le romancier nous convoque, et invite le lecteur et ses personnages à le découvrir. C'est aussi une manière de révéler l'impératif d'un langage romanesque. La formulation qui libère les personnages de l'*angoisse d'intérieur* sans pour autant ignorer la frustration émanant de l'univers carcéral et du silence. Ainsi, les personnages tels que Badio, Habib, Idjatou racontent les combines, se racontent aussi et se confient mutuellement leurs *secrets intimes*. Ils se partagent leurs *angoisses,* leurs déceptions dans l'espoir peut-être de redéfinir leurs rapports à la *mémoire.* Ce qui modifie leur comportement, leur psychologie et leur démarche.

I.3. La démarche

Chez Tierno Monénembo, les personnages luttent contre l'exclusion et l'aliénation. Leur souffrance sur le chemin de l'exil ne les empêche pas d'œuvrer pour la reconnaissance de leur personnalité. A ce titre, leur démarche peut être intéressante, d'autant plus qu'ils rivalisent avec un système social, dont ils n'ont plus conscience d'appartenir. A leur désir d'ouverture, s'ajoute davantage leur multiculturalisme. Une qualité humaine plus ou moins édulcorée[4] par les sentiments tels que : *souffrance, solitude* et *exclusion sociale*…Une identité se colle à la peau des personnages. Dès lors, à l'arrière-plan de leur combat, ne se cache-t-il pas un malaise identitaire ou ethnique de l'écrivain ? C'est le moins qu'on puisse dire, car l'écrivain se cache point ses

[1] Fétiche.
[2] *Idem.*
[3] Tierno MONENEMBO, *Un Attiéké pour Elgass, op. cit.* p. 105. (C'est une pièce de bois creusée de trous dans laquelle deux concurrents font circuler des pions).
[4] C'est-à-dire, atténuée, diminuer, non appréciée à sa juste valeur.

querelles, ses conflits avec la figure du père : qu'il s'agisse de son père biologique ou le père de la nation guinéenne[1]. Mieux, les personnages et les principaux narrateurs semblent être une certaine projection du « moi » écrivant. Mais il est préférable, pour éviter toute déduction ou conclusion hâtive, de préconiser la méthode de l'analyse. Ce qui privilégie l'analyse des textes en vue de déceler la récurrence des instances et des structures pour confirmer ou infirmer l'hypothèse de recherche. Pour cela, intéressons-nous, à présent, à la démarche ou à l'implicite qui est susceptible de modifier considérablement notre analyse. Ainsi, dans les romans de Monénembo, les failles de la communauté seraient évoquées dans le but de réconcilier les personnages. Réunis au maquis de Tante Akissi, personnage très subtile, intervenant au détour des séquences pour en faire la synthèse[2]. Ces jeunes exilés tentent tant bien que mal d'adapter leur démarche au contexte socioculturel en vue de former une certaine unité mémorielle monolithique. « *On veut juste,* affirme l'un d'eux*, rassembler quelques éléments du puzzle.* »[3] De ce fait, l'écrivain représente à lui seul un monde éclaté, dont les multiples fragments s'interpellent dans un mélange de *confidences* et de *souvenirs.* Souvenirs du passé, mais aussi et surtout souvenirs du présent, un présent qui semble ne pas finir.

Ainsi, les personnages sont constamment en proie à des souvenirs atroces ou à des *frustrations cachées,* dont ils s'efforcent d'oublier et d'effacer les séquelles. La part de la *solitude* et du *silence* aussi. Ainsi la fête d'adieu se termine sur une note de défaite. Un adieu sombre : car, la *vie intime* d'Idjatou est étalée au grand jour. C'est ce qui conduit au suicide. Dorénavant, elle ne partira plus jamais à Bruxelles pour poursuivre ses études ou pour « caresser ses rêves »[4]. Il faut reconnaître que la mort du personnage, l'aura en quelque sorte sauvé de la tentation dangereuse de l'aventure, même s'il faut concéder tout de même que le personnage voudrait émigrer pour une bonne cause[5]. Néanmoins, il n'est pas superflu d'affirmer qu'elle a peut-être trouvé « sa vérité » dans la mort. Le romancier évoque cette vérité en parlant des « *chemins tristes* » de l'exil, d'autant plus que l'aventure est souvent incertaine et peut se transformer facilement en mésaventure avec des obstacles cauchemardesques. Ces obstacles peuvent être à l'origine du *traumatisme* de l'aventurier. Ce traumatisme est forcément en rapport avec le passé des personnages de notre auteur. Il hante même l'esprit des personnages : ainsi Elgass n'a finalement

[1] Il s'agit ici d'Ahmed Sékou Touré.
[2] Notamment entre *angoisses, espoirs* et *désespoirs* de ses congénères.
[3] Tierno MONENEMBO, *Un Attiéké pour Elgass, op. cit.* p. 125.
[4] Cf. *Un Attiéké pour Elgass, op. cit.* p. 190.
[5] L'immigration pour études est une bonne initiation à condition qu'elle ait une finalité de retour au pays à l'issue desdites études.

jamais obtenu son fameux « *Attiéké* »[1]. Qu'à cela ne tienne, Elgass a néanmoins un point d'ancrage, ne serait-ce qu'un instant de convivialité dans la chaleur ardente des maquis de Bidjan. Qu'importe ! Car, après tout, il semble avoir l'aspect de l'éternel immigré en quête de repères, d'autant plus que l'itinéraire des personnages de *Pelourinho* en est inspiré.

D'emblée, il faut dire que l'essentiel de l'intrigue de ce roman se situe à Salvador de Bahia, au Brésil, comme il est rappelé précédemment. Dans ce roman, l'écrivain semble substituer son histoire à celle d'Escritore[2]. En effet, Escritore décide obstinément de (ré) chercher de ses racines dans les *favelas* de Salvador de Bahia. C'est pour cette raison qu'il vient au Brésil. Un autre personnage, Africano[3], se fait aider par « le guide » qui est en même temps le narrateur. Au-delà de la *spécificité mémorielle* du livre qu'Escritore envisage d'écrire et qui narrerait l'histoire des immigrés, voire des « déracinés », l'attention de l'écrivain est attirée vers un symbole : la recherche d'un signe culturel. Un seul et unique signe culturel : celui du « Figa »[4] ; une marque indélébile laissée sur la peau par un talisman de décoction... d'autant plus que trouver cette marque ou ce tatouage sur un citoyen de Bahia, serait pour Escritore la preuve inéluctable de ses liens avec ses frères du Brésil. Ses démarches sont guidées, orientées par des pensées fixées sur ce signe mythique. Le guide, ici, l'adjuvant[5] en facilite la procédure. Puisqu'il l'emmène, bon gré mal gré, dans les bars, dans les maquis mais aussi et surtout à travers l'esplanade des cathédrales de Largo do Pelourinho. Dans les lieux traversés, Escritore impose sa personnalité. Mais après tout, c'est une personnalité insaisissable : à cheval entre la figure du troubadour et celle rêveuse d'un poète maudit. Ses maux, plutôt ses mots que ses maux évoquent la grandeur mais aussi le déséquilibre de sa race d'éternels voyageurs, dont parlent *Peuls*[6]. Escritore veut trouver une raison ayant provoqué la dissémination de son peuple à travers le monde. C'est ce qui semble justifier son attachement à la fréquentation des Cabesas negras – les pavés noirs – de Bahia mais également au charme des femmes. Le personnage voit, voire entrevoit, en celles-ci, des similitudes[7] culturelles de sa terre natale. Son guide réussit même à trouver des concitoyens de Bahia porteurs de la fameuse marque de *figa ;* une rencontre a été prévue en ce sens entre Escritore et les frères Baéta, tous porteurs du signe sacré. Ainsi, l'Afrique et la diaspora se

[1] L'attiéké est ce plat tant aimé, en Côte d'Ivoire, où des milliers de personnes en font l'aliment préféré, du fait, sans doute, de sa consistance. Ce plat est fait de farine de manioc et de poisson grillé ou frit, dont presque tous les maquis de *Bidjan* connaissent le secret. C'est aussi le plat préféré des étudiants guinéens et ivoiriens en France, puisqu'il coûte moins cher.
[2] Un écrivain assassiné au début du roman. Mais son histoire revient sans cesse plus ou moins *inconsciemment* sous forme de *métaphore filée* du début à la fin du roman.
[3] C'est-à-dire venant de l'Afrique.
[4] Symbole de la tradition
[5] Personnage du conte facilitant la recherche de l'objet du désir du héros.
[6] Un autre roman de Tierno MONENEMBO, Paris, Seuil, 2004.
[7] Ressemblances.

retrouvent enfin dans *la conscience* romanesque de l'écrivain. Mais au moment décisif de leur rencontre, Escritore, sur *un quiproquo*[1], est mortellement poignardé par un des frères Baéta. N'écrivant ainsi que le premier chapitre de son livre plus ou moins inachevé. Mais si le livre est inachevé parce qu'il ne contient qu'un seul et unique chapitre, il n'est pas superflu d'affirmer qu'il a tout de même été implicitement achevé, car ayant atteint son objectif : celui de la retrouvaille de la trace des ancêtres. Ainsi, d'une écriture fonctionnant sur un rythme peu lancinant, *Pelourinho* est à l'antipode de la démarche contradictoire d'Alex Halley dans *Racines*. En ce sens que le personnage retourne aux sources par le truchement de l'exil. Il s'agit d'un exil, où Monénembo semble privilégier, non pas la source uniquement, mais la corrélation, la synergie entre cette dernière et la sauvegarde de la *mémoire* : c'est la *problématique* majeure de *Peuls*. Et c'est en partant de la multiplicité des figures de l'exil que le romancier tente de cerner les impacts de ce fléau qui fait couler beaucoup d'encre et de salive dans les mass médias occidentaux pendant qu'à Bahia ou sur les côtes de Guinée s'organise la lutte du peuple aspirant plus que jamais à la démocratie et à la liberté retrouvées. A ce titre, les romans de l'écrivain franco-guinéen se situent, à juste titre, au carrefour des exils. Exils à la fois « distance et rêve », selon les propos même du romancier. « Distance et rêve » à travers une écriture de l'exil, dont les échos de l'ailleurs se fondent, voire se confondent dans la mémoire et la démarche symbolique de l'Africano. Une démarche et un langage alternant rêve ou frustration nostalgie et/ou mélancolique au style ludique ou le pathétique. Ce qui produit un effet remarquable chez le lecteur. C'est bien sûr une réflexion personnelle à relativiser. Même s'il faut reconnaître quelque pertinence à cette réflexion. Quoi qu'il en soit, on peut admettre que l'écrivain est tout de même assez subtil dans *Un Attiéké pour Elgass.* Notamment à travers l'exemple des étudiants guinéens « expulsés » de leur patrie ou de leur pays d'enfance. Pour des raisons d'ordre politique, Thiam, Arsiké, Badio, etc. sont obligés de fuir le pays. Dans ce contexte, les expulsés gardent en mémoire la stratégie de la disqualification spatiale. Celle cultivée par le pouvoir guinéen à l'époque de l'idéologie marxiste de Sékou Touré en vigueur dans le pays.

Dès lors, les personnages apparaissent *spirituellement* et *douloureusement hantés* par l'écho des médias du pays. Ils pensent sans cesse à cette radio d'Etat, l'unique organe de presse qui, chaque jour, à des heures précises, « *débitait la liste des proscrits du jour*. »[2] C'est ce que M^me^ Sylvie Quesemand Zucca, psychiatre et psychanalyste, dix d'expérience au SAMU social de Paris, fondé par Xavier Emmanuelli, médecin, appelle « *le processus de désaffiliation et d'errance du*

[1] A l'origine, désigne un malentendu entre deux ou plusieurs personnages au théâtre.
[2] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse, op. cit.* p. 58.

personnage »[1]. L'aspect social de la réflexion occupe une place remarquable chez l'écrivain d'autant plus qu'il symbolise la longue marche du lycée de Kandia. C'est justement dans ce lycée que sont passés les jeunes étudiants, y compris Tierno Monénembo, lui-même. Ces jeunes étudiants se souviennent de ce lycée comme si les événements qui s'y sont passés dataient de la veille de leur mouvement social. Ils se rappellent Kandia avec le sentiment de flotter sur les bords des *souvenirs mémoriels*. Dans un rêve aussi nostalgique que mélancolique, où les « *idées se fixent* » sur les « *pensées* », pour reprendre les propos de Victor Hugo dans *Les Contemplations*[2]. Si bien qu'ici, se construit une certaine *introspection,* où le personnage se remet en cause, se laisse submerger par des flots d'émotion, parce que n'ayant pas de réponses aux questions qu'il se pose. Là où la vie est pleine de surprises, la réflexion romanesque des personnages de Monénembo, traduit un malaise. Celui-ci se perçoit par le rejet du « lieu vacant », la terre natale, à en croire Saigh-Bousta. Ce qui renvoie à la réalité du personnage qui se définit non pas par ancrage dans le monde, mais plutôt par éjection de celui-ci. Ainsi, sous la plume de Tierno Monénembo, ce monde est la métaphore du « corps humain ». Un corps humain rejetant et amputant ses propres membres les uns après les autres. Cela s'exprime à travers l'extrait ci-après : « ... au petit matin, éparpillé mais sans une égratignure au visage : une jambe à Cocody, un bras à Marcory, une oreille sur le remblai d'Abobo-gare. »[3] L'analyse de cet extrait montre qu'il s'agit bien d'un *Corps-Etat* qui renie et expulse ses membres supposés gangrener le reste du corps. Ce qui, par analogie, désigne le système politique des Rivières du Sud[4]. S'agit-il pour autant d'une reprise de la métaphore coranique de la malédiction ? Mieux que symbolise un corps humain en état de décomposition, dont il faut se débarrasser coûte que coûte pour éviter la propagation de la contagion[5] au reste du corps ? Peu importe les éléments de réponse à ces questions dès lors que le glissement sémantique allant du « rejet territorial » à l'amputation du corps humain produit l'effet escompté dans *Pelourinho.* D'autant plus dans ce roman, l'écrivain dépeint le personnage incarné par Mae-Grande – la grand-mère d'Innocencio, en attirant particulièrement l'attention et la réflexion du lecteur sur le pied « pourri » de celui-ci. En effet, le pied du personnage est « rongé » par la maladie et dont l'enflure contraste avec le reste de son portrait physique : « Une jambe devenue dix fois plus grosse que l'autre, qui a fait une crevasse dans le plancher tellement elle prolifère […] On a jamais vu ça. »[6] Ici, la métaphore de la terre, du corps humain et de ses parties

[1] Sylvie QUESEMAND ZUCCA, *Je vous salis ma rue : clinique de la désocialisation,* Paris, Stock,
[2] Œuvre poétique de Victor HUGO consacrée au spleen et la souffrance du poète suite à la mort tragique de sa fille unique, Léopoldine, noyée.
[3] Tierno MONENEMBO, *Un Attiéké pour Elgass, op. cit.* p. 148.
[4] Ancienne appellation coloniale de la République de Guinée.
[5] En d'autres termes, signifie contamination.
[6] Tierno MONENEMBO, *Pelourinho, op. cit.* p. 119.

pourries, est indissociable de la trame romanesque. Cette métaphore est aussi un signe et/ou une image d'exclusion du personnage. *Un Attiéké pour Elgass* raconte, par exemple, la misère des orphelins nigérians échoués à Bidjan ainsi que le traumatisme qui en découle. Obiérika, Ekwenfi, Suelo,…deviennent indésirables, rejetés et bannis de l'espace social du seul fait de leur handicap aussi physique, intellectuel que psychique. Ils font ainsi penser à Leda-paupière-de-chouette dans *Pelourinho,* exclue elle aussi des préoccupations sociales des Baeta[1]. Mais placer l'écriture monénembienne dans le cadre unique du rejet, c'est faire abstraction aux concepts relatifs aux mots « *corps* » et « *terre* » en procédant par élimination, surtout en ce qui concerne la récurrence du rejet dans le cadre restreint du discours. Par ailleurs, il faut ajouter que ce roman s'indigne, pour l'essentiel, du conflit manifeste entre les frères Baéta. Mais qui connaît le caractère insaisissable du peul ne sera point surpris. Car le conflit entre les personnages trouve son explication une erreur d'appréciation de l'ancêtre Dôya Malal[2]. Ce conflit se prolonge aussi au sein l'ordre établi et les entités subversives que représentent les personnages. Il se présente également au niveau des instances discursives du récit. Ainsi, le discours des « *rebelles* » de la fiction devient une antithèse de celui du régime oppressif. C'est ce qui apparaît dans *Un Attiéké pour Elgass, où* le pouvoir du dictateur, Sékou Touré, cultivant la stratégie de la « *langue de bois* », rejette catégoriquement, tout discours incompatible avec le système d'administration. Ce qui est donc d'une démarche oppressive et répressive. Une sorte d'exil ou de « *prison verbale* »[3]. En ce sens que la liberté d'expression du « rebelle » est rejetée d'emblée, foulée au pied. Dans ce contexte, seule l'idéologie et le culte du « guide suprême » sont autorisés. Dans cette optique, les propos du commissaire Bidica de *Pelourinho* constituent une injonction ou un ordre qui ignore les protestations des caïds des Cabesas negras : Innocencio, les frères Baéta, Sergio-la-larme etc. Cette démarche constitue aussi une sorte de déconstruction du discours centré, d'autant plus qu'« un discours centré, écrit Michel Laronde, a pour support tout texte qui, par rapport à une langue commune et une culture centripète, entretient des décalages idéologiques... »[4] Mais avec *Un rêve utile* (Seuil 1991), Monénembo intègre un espace autre que l'espace tropical. En effet, le personnage principal du roman le plus important de l'écrivain quitte sa ville natale tropicale nommée Gui…avant de se retrouver dans un environnement hostile français, où s'entrechoquent des destins et des voix d'immigrés, parfois subtilement clandestins.

[1] Habitants de Salvador de Bahia.
[2] Cf. *Peuls,* Paris, Ed. du Seuil, 2004.
[3] Mots utilisés exprès en vue de placer l'idée dans son contexte pour en faciliter la compréhension.
[4] Michel LARONDE, « Stratégies du discours centré » in *Littératures des immigrations 1,* ouvrage collectif publié sous la direction de Charles BONN, Paris, l'Harmattan, 1995, p. 29.

Fils d'un ancien haut dignitaire de son pays, le narrateur fuit le pays à la suite d'une « marée noire » qui a disloqué sa famille. S'enchaîne alors une suite de pérégrinations qui suscitent l'envie de quitter le pays natal. Les unes traitent de l'exil, de la souffrance et de l'injustice dans une société de brutes, les autres dénoncent l'indifférence, les guerres tribales, dont sont victimes les pauvres innocents. Les enfants subissant en particulier toutes sortes de tortures qui finissent bon gré mal gré à forger une « personnalité cruelle proportionnelle au préjudice subi.

L'enfance, ses balbutiements, ses blâmes

Parler de l'enfance chez Monénembo, c'est parler d'un des thèmes récurrents au centre de réflexion et du travail littéraire de l'écrivain. Le thème de l'enfance dans l'écriture du romancier se présente comme une *introspection*[1] de l'Homme[2] sur lui-même et sur les différents âges de sa vie. L'écrivain francophone n'est pas indifférent devant cette considération sur l'écriture. Il ne peut en être autrement, d'autant plus qu'il met souvent en cause dans ses œuvres, l'éducation, le manque d'affection et/ou l'initiation précoce des enfants. L'écrivain semble prendre ainsi sa revanche par l'écriture, en se remémorant ce qui, jadis, ne pouvait s'exprimer en mots. Ces mots, en état latent, embryonnaire, s'organisaient peu à peu en maux. Mais il faut ajouter que l'enfant francophone est semblable à tous autres enfants. Car, il est porte souvent les mêmes stigmates, les mêmes séquelles,... dans différentes cultures et de littératures. L'enfant est notamment la cible privilégiée de blâme et de brimade sans avoir les moyens de faire entendre sa *voix* dans le flou de ses *souvenirs*. Mieux, les prémices de l'expression chez lui commencent timidement par tâtonnements, par balbutiements...quand bien même fut-il une des « *âmes bien nées* »[3].

Si dans les premiers romans de Tierno Monénembo, l'enfance est *a priori* un thème majeur, force est de constater que *Cinéma* (1997) et *L'aîné des orphelins* (1986) le traitent mieux. Pourtant dans ces deux œuvres, le thème de l'enfance est particulièrement abordé. Il n'est pas traité superficiellement. Encore moins ponctuel ou "éclaté" par rapport aux axes majeurs de la diégèse. A travers les récurrentes apparitions de ce thème, se dégagent des caractéristiques thématiques et structurelles que ces deux romans mettent en exergue. L'enfance est au centre du récit romanesque, à telle enseigne que le lecteur se croit assister, nous semble-t-

[1] Regard (ou retour) de la conscience sur elle-même.
[2] Ce concept regroupe ici l'ensemble des personnages sur lesquels porte notre analyse de textes.
[3] Cf. *Le Cid* de Pierre CORNEILLE.

il, à la décadence des personnages concernés. La thématique se subdivise en deux variantes, à la fois symétriques et antithétiques. Ces variantes – ou variables - renvoient à l'ambivalence de la notion d'enfance dans l'imaginaire collectif du monde noir. Dans l'ensemble, l'œuvre de notre écrivain décrit ce monde assez dur, dans lequel l'existence semble se réduire à la lutte, non pas pour vivre mais pour survivre. Dans ce contexte, les enfants sont les premières victimes. Et si certains d'entre eux apparaissent comme cruels ou immoraux, ce n'est point la suite logique d'une série d'épreuves douloureuses, voire tragiques, encore moins un coup de destin. Mais c'est la faute d'un environnement familial non propice à leur plein épanouissement. Cela s'avère logique d'autant plus que cet environnement est hostile et traumatisant. Les personnages, tels que Binguel et Faustin survivent dans des familles « difficiles », où le chef de famille souvent absent, inexistant ou cruel, ou tout simplement trop ivrogne pour assumer une quelconque responsabilité ou autorité parentale. Ainsi, Cousin Samba, héros dans *Les écailles du ciel* est, dès sa naissance, catégoriquement rejeté par son père. Celui-ci ne supportant plus l'attitude et le comportement étrangement monstrueux du nouveau-né. Il hurle sans cesse : « *Ce n'est pas à moi, ce cauchemar ! Non, ce n'est pas à moi* »[1]. Aussi, le père de Binguel dans *Cinéma*, est décrit par ce dernier comme un tyran incapable d'affection, soucieux de châtier « dignement » les inepties de son fils. Celui de Leda, l'aveugle, dans *Pelourinho* est un ivrogne très violent et totalement instable. Il ne fait que d'épisodiques apparitions dans son propre foyer et finit émasculé par son épouse alors qu'il tente de l'assassiner. Au-delà des pères eux-mêmes, d'autres figures masculines sont tout aussi menaçantes. Par exemple, dans *Les écailles du ciel* et *Cinéma*, les maîtres d'école semblent vouloir graver le savoir coûte que coûte dans les chairs meurtries de leurs élèves, qu'ils essaient éduquer à coups de cravache. Ainsi, tout l'entourage de l'enfant se mue en puissance hostile, acharnée à brimer, persécuter ou chasser : c'est le cas de Cousin Samba, en butte dès sa naissance non seulement à la haine de son père, mais surtout à l'inquiétude de tout le village de Kolisoko qui interprète sa venue au monde comme un mauvais présage et ne cesse de s'interroger : « *Est-il bon de garder ça parmi nous* ? »[2] Beaucoup plus tard, c'en est trop : Cousin Samba est menacé, traqué et obligé de fuir le village natal. Parce qu'il a acquis auprès de son grand-père un savoir occulte. Ce personnage quelque peu hors du commun est particulièrement intéressant ici dans la mesure où il met en évidence un trait fondamental : l'enfant apparaît comme un étranger, mal accueilli dans un monde peu fait pour lui, où il n'a guère de place et où il doit affronter aussitôt les plus pénibles épreuves. Il n'a alors d'autre issue que de grandir très vite et de n'apprendre à compter que sur ses propres ressources.

[1] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.* p. 37.
[2] Tierno MONENEMBO, *idem.*

Il est intéressant de voir que Samba, qui est encore très jeune lorsqu'il quitte son village, n'est plus perçu, représenté comme tel dès qu'il arrive dans la capitale. Les personnages qui entourent Cousin Samba, tout comme le narrateur, ne le voient plus tout à coup que comme un adulte.

L'environnement familial et social de l'enfant n'est pas toujours aussi hostile. Il existe des familles unies et qui semblent assez heureuses malgré de modestes conditions de vie : ainsi dans *L'aîné des orphelins*, Faustin grandit entre un père réputé être « l'idiot du village », mais aussi « un homme honnête qui savait tout faire » malgré son « penchant invétéré pour la dive bouteille »[1], et une mère discrète, travailleuse et pleine d'indulgence. Mais c'est un cas particulier. Il est fréquent de trouver, en contrepoint de l'ombre menaçante, effrayante d'un père toujours absent, des figures protectrices[2]. Celles-ci empêchent l'influence néfaste du milieu familial sur l'enfant par la tendresse et les soins maternels. C'est ainsi que Leda, dans *Pelourinho*, passe successivement des mains de sa mère à celles d'Ignacia, la voisine, puis au couvent dans lequel elle est finalement recueillie. Toutes ces femmes lui donnent de l'amour, mais aussi de l'espoir de la revoir plus tard, devenue adulte. Ce sont elles aussi qui, à travers des récits et des chants, lui font découvrir les racines africaines du Brésil, une *mémoire collective* ici directement liée au rêve de bonheur. Même Cousin Samba, le solitaire, trouve un allié dans son propre village : son grand-père Sibé qui le protège et l'initie à des savoirs secrets, et qui, après son arrivée en ville, ponctue son existence d'apparitions spectrales, muettes et énigmatiques.

Il existe donc ici et là, une forme de représentation de l'enfance heureuse, associée notamment au motif du jeu, de l'aventure ou du rêve. Et l'on sent émerger dans certaines pages de *Pelourinho* ou de *Cinéma* une véritable nostalgie de l'enfance et de son insouciance, même si celle-ci se déroule dans les bas-fonds d'une favela ou dans une famille qui cultive davantage les cris et les coups que les élans d'affection. Mais généralement les moments de bonheur ne sont que provisoires et leur caractère éphémère est d'autant plus accentué qu'au moment du récit, ils appartiennent déjà au passé du personnage, saisi à l'âge adulte. La cruauté du sort ou des hommes vient généralement mettre un terme à tout ce qui pouvait préserver quelque peu l'enfant. La misère, la maladie font beaucoup d'orphelins, mais les enfants sont surtout victimes de conflits politiques violents et de situations sociales qui les vouent à une rapide déchéance, physique et morale. Ainsi en est-il de Faustin, héros et narrateur de *L'aîné des orphelins*, qui, après une enfance paysanne plutôt paisible, est transformé par le génocide rwandais en un enfant des rues, voyou et meurtrier. Dans ce monde, comme dans la capitale Djimméyabé, déchirée par

[1] Tierno MONENEMBO, *idem.* P. 119.
[2] Des « Donquichottes ».

la dictature et la guerre civile, les filles se destinent très tôt à la prostitution. Les garçons, au crime. Dans *Un Attiéké pour Elgass*, la petite fille recueillie par un groupe d'étudiants guinéens exilés à Abidjan est séduite par l'un d'eux, le narrateur explique les circonstances historiques ayant précédé et provoqué leur exil. On apprend que ce fut le « *temps du naufrage* »[1] au cours duquel le pays tout entier est pris dans un tourbillon chaotique. La description des enfants accumule les détails horribles en mettant l'accent sur les infirmités, les maladies, les mutilations, etc. Mais ce qui est intéressant, c'est que le narrateur adopte ici un ton froid et cynique, à la limite du sarcasme. Ce qui plonge le lecteur dans un certain malaise qui peut ressembler à une autodéfense : « Non » écrit-il, *« il n'y a pas de malheur sur terre, il n'y a que des degrés dans le sarcasme.* »[2]

C'est ainsi que l'enfant, dans les romans de Tierno Monénembo, apparaît comme la pierre angulaire des réalités sociopolitiques. Il est souvent la victime des soubresauts de l'Histoire. C'est une évidence d'autant plus que dans *L'aîné des orphelins* est un récit raconté par Faustin, un enfant rescapé du massacre de Nyamata. Mais c'est également le même constat dans *Les écailles du ciel* où le destin des filles d'Oumou -Thiaga, - la compagne du héros-, bascule dans les affres de l'histoire coloniale (dictature, guerre civile). Mais c'est à travers le symbolisme de l'enfant « albinos » avorté que Tierno Monénembo exprime le caractère tragique de l'histoire africaine récente. Cousin Samba est en effet le père de deux enfants qui ne verront jamais le jour : le premier résulte de l'unique étreinte avec Mme Tricochet, l'épouse de M. Tricochet, l'administrateur blanc. M^{me} Tricochet décède en tentant d'avorter. Peu de temps après, Samba assiste à une nouvelle apparition du spectre de son grand-père, tenant dans ses bras « *un enfant albinos hilare* »[3]. Ce qui incarne, nous semble-t-il, aussi bien l'impossibilité du métissage que la monstruosité du système colonial d'une certaine manière. Quand on sait que Oumou-Thiaga est enceinte de Samba. Puisque là aussi Oumou n'accouchera jamais. Nous sommes dans la période de la lutte pour l'indépendance. Dans ce contexte, tout le peuple aspire à l'indépendance. Ainsi l'enfant à naître symbolise l'espoir d'un lendemain meilleur à tel point qu'on le baptiser déjà : « *Hettâré* ». Ce qui veut dire en mandingue : « *liberté, indépendance* ». Hélas ! Lors d'une manifestation à laquelle participe Oumou-Thiaga, un milicien assassine celle-ci, ainsi la mère et l'enfant deviennent des martyrs. Mais le romancier ne s'arrête point à ce premier symbole historique. Il va loin dans la représentation symbolique de la lutte pour l'émancipation. Ainsi les monuments aux morts, les places de la République trouvent peu ou prou leur place dans les

[1] Tierno MONENEMBO, *Un Attiéké pour Elgass, op. cit.* p. 139.
[2] Tierno MONENEMBO, *idem*, p. 49.
[3] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.* p. 121.

romans. Monénembo ne fait pas exception à cet aspect de l'histoire littéraire. Puisque là « *où elle* [Oumou-Thiaga] *tomba ... sera aménagée ... la fameuse place de l'Indépendance*. »[1] L'image du fœtus « écrabouillé » devient l'emblème non plus de la résistance, mais d'une indépendance plus ou moins avortée elle aussi. A quelque différence près, on remarque la même intertextualité dans *Cinéma* porte aussi des traces de cette étroite correspondance entre l'histoire individuelle et l'histoire collective. L'évolution de l'enfant semblant épouser celle de la nation indépendante. Dans cette nation, émerge peu à peu l'espoir confisqué de tout peuple. L'essentiel de l'histoire de Binguel est justement la quête de ce nouveau statut. Mais aussi et surtout une liberté nouvelle non acquise, plutôt conquise. Parallèlement, on voit se profiler un arrière-plan historique qui va des premiers frémissements anticolonialistes aux premières années de l'indépendance guinéenne. Aussi Binguel est-il présenté comme le symbole, le signe des temps nouveaux et des expressions nouvelles : « - Tu vois celui-là, mieux vaut commencer à le respecter tout de suite ! Quand on aura arraché l'indépendance, c'est des gens comme lui qui nous montreront le chemin. »[2] Avec *Cinéma* et *L'aîné des orphelins*, la thématique de l'enfance revêt un aspect particulier chez Monénembo, d'autant qu'on retrouve la même thématique dans *Pelourinho*, *Un rêve utile, Les écailles du ciel, Peuls*, etc. Jusque là en effet, ce thème était mineur dans l'écriture du romancier. Ce qui ne veut pas dire que l'écrivain n'en parlait pas non plus. Il en faisait référence grâce à l'insertion des analepses. Avec *Cinéma*, publié en 1997, l'écriture de Monénembo amorce un tournant décisif : la focalisation du récit dans la ville natale de l'auteur (Mamou), l'histoire du récit, avec son « happy end »[3], la thématique du jeu, l'aventure romanesque, l'apparition du septième art sous la plume d' l'écrivain, ainsi que le ton spécifique que cela exige donne au récit de la voix de l'enfant une liberté retrouvée. Dès lors, tout semble « mieux dans le meilleur du monde possible ». Tout semble apaiser les critiques par rapport aux œuvres précédentes. L'auteur témoigne de cette évolution : « Cinéma est plus serein, peut-être parce que j'arrive à l'âge de la sagesse, à la manière de Rabelais (...), je ne suis plus le petit type virevoltant des années soixante-dix qui pensait régler l'Histoire à coups de poing. » Ce *mea culpa*[4] de l'auteur justifie, nous semble-t-il l'acharnement de celui-ci sur le régime de Sékou Touré sans toutefois nier le traumatisme de ce régime dictatorial sur le peuple guinéen. Toutefois, quand paraît *L'Aîné des orphelins* (en 2000), la tendance, à peine amorcée, se renverse. Ce roman est écrit dans le cadre du projet collectif "*devoir de mémoire*". Car, le roman se situe dans l'après-génocide, sur lequel le romancier fait recours aux analepses pour ralentir

[1] Tierno MONENEMBO, *ibidem,* p. 140.
[2] Tierno MONENEMBO, *Cinéma, op. cit.* p. 95.
[3] Dénouement heureux.
[4] Reconnaissance d'une erreur, d'une faute commise.

sans doute le rythme du récit. De ce fait, il confie la narration à un garçon des rues. Le regard désinvolte de celui-ci contraste avec l'horreur des faits évoqués. Ce refus du *pathos* peut être perçu comme une stratégie d'évitement de la part de Monénembo confronté à *l'indicible* du génocide, une dédramatisation nécessaire à la conduite du récit romanesque. Faustin affirme d'ailleurs que : « Les enfants ont un sacré avantage : ils n'ont aucun sens du drame. La vie reste un jeu même en cas de désastre. »[1] C'est une distanciation significative par rapport au récit. Mais ce qui est pathétique ici, c'est précisément le silence devant le pathos. C'est-à-dire l'extinction de l'émotion chez le jeune garçon, dont la *mémoire* choisit le *refoulement des souvenir*s du massacre ainsi que la mort de ses parents. Dans la solitude de l'enfant, force est de constater la résignation de celui-ci devant sa mort prochaine et ce qui, dans sa vie, finit par ressembler à une véritable fatalité du meurtre et de la violence. Ainsi Monénembo tire la sonnette d'alarme sur l'urgence du « devoir de mémoire » : non pas un mémorial tourné vers les massacres du passé, mais l'augure d'un sombre avenir, dans la mesure où les enfants de ce pays, le Rwanda, socialement et *psychiquement ravagés* par le génocide, portent tout de même, inéluctablement, le germe d'une violence future. Les deux romans (*Cinéma* et *L'Aîné des orphelins*) constituent de ce point de vue une sorte de diptyque autour d'un axe central. On relève ainsi, d'un roman à un autre, de fortes convergences narratives et thématiques. D'une part, l'espace du récit est essentiellement celui de la rue, même si dans *Cinéma* cet espace est nuancé par l'univers de la maison familiale. Les deux garçons y évoluent à leur aise, commettant certes quelquefois de petits délits, de chapardages et de trafics divers. Le récit apparaît ainsi comme une succession de brefs épisodes, tissée de *souvenirs divers*, où l'on voit l'enfant parfaire sa "culture" de la rue et les savoir-faire particuliers qui la caractérisent. A travers ce morcellement du récit en une multitude de petites scènes, c'est la représentation d'une lente maturation qui s'établit. En effet, qu'il s'agisse de Binguel ou de Faustin, il faut dire que l'écriture met surtout en scène leur comportement, leur ressentiment et leur désir de grandir, de devenir adultes et d'imposer enfin leur volonté au monde au-delà de toute autorité parentale. Aussi jouent-ils la comédie du « caïd ». Pour Binguel, il s'agit avant tout de montrer au monde qu'il est loin d'être « *le petit, le môme, l'insignifiante chose de Benté* »[2] ; pour Faustin, il s'agit plutôt de faire croire à tous, notamment à Claudine, sa protectrice, qu'il est « une belle ordure et non le petit martyr que son esprit compliqué s'était inventé tout seul. »[3] La dernière étape est, dans les deux romans, le meurtre, qui achève la rupture des liens entre les personnages et leur royaume d'enfance,

[1] Tierno MONENEMBO, *idem, op. cit.* p. 95.
[2] Tierno MONENEMBO, *Cinéma, op. cit.* p. 20.
[3] Tierno MONENEMBO, *L'Aîné des orphelins, op. cit.* p. 87.

constituant en cela une épreuve initiatique. Mais autour de ces axes communs, Monénembo développe, nous semble-t-il, une structure antithétique opposant radicalement *Cinéma* et *L'Aîné des orphelins*.

La situation sociopolitique et les raisons qui plongent le héros dans la délinquance sont radicalement différentes. Dans *Cinéma*, Binguel est le fils d'un riche commerçant. Il ne manque de rien sur le plan financier. Pourtant, l'atmosphère familiale, devenue délétère et austère, entraîne Binguel à « l'école buissonnière ». On appelle cette expression en mandingue : « fils de la rue ». La tyrannie du père et la haine de « Mère-Griefs », - que Binguel croit être sa marâtre[1], ainsi que la maladie incurable de Néné Goré, qu'il croit être sa mère – poussent Binguel vers un ailleurs dangereux, contribuant à traumatiser davantage l'enfant. Mais c'est surtout sa relation avec Benté, son jeune mentor, qui pousse le « *p'tit môme* »[2] à aller toujours un peu plus loin hors du droit chemin. Ce qui les unit est un parfait exemple de ce "désir triangulaire" que René Girard[3] décrit si bien dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* pris au piège d'une fascination confinant à l'idolâtrie face à son héros qui incarne à ses yeux le modèle de "caïd" qu'il rêve d'être, donc d'exister... Cette remarque met aussi en exergue l'échec de l'éducation de l'enfant, d'autant plus que Binguel n'a, pour se libérer, que le fait de rivaliser d'ardeur. Mais il suffit symboliquement que sa décision soit prise et sa main armée. Mais loin de commettre le meurtre gratuit par vengeance, il tue tout de même le bandit de Bambado[4] presqu'en état de légitime défense. Le récit se termine alors à la manière une histoire pour enfants, où le dénouement est souvent heureux. Le vaurien se transforme en héros justicier, acclamé de tous, et le livre se referme sur cette pirouette romanesque qui nous renvoie directement à son titre : nous sommes au « cinéma », dans un monde de western et de héros invincibles où triomphe le bien. Très différente est l'histoire de Faustin. Car, si dans *Cinéma* nous n'assistons tout à la fameuse "crise d'adolescence" d'un individu qui ne tarde pas à retrouver ses repères, force est de constater cependant que dans *L'aîné des orphelins,* il s'agit de tout autre thème. Notamment une tragédie, à la fois individuelle, collective et historique. Car à n'en plus douter, Faustin n'est point dans la rue par plaisir. Il s'y trouve parce que vraisemblablement le génocide ne lui a pas laissé le choix : Orphelin, survivant tant bien que mal d'expédients divers, Faustin ne trouve pas *a priori* dans ce monde marginal, le plaisir de l'aventure et l'excitation de l'interdit. Quant au meurtre qu'il a commis, celui-ci est tout aussi absurde qu'irréel. Puisque en

[1] Ici signifie mauvaise mère.
[2] Binguel en langue peule et vice versa. Cf. *Cinéma,* Paris, Seuil, mars 1997.
[3] Cf. *Mensonge romantique et vérité romanesque* de René GIRARD, professeur de Littérature.
[4] Un bandit multirécidiviste chevronné, recherché dans tout le pays.

effet, Faustin, désorienté par l'ampleur du massacre à Kigali, se promène. Puis, il surprend Mûsinkôro en train de violer l'une de ses jeunes sœurs. Il tue ce dernier. C'est ce qui conduit Faustin tout droit à la prison avant d'être ensuite condamné à la peine de mort. De ce fait, le romancier renforce, voire amplifie, nous semble-t-il, ici le caractère inéluctable du dénouement en inscrivant d'emblée son récit dans la prison, où Faustin est incarcéré en attendant son exécution. Les trajectoires des deux héros (Faustin et Binguel) sont ainsi diamétralement antithétiques, opposition qui renvoie, en termes psychanalytiques, à celle du principe de plaisir et du principe de réalité. Le second roman apparaît donc ainsi comme un certain démenti relatif du premier : au mythe triomphant de l'enfant-sauveur succède la triste réalité de l'enfant condamné qui relègue définitivement les scénarios de l'enfance heureuse dans l'univers de l'impossible fiction. Ce thème de l'enfance constitue donc, dans l'œuvre de Monénembo, le fil directeur, de temps en temps secondaire, mais dont on peut observer le cheminement depuis ses premiers romans. Le personnage se charge de significations généralement dysphoriques[1] en étant à la fois le témoin et la victime d'une évolution historique désastreuse. L'environnement familial prend aussi un sens politique et dictatorial sous-jacent : ces « méchantes mères » des romans de l'écrivain ne renvoient-elles pas à la Guinée jadis ? Une Guinée à la fois oppressante et opprimée, dont l'auteur dit qu'elle lui a « *donné le jour et la nuit* »[2]. Ici le sens patriotique de l'écrivain pour sa Guinée natale est manifeste à telle enseigne que l'écrivain dédie *Cinéma* aux nombreuses victimes de la dictature en Afrique. Dictature que l'auteur qualifie d' « *inepties de* l'Afrique » et à la Guinée, son pays d'origine, martyrisée par la dictature. Ainsi, dans les romans, la figure oppressante des mauvais pères de famille n'est-elle pas le reflet de ces « pères de l'indépendance africaine » (dont Sékou Touré entre autres) qui ont participé à la stigmatisation de l'Afrique des Indépendances ? Quoi qu'il en soit, les *topoi*[3] de l'enfance heureuse, s'ils ne sont pas totalement absents, se détachent tout de même sur fond de misère matérielle et affective. Ce sont aussi des thèmes appartenant le plus souvent à un passé révolu. Ainsi, si nostalgie ou mélancolie il y a, il faut dire qu'elle est plus profonde que celle provenant de l'inspiration nostalgique des récits d'enfance. Donc une inspiration aussi bien nostalgique que mélancolique de ce qui semble avoir été vécu par l'auteur, non pas de ce qui aurait été perçu par la critique comme l'expression d'un manque fondamental et définitif. De ce fait, l'universalité de

[1] Instabilité de l'humeur, état d'anxiété, sensation de malaise, etc.
La dysphorie est le contraire de l'euphorie.
[2] Cf. la dédicace de *Cinéma*, Paris, Seuil, 1997.
[3] Le terme *topos*, *topoï* au pluriel, désigne un lieu commun du discours, un thème littéraire récurrent qui devient un poncif ; *les topoï* sont les mots-clefs, **...**

la littérature semble être à bien des égards démontrée dans les romans de Monénembo, d'autant plus que les sociétés humaines dont ils font référence, oppriment sans cesse les enfants et les femmes en leur privant de leurs droits fondamentaux et inaliénables. En confiant la médiation de la narration à la « voix de l'enfant », loin de désamorcer la charge subversive du récit, Monénembo parvient, nous semble-t-il, à en accentuer la portée : en convoquant chez le lecteur les archétypes de ce que Marthe Robert appelle la "*mystique de l'enfance*" (association avec la pureté, la vérité, voire la divinité et le pouvoir magique du verbe ; archétypes de la transgression ; dialectique de l'élection et de l'exclusion, etc.), Cette voix de l'enfance, donc de l'innocence, en effet, incarne, par opposition à celle de l'adulte et indépendamment des actes posés par des personnages, une certaine contestation sans concession et une certaine concession sans contestation.

La voix enfantine de la narration chez notre écrivain est une rétrospective à une époque du bonheur et de la plénitude, non seulement grâce à l'environnement immédiat du sujet, mais aussi et surtout grâce à sa capacité intrinsèque à s'épanouir et évoluer de façon positive. Ainsi, l'imaginaire de l'écrivain ne cesse de recourir aux archétypes du malheur ou du mal à travers les figures de l'enfant-martyr ou de l'idiot. Mais il faut dire que cet imaginaire a souvent été confondu à l'attitude des personnages par une appréciation ou une interprétation erronée du contexte de production historique des romans. A partir de 1998, comme il a été rappelé plus haut, douze artistes (dix écrivains, un cinéaste et un plasticien) ont été invités en résidence à Kigali, dans le cadre du projet "*Rwanda : écrire par devoir de mémoire*" projet initié et lancé par l'écrivain tchadien Nocky Djedanoum, organisateur du festival annuel Fest'Africa de Lille. Les rencontres de Kigali et Butare, organisées par Fest'Africa 2000 du 27 mai au 5 juin de la même année ont clos ce travail collectif, dont les ouvrages ont presque tous été publiés.

Qu'en est-il de l'éthique et de la stratification des secteurs d'activités ?

CHAPITRE II : PORTRAIT MORAL ET REPARTITION SOCIALE DES SECTEURS D'ACTIVITES

Décrivons avant tout le cadre dans lequel se déroule le récit romanesque. De Conakry à Abidjan, d'Abidjan à Lyon, de Lyon à Batna-Tiaret, de Batna à Salvador de Bahia,…pour ne citer que ces villes, Tierno Monénembo fait promener son lectorat, d'un roman à un autre, d'une ville nouvelle, une culture nouvelle. Mais si l'auteur fait aussi découvrir le décor pittoresque du paysage traversé en insistant en particulier sur la richesse et la diversité de la flore, force est de

constater que l'amateur du « *tourisme littéraire* »[1] peut être quelque peu déçu. Puisque la ville n'est toujours pas le centre des préoccupations de l'écrivain. Monénembo étant avant tout un écrivain du mouvement. De ce fait, ce sont plutôt les bas-fonds, les banlieues, les favelas qui l'intéressent. Son premier roman, *Les Crapauds-brousse,* est à cet égard, assez significatif. L' « Œil de Dieu »[2], effleurant superficiellement les villas luxueuses, s'attarde sur la misère du bas-peuple vivant dans des cabanes de fortune. Le narrateur qualifie cette condition misérable de vie d' : « *un engrenage sans fin* »[3] : « ... De luxueuses villas se cachent désespérément, enfouies dans des buissons de fleurs. Paille sèche, branches et arbres, briques d'argile, tôles rouillées se mêlent dans un bric-à-brac fou de murs tordus et de toits bas. Masures, chaumières, baraques croulantes s'enjambent, se chevauchent, s'embrassent, se tiennent comme pour se retenir, se tricotent en grappées de bidonvilles : un engrenage sans fin »[4]. Cet extrait descriptif nous inspire deux commentaires ou analyses. D'abord, le bidonville ne s'oppose point à la brousse mais l'intègre plutôt. Les arbres, les branches, la paille ainsi que les briques et les tôles entremêlés dénotent la spécificité baroque de l'écriture monénembienne. Un processus romanesque assez complexe à tel point que le romancier intègre l'univers pittoresque de la flore en vue d'en exhumer davantage la fresque. Dans la vue panoramique et pittoresque du bidonville composée de « *buissons de fleurs* », de « *paille sèche* » et de « *baraques croulantes* », l' « Œil de Dieu »[5] semble être investi par l'auteur d'un romantisme exceptionnel. Ce qui permet la mise en scène quelque peu surréaliste des éléments de la nature par l'imaginaire, la subtilité et la subjectivité de l'écrivain. Cela nous oblige à convoquer une fois de plus Gaston Bachelard qui affirme que : « Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination ce n'est pas « image », c'est « imaginaire ». La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de la nouveauté. Plus que toute puissance, elle spécifie le psychisme humain »[6]. Contrairement au centre de la ville - dans les romans de Monénembo - qui se modernise dans s'exaltant, la périphérie, quant à elle, s'étiole en disparaissant. C'est cela qui oppose ces deux entités antagoniques. Mais ce qui dynamise la vie en ville, c'est bien *la foule* toujours en mouvement. Ce qui provoque le « brain-drain »[7], « anime »[8]

[1] Xavier GARNIER, *Poétique de la rumeur : l'exemple de Tierno Monénembo,* Cahier d'Etudes Africaines, Paris, 1995, Volume 35, Numéro 140, p. 889.
[2] Ici, désigne la focalisation zéro.
[3] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse, op. cit.* pp. 19-20
[4] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse, op. cit.* pp. 19-20.
[5] C'est-à-dire le narrateur omniscient.
[6] Gaston BACHELARD, *L'Air et les Songes*, pp.7-8)
[7] La fuite des cerveaux ou exode des cerveaux ou drainage des cerveaux (brain drain en anglais) désigne les flux migratoires des scientifiques et des chercheurs s'installant à l'étranger pour trouver de meilleures conditions de travail ou de rémunérations. Mais ici, désigne plutôt l'exode des ruraux vers les villes.
[8] Xavier GARNIER, *La poétique de la rumeur : l'exemple de Tierno Monénembo, op. cit.* p. 889.

les soirées mondaines mais en même temps provoque l'exode rural appauvrissant ainsi les campagnes et les villages au profit des grandes villes. Etant entendu qu'il est important d'ajouter que l'écrivain distingue bien les centres-villes des périphéries. La distinction est d'autant plus clairement établie entre le peuple et la foule chez Tierno Monénembo que le lecteur n'éprouve pas de difficultés à reconnaître les nantis des quartiers d' « En-Haut » des pauvres misérables des taudis d'En-Bas. Diouldé, l'anti-héros des *Crapauds-brousse*, est un jeune intellectuel issu du bas-peuple, dont l'ambition et la carrière s'estompent. Après ses études en Hongrie il retourne au pays en vue d'apporter sa participation au développement du pays. Mais il est fatalement mis « *hors d'état de nuire* » par le régime dictatorial de Boubou-Blanc. La pression devient ainsi un instrument incontournable du régime en place à tel point que cela interpelle quasiment et systématiquement l'écrivain dans tous ces romans publiés à ce jour. Cela a tellement influencé l'inspiration du romancier que le thème lié à la dictature revient sans cesse sous forme d'*obsessions récurrentes* et *inconscientes* chez les narrateurs. Dès lors, la particularité, nous semble-t-il, de ce premier roman serait le fait d'avoir fait de Diouldé un personnage au destin plus ou moins ambigu, un personnage ayant une aspiration noble pour son pays mais aussi un personnage, dont le destin est un sujet hautement philosophique. En ce sens que l'auteur n'a pas voulu attribuer au personnage incarné par Diouldé un destin clair : laissant le lecteur la liberté de réflexion sur la portée de la condition humaine. En cela on peut être amené à penser que le destin de Diouldé est plus ou moins semblable à celui de Samba de *l'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane. Moins que « Boubou-Blanc », ce que Diouldé redoute avant tout, c'est la foule. Surtout lorsque les personnages curieux l'interceptent au détour d'un chemin pour lui demander des comptes. Or, ce que Diouldé redoute à travers le rétroviseur de sa voiture en traversant la capitale, ce n'est pas le peuple serein, mais plutôt une foule de misérables. Cette foule grouillante est un personnage symbolique dans la fiction. C'est une entité omniprésente dans les cinq tout premiers romans de Monénembo. Elle est dotée d'un certain nombre de caractéristiques permettant de mieux comprendre le fonctionnement de la répartition sociale des secteurs d'activités. En premier lieu, la foule est un personnage très instable : la foule est une immense bête des bois, volumineuse et protéiforme. Elle grogne sans cesse. Elle est en permanente métamorphose. C'est une masse vivante et dynamique. Un corps instable et réfractaire. Elle a en commun avec ce que les biologistes - tel que l'auteur lui-même - appellent les « Tissus non différenciés », de pouvoir se scinder et se fondre à loisir. En effet, le portrait de cette foule n'est guère réjouissant. Et cela se remarque à travers la répartition des secteurs d'activités. Or c'est à partir cette même foule que va émerger la grogne de la résistance à la dictature et l'oppression du régime de Sékou Touré. Aussi c'est en référence à cette même foule que Josiane affirme dans *Les*

Crapauds-brousse que : « *L'avenir de l'Afrique se trouve, à n'en plus douter se trouve dans cette foule....* »[1]. Ainsi, c'est à partir du chaos visuel, sonore, olfactif auquel la foule est confrontée que la vie dans les bidonvilles s'organise ainsi que la résistance. Et Tierno Monénembo n'omet pas un seul épisode. Le romancier attribue même dans son œuvre deux sens au mot « *rumeur* » : la rumeur des bas-fonds, qui se conçoit comme un amalgame de sons disparates. C'est aussi une espèce de cacophonie générale projetant un écho sonore dans lequel émerge s'organise, se propage et se dresse la résistance. Une résistance des masses populaires impétueuse, tel un serpent bois des bois sauvages. Comme pour dire que lorsque le peuple ne veut plus d'un régime et que les pouvoirs publics ne peuvent plus, une révolution est donc nécessaire. C'est justement la nécessité du changement qui oriente les forces vivent dans les romans de Monénembo. Dans ce cas, s'organise inévitablement la synergie des énergies ainsi que la résultante des voix des sans voix. C'est ce qui se passe dans *Un Attiéké pour Elgas*, où le lecteur est convié à participer en quelque sorte au mouvement social de la résistance. *« ... les voix se sont mêlées aux cahots du bus, aux bruits du port, au silence ombrageux de la lagune*. »[2] Mais il est étrange que ces bruits ne recouvrent pas le silence des personnages dubitatifs. Bien au contraire. Il ne peut en être autrement. Car, à l'instar de ces bidonvilles, la résistance ou la rumeur, au sens premier du terme, est un principe intégrateur qui réduit considérablement les inégalités, ainsi que les oppositions entre les classes sociales. Les bruits, tout comme le silence sont intégrés dans la rumeur. Mais celle-ci semble les mettre au même niveau tout en supprimant leur opposition. De ce fait, de cette rumeur, va naître la résistance comme élément subversif de l'information. Dans *Les écailles du ciel,* par exemple, le récit fait de l'information un prétexte de l'implantation coloniale. Un des symptômes de l'emprise du pouvoir du Blanc sur le Noir est justement la perte de parole et de repère culturel : « *La parole fondue en d'insipides jabotages* »[3]

C'est justement sous forme de résistance et de rumeur que cette même parole va émerger ou renaître à Kolisoko pour construire la légende de Wango, le griot condamné à mort par les colons français. Mais il survit d'une certaine manière grâce à la parole, d'autant plus que sa gloire et sa célébrité demeurent dans la mémoire collective : « L'exécution de Wango alimenta la légende, tel qu'un ruisseau anecdotique se donnant à la célébrité de la mer. Les cigognes la propagèrent dans leurs lointaines pérégrinations. Le vent l'enregistra et la souffla sur tout ce qu'il pouvait toucher : les

[1] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse,* Paris, Seuil, 1979, p. 157.
[2] Tierno MONENEMNO, *Un Attiéké pour Elgass, op. cit.* p. 65.
[3] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse, op. cit.* p. 62.

crânes des montagnes comme les oreilles des arbres... »[1] Ici, la rumeur régule tout ou presque tout. Elle véhicule l'information. Elle construit et organise la résistance. Elle façonne l'histoire et la légende en ce sens qu'elle a une capacité de fabulation fascinante lui permettant de s'emparer de tel ou de tel personnage pour en faire une figure légendaire. Ainsi, le personnage incarné par Escritore dans *Pelourinho*, venu d'Afrique, est assassiné à Salvador de Bahia. Il devient alors la figure de proue à partir de laquelle se tisse l'intrigue du roman. Autour d'elle se construit toute une légende : « Pas plus de trois jours dans le trou où on l'a mis, avait-on prédit dans les chaumières...il se transformera en balbuzard. Il lui suffira alors d'un coup d'aile pour traverser la mer. »[2] La parole anonyme s'empare du personnage. Elle le transforme en figure christique. Mais la figure la plus marquante est ailleurs : c'est celle de Mouna[3], l'intrépide, surgit de nulle part. Pourtant, elle émerge et prend la tête du mouvement de revendication sociale : « *eau courante pour tous* », « *mouvement pour la récupération des Dollars gagnés sur le dos du peuple* »[4]. Elle est la première femme à s'opposer à la dictature de Ndourou Wembîdo dans *Les écailles du ciel*. Mouna est issue des bas-fonds. Elle a un caractère de garçon. Ce qui fait que son père la renie très tôt. Elle ne s'amuse point avec les jeunes filles de son âge. Elle préfère plutôt végéter avec les garçons à qui elle ressemble. Comme pour reprendre le proverbe selon lequel « qui s'assemble, se ressemble ». De fil en aiguille, Mouna finit par prendre la tête du mouvement social de revendication. En revanche, elle ne prend pas le pouvoir. Elle n'obtient pas de fonction politique. Mais au cours de sa vie, Mouna ne cesse de militer pour la juste répartition des ressources naturelles du pays. Personnage historique, à caractère très particulier, Mouna est cependant « happée » par la rumeur qui fait d'elle une « figure transhistorique ».[5] « Les règnes des présidents proliféraient comme des générations de mouches et venaient s'échouer l'un après l'autre devant l'intemporalité de Mouna, combattant invincible, déesse justicière et coléreuse qui continue encore, à l'heure où je vous parle, de sévir sur l'ensemble des Bas-Fonds, défaisant les régimes à tour de bras… »[6] Mais l'intemporalité de Mouna est liée à son caractère dit de « garçon » ainsi qu'à son engagement politique, à tel point que son action sociale est qualifiée par le narrateur « mythique »[7]. Cela est d'autant vraisemblable que souvent, les dictateurs africains sont vaincus par un mouvement syndical. Celui-ci puise sa force et sa détermination aussi bien dans

[1] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.* p. 64. Il est important d'ajouter que les circonstances de la disparition de Wango sont très proches de celles de la mort de Fama dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou KOUROUMA (Paris, Editions du Seuil, 1976).
[2] Tierno MONENEMBO, *Pelourinho, op. cit.* p. 217.
[3] Personnage féminin, qui incarne une jeune femme éleveuse d'abeilles et militante syndicaliste.
[4] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.* p. 173.
[5] Xavier GARNIER, *La poétique de la rumeur : l'exemple de Tierno Monénembo, op. cit.* 891.
[6] *Ibidem.* P. 188.
[7] Cf. Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel,* Paris, Seuil, 1986, p. 137.

l'engagement populaire que dans la dissémination de la rumeur dans des bidonvilles[1] à la périphérie des grandes villes. Dans ce contexte, la rumeur (ré) crée et invente des figures intemporelles de la résistance. Mieux, comment des groupuscules, des entités aussi mouvantes et instables que la foule ou encore les « on-dit » collectifs »[2] peuvent-ils produire des figures de personnages qui aspirent à l'intemporalité ? Tel est le grand paradoxe des on-dit qu'il faudra tenter d'éclaircir pour comprendre la force de la résistance. En effet, le pouvoir du régime dictatorial s'exprime par des mots de propagande diffusés par la radio d'Etat. La propagande parvient au peuple selon une structure arborescente verticale. Les postes radio deviennent dès lors des points-relais de la diffusion de la propagande. Le mot d'ordre est toujours le même. Il est toujours émis depuis un centre de pouvoir. Les on-dit, à l'inverse, sont anucléiques.[3] Mais si la rumeur ou les on-dit ont un tel pouvoir, une telle influence sur la foule, force est de reconnaître que la question du savoir, de la véracité de l'information véhiculée relance ces on-dit. Cette question est le type même du faux problème dans la société. Et ce la se remarque chez les personnages. C'est ainsi que Badio, le narrateur d'*Un Attiéké pour Elgass* (1993), s'en prend aux faiseurs de rumeurs : « Qui a remué cette histoire de sassa ? On devrait crucifier les faiseurs de rumeurs »[4]. La rumeur est aussi instrumentalisée par des personnages qui en font un moyen essentiel pour parvenir à leur but. Ainsi, un roman tel que *The Tongue of the Dumb,* du Zambien D. Mulaisho, (London, Heinemann, 1971), met en scène un manipulateur qui tente d'arriver à ses fins en lançant de fausses rumeurs. Ces fausses rumeurs acquièrent vite leur autonomie. Elles font leur effet. Mais elles se retournent à la fin du roman contre son auteur. On constate la même situation chez les personnages, où les rumeurs se transmettent du sommet à la base. Les commérages circulent ainsi sous forme de petites combines, parfois sous forme de confidences. Ainsi les personnages féminins se sentent exclues, oubliés des structures du pouvoir. Cela attise leur rancœur. Ainsi, les lavandières dans *Les écailles du ciel* « déballaient leur linge et celui du village, s'en prenaient à la plus petite tache de pagne, au plus petit secret de Kolisoko »,[5] de même que les secrétaires de direction de Diouldé dans *Les Crapauds-brousse* qui passent leur temps à épier les moindres faits et gestes de leur patron. Par méchanceté, pas sûr ; par jalousie, sans aucun doute, à tel point que le narrateur, excédé par les insubordinations de ces secrétaires, désapprouve

[1] Agglomération d'abris constitués avec des matériaux de récupération, près des grands centres urbains, où vivent des populations presque misérables.
[2] La rumeur collective.
[3] Xavier GARNIER, *La poétique de la rumeur : l'exemple de Tierno Monénembo, op. cit.* Ce mot fait référence à la manière de la propagation horizontale de la rumeur. Celle-ci suit des lignes, selon Garnier, qui se ramifient et s'entrecroisent à l'infini pour former un réseau.
[4] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* p. 71.
[5] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* 44.

leur commérage par cette phrase verbale : « ... *toute cette végétation de secrétaires*...»[1] En effet, les secrétaires de direction de Diouldé sont des vecteurs privilégiés de la circulation des « on-dit »[2]. Si le mot d'ordre de la dictature prend forme au fur et à mesure de la dissémination de la rumeur, celui de la panique suscitée par cette rumeur tire sa force dans l'exagération et l'amplification des on-dit de bouche à oreille. Ainsi, tout ce déroule comme si la foule puise son énergie de ces on-dit. Dans la mesure où ces on-dit se colportent, se transmettent sans vérification de l'information d'un personnage à un autre. D'ailleurs, dans *Les crapauds brousse* par exemple, un constat attire l'attention du lecteur : plus les *on-dit* circulent librement entre les personnages, plus la panique grandit. C'est la stratégie utilisée par le régime politique en place pour arrêter arbitrairement les personnages[3] accusés de complot contre le président Sâa Matrak. C'est précisément la vitesse de circulation de l'histoire colmatée, colportée qui transfigure, transforme le personnage concerné en une figure intemporelle. Si cette figure est une émanation, il n'en reste pas moins qu'elle est également un effet de cette circulation plus ou moins folle de la fausse information, dont les victimes sont difficilement identifiables. Ainsi, l'extrême vitesse de propagation des on-dit apparaît comme l'un des meilleurs garants de la circulation du « caractère » ou de l' « effet » intemporel de la figure.

A présent, résumons les différents caractères représentatifs des on-dit. Tout d'abord, il faut dire que les on-dit sont anonymes, décentralisés et pluriels ; ils suivent généralement des lignes de propagation pour former un réseau. Mais les on-dit répondent aussi à une certaine dynamique interne. En ce sens qu'ils permettent de mieux analyser, donc de comprendre l'environnement de vie des personnages. Somme toute, les on-dit ont des effets réactifs dans notre corpus. Ils ont une capacité de fabulation exceptionnelle, d'autant plus qu'ils sont capables de déclencher la colère du peuple. C'est ce qu'on remarque dans notre étude des textes de Monénembo. Dans cette étude, se déduit trois aspects des on-dit ou de la rumeur, constituant, nous semble-t-il, l'essentiel de la spécificité de la création littéraire de Tierno Monénembo. Ainsi, un roman tel qu'*Un rêve utile* est en grande partie écrit au style direct libre[4]. Ce qui explique la transgression - l'écart ou l'absence – du système de ponctuation dans les discours des personnages principaux[5]. Et le texte romanesque devient difficile à l'analyse. Ainsi, l'éclatement des narrateurs

[1] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse, op. cit.* p. 14.
[2] Sony Labou TANSI, dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez,* Paris, aux Editions du Seuil, 1985, p. 17, donne ses lettres de noblesse au personnage singulier de la commère.
[3] Diouldé, Bôri, Kandia, N'Ga Bountou en font partie...
[4] C'est la superposition du discours citant et du discours cité ; le discours indirect libre relève de la polyphonie. Il s'agit de parler avec les mots d'un autre et c'est une forme de citation ambiguë par nature. On a des indices de subordination sans subordination grammaticale, et des indices de discours direct. Le discours indirect libre se caractérise par l'absence de verbe déclaratif régissant grammaticalement les paroles mentionnées.
[5] Cf. *Un rêve utile, op. cit.*

de la fiction crée un effet direct sur l'émergence des on-dit ou des rumeurs dans le roman. Ces on-dit s'emparent ensuite du texte. Mais si *Un rêve utile* reste le roman où les rumeurs sont l'objet de discours, force est de constater cependant que c'est parce qu'elles donnent forme et force au texte romanesque.[1] Car dans ce contexte, l'imaginaire du romancier n'a ni « rive droite » ni « rive gauche ». C'est une façon originale de laisser imaginer la vie des personnages autrement. Ainsi, chez Monénembo, écrire le roman à la troisième personne du singulier (Cf. *Les Crapauds-brousse*), c'est donner l'impression au lecteur que les personnages s'échappent de l'intrigue et du cadre romanesques. Chez Patrick Modiano, dans son dernier roman intitulé *L'horizon*[2], les personnages ont une autre existence que celle sur le papier. Et où la ville de Paris disparaît dans l'esprit des personnages au profit des rives droite et gauche de la seine. A l'instar des personnages de cet écrivain français, deux solitudes rivalisent chez le personnage monénembien.

Le deuxième caractère des on-dit chez Monénembo est l'éclatement de l'énonciation. Ce caractère trouve son explication dans l'emballement du texte souvent difficile à maîtriser. Ainsi, « arrachées » à leur contexte d'énonciation, les paroles ou propos des personnages enrichissent le texte romanesque. Dès lors, « les énoncés acquièrent une autonomie qui leur permet de tisser des liens de surface avec les autres énoncés sans passer par les contraintes de la cohérence contextuelle et psychologique ».[3] De la même manière, ces énoncés entrent ici dans un tourbillon textuel qui est le reflet romanesque de la démultiplication verbale propre à la rumeur. Mais cet emballement du texte risque, et c'est ce que le lecteur remarque dans *Un rêve utile,* dans lequel l'obstacle à la lisibilité d'ensemble du roman est permanent. A moins qu'il ne soit mis au service de la production de figures romanesques. Tout de même, il apparaît ici la troisième figure caractéristique des on-dit. Parmi les romanciers africains francophones qui se sont intéressés à ce sujet figurent Sony Labou Tansi et Tierno Monénembo. Dans leur la création romanesque, ils accordent une attention particulière aux mythes littéraires. Mais si Monénembo inscrit ses

[1] C'est Tchicaya U TAM'SI, dans *Les Méduses ou les orties de mer*, Paris, Albin Michel, 1982, qui, le premier dans la littérature africaine, a laissé la voix plurielle de la rumeur, donc des on-dit tisser son texte romanesque.

[2] Patrick MODIANO, *L'horizon,* Paris, Gallimard, mars 2010, 176p. , p. 19. « Il suivait la *Dieffenbachstrasse*. Une averse tombait, une averse d'été, dont la violence s'atténuait à mesure qu'il marchait en s'abritant sous les arbres. Longtemps, il avait pensé que Margaret était morte. Il n'y a pas de raison, non, il n'y a pas de raison. Même l'année de nos naissances à tous les deux, quand cette ville, vue du ciel, n'était plus qu'un amas de décombres, des lilas fleurissaient parmi les ruines, au fond des jardins. »
Patrick Modiano est né en 1945 à Boulogne-Billancourt. Il a fait ses études à Annecy et à Paris. Il a publié son premier roman, La place de l'étoile, en 1968. Il a reçu le prix Goncourt en 1978 pour Rue des boutiques obscures. Auteur d'une douzaine de romans et de recueils de nouvelles, il a aussi écrit des entretiens avec Emmanuel Berl et, en collaboration avec Louis Malle, le scénario de Lacombe Lucien. En 1996, Patrick Modiano a reçu le grand Prix National des Lettres pour l'ensemble de son œuvre.

[3] Xavier GARNIER, *La poétique de la rumeur, op. cit.* p. 893.

personnages dans une perspective identitaire post-traumatique,[1] Sony Labou Tansi, semble, quant à lui, orienter plutôt les siens vers la création, la production de figures légendaires. L'auteur présente au lecteur, dans *Les yeux du volcan*[2], un narrateur presqu'omniscient qui se substitue aux autres personnages et au peuple tout en épiant celui-ci grâce à la rumeur collective. De ce fait, la rumeur acquiert un certain pouvoir de libération. Ainsi l'écriture revêt une vocation chez l'écrivain. Une vocation qui se manifeste *a priori* comme un manifeste chez Sony et chez ses pairs :

> « Quand le peuple parle, la parole prend sa mesure exacte...L'Histoire perd sa raison d'être. Ceux qui écrivent des romans devraient savoir qu'on ne serait jamais plus romancier que par la bouche du peuple. Elle invente dans les moindres recoins de la parole, sous le moindre clin de mot. Le roman-trottoir sera imbattable à tout point de vue. Chez nous, les histoires poussent comme des champignons. Elles imitent la luxuriance de la jungle. Elles élargissent une existence maigre qui finit par nous tenir à l'étroit. Toutes nos histoires et tous nos racontars tentent de nous sortir de la géométrie tracée par cette réalité moribonde ... Nous avons réussi des échappatoires fulgurantes au tribunal des mots. Nous sommes le seul peuple au monde à avoir obtenu un non-lieu devant la dictature du verbe. Que diable ! Nous sommes plus malins que les mots. »[3]

Dans cet extrait Sony Labou Tansi invite les romanciers tout comme de Tierno Monénembo à se mettre au service de ce que Xavier Garnier appelle *« la rumeur et de sa puissance de fabulation* ».[4] C'est une invitation non pas pour se camoufler derrière l'imaginaire stérile, mais surtout pour créer des figures légendaires. Si Monénembo essaie de dépasser les querelles autour de son engagement en littérature – commentateur de l'histoire - Sony Labou Tansi, lui, à travers cet extrait, observe et propose la substitution d'une littérature « possédée » qui tirerait son énergie d'une certaine utilisation du langage inédite. Donc, une production littéraire qui serait interprétée par le peuple sous forme de rumeur. Si nos vies sont comme des trains de rêve, Tierno Monénembo, est un aiguilleur céleste, ayant le pouvoir de les diriger où bon lui semble, vers le bonheur, ou vers le malheur. En cela *Un rêve utile* est sinon le meilleur, du moins l'un de ses meilleurs livres. Si familier aussi bien par ses obsessions temporelles, que par ses personnages troubles et flottants. Une sorte de douce mélancolie qu'il n'y paraît... Qui d'autre d'ailleurs que

[1] La prise de conscience du héros se déclenche souvent à la suite d'un événement traumatisant, cf. *L'Aîné des orphelins.*
[2] Sony Labou TANSI, *Les yeux du volcan*, Paris, Editions du Seuil, 1988, p. 143.
[3] Sony Labou TANSI, *op. cit.*
[4] Xavier GARNIER, *La poétique de la rumeur : l'exemple de Tierno Monénembo, op. cit.*

Monénembo a cette flamme intérieure de précision dans le flou des existences qu'il décrit, lui si doué si subtil pour évoquer les atmosphères des intrigues romanesques, au point qu'il en devient, d'une certaine manière, entomologiste de l'invisible ?

De Conakry à Dakar, de Dakar à Abidjan, d'Abidjan à Alger, en passant par Rabat et Casablanca...de Paris à Berlin, de Berlin à Bruxelles, Salvador de Bahia, Etats-Unis, puis retour à Caen, ... Son train de nuit, son avion jour et nuit rivalisent avec les époques, avec la légèreté d'une ballerine ou d'un équilibriste sur un fil duquel jamais il ne choit. Monénembo est un écrivain prolifique, unique, nous égarant parfois dans les corridors du temps, dans les brouillards du rêve, au son d'une mélodie des mots inoubliable, au sein d'un chœur palpitant de personnages...perdus dans l'immensité d'un exil qui ne dit pas son nom. Il a le désenchantement discrètement lyrique. On l'aime et l'admire pour cela.
On l'admire aussi pour son talent dans le maniement subtil de la langue de Molière. Ainsi, *Un rêve utile* n'est rien d'autre qu'un chef d'œuvre des belles lettres même si cette affirmation peut être battue en brèche par d'autres critiques. Qu'importe si les critiques littéraires n'accordent pas une place privilégiée à ce roman dans la production littéraire du romancier. L'écrivain, lui, le place au-dessus de tous les autres. C'est l'essentiel.

Qu'en est-il lorsque la *conscience subversive* rime avec l'*inconscience agressive* des personnages ?

II.1. Les attitudes antinomiques et dépressives

Le moi de l'écrivain et celui du personnage sont en rapport conflictuel ; parfois, l'écrivain et son double intègrent l'architecture de l'imaginaire qui les confronte à diverses situations de conflits psychiques. Ici, le moi, se définit comme une attitude antinomique. C'est-à-dire un comportement du personnage incompatible avec l'ordre établi. Ces différentes postures du sujet écrivant constituent des angles d'analyse possibles du moi actanciel. C'est dans ce cadre que « Le personnage romanesque, précise Jean-Philippe Miraux, offre la possibilité d'analyser le moi à partir « d'angles divers » […] d'ouvrir les perspectives d'approche et de multiplier les points de vue…[du moi] autre problématique littéraire, dont l'enjeu est la complémentarité entre vécu, autobiographie et roman... »[1] Si l'écriture est insaisissable et fédératrice à ce point, il convient en revanche de souligner que l'écrivain s'intéresse aussi à l'écriture des faits divers tels que les nouvelles. Mais les mots justes pour exprimer les pensées justes viennent parfois difficilement. Car les mots se dérobent aussi ; ou à l'inverse, l'écriture fige l'instant dit. Elle nous arrache à

[1] Jean-Philippe MIRAUX, *L'autobiographie, écriture de soi et sincérité,* Paris, Nathan, 1996, p. 116.

nous, à la vie aussi. *Les Crapauds-brousse,* décrivent les projets et les chimères de Diouldé et de ses compagnons anéantis par le système totalitaire. Ainsi, au fur et à mesure que le récit progresse, l'écart se creuse... L'écart se creuse entre *le moi* de Diouldé et l'ordre régnant. Ses attitudes, ses discussions avec ses amis sur leur avenir, sur l'avenir de l'Afrique s'estompent. Les idées nouvelles qu'il propose aux autres sont toujours réfutées. Diouldé devient étranger à lui-même, étrangement étranger à la logique du silence institutionnalisé aussi. Si l'attitude de Diouldé laisse penser qu'il souhaite le meilleur pour son peuple, force est cependant de constater que son projet de développement pour son pays semble en tous points incongru pour le système dictatorial en place. En effet, il est très difficile pour Diouldé et pour ses amis, formés en Occident, d'intégrer les schémas d'une administration qui recrute en fonction des affinités ethniques ou familiales. Or, là-bas, en Occident, ne leur a-t-on pas enseigné qu'on acquiert dans la société un poste de responsabilité par le travail, et que pour cela la compétence reste et demeure l'unique critère de sélection? De ce fait, ne s'impose-t-il pas dès lors dans les relations humaines internationales une certaine occidentalisation du monde et/ou une certaine mondialisation de l'Occident ? Quoi qu'il en soit, Diouldé est confronté à un obstacle administratif qui finit par avoir raison de lui. C'est finalement une interprétation romanesque à relativiser. Car, finalement, tout roman comporte une part non négligeable de fiction. Et que de ce point de vue personne ne peut prétendre reconstituer à l'identique, à l'infini – fut-ce un écrivain - la complexité de la dimension imaginaire, psychique de la vie d'un écrivain sur laquelle chaque critère compte et conserve son propre regard, sa propre conception, au risque d'avoir le regard hagard[1].

Somme toute, le régime politique de Sâa Matrack aura, certes, dès le départ, condamné Diouldé et les siens. Cela aura provoqué et attisé en celui-ci des sentiments et des attitudes dépressifs. A ces sentiments dépressifs s'ajoute un malaise probablement provoqué par le rejet du père[2] et la communauté. Ainsi, dans *Les Crapauds-brousse*, l'école revient toujours comme le tout premier facteur de rupture et d'étrangeté. Car elle « détache » en quelque sorte le moi de l'enfant de celui de la communauté toute entière. La rupture est annoncée dans la lettre du père adressée à Diouldé. Selon le point de vue du narrateur omniscient, le lecteur apprend qu': « […] Alphâ Bâkar avait admis que Diouldé fût mis à l'école. [...] les hommes du village ne surent percevoir qu'un

[1] Il s'agit ici domaine littéraire dont l'aspect a quelque chose d'étrange, d'un peu fou. Les grands immeubles hagards, couverts d'une étrange teinte livide (MONTHERL., Songe, 1922, p. 22). Hagarde et toute sombre, la cathédrale [de Reims] se dressait sur la place déserte (SEM, Ronde nuit, 1923, p. 79).
− Poétique : « le vent hagard, soufflant dans son clairon, Dénoue au-dessus d'eux sa longue et folle tresse » (HUGO, Légende, t. 1, 1859, p. 767).
Prononciation et Orthographe : [aga:ʀ] init. asp., fém. [-aʀ d]. Att. ds Ac. dép.1694 Étymol. et Hist. 1393 fauconn. « qui, ayant mué à l'état sauvage, est farouche et difficilement dessable » (Ménagier, II, 317 ds T.-L.)
[2] Chez Diouldé, le père est une figure qui désigne à la fois le père biologique et la figure du dictateur Sâa Matrack.

fossé s'était creusé, qu'il allait de jour en jour s'agrandir […] »[1] Outre cette école, un autre événement complète la rupture, le « divorce » aussi bien spirituelle que parentale de Diouldé d'avec les siens. Il s'agit de l'avènement du mariage de Diouldé avec Râhi, l'institutrice, rencontrée lors d'une des multiples soirées que Soriba et ses amis, y compris Diouldé, avaient le secret. Au lieu que ce mariage renforce le lien de Diouldé avec son père, il provoque plutôt la scission, la séparation ou le « divorce » parental. L'effet psychique et psychologique de cette brutale séparation perturbe beaucoup la vie du personnage principal. Cette brutale rupture entre le père et le fils unique précipite Diouldé dans la dépression mentale, d'autant plus que le personnage traverse « un passage à vide spirituel » aussi traumatisant et « angoissant que la pensée soudaine d'entrer dans une tombe »[2]. En effet, il est de coutume dans beaucoup de cultures ouest-africaines en général, et en Guinée en particulier, de s'unir, plutôt de se marier à une personne choisie par la famille. Il peut s'agir aussi d'une alliance avec un clan, une tribu, etc. Diouldé outrepasse cette tradition séculaire qu'il considère comme caduque et rétrograde. En décidant d'épouser Râhi, Diouldé coupe en quelque sorte le cordon ombilical sacré. L'ordre est ici représenté par le père autoritaire. Mais, la fracture profonde est annoncée par la lettre du père à son le fils, dont voici l'extrait : « Un dernier mot Diouldé. Si tu épouses cette fille, alors, Diouldé, considère que je ne suis plus pour toi qu'un étranger, plus un père ; que la parenté qui nous liait est devenue celle du singe et de la pierre. Je dis, si tu épouses cette fille, ne me tends plus la main, je ne la prendrai pas, ne m'écris plus, je ne te lirai pas, ne me fais plus cadeau de rien, ce serait une grande insulte »[3]. Ici l'affection et les sentiments du père n'existent plus. Diouldé et Alphâ Bâkar[4] sont en brouille. Leur lien filial est devenu celui du « singe et la pierre »[5]. Du coup, le rapport entre Alpha Bâkar et Mère se détériore. D'autant plus que mère était parti rejoindre Diouldé dans la capitale, laissant ainsi seul Alpha Bâkar dans ses travaux champêtres. Ce que de toute évidence, celui-ci n'a pas accepté. D'autant plus qu'en Afrique, les femmes ont l'habitude d'aider leurs maris dans les travaux champêtres avant de s'occuper de l'entretien de leurs « lougan »[6] Ici, il faut reconnaître que l'espace fictionnel est bien celui de l'étranger. La filiation, les liens paternels et fraternels n'existent plus. Il n'existe plus que la réminiscence épuisante et dépressive de la solitude. Au moment où l'étau du système répressif se resserre sur Diouldé, Alphâ Bâkar, le père de Diouldé, envoie un marabout à la rescousse de son fils. Il ne vient pas lui-

[1] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse, op. cit.* p. 49.
[2] Cf. Mohamed Alioum FANTOURE, *Le cercle des tropiques,* Paris, Présence Africaine, 1972, 313p. Grand prix littéraire d'Afrique noire en 1973, p. 47.
[3] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* p. 51.
[4] Père de Diouldé.
[5] Un proverbe malinké. Bambara aussi ?...peut-être.
[6] Cf. *Cinéma* de Tierno MONENEMBO, Paris, Seuil, 1997, p. 34. Le *lougan* désigne aussi le jardin maraîcher, si cher aux femmes du village. Ces femmes y cultivent et entretiennent souvent différents légumes.

même s'enquérir des nouvelles de Diouldé. Ainsi, père semble incarner dans le roman, le rôle d'un personnage absent, pas un adjuvant mais un figurant réduit à une simple voix que convoquent par intervalles réguliers les souvenirs atroces de Diouldé. Ainsi, l'arrivée du marabout (Karamoko) en ville mandaté par la communauté villageoise traduit-elle un mauvais présage ? Signifie-t-elle, que la communauté, à nouveau, accepte-elle de tendre la main à Diouldé dans la détresse ? Quoi qu'il en soit, à la fin de l'intrigue, il est difficile d'occulter l'impression de rupture entre l'idéal communautaire et le désarroi du héros[1]. Avec la mort de Diouldé annoncée simplement à la fin du roman par un fait divers, le romancier traduit l'échec d'un système politique. De ce fait, le conflit psychique installe. Le doute et le soupçon planent, n'épargnant aucun personnage.

L'Aîné des orphelins traite de la question relative à la figure du père. Le lecteur apprend alors que le père de l'orphelin s'appelle Théoneste[2]. Les parents de Faustin Nsenghimana sont assassinés au cours du génocide. Pour expliquer la tournure psychique de ces assassinats, l'histoire prend de Faustin prend l'aspect pathétique. La fiction privilégie la trace de l'orphelin. Bientôt, le drame des parents du jeune garçon le transforme. Faustin est désormais hanté par l'idée de vengeance. Son cœur se durcit tant psychiquement que moralement à tel point que tout le monde devient « coupable » à ses yeux. Dès lors, l'un des traits récurrents de la fiction du génocide rwandais, serait la construction romanesque d'un mystère autour du génocide. Un mystère de tableau actanciel rempli de *voix éparses*, étranges et singulières. Faustin en reste étranger comme il reste « curieusement » étranger à l'ordre qui a organisé et planifié le génocide. Or, il n'est qu'un enfant. A ce titre, rien ne le rattache au groupe, encore moins à la communauté qui, par ailleurs, se disloque et disparaît, échappant ainsi aux massacres des centaines de milliers d'Hutus et de Tutsis[3]. Et voilà l'enfant libre. Mais livré à lui-même dans les ruelles, les rues et les faubourgs de Kigali. Mais si Faustin essaie tant bien que mal d'organiser sa vie comme il le peut, comme il l'entend, force est cependant d'admettre tout simplement que parce qu'il est dorénavant loin, très loin de la « voix éteinte » de son père. Il se construit alors un univers de rêves, de sentiments et de ressentiments aussi bien par rapport à ses expériences de la guerre que par crainte de représailles de la part de sa communauté. Le génocide devient un moment psychique douloureux dans la vie de l'enfant. Ce moment finit même susciter le doute chez le garçon. A Nyamata, l'enfant possède un deuxième père spirituel : il s'agit de Funga, le sorcier. Avant le génocide, celui-ci fut la voix de la communauté. Une sorte de lien filial entre d'une part les

[1] Plutôt devrions-nous dire « faux-héros ». Terme récurrent dans la littérature des indépendances, où il revêt une autre dimension heuristique et littéraire.
[2] C'est-à-dire, l'idiot du village.
[3] Ethnie au Rwanda

ancêtres et le sorcier, d'autre part entre l'imaginaire de l'écrivain*, les mânes* des ancêtres et la communauté villageoise. Ce lien entre les « *mois* » dispersés se brise bientôt. Il en reste tout de même celui des orphelins. Funga devient dans cet univers, le père spirituel que perd encore Faustin. Quant à l'exil de Faustin dans la cité moribonde de Kigali, il peut être interprété comme un défi à l'autorité qui semble ne plus exister. C'est en référence à ce genre de situation que Julia Kristeva s'interroge sur la réflexion liée à la perte des parents : « Être dépourvu de parents – point de départ de la liberté ? Qui n'a pas vécu l'audace quasi hallucinatoire de penser sans parents ne comprend pas la folie de l'étranger, ce qu'elle procure comme plaisir (« Je suis mon seul maître »), ce qu'elle contient d'homicide rageur (« Ni père ni mère, ni Dieu ni maître… »[1]). L'essentiel de cette réflexion de Julia, nous semble-t-il, c'est de se soustraire de l'emprise parentale. Ainsi, la référence à l'absence du père et de la mère renvoie à celle de la figure paternelle. Dans *L'Aîné des orphelins* la parentalité ou le rapport à l'enfance est vécu difficilement par les personnages. La présence devient l'absence. Les orphelins, par incompréhension de l'histoire deviennent des bourreaux. Alors, on peut imaginer aussi bien spirituellement, psychiquement que politiquement, « le poids » de ces orphelins dans l'imaginaire de l'écrivain écrivant cette histoire. L'inspiration romanesque se diversifie. L'idée que le sort est scellé provoque chez les orphelins un choc psychique terrible. Dans ce contexte, quel sens la justice accorde-t-elle à la parole et au témoignage de ces enfants victimes ? Ces derniers échapperont-ils à la logique de l'ordre ? S'y retrouveront-ils ?

Certainement pas car la justice n'accrédite pas une opinion recueillie sous pression. Or, ces aveux des enfants victimes sont recueillis sous influence. Dans ce cadre un rapprochement s'impose entre *Les écailles du ciel,* où Cousin Samba quitte le village Kolisoko, de même que Râhi, Kandia et N'gâa Bountou fuient la repression de Sâa Matrak dans *Les Crapauds-brousse*. Cousin Samba affronte seul le monde urbain « impitoyable » de Djimméyabé. Mais il convient de préciser à ce niveau que l'univers psychique du faux-héros semble s'affranchir - partiellement car le fait de quitter Kolisoko ne met pas fin pour autant aux cauchemars du jeune homme – du poids de la communauté et non pas de celui de la sphère occulte des ancêtres. En effet, c'est Samba que les anciens, c'est-à-dire, les mânes des ancêtres, ont choisi pour être leur héritier. La tâche du grand-père dans ce contexte sera l'éducation. Il s'agit de donner à Samba les enseignements nécessaires lui permettant de mériter la confiance des anciens. En réalité, la communauté villageoise de Kolisoko est oublieuse des ancêtres. Elle est piégée par l'intrusion de l'école française et le tout nouveau rapport de force qu'elle véhicule. Le griot Wango est inquiet face à

[1] Julia KRISTEVA, *Etrangers à nous-mêmes,* Paris, Fayard, 1988, p. 35.

l'hégémonie de la nouvelle école. Il en fait le constat : une modernité de plus en plus sourde à l'oracle. Le monde perd ses repères. Face à cette situation, les morts s'interrogent et font entendre leur voix. La voix sans visage de Sibé, venue de l'outre-tombe transmet aux vivants le message des ancêtres. Une parole d'une autre sphère temporelle, dont les protagonistes du récit sont exclus : « Aujourd'hui que la terre perd pied, que les hommes se sont fait sourds et aveugles, les morts n'ont plus à qui parler. Où sont donc les oreilles adéquates ? Qui a coupé le cordon ? Pourquoi cet écran de brouillard infranchissable ? Kolisoko méconnaissable ! Kolisoko sans goût ! Avarié ! »[1] Il résulte de cet extrait que Kolisoko se meurt progressivement. Et cet état de décadence se remarque respectivement par les adjectifs « *méconnaissable !* » et « *Avarié !* »[2]. Outre cette communauté villageoise, il faut noter que l'initiation de Samba l'a mentalement affecté, d'autant plus que l'enfant est né avec le « regard tourné vers un autre monde »[3] Aussi, Samba fera à la capitale, l'expérience d'un nouvel ordre : celle de l'indépendance. Une indépendance qui crée deux espèces d'Afrique antinomiques l'une de l'autre : l'Afrique des pauvres. C'est-à-dire, l'Afrique des bas-fonds et des bidonvilles de Leydi Bondi et l'Afrique des riches, c'est-à-dire, ceux de « En Haut », partie de la ville (centre-ville) mieux lotie et salubre. Ces deux entités antagoniques s'excluent perpétuellement, indéfiniment. D'un côté, la colère et la frustration. De l'autre, la haine, l'arrogance et le mépris. Le narrateur attire l'attention du lecteur sur la séparation de la ville. Or, dans son esprit cela lui semble injuste et injustifié. Dans son discours, on note « *l'inséparable antinomie.* »[4] Entre « En Haut » et « En Bas ». La « nouvelle Afrique »[5] que représente l'imaginaire du romancier serait celle d'un nouvel ordre capitaliste qui exclurait les pauvres, les mendiants « parqués » à la lisière des grandes villes. Les bidonvilles de l'Afrique contemporaine, à l'instar de celui de Leydi Bondi se caractérisent par une grande marginalité. Quant aux quartiers résidentiels, ils affichent tant bien que mal une sérénité spatiale et temporelle assez exclusive. Il n'y a pas de coïncidence entre ces deux architectures aux différences souvent bien marquées. D'une manière générale, la ville est source de tous les maux. Elle traite relativement mieux un certain nombre de personnages. Elle rejette, refoule, agglutine à la périphérie, en banlieue, « les rebelles » à son ordre. Ainsi, Elgass, le personnage central dans *Un Attiéké pour Elgass,* choisit la fuite. Pourquoi demeurer dans un pays qui vous rejette, qui ne vous reconnaît plus et surtout où vous êtes devenu étrange ? La colonie guinéenne décrite dans ce roman, participe de la même aventure, des mêmes pérégrinations du « moi » des personnages

[1] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit* .p. 92.
[2] Quatrième ligne de l'extrait cite.
[3] Cf. *Les écailles du ciel, op. cit.* p. 19.
[4] Tierno MONENEMBO, *idem, op. cit.* p. 126.
[5] Ici désigne la ville de Djimméyabé coupée en deux.

monénembiens tant affligé en quête d'un asile. Ici, la non-reconnaissance des personnages par le pays a un effet psychique terrible sur l'imaginaire d'Elgass. Le narrateur le décrit comme un personnage désespéré, profondément affecté :

> « Il ne s'était pas enfui, on ne l'avait pas chassé non plus. Il avait délibérément quitté la Guinée, autant par dépit que par dégoût, et si l'on y pense, avec une géniale prémonition. Cette indépendance à laquelle il avait consacré sa jeunesse, dès le début, il l'avait trouvée fumeuse, neurasthénique, saumâtre. Il avait eu beau faire, il ne s'y était pas reconnu […]. Il avait préféré aller voir ailleurs : au Mali, au Niger, au Congo.»[1]

Finalement, le personnage de ce roman n'a pas été obligé de fuir le pays natal. C'est plutôt un choix. Contrairement à Kandia ou Râhi, qui, eux, étaient obligés de fuir le pays natal. Ce périple du moi en quête de repère ou de paix, consiste avant tout dans la recherche d'une de terre d'asile qui, à nouveau, le reconnaisse et protège pleinement le droit à la liberté et à la vie. Or, le personnage monénembien a-t-il toujours droit à la liberté et à la vie ? Il serait logique, nous semble-t-il, de répondre à cette question négativement. Car à la lecture d'*Un rêve utile, Un Attiéké pour Elgass* ou encore *Peuls,* on remarque que les personnages n'ont point de répit. Ils ne savent pas se fixer...à un endroit. Comme si la peur triomphe de toute idée de sédentarisation. C'est peut-être dans la nature même du peul, comme le dit l'auteur lui-même : « *un peuple nomade, toujours en train de partir...* »[2]. La fixation, la sédentarité ou l'ancrage ne fait pas partie de leur univers des personnages. Leur instinct les conduit ailleurs... Le personnage monénembien reflète en général l'imaginaire du peul. Il est voyageur[3]. Il ignore ce que c'est que la sédentarisation. Il vit du nomadisme pastoral ; il est nomade. L'imaginaire, ici, ne se réfère pas à l'actant. Il le déloge en permanence, le fait marcher sans cesse. A l'instar de l'écrivain, Elgass parcourt de nombreux pays d'Afrique. Seule la mort met fin à l'envie du voyage. Ce fut le cas d'Idjatou dans *Un Attiéké pour Elgass,* ou d'Escritore dans *Pelourinho.* Le romancier et ses personnages semblent porter le sentiment de rejet et de bannissement... Cela crée un sentiment de malaise, de dégoût, voire la haine chez le romancier. D'où la naissance du mythe personnel. Un mythe qui, nous semble-t-il, est à la base de la création romanesque de notre écrivain. Nous analyserons la genèse et les étapes de formation de ce mythe personnel dans la troisième partie de notre recherche. Il s'agit de ne

[1] Tierno MONENEMBO, *Un Attiéké pour Elgass, op. cit* pp. 83-84.
[2] Tierno MONENEMBO, *entretien,* avec Elsa COSTERO et Mohamed KEITA dans le cadre de leurs recherches doctorales, Caen, 17 mars 2010, Bar Pergola, 1h-57'.
[3] Cf. Tierno MONENEMBO, *Peuls,* Paris, Editions de Seuil, 2004.

point réduire le parcours aux limites restreintes ou exclusives d'une terre. Car l'écrivain, à l'instar de son peuple, est un nomade. Et en tant que tel, c'est dans l'espace irréductible de la fiction qu'il entreprend sa quête ou ses conquêtes identitaires. L'exil dans ce contexte est somme toute synonyme d'une certaine prise de distance par rapport à la réalité. Dès lors, il appartient au chercheur - au travers de la fiction – d'analyser le vide ou la distance nostalgique ou mélancolique crée chez le personnage, le critique s'interroge :

> « Face [au] sentiment de rejet, de séparation et de relégation, écrit Jacques Mounier, comment donc retrouver son identité, si ce n'est pas le recours à l'imaginaire ?... cette quête par l'écriture, sera-t-elle une quête de la réintégration ? […] Ou, tout au contraire, une véritable découverte de soi, celle en somme d'une nouvelle identité conquise. Par l'écriture, l'exil ne servirait-il pas à mieux se trouver, ou à se retrouver ? »[1]

Ainsi, le moi écrivant dévoile toute la subtilité du terme. Il ne se situe pas dans le constat stérile de l'étrangeté supposée de l'étranger. Il transcende plutôt ce constat sur une interrogation de soi. Une sorte d'autocritique de ce moi. Il faut ajouter que la présence de l'Autre, bien que très souvent conflictuelle aide énormément. La recherche dans *Pelourinho* par Escritore de ses racines le confronte tant psychologiquement que psychiquement à l'étrangeté de l'Autre. D'autant plus que le personnage considère les natifs de Bahia comme ses cousins. Il les considère comme des natifs de l'autre rive, dont il a été séparé par l'Histoire. Ainsi, dès le début, le guide d'Escritore fait le constat du caractère étrange de ce personnage, dont le nom parcourt le récit romanesque. S'il a par ailleurs longtemps hésité avant de servir de guide d'Escritore, c'est tout simplement parce que la personnalité de cet homme venu de l'Afrique lointaine l'a d'emblée dérouté. Il en est sceptique au départ. Escritore affiche en effet une attitude différente de celle des autres touristes venus visiter Bahia. Sa démarche est autre ; il s'immisce aisément dans le quotidien des populations de Bahia. Pourtant, le premier réflexe du visiteur est plutôt de s'en exclure en s'enfermant, par mesure de précaution, nous semble-t-il, dans le réduit d'un hôtel à la fin d'une visite guidée épuisante. La différence d'Escritore vient peut-être du fait qu'il refuse de se dire différent. Il réfute ainsi l'écart entre l'Afrique de ses ancêtres de Brésil. Par cette différence en soi, sa conscience, ou plutôt son moi aurait pu se confondre, se fondre dans celui du peuple du Largo do Pelourinho. Sauf son teint est autre... Il est d'une aura particulière. Ce serait peut-être la raison pour laquelle le guide d'Escritore évoque ici une conscience qui fait du personnage un étranger:

[1] Jacques MOUNIER, *«* Introduction », in *Exil et littérature,* Collectif, Grenoble, Ellug, 1986, p. 6.

> « […] crois-moi, il vaut mieux faire comme Palito : se branler sur la place, et s'envoyer une nigrinha, et rigoler un bon coup. Toi, ton numéro consistait à cultiver la différence sous les airs de celui qui ne vivrait sur terre que pour racheter l'âme des autres. »[1]

L'étude de cet extrait nous montre que les préoccupations d'Escritore, le faux-héros sont différentes de celles du peuple des Cabesas Negras.[2]Ainsi, confronté aux affres du chômage, de la misère et de la violence, le « petit peuple » des Cabesas Negras boit, traîne dans les rues et fait l'amour pour ignorer, pour oublier la routine. C'est d'ailleurs le même conseil que le guide d'Escritore prodigue à celui-ci : « trouver une fille et s'amuser, oublier cette histoire de cousins et de racines qui hante » indéfiniment les personnages. La jeunesse des bars jouit de la chair. Elle jouit de la vie autant que de la chair d'autant plus que celle-ci s'offre, se transmet et se donne facilement au présent. Quant à Escritore, toujours inlassablement à la recherche de ses frères, affiche une conscience assombrie par des inquiétudes, des souvenirs atroces, des soucis inavoués. Cependant, ces soucis ne hantent point les personnages sans soucis. Leda est de ceux-là. Si les inquiétudes restent et demeurent la préoccupation des personnages des intellectuels dans *Pelourinho,* force est cependant d'admettre qu'Escritore s'inscrit, lui, dans le domaine du rêve et de la sphère de la légende. Au moment où son guide, désillusionné désespère de retrouver les frères Baéta, Escritore, lui, rêve au bonheur,... ; il trouve le soleil brillant pendant les rayons pourpre écarlate de celui-ci tirent tristement et désespérément vers le couchant. A ce niveau, le regard d'Escritore et de son guide manifestent le désarroi d'une conscience ou d'un moi déconnecté de la réalité. La réalité d'un *moi* lucide[3] de l'écrivain qui pense peut-être qu'il n'y a pas de légende à récolter sur les pavés de Bahia. Ce hiatus entre le moi du héros et celui de son guide apparaît à travers le constat de deux contraires. Deux rapports, deux visions d'une même réalité. Mais deux aspects de la réflexion qui se coupent, se recoupent difficilement. Le personnage qu'incarne Escritore a une conscience qui le conduit à imaginer qu'il peut bien sympathiser avec ses cousins de Bahia après les avoir retrouvés grâce au symbole sur le corps. Toute la subtilité de l'écriture romanesque de Monénembo réside l'intertextualité du symbole. Car en effet, le symbole est le fil conducteur de l'écriture littéraire du romancier franco-guinéen : le « *sassa* » dans *Un Attiéké pour Elgass,* le « *rocher de la* Kagera » dans *L'Aîné des orphelins,* les « *sept noix de cola* » dans *Les écailles du ciel,* « *l'hexagramme de coralline* » dans *Peuls,...* Mais

[1] Tierno MONENEMBO, *Pelourinho, op. cit.* pp. 27-28.
[2] C'est-à-dire, les pavés noirs de Salvador de Bahia.
[3] Celui du guide.

si Escritore est obsédé par sa mission, force est pourtant de constater que son guide, au contraire, envisage leur recherche autrement. Pour ce dernier leur quête semble frôler la paranoïa[1]. En effet, attitude d'Escritore peut être interprétée ainsi parce qu'il donne l'impression d'être un personnage maladroit et inexpérimenté. En d'autres termes, il est avant tout profane. C'est-à-dire non-initié aux lois ésotériques de la cité complexe de Bahia. A ce titre, le guide ne manque pas d'imaginations pour décourager le jeune chercheur. Après tout, si son guide accepte de le suivre malgré tous les obstacles infranchissables, force est de reconnaître que ce n'est pas parce que sa conscience se rapproche de la sienne. C'est plutôt parce que l'écart entre leurs opinions est aboli, leurs points de divergence sont devenus leurs points de convergence, d'autant plus qu'Escritore est déterminé dans la quête des siens. Le guide et Escritore sont devenus inséparables : celui-là est tout simplement *curieux* ; curieux de voir jusqu'à où celui-ci est prêt à accomplir sa « folie »[2] de recherche obstinée ; curieux d'entamer les périples d'une conscience inconsciente et sourde dans la quête d'un objet inconnu…Le guide fait l'observation suivante à propos de la quête d'Escritore : « […] on ne doit pas perdre son temps à raccommoder l'Histoire. »[3] En effet, quelle folle entreprise que celle de vouloir coûte que coûte recoller les pans d'un passé incertain ! Pourquoi désunir les hommes au moment où tout l'édifice historique s'écroule ? Le guide répond mieux à ces interrogations. Cette réflexion nous fait penser à Albert Camus qui dit dans *La Chute*[4] qu'« il faut mettre ses principes dans les grandes choses », car, poursuit-il, « aux petites la miséricorde suffit ». En tout état de cause, il convient de constater qu'Escritore aura peu ou prou réussi à renouer des liens avec ses frères de Bahia. Même s'il faut toutefois concéder que la mort mystérieuse de celui-ci reste à jamais un *mystère* et non le moindre dans la conscience collective de la cité. Elle[5] peut être aussi interprétée comme un certain échec dans la recherche des frères perdus, un échec dans la tentative d'union des contraires. Donc une certaine antinomie au sens dialectique du terme.[6] Des constats semblables sont possibles également dans *Un rêve utile*, où un

[1] La **paranoïa** (est au sens premier une maladie mentale chronique du groupe des psychoses, caractérisée par un délire d'un type particulier dit délire paranoïaque pour lequel il existe plusieurs thèmes récurrents. Il est opportun d'en différencier la personnalité paranoïaque, qui est un caractère particulier chez certains sujets, mais sans développement d'un délire (même si une personnalité paranoïaque peut évoluer vers une authentique paranoïa). Aujourd'hui, dans un sens dérivé, le langage commun ou journalistique utilise le terme "paranoïa" pour rendre compte d'états comme la méfiance, la suspicion ou le scepticisme, qui ne sont pas en eux-mêmes pathologiques.

[2] Cf. *Pelourinho, op. cit.* p. 49.

[3] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* p. 27.

[4] Cf. *La chute* d'Albert Camus, *op, cit,* p. 19.

[5] (La mort d'Escritore).

[6] La **dialectique** (appelée aussi méthode ou art dialectique) est une méthode de discussion, de raisonnement, de questionnement et d'interprétation occupant une place importante dans les philosophies occidentales et orientales depuis l'Antiquité. Le mot "dialectique" vient du grec ancien et a été répandu par les dialogues de Platon.

Le concept de dialectique s'enracine aussi dans la pratique ordinaire du dialogue entre deux interlocuteurs ayant des idées différentes et cherchant à se convaincre mutuellement.

jeune étudiant fuit son pays. Un pays proposé au lecteur sous forme de devinette, dont l'écrivain laisse l'imagination du lecteur achever le mot : « Gui… ». Il débarque *a priori* dans une ville aussi étrange que cosmopolite appelée Lyon. Mais Lyon et Paris passent pour une cite mystérieuse et dangereuse. Un espace-temps où se mêlent tous les contraires. Dans ces villes, l'intégration du personnage est un problème crucial. En tout état de cause, les expatriés guinéens, tels que les personnages : Galant-Métro, Seyni-M'Boup et les autres ne vivent-ils pas en colonies, enfermés dans des foyers pour immigrés ou dans les cités des banlieues ? Ces banlieues, tel qu'Azoug Begag observait dans le *Gone du Chaâba* (1986), regorgent une couche particulière de la société ; une certaine ligne de partage, presque virtuelle, caractérise les deux mondes opposés. Dans ces mondes antinomiques, l'aventure du personnage monénembien est aussi la conséquence du constat de la fracture entre les deux univers : le moi spatial de la *marge* et celui de *centre.*

La marge et le centre ont leur vie propre, avec très peu de points d'interférence. C'est aussi dire qu'en permanence il y a entre ces deux entités, la conscience du moi et l'Autre, l'existence d'un conflit perpétuel et une incompatibilité des valeurs. Ici, Tierno Monénembo met en exergue une modernité individualiste, une construction sociétaire, où les gens se côtoient mais sans pour autant partager grand- choses. Julia Kristeva, faisant remarquer ce type de culte d'individualisme, en appelle, nous semble-t-il, ici à la cohésion, à l'humanisme et à l'entente. Une façon pour elle de résoudre, le conflit dialectique des contraires :

> « […] c'est peut-être à partir ... du moment où le citoyen-individu cesse de se considérer comme uni et glorieux, mais découvre ses incohérences et ses abîmes, ses « étrangetés » ... que la question se pose à nouveau : non plus de l'accueil de l'étranger à l'intérieur d'un système qui l'annule, mais de la cohabitation de ces étrangers que nous reconnaissons tous.... »[1]

A l'instar de cet extrait, les romans de Monénembo mettent en exergue des personnages individualistes qui cherchent à se reconstruire. Un parallèle est observable entre l'exclusion et la forme textuelle de l'écriture romanesque de notre auteur. Pour s'en convaincre, il suffit de suivre l'itinéraire de Badio dans *Un rêve utile*. Il faut dire que ce roman occupe une place importante dans l'œuvre littéraire de Monénembo. Cette place tient compte notamment de la subtilité de l'intrigue éclatée des micros-récit... L'histoire des personnages se termine souvent par un cri d'alarme, une interpellation, voire une convocation du lecteur. Celui-ci se croit souvent au théâtre,

[1] Julia KRISTEVA, *Etrangers à nous-mêmes,* op. cit, p. 11.

d'autant plus que le roman interpelle sa conscience ainsi que celle du moi exclu. Ce moi représente avant tout celui de l'étudiant guinéen. C'est un discours particulier. En ce sens qu'il use très peu des méthodes classiques du dialogue. Il privilégie plutôt le monologue intérieur des personnages. Un moment d'extase et de méditation profonde du personnage. Ainsi, l'histoire se construit autour du vécu des personnages, des souvenirs atroces, des réminiscences, des remords, des obsessions. Bref, on assiste à une certaine extériorisation des intériorités refoulées... En en d'autres termes, il s'agit pour les personnages, d'extérioriser des sentiments de frustration ou des *métaphores obsédantes*[1]. Le pacte narratif en est transformé. Il se crée dans l'intrigue une brusque intrusion dans l'univers intérieur du personnage. Certes, le cadre central du roman reste Lyon. Mais le lecteur se retrouve très vite hors de cet univers spatial. *Un rêve utile* brouille les repères spatio-temporels. Se confondent ici Lyon, ainsi que les villes traversées par le héros. Le discours intérieur en est transformé. Le personnage devient le vecteur de l'exclusion sociale. Dès lors, il n'est pas exagéré de parler d'écriture de délire d'un moi hanté par des hallucinations. Un moi habité par des images de l'ici et de l'ailleurs. A ce titre, ce roman peut être le plus *difficile* à l'analyse du fait qu'on y découvre plusieurs voix à l'origine de la narration, à tel point qu'on a du mal à les distinguer les unes des autres. Cette démarche de l'écriture littéraire compromet-elle ce que les critiques littéraires désignent sous le nom du *pacte de lecture,* c'est-à-dire l'entente, la cohésion, le lien tacite entre *auteur, lecteur* et *narrateur* ? Quoi qu'il en soit, la fiction romanesque explore les méandres ou les labyrinthes d'une mémoire égarée qui égare, à son tour le lecteur distrait. C'est aussi un parcours sinueux d'une conscience désemparée ; un moi presqu'insoluble, aux contours friables, que le lecteur perd, retrouve plus loin et reperd après dans un tout esthétique dense et complexe. Revenons sur le retour final de Cousin Samba au village de Kolisoko. C'est somme toute un retour ruineux. Mais tout de même un retour voulu et conseillé par le vieux Bandiougou au crépuscule de la vie de Samba. Pour le vieux compagnon de Samba, cet acte est le seul que celui-ci se doit d'accomplir dans une réalité ou dans une vie en perte de sens telle que la leur. Cela suscite la réflexion suivante : Samba loin, très loin des siens de Kolisoko serait-il devenu autre ?

Tout porte à y croire. Naïf, exclu de la société, le personnage devient peu à peu étranger à lui-même. De l'avis de ses compagnons Bandiougou devient fou de ses hallucinations. Dès les premières pages du roman, on le remarque, on l'observe, courant sans cesse derrière « *l'Ombre* » qui se révèle plus tard n'être autre que Samba. Bandiougou connaîtra auparavant avec Samba les

[1] Nous empruntons l'expression de Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à l'étude psychocritique, op. cit.*

prisons de Ndourou Wembîdo[1]. Ainsi, dans la surface restreinte de la geôle coupée de tout contact humain, il semble que la conscience du personnage ait jeté un regard introspectif sur elle-même. Un regard qui permet au personnage de se remettre en cause. Cette opération se serait déroulée de manière à ce que l'introspection puisse essayer de réconcilier le personnage avec lui-même. Car la prison a cette capacité de réconciliations des âmes égarées avec elles-mêmes. Car c'est un espace qui aliène ; et de ce point de vue, il n'est pas étonnant que Bandiougou en sorte plus ou moins mûri, aguerri à affronter les aléas, presque métamorphosé. Il en sort aussi « *déconnecté de lui-même, de l'Autre et du monde* », dit Eddem Awumey.[2] Si le romancier se joue parfois du lecteur en ne lui disant pas tout concrètement sur ses personnages, force est de constater qu'il ne peut le faire indéfiniment. Puisqu'un certain nombre d'indices textuels, une bonne *écoute de l'écriture* et une bonne analyse de son texte révèlent à peu près tout aussi bien sur lui que sur ses personnages : leurs joies, leurs douleurs, leurs pensées les plus intimes…

L'Afrique violente et carcérale métamorphose presque tous les personnages monénembiens. Cela se remarque dans *L'Aîné des orphelins*, notamment chez des personnages figuratifs ou naïfs. Le même phénomène s'observe chez des enfants rescapés du génocide entre Hutus et Tutsis. Des enfants *traumatisés* par le génocide, se recroquevillent sur eux-mêmes, s'ils ne sont pas arbitrairement enfermés dans des prisons à l'instar de Faustin. De ce point de vue, on peut dire que la société a une part de responsabilité dans le traumatisme collectif des enfants devenus fous. C'est peut-être cet état d'esprit qui explique, nous semble-t-il, le désarroi et l'étonnement du personnage de Monénembo devant « l'absurdité de sa condition d'existence »[3] : le regard hagard, halluciné, l'esprit hanté sans cesse par un grand-père mécontent (tel que Cousin Samba dans *Les écailles du ciel*), le silence fixé sur les pensées tristes, sur les souvenirs atroces, douloureux des scènes de violence subies. Les enfants deviennent orphelins et étrangers dans leur propre pays par la folie des hommes. Ils sont étrangers à leur pays, étrangers à eux-mêmes aussi, du fait qu'ils ne puissent pas être, à nouveau, rattachés à la société par le lien familial d'antan ; et du fait aussi que la société est à la fois juge et partie. Ces personnages sont en espace de quelque temps devenus indésirables qu'il faut écraser coûte que coûte. Ils ressemblent à ces parias de l'Afrique contemporaine que d'autres critiques littéraires appellent « sans conscience, sans mémoire » : « *C'est dire qu'en soi,* rappelle, Julia Kristeva, *l'étranger n'a pas de soi. Tout juste une assurance vide, sans valeur, qui axe ses possibilités d'être constamment autre, au gré des autres et des circonstances. Je fais ce qu'on veut, mais ce n'est pas « moi » - « moi » est ailleurs,*

[1] Le nouveau chef de l'Etat.
[2] Edem AWUMEY, *Tierno Monénembo : le roman de l'exil,* Berlin, wissenschaftlicher Verlag, 2006, 192 p., pp. 141-142.
[3] Cf. *La Condition humaine* d'André MALRAUX, *op. cit.*

« moi » n'appartient à personne, « moi » n'appartient pas à « moi », ... « moi » existe-t-il ? »[1]. Cela nous paraît d'autant plus intéressant car le personnage monénembien en général demeure hors de chez lui. C'est un ailleurs qui de ce fait redéfinit, redessine indéniablement la « carte d'identité » du moi actanciel[2]. Car, le personnage, au cours de ses cheminements, de ses pérégrinations, change... Il devient autre. Il acquiert une personnalité nouvelle. Somme toute, la conscience qu'il retrouve à l'aval est différente de celle de l'amont. De toute évidence l'aventure du personnage monénembien transforme celui-ci. La métamorphose est remarquable aussi bien physiquement que psychologiquement. C'est peut-être la raison pour laquelle dans *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à l'approche psychocritique*[3]*,* Charles Mauron va plus loin encore dans ses analyses pour prouver le bien fondé sa méthode d'investigation littéraire. Car pour lui, le romancier peut soit refuser au personnage sa conscience, soit il peut le déposséder de ses liens tout en lui attribuant une fonction de sa convenance. Et le critique Julia Kristeva semble percevoir justement dans l'étrangeté à soi-même un moyen de régler le conflit intérieur du personnage. Un conflit né de l'intrusion de l'Autre dans l'univers du moi. En cela, il faut dire que rien n'est plus intime que le fait de s'immiscer dans l'univers intérieur de ses personnages. Rien n'est plus vrai aussi que cette citation d'Alphonse Karr qui affirme que : « L'Histoire vous parle des autres, du passé,... alors que le roman vous parle de vous »[4]. L'avenir tourmente les personnages de l'écrivain franco-guinéen. Nous aussi dans la vraie vie. A tel point que l'analyse exhaustive de la prose nous est impossible. Pourtant, cette prose nous fascine et nous retient à la fois. C'est peut-être pour cela que le présent nous échappe...En ce sens qu'il nous est difficile voire impossible de mener à bien nos projets. Mais c'est une parenthèse muette qu'il faut fermer pour revenir à nos *mots et tons*. Ainsi, Julia Kristeva nuance ses propos quand elle affirme qu'il s'agit, en fait, pour le « moi » et pour l' « Autre » de nous définir avant tout en tant qu'étrangers. « Nous sommes étrangers à nous-mêmes », poursuit-elle. Plus loin encore, elle concède ou nuance ses propos en disant que ce n'est pas « nous-mêmes » le résultat de l'investigation. Dans un espace où chacun se définit comme étant étranger à lui-même, il n'y a plus d'étrangers, ni d'étrangetés. Puisqu'à partir de ces affirmations, la coexistence des contraires ou des différences est supposée possible. Ainsi, affirme-t-elle : « Désormais, nous nous savons étrangers à nous-mêmes et c'est à partir de ce seul appui que nous

[1] Julia KRISTEVA, *Etrangers à nous-mêmes, op. cit.,* p. 19.
[2] Adjectif qualificatif. Voir schéma actanciel : analyse d'une œuvre narrative, de la notion de personnage pour dégager les différentes fonctions occupées par les différents actants du récit. En littérature, c'est un terme générique qui définit le personnage tel quel d'une œuvre narrative en tenant compte de la fonction qu'il occupe dans le système du récit (*Sujet, objet, destinataire, destinateur, opposant, adjuvant*).
[3] Charles MAURON, *op. cit.* p. 19.
[4] Alphonse KARR, Ecrivain français d'origine germanique (1808-1890) auteur de nombreux romans et d'une revue satirique, les Guêpes. Cf. Citations sur : http://www.dicocitations.com/auteur/2388/Alphonse_Karr.php

pouvons essayer de vivre avec les autres »[1]. C'est donc affirmer que c'est en supprimant toutes les barrières, en abolissant tous les niveaux de l'organisation narrative, notamment le *pacte de lecture*, que se construirait une écriture de sens... Selon Arielle Thauvin-Chapot « C'est […] en pervertissant…les niveaux de l'organisation narrative, […] que se construit … une écriture de l'exclusion, une écriture qui complexifie le rapport lecteur/narrateur/auteur jusqu'au non-sens. »[2]

Escritore, héros ou antihéros de *Pelourinho* aurait-il peut-être compris cela ? En effet, ce personnage se mêle facilement dans la foule des badauds de Salvador de Bahia. Il sympathise facilement avec les populations de Bahia. Pourtant celles-ci restent avant tout un peuple et une terre étrangers. Étrange terre d'asile tout de même ! Peut-être bien parce que ce personnage subvertit sa part de dignité, ou plutôt d'identité que de dignité d'Africain. C'est ce qui explique, nous semble-t-il, le désir sans fin du personnage de rechercher « ses racines perdues » : lui, l'Africain, s'en va rechercher ses racines ailleurs, au Brésil, terre, devenue à la fois étrange et mystérieuse. En Afrique, n'est-il pas aussi étranger qu'à Bahia ? Qu'importe ! Cela ne l'empêche point de traîner...dans les rues à la recherche de ses frères. Ainsi, face à soi-même, le personnage monénembien est en proie à l'étrangeté. Et c'est au travers de cette étrangeté qu'il tente tant bien que mal d'intégrer l'univers de l'Autre. Il faut dire que le romancier n'y réussit toujours pas. Ce qui semble être l'échec de la rencontre de soi avec l'Autre peut en effet expliquer la folie du personnage. Une folie résultant pour l'essentiel d'une certaine non-cohérence, plutôt une non-coïncidence qu'une non-cohérence entre ce que le monde réel offre et le fantasme du personnage. L'analyse de la folie du personnage de l'écrivain, c'est-à-dire, le moi écrivant, le substitut du moi écrit, s'inspire en bonne partie de l'approche de Geneviève Mouillaud-Fraisse. Il s'agit notamment de *Les fous cartographes*.[3] En effet, la figure du fou y est traitée de différentes manières. L'idée sur cette question est différemment traitée par les écrivains francophones. La même approche est aussi abordée dans notre corpus de base[4]. Il faut d'ailleurs dire qu'elle y est récurrente. Elle peut être analysée comme une « *perte de soi* » par le délire ; Sans pour autant oublier que l'aspect de délire relève avant tout ici de la conscience du personnage. Curieusement, il est à noter que la perte de conscience du fou, est source de vérité. Puisque dans une société, où les mœurs sont en perte valeur, c'est uniquement ce personnage singulier qui ose encore briser le tabou : c'est-à-dire, dire et affirmer haut et fort ce que tout le monde pense et dit plus bas. A ce

[1] Julia KRISTEVA, *Etrangers à nous-mêmes, op. cit.,* p. 19.
[2] Arielle THAUVIN-CHAPOT, « Figure de l'exclu et parcours de l'exclusion : le fou et l'écriture dans la littérature africaine contemporaine », in *Figure de l'exclu,* Actes du Colloque International de littérature comparée, 2-3-4 mai 1997, textes réunis par Jacqueline Sessa, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p. 123.
[3] Geneviève MOUILLAUD-FRAISSE, *Les Fous cartographes, littérature et appartenance,* Paris, L'Harmattan, 1995, Coll. « Minorités et sociétés ». Cet ouvrage semble traduire d'une façon assez pertinente la question de la folie chez les personnages de Tierno Monénembo.
[4] C'est-à-dire l'ensemble des livres de Monénembo sur lesquels nous avons choisi de travailler...

titre, force est de reconnaître que dans l'écriture littéraire de Monénembo, le mouvement d'ensemble de l'écriture semble parfaitement suivre le fil conducteur d'une *mémoire* brisée qui se cherche, qui cherche tant bien que mal une scène, une intrigue, dont les différents éléments ne se présentent à l'écrivain que par bribes, par fragments. Le travail sur l'inspiration devient dès lors un véritable « accouchement ». Ainsi, l'écriture, nous semble-t-il, participe à la construction d'un univers de fiction. Mais surtout une fiction affective, où, comme le souligne si bien J. Neefs, parlant des *Géorgiques* : « ... Toutes choses surgissent avec une égale intensité dans l'instant de leur représentation. »[1] Dans *Les Crapauds-brousse,* Diouldé, après avoir été complice d'un meurtre qu'il n'a pas commis, sombre presque dans la folie. Il devient silencieux. Du coup, sa conscience ainsi que ses pensées se troublent. Cela renforce de jour en jour son silence et sa distance face à la société dans laquelle il vit. Il s'intéresse de moins en moins à sa famille jusqu'à sa mort tragique. Dans *Les écailles du ciel,* si l'ancien instituteur Bandiougou sombre lui aussi dans la folie, à la sortie de prison, force est constater que le délire de ce dernier est lié à autre chose : le traumatisme de l'univers carcéral. Son état d'esprit ne s'est pas amélioré non plus. Au contraire à la fin du récit, après que l' « *Ombre* » de Samba eut commencé à hanter le personnage, l'état d'esprit du personnage devient de plus en plus inquiétant. *Cinéma* ne fait pas exception. En effet, ce roman présente un personnage mi-homme mi-animal qui vit quasiment à la lisière de la société. Un être, un personnage étrange. En effet, King Kong vit au dépotoir. Ce qui fait qu'il est à la fois présent et absent du décor de la ville carrefour Mamou. Une ville de rencontres insolites. Mais une ville où se croisent toutes les créatures, selon les termes du narrateur. Dans *Pelourinho,* le lecteur observe le personnage incarné par Juanidir aux propos décousus, sans logique apparente. Il s'agit de Léda-Paupière-de-chouette. Elle semble avoir perdu la raison, la tête à cause, semble-t-il, d'être restée trop souvent enfermée sur elle-même. Or, pour bien analyser et comprendre la folie de ce personnage, revenons-en dans *Les Crapauds-brousse.* Car, dans ce roman, surgit un personnage quelque peu étrange, dont le passé est ignoré. Ce fou débarque un beau jour dans le quartier de Diouldé. Le narrateur, d'ordinaire omniscient veut connaître le fou dans les moindres détails. Le narrateur évoque ici l'intrusion du personnage de fou dans le monde de Diouldé : « […] Il y a le fou, épave humaine que la tempête de la vie avait fait un beau jour échouer dans le quartier, presque devant la porte de Diouldé. Personne n'était capable de dire quand et comment cet homme était venu. Qui était-il ? D'où venait-il ? Personne ne pouvait le dire […] D'abord, il avait erré, secouant ses puces ici et là. Un matin, il gesticulait dans telle cour. Un peu plus tard, il égrenait son chapelet dans telle autre […] Il apparaissait avec les premiers

[1] Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stylistique de la prose,* Paris, Lettres Belin Sup, 1993, p. 55.

rayons du soleil, les mains nouées sur le dos, se promenait à grandes enjambées, narguant la paresse de ceux qui n'étaient pas encore levés de leur lit : « Celui qui ne se lève pas maintenant ne se lèvera plus jamais » « […] Le voilà dessinant de grands arcs de cercle, dansant une danse à pas de géant, grandissant un sabre imaginaire, le faisant tournoyer, il tranche l'air en faisant des houhous de furieuse tempête. »[1] Le narrateur semble savoir peu de choses de ce personnage. Tout ce qu'il en sait, ce sont les actions répétées de celui-ci à son arrivée dans le quartier de Diouldé. Mais l'idée que ce personnage de King Kong ait une origine inconnue se trouve renforcer par les adverbes de temps « *quand* » ? Et de manière « *comment* » ? Enfin les interrogations du narrateur, du genre : « *Qui était-il ?* » « *D'où venait-il ?* » ôtent et excluent toute hésitation quant à l'idée selon laquelle King Kong serait un personnage au passé incertain. Mais si le passé du fou demeure certain à ce point, force est de reconnaître tout de même que son arrivée dans le quartier de Diouldé n'est pas anodine. Elle a été un événement intéressant à tel point que le quotidien du quartier ou celui de la communauté en a été profondément influencé. Non pas simplement parce que ce personnage est inconnu du peuple, mais plutôt parce qu'il y a fait montre d'une manière d'être autre, un rapport insolite, quelque peu différent du réel et de la réalité de la ville Carrefour. Sa quête, de toute évidence, diffère de celle des habitants du quartier. Ce qui fait que dans ce quartier, le fou, lui aussi, est en exil en quelque sorte. Puisqu'ici tout le monde le connaît depuis longtemps. Il est en exil dans cette ville, car personne ne sait en réalité le rattacher à une filiation. D'ailleurs, le narrateur s'interroge sur sa personnalité ainsi que de sa provenance pour, nous semble-t-il, situer les protagonistes du récit : « *Qui était-il ? D'où venait-il ? Personne ne pouvait le dire […]* »[2] Ainsi, le fou sort ou surgit du néant ou du vide pour renaître. Ce vide, à l'instar de Mouillaud-Fraisse, serait le point de départ de sa folie. Mais c'est une autre histoire. Lorsque la pensée littéraire ne peut s'accrocher ni au passé ni au présent, elle dans une impasse, une sorte de « hors-temps » et de « hors-lieu », où elle finit dépourvue de toute logique. Dans ces conditions, le monde devient incohérent, trouble et indésirable tel que le dit Mouillaud-Fraisse. Le trouble de la conscience du personnage peut être exprimé dans cette définition que nous propose ici Monique Plaza. Parlant de la folie du personnage, elle affirme que : « *La folie évoque un monde trouble, les chaos d'une raison chancelante, les soubresauts d'une pensée qui perd ses limites.* »[3] Au constat de la perte, s'ajoute le désespoir d'une certaine impossibilité de retour. Un retour somme toute hypothétique ne serait-ce que spirituel. Ainsi, la folie du personnage monénembien situe l'intrigue romanesque dans un monde imaginaire en perte de repères. De ce fait, la folie serait l'expression

[1] Tierno MONENEMBO, *Les crapauds brousse, op. cit* pp. 79-80.
[2] Tierno MONENEMBO, *Les crapauds brousse, op. cit.* p. 79.
[3] Monique PLAZA, *Ecriture et folie,* Paris, P.U.F, 1986, p. 5.

d'un équilibre, plutôt d'un déséquilibre qu'un équilibre comparable à un fait de société. Dans cette société où les bonnes mœurs sont rares, le personnage est en état de choc. Cela se remarque chez Monénembo. Les personnages les plus représentatifs restent le fou dans *Les crapauds brousse* ; Bandiougou dans *Les écailles du ciel* ou encore Léda-Paupière-de-chouette dans *Pelourinho*. Tous ces personnages ont des attitudes étranges. Mais pour autant l'étrangeté de leurs attitudes ne voile point des instants précieux de lucidité.

En dernière analyse, la décomposition de l'extrait cité ci-dessus, révèle une certaine *inconscience-folie*. Celle-ci se présente comme l'expression du *subconscient* du personnage en délire. Le *fou* est, de ce point de vue, ce personnage dont la pensée tente désespérément de rassembler les fragments de la mémoire. Bref, cette folie révèle l'évidence du réel - ou de l'irréel de l'être ou du personnage – de l'univers parcellaire et morcelé du personnage. Son psychisme étant confronté à un passé douloureux lui aussi lié à une hypothétique quête d'identité. C'est le cas par exemple de Cousin Samba. Cela se manifeste ensuite par une sorte de pensée hallucinatoire étrange qui hante sans cesse le personnage. C'est le quotidien de Djouldé impliqué injustement dans un meurtre commis par Daouda et Gnawoulata[1]. Mais le monde, tel qu'il se présente au « moi » du fou ne semble renvoyer à aucune géométrie spatiale. A en juger par le destin réservé aux personnages, tout porte à croire qu'il s'agit plutôt d'une carte psychologique et émotionnelle ; c'est-à-dire le monde pensé et imaginé dans le délire, l'isolement, le malaise ou la confusion spirituelle. A ce niveau, en narguant les paisibles populations du quartier de Diouldé, le fou n'imagine point s'insérer au sein de la communauté. Loin s'en faut. Il se défoule plutôt... Il exprime l'instant : c'est-à-dire tout ce qui lui passe dans la tête au moment de son monologue. Il repousse toute relation, tout contact à ce moment. C'est pour lui un moment singulier. Un instant de délire. Ce délire ne coïncide donc pas avec le discours d'une communauté qui raisonne. De ce point de vue, l'incohérence du fou semble en tout point s'opposer à l'organisation de la société cohérente en apparence ; Ainsi, la démarche illogique de la folie repousse la logique défendue telle qu'on le remarque dans *Pelourinho* avec l'aveugle Léda ou encore avec Juanidir. Ces deux personnages côtoient des ombres et des figures de légende. C'est une affirmation peu concordante avec la réalité objective des personnages. Cependant le rapport conflictuel de non-coïncidence a une certaine incidence sur le présent et/ou le passé des personnages. En particulier les personnages féminins préférant plutôt afficher des caractéristiques de la masculinité.

II.2. Les personnages féminins ou l'appropriation des caractères de la masculinité

[1] Cf. *Les Crapauds-brousse, op. cit.* pp. 149-155.

Le complexe de supériorité de l'homme par rapport à la femme est une idée répandue dans les cultures. Ce présupposé est si bien reçue dans nos sociétés qu'il ne pose *a priori* aucun problème à personne, d'autant plus que les concepts de masculinité et de féminité sont synonymes respectivement de force (puissance) et de faiblesse, d'activité et de passivité. A ce propos, Simone de Beauvoir, maîtresse de Jean-Paul Sartre, commente les travaux de recherche de critiques et érudits en ces termes : « Aristote imagine que le fœtus est produit par la rencontre du sperme et de menstrues : dans cette symbiose, la femme fournit seulement une manière passive. C'est le principe mâle qui est force, activité, mouvement, vie. C'est aussi la doctrine d'Hippocrate qui reconnaît deux espèces de semences, une faible ou femelle, et une forte qui est mâle. La théorie aristotélicienne s'est perpétuée à travers tout le Moyen Age et jusque dans l'époque moderne »[1] Mais ce n'est pas tout. Hegel, à la suite de Simone de Beauvoir est aussi catégorique : « L'homme est ainsi par suite de cette différenciation le principe actif tandis que la femme est le principe passif. »[2] Ici, l'infirmité de la femme, dont il est question ne relève pas uniquement des mythes ou des traditions. C'est plutôt une faiblesse qui semble avoir une autre origine. Une source dogmatique : elle a un fondement théologique. Ainsi, l'autorité de l'homme sur la femme s'exprime aussi dans les écritures saintes sans ambiguïté : « Le Chef de tout homme, c'est Dieu ; le chef de la femme, c'est l'homme. Le Chef du Christ, c'est Dieu. »[3] D'autres arguments encore sont sans appel. Il s'agit en l'occurrence de ceux de la biologie. Ceux-ci ont contribué à renforcer l'inégalité des sexes ainsi que la subordination de la femme à l'homme. Par exemple, pour docteur Evelyn L. Billings, théoricien biologiste, la caractéristique essentielle de l'ovule est d'être une matière inerte, massive et volumineuse. Le gamète féminin présente une forme volumineuse en raison des membranes nutritives et protectrices de l'embryon qu'il renferme. En revanche, la masse du gamète du sexe opposé - c'est-à-dire le spermatozoïde - est extrêmement réduite. Ce gamète possède une queue filiforme. C'est-à-dire une petite tête allongée. Cette constitution et cette morphologie le prédestinent à la mobilité. Ce qui explique le fait que c'est plutôt le gamète mâle qui va à la recherche des cellules reproductrices du sexe féminin et non l'inverse. En outre, toujours selon ces théoriciens biologistes, lors du processus de la fécondation ou de la reproduction, la féminisation ne s'opère qu'en l'insuffisance ou en l'absence d'hormones actives mâles. En d'autres termes, il s'agit de la testostérone. Donc, au regard de ces différentes remarques, Simone de Beauvoir tire la conclusion selon laquelle la femme est subordonnée à l'homme en raison de sa constitution physiologique. Elle estime que : « *La division des sexes est une donnée biologique non un moment*

[1]Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe I*, Paris, Gallimard, 1976, p. 43.
[2] Hegel, cité par Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe I, op. cit.,* p. 44.
[3] La Sainte Bible, Adition de Louis SEGOND, Corinthiens 11, verset 3.

historique. C'est au sein d'un mitsein originel que leur opposition s'est dessinée. »[1] Depuis longtemps et dans beaucoup de civilisations, en effet, l'homme est considéré comme le sexe fort, eu égard à la possession de ces qualités génétiques[2]. En revanche, il faut reconnaître que leurs prédispositions naturelles poussent inévitablement les femmes à la passivité, à la facilité, à la paresse, à la mollesse, voire la langueur. Pour autant, les personnages féminins dans l'univers romanesque de Tierno Monénembo sont plus ou moins loin de cet être niais, fragile et faible. Ils font plutôt montre d'une conduite et d'une aptitude guerrière à toutes épreuves. Toujours en activité, ils sont investis d'une force redoutable, presque militaire. En réalité, ce sont des personnages qui prodiguent de grandes leçons aux peuples. Cette remarque nous fait penser à l'assertion de Jean-Jacques Rousseau. Parlant de la pertinence de *Le prince* de Machiavel[3] qui apparaît à la fois comme un livre, un « méchant essai »[4], inspiré par un esprit de cynisme ou de scandale, Rousseau affirme : « En feignant de donner une leçon aux rois il en a donné de grandes aux peuples. Le prince de Machiavel est un livre des républicains. »[5]

Dans *Les écailles du ciel,* dès les premières pages, le narrateur rapporte qu'au village de Kolisoko, pour subvenir aux besoins de leurs familles, les femmes cultivent la terre à la place des hommes. Les adjectifs qualificatifs, d'ordinaire dévolus aux hommes leur sont attribués. On remarque par exemple, la femme « courageuse », « combattante » et « persévérante ». Mais la femme est l'objet également de toutes les convoitises : « *Ici, la femme est une obsession […], Ici, la femme […] est l'eau qui apaise et le torrent qui emporte les illusions.* »[6] Il en est de même des rares jeunes filles scolarisées. Mais celles qui ne le sont pas, font le commerce. D'autres encore se prostituent : « Nous sommes toutes passées par le lit de Kékouta…Nous sommes toutes passées

[1] Simone de BEAUVOIR, *op. cit.,* p. 22.
[2] (virilité*, courage, endurance,* etc.)
[3] Le Prince est une œuvre de Nicolas Machiavel, homme politique et écrivain florentin. C'est un traité politique probablement écrit en 1513. *Le Prince* est une œuvre nourrie par l'expérience d'ambassadeur de son auteur. En effet, Machiavel y définit les fins du gouvernement : sur le plan extérieur, maintenir à tout prix son emprise sur les territoires conquis ; sur le plan intérieur, se donner les moyens de rester au pouvoir. Parce que les hommes sont égoïstes, le prince n'est pas tenu d'être moral. Il doit être craint en évitant de se faire haïr par le peuple.
La réduction de Machiavel au machiavélisme est cependant trop simpliste. On peut même lire *Le Prince* comme une des premières oeuvres de science politique, ne cherche qu'à décrire les mécanismes du pouvoir, à la manière du physicien qui détermine les lois de la gravitation. Rousseau ou Spinoza ont pensé que *Le Prince* s'adressait en vérité au peuple pour l'avertir des stratégies utilisées par les tyrans. Qu'en pense la *réception de l'œuvre* ? L'ayant lu, Frédéric II de Prusse le décrira plus tard comme « un livre abominable » : Machiavel, en bon politicien habile à décrire les ressorts du pouvoir, ne se prive pas d'y écrire en effet que lors de la prise d'une principauté, il ne faut pas s'arrêter à la tête du gouvernant usurpé, il faut également noyer tous ses héritiers en bas âge, afin de mettre un terme à la branche dynastique du territoire conquis. Cela permet de se prémunir aussitôt que possible contre des prétendants nourris de haine, susceptibles qui plus est d'avoir pour eux l'appui populaire, une vingtaine d'années plus tard. Machiavel nous montre donc enfin les parts d'ombre du pouvoir, les décisions politiques qu'il juge être « un mal nécessaire », en s'appuyant sur de nombreux exemples historiques, mais aussi sur les travaux de grands auteurs comme Tacite, Plutarque et Sénèque.
[4] Raymond ARON, auteur ayant préfacé *Le prince* de Machiavel, Edition Librairie Générale Française, Paris, 1972.
[5] Réflexion de Jean-Jacques ROUSSEAU sur la quatrième de couverture de *Le prince.*
[6] Tierno MONENEMBO, *op. cit.,* pp. 32-33.

sous sa virilité…Mes sœurs, nous devrions rire des vertus qu'on nous prête […]. Notre chance, c'est la nuit. Notre bonheur est dans le silence de l'herbe. C'est le mystère des choses qui nous sauve. »[1] Mais si ces femmes du village de Kolisoko affichent tant bien que mal la prostitution, il n'en est pas de même pour les citadines de la capitale Djimméyabé. Celles-ci sont plutôt combattantes. Leurs caractères affirmés, leurs démarches ainsi que leur esprit vif à toutes épreuves les classent plutôt parmi les hommes. Oumou-Thiaga et Mouna en sont les plus représentatives. La première, est militante activiste[2] au sein du P.I., section « Mouvement des femmes »[3], la deuxième, est éleveuse d'abeilles avant de militer activement à son tour au sein du P.I.[4] Ces deux jeunes femmes ne sont-elles pas de figures représentatives du caractère affirmé de la masculinité ? Sans aucun doute d'autant plus que le courage et la persévérance d'Oumou-Thiaga ne faiblissent point. Bien que le siège du P.I. se trouve à des heures de marche de son logement, la jeune militante s'y rend tout de même chaque jour à pied. Ce qui dénote sans doute son courage et sa persévérance à toutes épreuves. Et c'est en participant à une des manifestations organisées régulièrement par le P.I. que la jeune femme enceinte sera assassinée par un policier. Il narrateur décrit ainsi la détermination de la jeune femme en ces termes : « Oumou-Thiaga…n'avait pas peur. Elle avança en première ligne d'un peloton de femmes au pagne décidé. La future mère marchait en tête, comme traînée par sa grossesse…Alors qu'elle marchait d'un pas martial en brandissant une pancarte, un policier la saisit par le bras […] fourra dans son ventre la pointe acérée d'une baïonnette...l'endroit...où elle tomba ... dans l'écrabouillure de son fœtus ... sera aménagée plus tard la fameuse place de l'Indépendance... »[5]. Quant à Mouna, l'éleveuse d'abeilles, son tempérament détermine sa destinée. Ce personnage est téméraire à toutes épreuves. Voici comment le narrateur le décrit : « ... son esprit dégourdi, sa débrouillardise précoce et son goût prononcé pour le danger... firent de Mouna la redoutable apicultrice qui sèmera la terreur dans tous les Bas-Fonds. […] Mouna était ainsi faite : une fille avec tous les attributs qu'en atteste la nature, mais que répugnait la compagnie de ses consœurs et qui préférait celle plus turbulente des garçons. […] Par nature, elle adorait les empoignades, les défis, les duels pour un bonbon ou pour une poignée d'arachides, les chapardages vaniteux et les provocations inutiles. »[6] Ces exemples peuvent sans nul doute être complétés par tant d'autres. Qu'à cela ne tienne ! Car, il ressort de ce qui précède que ces personnages incarnant les femmes dans des fonctions diverses détiennent une fougue et un courage impressionnants. Finalement, à côté de la

[1] Tierno MONENEMBO, *op. cit.,* p. 45.
[2] C'est un militant qui exagère dans ses prérogatives, dans l'exercice de ses activités (ou fonction), etc.
[3] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.,* p. 139.
[4] Parti de l'Indépendance.
[5] Tierno MONENEMBO, *op. cit.,* p. 140.
[6] Tierno MONENEMBO, *op. cit.,* p. 170.

gent féminine aussi intrépide que la gent masculine, on peut se demander si celle-ci est meilleure à celle-là. A dire vrai, Mouna, Oumou-Thiaga et Leda, ... pour ne citer que celles-ci ne sont *a priori* pas comparables à la cohorte des garçons insoucieuse de son avenir. Loin s'en faut. Car ces jeunes femmes sont tout particulièrement soucieuses de préparer leur avenir tout en préservant leur image. Elles assument aussi tant bien que mal le rôle généralement dévolu à l'homme : subvenir aux besoins de la famille. A cette qualité morale, à cette caractéristique donc, s'ajoute la soif inconditionnelle de la conquête d'indépendance : leur indépendance. L'indépendance vis-à-vis des hommes. Mais surtout l'indépendance politique et totale de leur pays. Car, pour ces jeunes femmes l'indépendance, quelle qu'elle soit se mérite. A ce titre, s'arrache. Elle n'est point offerte. Elle est au bout de l'effort. C'est peut-être cette attitude combattante qui justifie leur place avant-gardiste dans la lutte contre ce que Mouna elle-même appelle, à juste titre : « la lutte pour la récupération des dollars ... gagnés sur le dos du peuple »[1]. Car, en effet, bien que la vie de Mouna soit une vie de jeune fille, *a priori* elle semble aimer avec ardeur les défis. Elle recherche sans cesse des sensations fortes. Cette impression semble être bien confirmée d'ailleurs par cette phrase nominale : « *Mouna la redoutable.* »[2] Si morphologiquement la femme est moins robuste, de ce fait, moins forte que l'homme, force est de constater cependant que les jeunes femmes mises en scène dans l'œuvre de Tierno Monénembo sont des femmes d'exception. Elles font exception à cette règle. En réalité, elles font montre d'une abnégation et d'un courage exceptionnels à toutes épreuves. Pour s'en convaincre, il suffit de suivre littéraire des sept femmes Dans *La Tribu des Gonsesses*[3]. La pièce de théâtre se passe à Paris dans le quartier populaire de Château Rouge et de Barbès. Au cœur de l'exil donc, des amies - huit femmes - se retrouvent une nuit. Au cœur de leurs interminables discussions se révèlent des histoires vécues et d'espoirs inassouvis. Ainsi, tout au long de leurs conversations, s'égrènent les peurs. Les rancœurs aussi ainsi que les préjugés. Tout cela dans une ironie corrosive, parfois festive et souvent pathétique. Au-dessus de ces huit destins de femmes - de la plus jeune à la plus vieille - plane l'ombre d'un homme, d'un seul, père et amant à la fois. Tout comme l'histoire de Kékoura[4] et de sa collection de femmes dans *Les écailles du ciel.* Au fil des mots, le drame se noue et se dénoue jusqu'à révéler au lecteur la solitude de chacune de ces protagonistes. Le temps d'une trahison donc. S'impose alors, l'évidence selon laquelle l'on est toujours plus proche de son bourreau que l'on ne s'imagine. Car ces femmes ne se complaignent jamais dans l'oisiveté et l'inaction. Ce sont des personnages

[1] Tierno Monénembo, *Les écailles du ciel, op. cit.* pp. 159-163.
[2] Tierno MONENEMBO, *Id.*
[3] Tierno Monénembo, *La Tribu des Gonsesses,* Mali, Bénin, Cauris Editions, spécialisée sur les pays d'Afrique, 2006.

[4] Nouvel homme.

plutôt courageux qui se battent pour gagner leur vie. Peut-être pas dignement, dira-t-on. N'empêche tout de même que ce sont des personnages qui veulent sortir de l'enlisement des traditions et des contingences sociales ; ce sont des personnages qui cherchent leur place dans une société dominée par la gent masculine. Encore la recherche d'une certaine indépendance. Ces femmes transcendent les clivages entre les deux sexes. De ce fait, elles prouvent qu'elles ont les mêmes aptitudes, les mêmes qualités que les hommes. Mouna et Idjatou veulent échapper au complexe d'infériorité - un cliché qui les considère comme le « *sexe faible* » - afin d'acquérir leur autonomie. Une attitude de réconfort mental. Mais c'est aussi et surtout une affirmation d'identité et de personnalité longtemps refoulée dans le *subconscient*. C'est pourquoi, certains d'entre ces jeunes personnages féminins n'hésitent pas à militer très tôt au sein des partis politiques en vue de mettre en pratique leur attitude militante et révolutionnaire. Nous en voulons pour preuve la mère de Yabouleh et de Kanny. Il s'agit d'Oumou-Thiaga. La vendeuse de « *riz-mafé* », qui à force de participer assidûment, régulièrement aux manifestations, en est devenue le bouc-émissaire. Elle est l'un des premiers martyrs de l'Afrique des indépendances. Pauvre Afrique ! Pourquoi paye-t-on toujours la liberté, la vraie, au prix fort ? Mieux pourquoi faut-il toujours devoir quelque chose pour, en retour, recevoir quelque chose, parfois même à titre posthume ? La réponse à ces questions peut en déclencher d'autres. Toutefois s'il faut éviter d'ouvrir la boîte de pandore, il convient tout de même de concéder que la mémoire d'Oumou est honorée. Puisque là où elle est tombée au combat, « *dans la flaque de son sang et dans l'écrabouillure de son fœtus* » sera aménagée plus tard la place de *l'Indépendance* »[1]. Loin de tout soupçon, Oumou-Thiaga[2] est devenue dans le champ de bataille une icône, une figure de l'héroïne. A l'origine de son engagement politique et militant, son compagnon, Cousin Samba. Mais on peut appeler cela un paradoxe chez l'écrivain. Pour la simple raison que Samba est muet. C'est un personnage principal mais quasiment absent, figuratif et muet. Il ne parle jamais dans le roman. Ou dirions-nous que l'écrivain le tue avant même qu'il n'existe. Car à la mort de sa compagne, Cousin Samba s'engage aux côtés des combattants de la liberté, regroupés au sein du Parti de l'Indépendance (P.I.). La fille d'Oumou-Thiaga, Kanny, est fière du combat mené par sa mère pour l'émancipation des femmes des Bas-Fonds. Une fierté patiemment et obstinément entretenue contre l'envahisseur ou l'oppresseur colonial. Le narrateur omniscient, témoin oculaire de l'acte de bravoure de cette féministe, confirme la thèse énoncée ci-dessus par un hommage à titre posthume au personnage. Un lieu fait office de symbole. Il s'agit de la désignation du lieu de l'assassinat d'Oumou comme : « *Place de l'Indépendance* ». Tout un symbole. Une tragédie

[1] *Ibid.*
[2] Thiaga signifie en Ouolof, une femme de basses mœurs ou une prostituée.

aussi. Un symbole et une tragédie certes ! Mais c'est un *lieu-mémoire* aussi. Car ce lieu représente non seulement le lieu du « souvenir-mémoire » du personnage auquel il se rapporte, mais aussi et surtout le « souvenir-mémorial » de Kanny, de Yabouleh, de Mouna, de Léda-paupière-de-chouette. Subtilement par extension, c'est également le lieu-mémoire de toutes les féministes mortes brutalement au combat pour la sauvegarde de la justice et la liberté des femmes. De par leur bravoure, leur engagement politique, ces femmes dénoncent les abus et les dérives des sociétés traditionnelles africaines décrites dans les romans de Tierno Monénembo. Par cet acte, l'écrivain nous invite à la réflexion. Il invite surtout le lecteur à une sorte d'autocritique éclairée sur la nécessité de la remise en cause de certaines valeurs culturelles rétrogrades. Est-ce un appel à un raisonnement ou à une remise en cause dialectiques ? Peut-être que oui. Peut-être que non. Rien n'est certain. Ce qui est sûr, c'est que c'est une leçon de réflexion et d'introspection. Par ailleurs, les personnages féminins souhaitent, au-delà de tout, restructurer la société dans laquelle ils vivent. Ils proposent leur façon de réexaminer certaines valeurs d'ordre social, racial, voire sexuel. En d'autres termes, en réponse à une certaine oppression psychologique sociale, ces femmes revendiquent clairement la place qui leur revient de droit dans la société. Pour cela, elles refusent toutes coutumes ou pratiques ancestrales ou actuelles auxquelles l'égalité entre l'homme et la femme n'est pas respectée. Elles ne reculent point face à l'adversité. Eprises de liberté et de changements, leur radicalisme provoque parfois des conséquences désastreuses, déclenchant parfois des troubles de comportement suicidaires. C'est le cas du génocide rwandais décrit dans *L'Aîné des orphelins*. De même, pour protéger son compagnon, Oumou et Yabouleh se font agresser par des hommes au « *marché-du-petit-jour* » sous prétexte que le compagnon d'Oumou est activiste. Malgré le bas âge de ses deux filles et l'incarcération de Cousin Samba à Fotoba,[1] Oumou se fait enrôler dans des manifestations de la lutte émancipatrice où elle trouve la mort. C'est presque la même attitude qu'on constate aussi chez Mouna. Elle est présentée comme une femme courageuse, généreuse, téméraire et soucieuse du progrès de sa société. En revanche, elle est solitaire. Elle n'a pas d'ami(e)s. Elle reste et demeure insensible, sourde et muette aux demandes des hommes en mariage.

Somme toute, rien *a priori* ne semble évoquer au départ la féminité classique chez ces femmes. La force, la fermeté, la rigueur du cœur sont, semble-t-il, féminines à travers leurs comportements. En d'autres termes, elles semblent avoir perdu leurs caractéristiques classiques principales féminines. Pour ces femmes, il n'est pas question d'accepter le modèle social tel qu'il s'offre à elles, tel qu'il se présente. Elles usent, de ce fait, des attributs, des attitudes dits

[1] Une prison redoutable située sur l'île de Fotoba.

masculins en vue sinon d'éradiquer les clivages entre l'homme et la femme, du moins proposer un certain statut social et une certaine personnalité à la gent féminine dans la société. Autrement dit, jeter une passerelle identitaire entre l'homme et la femme. C'est une manière de faire dialoguer aussi différentes cultures ou civilisations. Car aucune épreuve si rude soit-elle ne doit n'entraver, empêcher l'accession, l'aspiration à la liberté et au droit social. Ces personnages féminins font souvent face aux conséquences dramatiques de leur choix de vie. Ainsi, les actes qu'ils posent sont les marques du sceau de don de soi pour un idéal. Et à ce titre, leurs progénitures et leurs familles respectives pâtissent de cette forte détermination à s'affranchir d'un monde opprimant. Ces personnages sont sacrifiés sur l'autel des préjugés sociaux. Ils sont à plaindre dans une société où l'indifférence entre les couches sociales augmente chaque jour un peu plus. Mais pas particulièrement pour elles-mêmes. En réalité, ils se recroquevillent sur elles-mêmes. Ils veulent plutôt protéger leurs familles des erreurs de jeunesse qu'ils ont commises. Physiquement et psychiquement, ils sont ravagés et détruits par des secrets d'intérieur au travail. Leurs actions, somme toute, sous-entendent une certaine mélancolie. La destruction psychique qui en découle est similaire à un « *suicide volontaire* ». La dépression n'est pas loin. Elle se remarque notamment chez ces personnages par la pulsion suicidaire. Une démission ou une lâcheté ? Rien n'est sûr. Ce qui est sûr c'est la volonté d'aller à la mort dès lors que le geste contribue à la destruction tant physique, psychique que psychologique. Mais s'il ressort ici le motif de la destruction, de la double identité et de la mélancolie, force est de reconnaître qu'il n'en demeure pas moins vrai que l'autodestruction des personnages féminins chez Monénembo traduit une certaine forme d'héroïsation. De ce fait, ces personnages inspirent et suscitent chez le lecteur des « *rivières du Sud* » en particulier : respect, admiration et considération. Or, seul le retour des structures récurrentes de cet état des faits confirmera cette hypothèse, ce constat. Qu'en est-il du roman, dont le sobre titre fait penser au septième art ?

En effet, dans *Cinéma*, le jeune narrateur Binguel rapporte que le rôle social dévolu à la femme tel qu'il se définit par la tradition reste le même : « *Les femmes sont à la plantation, au lougan, à la cuisine et aux enfants* ».[1] Or, que remarque-t-on en réalité ? En réalité, on constate que les femmes enfreignent de plus en plus les normes sociales. Quel que soit leur âge, elles ont le désir d'apprendre, de se cultiver. Ainsi, pendant que les jeunes filles vont à l'école, les « vieilles personnes » et les femmes moins âgées « se réunissent à leur guise ». Et lorsqu'elles s'y retrouvent, « les plus instruites dispensent des cours d'alphabétisation et d'éducation ménagère » aux autres.[2] Outre ces cours de formation, elles assistent également « aux réunions organisées par

[1] Tierno MONENEMBO, *Cinéma, op. cit.*
[2] Tierno MONENEMBO, idem.

les « groupements de femmes immigrées »[1]. « Elles apprennent ainsi quelque chose de nouveau sur leur pays d'origine », ajoute le narrateur. C'est dire que ces femmes ne demeurent pas confinées au seul et unique rôle que leur assigne d'ordinaire la tradition. Elles aiment les mondanités et le luxe. Elles aspirent de plus en plus à une formation intellectuelle et politique. Cette soif de connaissance et d'ouverture aux valeurs étrangères ne leur fait pas oublier leur rôle social.

Armées d'un courage exceptionnel et d'une témérité quelque peu inquiétante, les personnages féminins dans les romans de Monénembo parcourent tous les jours des kilomètres à pied, ployant l'échine dorsale sous des charges de fagots de bois en provenance des champs et des lougans[2]. C'est par exemple le quotidien de « mère-Griefs » dans *Cinéma* et l'occupation de Diaraye, la femme de Hammadi, père de Cousin Samba dans *Les écailles du ciel*. Une fois au champ, ces femmes font face aux tâches les plus âpres :

> « Au champ, les femmes du village avaient les reins courbés toute la journée. Binant, sarclant, elles arrosaient de leur sueur la terre rouge d'où germerait, ce qu'elles auront encore à traiter, seules, avant de le récupérer en repas. »[3]

Ainsi, de cet extrait, on constate tant bien que mal que les femmes se trouvent à l'avant-garde des activités qui concourent à l'autosuffisance alimentaire de leurs familles respectives « *Binant, sarclant* » « *arrosaient de leur sueur* ». En d'autres termes, ici, même si les labours reste un travail des hommes, force est cependant de constater que ce sont à elles seules qu'incombent les labours, les semences, l'entretien, la récolte, le transport et la transformation éventuelle des vivriers. C'est également affirmer que dans un continent comme l'Afrique, où la population est essentiellement rurale et où l'agriculture extensive traditionnelle n'est pas encore entièrement mécanisée, les travaux les plus rudes sont souvent réservés aux femmes. Les hommes sont de plus en plus oisifs. Ils immigrent plutôt dans les grandes villes à la recherche de l'argent frais. Un paradoxe ! Pendant ce temps, les femmes affrontent une nature mortifère sans jamais se plaindre ou se soustraire du labeur quotidien. Les expressions du narrateur telles que : « *reins courbés…toute la journée* », « *arrosaient de leur sueur* » traduisent l'ardeur, la pénibilité et l'aspect excessif de la tâche à laquelle elles sont assujetties douloureusement. L'échine tordue, le corps fléchi et les yeux rougis par la poussière des champs sous le chaud soleil des tropiques. Si au champ, elles labourent et plantent seules des maniocs, des cultures vivrières, leur corvée ne

[1] Tierno MONENEMBO, *Un rêve utile, op. cit.* p. 47.
[2] Jardins potager entretenu par des femmes.
[3] Tierno MONENEMBO, *op. cit.*

s'achève pas pour autant. Car une fois retournées au village, « *[…] elles auront à traiter, seules, avant de les récupérer en repas* »[1], confie le narrateur. Elles ne possèdent pas d'appareils électroménagers qui puissent les décharger tant soit peu des tâches ménagères qui les attendent encore à leur arrivée chez elles. Ces femmes sont toujours en activité. Elles n'ont aucun moment de repos mérité. Elles sont de ce point de vue comparables à des pécheurs, dont le Saint Coran fait référence, sourate II La Vache, chapitre 19, où le « *Bon Dieu n'accorde point de répit aux impies* »[2] bien qu'aucune « *chicotte ne fût alentour* ». Cet excès de travail participe à la destruction progressive du corps humain. Le narrateur montre le signe de fatigue tant corporel que spirituel : « *elles mastiquaient lentement, en silence*»[3]. Elles se présentent comme des êtres tristes, fatigués et désespérés. A dire vrai, elles sont « détruites » et « ravagées » par le dur labeur. Elles communiquent très peu pour ne dire jamais.

Mais cet état n'est pas vraiment consubstantiel aux femmes vivant à la campagne uniquement. En effet, les femmes citadines ignorent également le repos. Elle est considérée, précisera plus tard le narrateur, comme une « employée de maison, chargée de l'approvisionnement, du soin et de la garde d'une progéniture parfois plus nombreuse qu'elle n'aurait souhaité...».[4] Le tableau de la femme citadine que présente si brièvement le narrateur omniscient suscite de l'engouement. Car celle-ci fait montre d'un courage et d'une abnégation à toutes épreuves. Elle reste humble malgré le fait d'être accablée de tâches domestiques quotidiennes. A cela s'ajoute une progéniture plus ou moins nombreuse. Ce qui provoque la dégradation progressive de ses défenses, de ses organes reproducteurs, voire de tout son être. Toutefois, si elle ne se dérobe point à son rôle de procréatrice, c'est qu'il n'existe presque pas d'intimité entre elle et son enfant. Les moments de *tendresse* à l'égard de sa progéniture sont rares pour ne pas dire inexistants. Lorsqu'il en a, ces moments d'intimité souffrent d'un manque de tendresse et d'affection de la part de la mère biologique. C'est peut-être ce qui explique le fait que les enfants quémandent, font la manche, mendient ou sollicitent de temps à autre un peu d'amour et d'attention…C'est par un moment d'agacement qu'est accueillie cette demande comme l'indique l'extrait suivant : « *Ce matin, Binguel aurait tant voulu faire la grasse matinée mais dès six heures, le petit môme a ouvert la porte de la chambre et s'est planté prêt de la fenêtre pour guetter le passage de son mentor, Benté* ». Cette attitude de l'Homme de l'Ouest, Diaraye ou Mère-Griefs l'ignore. On ne retrouve en ces personnages féminins ni la tendresse ni même la possibilité d'imaginer la vie en intimité avec leurs progénitures ne serait-ce qu'un instant. Dans ce

[1] Tierno MONENEMBO, *Cinéma,* Paris, Seuil, 1997, *op. cit.* p. 49.
[2] *Le Saint Coran,* 114 Sourates, Chapitre II, La Vache, Verset 19, p. 2.
[3] Tierno MONENEMBO, *Cinéma,* Paris, Seuil, 1997, *op. cit.* p. 49.
[4] Tierno MONENEMBO, *Cinéma, op. cit.*

contexte, l'enfant souffre dès lors d'un réel manque d'affection maternelle. Ce manque traumatise psychiquement celui-ci en d'autres circonstances et affecte parfois même la formation de sa personnalité et de son utilité sociale. Au regard de ce comportement, la femme ne cultive-t-elle pas, à l'instar des femmes précédentes, une certaine hantise d'assumer sans fléchir une masculinité ? Ne cherchent-elles pas à réformer le statut et les rôles qui leur sont assignés dans la société ? Leur action sociale et politique peut en effet être perçue comme le souhait de briser les préjugés sociaux et tabous sexuels. « *Ce* ne sont pas des femmes, bien qu'elles aient un utérus », rétorque Simone de Beauvoir. Par ailleurs, la femme semble se confier ici plus implicitement qu'explicitement par la voix du narrateur. Toutefois, l'excès avec lequel le narrateur expose les attributs masculins, passe pour un suicide rédempteur pour une renaissance d'une société plus juste. Ainsi, à l'instar de Kimpianga Mahaniah qui explique que « la mort, dans la philosophie africaine et en particulier dans la pensée traditionnelle Dogon, n'est donc pas la cessation de la vie. La mort est le passage d'une vie à une autre sans que l'homme ne cesse d'exister en tant qu'homme »[1], Tierno Monénembo renchérit, lui, lorsqu'il affirme dans *Les écailles du ciel* que :

> « ... Du monde des vivants, nous vient une brise de mauvais augure. Il est à craindre que Bombah n'ait été que l'indice d'une catastrophe de longue durée... Nous voyons des terres ouvertes, des hommes suspendus, … des cases éboulées, des bœufs sans bergers, des morts sans sépultures, des vautours qui planent et qui reflètent des lueurs de métal sous un soleil démentiel. »[2]

Cette conception africaine de la mort entre le monde des vivants et celui des morts est différente de celle de l'orthodoxie occidentale. Selon l'orthodoxie occidentale, la mort reste la séparation de l'âme et du corps. De cette pensée, l'autodestruction qui se traduit par un certain excès de la masculinité ou de la procréation change, ou plutôt métamorphose le signe de la mort en un pouvoir de se récréer soi-même d'une part et, de permettre la régénérescence d'une société nouvelle d'autre part.

En définitive, que peut-on retenir de la psychologie des personnages féminins dans le deuxième roman de Tierno Monénembo ? Il est difficile de répondre à cette question. Néanmoins quelques éléments de réponse peuvent être apportés. A ce titre, les structures récurrentes précédemment énumérées sont presqu'identiques à celles identifiées dans ce roman : à savoir le cadre de vie familiale infernale de la gent féminine. Cette dernière aspire, quel que soit son âge, à la connaissance. Au-delà de tout, elle est ouverte à la richesse des autres cultures, donc à d'autres

[1] Kimpianga MAHANIAH, *La mort dans la pensée Congo,* p. 7.
[2] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.* p. 92.

peuples. Son courage exceptionnel et son mutisme traduisent quelquefois son autodestruction. Les femmes ici sont fascinées par la mort héroïque. Séparation, destruction, malaise social et dualité sont également présents en dépit de la variété des sujets. Superposer les structures récurrentes ou obsessionnelles de l'œuvre de fiction, suppose une certaine répartition de ces structures en des schémas. Cela peut s'opérer aussi différemment... Dans *Les écailles du ciel,* par exemple, le narrateur rapporte qu'Oumou-Thiaga et ses deux filles (Yabouleh et Kanny), à l'instar de toutes les autres femmes, sont dotées d'une énergie exceptionnelle. Un caractère masculin toujours en éveil. Elles travaillent durement pour gagner leur vie même si leur travail n'est toujours pas compatible avec la morale. De son côté, Diaraye, quant à elle, après son idylle avec Kékouta, comme pour se refaire une dignité, *« consacrait maintenant…tout son temps à sa case conjugale et toute sa tendresse à Hammadi* ».[1] Cette occupation conjugale et familiale est d'ores et déjà pour la jeune femme un « métier passionnel, obsessionnel »[2], confie le narrateur. Quant à Néné Goré, mère de Binguel et Mère-Griefs, sa belle-mère, dans *Cinéma,* « Mère »[3]*,* dans *Les Crapauds brousse,* comme d'ailleurs toutes les femmes au foyer, le *lougan*[4] reste un lieu de travail et de souvenirs. Elles y travaillent du matin au soir, l'échine fléchie si elles ne sont pas « … *courbées, comme je l'ai dit, tantôt sur leurs enfants, tantôt sur la terre nourricière*… »[5] Elles restent par conséquent des épouses modèles, exemplaires, constamment dévouées à leur travail domestique, champêtre sans pour autant jamais rechigner. Elles exécutent parfois seules, les tâches les plus épuisantes avec courage et détermination sans se plaindre. Ces personnages féminins sont donc de gré ou de force confrontés à une masculinité qui ne dit pas son nom. Ils n'hésitent pas à se jeter sur le travail jusqu'à ce que la mort survienne : l'exemple de la martyre Oumou dans *Les écailles du ciel* et de la femme aveugle dans *Les Bouts de bois de Dieu* de Sembene Ousmane, en est révélateur. Si ces jeunes femmes sacrifient leur vie par amour et/ou par nécessité c'est parce que leur existence est insupportable et qu'elles ont décidé de faire changer cette vie peu importe dès lors le prix à payer pour y parvenir. Ainsi, pour le narrateur, l'attrait de la masculinité par le travail, dont faisaient preuve ces femmes en cumulant les travaux domestiques, champêtres et les nombreuses maternités, sans pour autant jamais sourciller, dépassait de très loin leurs forces physiques.

S'il se dégage de ce roman l'abnégation, le courage et la persévérance de la femme, force est de constater que son sens du devoir bien accompli ainsi que sa responsabilité familiale

[1] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.* p. 47.
[2] Tierno MONENEMBO, *op. cit.*
[3] C'est par ce nom que le narrateur appelle la maman de Diouldé dans *Les Crapauds-brousse.*
[4] Ici désigne le petit champ de légumes à proximité de la case, entretenu par la femme au foyer.
[5] *Idem.* P. 47.

réhausse davantage son rôle dans la société. Si la femme apparaît ici comme un personnage effacé et solitaire, force est de constater que son zèle pour les travaux aussi rudes que pénibles tels que ses tâches quotidiennes font pressentir un suicide volontaire, une mort certaine. Les enfants de ce fait semblent être sacrifiés comme des agneaux sur l'autel de son obsession à affiner, à affirmer la possession, la conquête des attributs masculins. En voici un exemple.

Dans le deuxième roman de Monénembo, *Les écailles du ciel,* le courage et la passion permettent de réfuter catégoriquement les soi-disant rôles sociaux dévolus jadis à la femme. En effet, le statut de la femme a évolué. Dorénavant, celle-ci revendique sa place dans la société. Ainsi, le personnage féminin fait son apparition dans l'univers romanesque, en particulier dans la sphère politique « *des centaines de milliers* » de femmes se mobilisent aux côtés des quatre Béliers : « Ndourou-Wembîdo, Foromo, Sana et Bandiougou »[1] pour le combat politique en vue d'un changement social pouvant déboucher sur la démocratie. Lorsque le couple atypique d'amis - Cousin Samba et Bandiougou - s'installe « boulevard Fargnitéré »[2] après l'assassinat d'Oumou-Thiaga, le narrateur constate que les femmes ne sont pas à l'écart. Elles assument de plus en plus les tâches dévolues aux hommes : elles sont dépeintes ou avant-gardistes. C'est-à-dire qu'elles sont en amont et/ou en aval de toutes sortes d'activités. En d'autres termes, ce sont à présent des personnages qui surmontent tant bien que mal leur préjugé et ce, quelle que soit leur origine sociale ainsi que leur âge tout en assumant avec courage et détermination leur militantisme. Peu importe l'orientation dans l'analyse psychologique, en particulier les « blocages psychologiques »[3] de certains personnages féminins. Ce qui importe ce sont les changements intervenus au niveau spirituel des personnages à la suite de ces perturbations psychologiques. A ce titre, l'ambition reste et demeure le caractère obsessionnel. Ainsi, qu'ils soient citadins ou ruraux, mariés ou célibataires, enfants ou adultes, occidentaux ou africains, ces personnages s'efforcent d'intégrer les secteurs socio-économiques et politiques. Ils ne capitulent devant aucun danger. Ils se présentent toujours supérieurs aux aléas et événements de la vie courante, transgressant la sphère sociale et sexuelle. Presqu'aucun personnage féminin ne proteste contre la dureté de son destin. Le culte inconscient de la personnalité ou pour la recherche d'une certaine responsabilité masculine exacerbée peut être interprété comme la quête d'une reconnaissance identitaire. Dès lors, la pulsion de la bisexualité met en exergue un acte rédempteur et héroïque à l'égard de soi tout d'abord, puis à l'égard de la communauté toute entière. D'autant plus que la mort, dans la pensée traditionnelle africaine en général (mandingue en particulier), affirme le griot

[1] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit,* pp. 139-140.
[2] Tierno MONENEMBO, *idem.* p.59.
[3] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* p. 150.

Koulloun, c'est une certaine réinvention, une certaine incarnation de soi et de nouvelles possibilités... Ainsi face à l'absurdité des actes humains, ce sont les fantômes (les revenants) qui interviennent pour apaiser les souffrances et rassurer les cœurs. Pour cela ils donnent des directives à suivre :

> « Nous qui dormons sous la terre,…nous voyons des morts sans sépultures, […] Et nous n'apercevons aucun remède. Derrière ce cauchemar, nous ne voyons que volutes de fumées pourpres… voici les recommandations : cette nuit, quand le dernier bruit d'homme se sera tu, [Sibé] entreras dans Kolisoko, tu te dirigeras vers les ruines de la concession de Fargnitéré et tu grimperas sur le vieux colatier. Tu cueilleras sept noix. Tu reviendras ici les bénir. Tu les remettras ensuite à Samba…L'avenir l'attend en d'autres cieux. Les sept noix de cola le protégeront et, où qu'il aille, le ramèneront au village de ses ancêtres. Il faut qu'il parte à l'aube, où il veut. Une seule exigence : il devra sortir du bois en prenant la direction de l'est…Les sept noix de cola nous diront où il est, ce qu'il fait et veilleront sur lui dans la limite de la destinée. »[1]

Cet extrait sur l'utilité de la vie après la mort dans la vie des hommes est riche de sens. En ce sens que cette utilité, tout en étant ésotérique serve tout de même de guide et de directives à l'homme désemparé à cause des méfaits de ses propres actes. Aussi, il est question dans cet extrait de douleurs de la séparation, peut-être aussi de nostalgie. La séparation d'un grand-père et de son petit-fils. Sibé et Cousin Samba s'étaient refait une santé et une complicité certaines après qu'ils ont quitté leur village de Kolisoko à coups de gourdin, reniés par les siens. Et les voici encore de nouveau séparés peut-être à jamais. Cela peut nous obliger à nous poser certaines questions mais aussi à nous interroger sur le sens de la vie, sur les sentiments. L'introspection s'impose à ce niveau. Et pas seulement dans ce contexte de séparation, mais chaque fois que des vies peuvent se briser sans raison valable ; chaque fois que deux individus sont obligés de se séparer pour telle ou telle raison, pour la simple raison que l'un ou l'autre a besoin de trouver quelque chose..., de se retrouver, à l'image d'un amour idyllique. Car, en réalité, si on peut qualifier de crédible, le bonheur de deux personnes, c'est simplement parce que celles-ci ont peut-être envie d'y croire fermement, obstinément, sans arrière-pensées. Sinon tout amour est illusoire-t-il. Pour la simple raison qu'il n'y a pas d'amour sans désespoir d'amour. Il y a seulement des chagrins d'amour. Souvent ces chagrins perdurent davantage qu'on ne le pense. Car en réalité, c'est souvent la rencontre de deux personnages (ou personnes) ordinaires qui est remise en cause. Ils ou (elles) font tout pour convaincre, pour se convaincre, se persuader autrui du bien fondé de leur idylle. Or,

[1] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit,* pp. 92-93.

même si on est bohémien[1] comme un Peul[2], on est tout de même ordinaire. De ce fait, il y a peut-être des « choses »[3] qu'ils (ou elles) ont passées ensemble sous silence. De même que chez Samba, Foromo, Bandiougou ou dans tout couple, il y a de ces intenses moments idylliques, où l'on vit véritablement d'amour pur et d'eau fraîche, et d'autres encore, plus coriaces, où l'on s'éloigne de l'autre - de soi-même peut-être – pour trouver ou tenter de trouver mieux que ce que l'on a. A ce titre, l'ambivalence serait constitutive aussi bien des rapports des personnages de papier que de ceux des êtres humains. Mais la question qui se pose ici au vieux Sibé, en particulier en ce qui concerne l'avenir de son petit-fils, Cousin Samba, dans *Les écailles du ciel*, est celle de son avenir : que se passera-t-il lorsque Cousin Samba sera parti, aura grandi, aura pris « *la température du monde* ? »,[4] Sera-t-il toujours ce petit-fils dépendant, niais, silencieux et fuyant, dont il prenait plaisir à pouponner ? Que se passera-t-il quand le monde s'effondrera sous ses pieds ? Personne ne pouvait répondre avec exactitude à ces inquiétudes de l'aïeul qui font languir. Après tout, la maturité de l'être aimé peut-elle laisser l'autre indifférent ou insensible pour toujours ?

Mais que représente la sexualité dans la vie des personnages du romancier, représente-t-elle dans l'inconscient de l'écrivain une certaine exaltation, une liberté en quête d'immortalité ? Qu'importe ! Ce qui importe, laissons l'expérience et l'analyse de texte le découvrir. Voyons ce qu'il en est donc de la sexualité des personnages monénembiens. Il s'agit ici, dans cette optique, d'observer et de confronter les personnages dans leur intimité.

II.3. La sexualité et les pratiques sexuelles des personnages

Les personnages masculins sont plus ou moins virils. L'indolence et la faiblesse physique observées restent leurs caractéristiques fondamentales. A l'origine de telles défaillances - de telles tendances -, les bouleversements sociaux et une volonté manifeste de se rebeller contre un certain ordre social établi. Or, leur incapacité à vaincre des préjugés sociaux oblige ces personnages à un repli psychique et stratégique sur eux-mêmes ainsi que sur leur sexualité. Ce qui suscite d'une part l'engouement du culte de la personnalité, peut-être aussi l'attrait d'une certaine féminité d'autre part. Dès lors, tout ce qui brille ou fait rêver interpelle les personnages : l'attrait pour la mer, le fleuve, les palais de luxe, les paysages, bref le spectacle pittoresque qu'offre la contemplation de la nature et les lieux fanés… Autrement dit, les nouveaux rapports sociaux

[1] C'est-à-dire, ici, voyageur, colporteur, etc.
[2] Cf. Tierno MONENEMBO, *Peuls,* Paris, Seuil, 2004, 354p, pp.19-25.
[3] Désignent ici des moments d'intimité ou de transgression des normes sociales.
[4] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* p. 92.

conduiraient au culte de l'interversion sexuelle. Laquelle signifierait, dans un premier moment, la lutte sociale et l'affirmation identitaire. Il se profile à l'arrière-plan de cette hypothèse, la recherche du bonheur, de la paix et de la sérénité. Par ailleurs, contrairement au sexe féminin, les hommes apparaissent très peu virils comme il est rappelé ci-dessus. De ce fait, nous semble-t-il, ces personnages optent pour une résignation en lieu et place d'une lutte pour le changement social. Il n'est plus à prouver, eu égard à la récurrence de ces structures, la manifestation des fantasmes sexuels inconscients dans l'œuvre de Tierno Monénembo. La source de cette tendance serait dans l'inspiration, c'est-à-dire, dans le champ psychique de l'écrivain. Mais la certitude ou la probabilité de notre hypothèse selon laquelle l'attrait pour le sexe féminin représente dans une certaine mesure le « *Moi »* écrivant n'est pas catégorique. Elle reste et demeure subordonnée à l'appréciation de l'écrivain. Car, notre analyse, s'appuyant sur l'interprétation, peut être contestée par l'écrivain, notamment lorsqu'il estime que l'analyse ne tient pas suffisamment compte du contexte ou paratexte de production littéraire ou de la littérarité des textes.

L'étude de la sexualité des personnages que nous proposons dans ce chapitre est un complément d'information du chapitre intitulé « portrait moral des personnages ». C'est un pari difficile, il faut le reconnaître. Pour autant, peut-on confirmer que le sexe féminin représente-t-il le *Moi* de l'écrivain ? Mieux, est-il une obsession de la conscience ou de la pensée inconsciente ? Il serait prudent de différer les éléments de réponse à de telles interrogations. Car, justement, le dernier volet de notre analyse se propose d'en apporter quelques pistes de réflexions et de perspectives. Aussi, un regard rétrospectif sur les pratiques sexuelles s'impose. Celui-ci ne fait-il d'ailleurs pas état de deux tendances de déviance sexuelle majeures : à savoir : l'inceste et l'homosexualité ?

Le sujet est sensible. Toutefois dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo, la sexualité, plus qu'un simple désir humain, c'est un réel besoin biologique. C'est un acte normal et naturel. Cependant, il tourmente, nous semble-t-il, les personnages dans leur vie quotidienne. Le trouble sexuel est la cause de l'instabilité du personnage. Il crée souvent une dépendance comparable à une certaine tyrannie spirituelle du personnage. C'est le cas de Cellou dans *Cinéma.* Ce qui fait que le personnage ne se préoccupe que de l'assouvissement de son désir personnel au mépris des règles et des normes de la société. Dans ce contexte, la femme apparaît comme un simple objet de plaisir. C'est ce qu'illustre ce passage des *écailles du ciel* :

> « Ici, la femme est une odeur de henné, un reflet de bijou, une huppe de tresses, une obsession futile,…une promesse enchanteresse, [...] : elle est l'eau qui apaise la soif et le torrent qui emporte les illusions. Elle colle à l'ivresse de cette terre. […] »[1]

Le sexe féminin exerce, de ce fait, un attrait, une attirance sexuelle violente et permanente sur les personnages masculins. Cette fascination du corps de la femme n'est pas uniquement liée à l'amour mais plutôt à l'envie de l'acte sexuel. Peut-être même une certaine bestialité de l'acte sexuel ou du désir sexuel. Aussi, chez les personnages féminins, force est de reconnaître que la tendance est loin d'avoir un seul et unique partenaire sexuel. Ainsi, il n'est pas rare de voir des amis d'enfance devenus ennemis, de l'argent détournés, des bourses entières « englouties » ... De plus, le désir vorace et violent du corps de la femme est permanent. Celle-ci semble d'ailleurs être la seule préoccupation des personnages : « *C'est elle la folie des hommes* »[2]. Ce besoin de folie irrésistible de l'autre est donc manifeste. Le désir sexuel et la conduite spirituelle de Kékouta sont presqu'analogues à ceux des personnages précédents. Voici ce que dit Diaraye à propos de son amant Kékouta : « ...Kékouta s'y connaît mieux que quiconque. […] c'est un bouc attaché à toutes les fesses du village. Un bouc parfumé donc ! Quel feu ! Quel charme ! Mais…son âme n'est pour personne…Foin d'hypocrisie, nous sommes toutes passées sous sa virilité. »[3] Pourtant, loin d'être un amant modèle, exemplaire, Kékouta s'octroie tout de même le droit de cuissage de toutes les citoyennes qu'il rencontre, peu importe leur statut social. Peu importe aussi qu'elles soient « célibataires ou mariées ». Qu'importe vraiment, lui ne cherche qu'à assouvir son désir sexuel. Il ne cherche pas l'amour, encore moins le coup de foudre. Dans *Les Crapauds-brousse*, les jeunes femmes n'échappent pas au caractère obsessionnel de l'acte sexuel. Cela se remarque notamment chez un personnage, d'ordinaire respectueux et respectable : il s'agit du Karamoko Lamine de Alfâ Bâkar, le père de Diouldé. Ce marabout-guérisseur est mandaté par Alfâ Bâkar en vue d'aider spirituellement Diouldé dans des circonstances difficiles. Des situations de crise ayant suivi son arrestation par le système dictatorial du président de Sâa Matrak. Or, ce marabout abuse de son autorité pour violer Râhi, l'épouse de Diouldé sous l'effet de la bière. Un paradoxe difficilement explicable. Car l'alcool est proscrit par l'islam :

> « Karamoko s'acharna encore plus sauvagement sur le pagne et les cuisses. Râhi sentit un truc mollet la pénétrer. Elle se résigna à s'affaler sur le sol, vaincue, prête à subir la furie du vieillard jusqu'au bout..»[4]

[1] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.* pp. 31-32.
[2] *Idem.*
[3] Tierno MONENEMBO, *op. cit.,* p. 45.
[4] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse, op. cit.,* pp. 138-139.

Ici l'écrivain nous montre que l'être humain est insondable. Qu'il a deux caractères : son apparence et ses pulsions sexuelles incontrôlables. Ces deux aspects de l'attitude humaine font que tout être humain peut surprendre en commettant des actes blâmables. Sinon qui peut imaginer un dignitaire, un sage vulgaire ? L'écrivain suggère aussi que très souvent c'est le gardien lui-même qui profane en premier le temple sacré, en défiant toute autorité. C'est le cas de Karamoko Lamine. Aussi, les écarts de conduite ou les « légèretés » des secrétaires de direction consistent-ils à séduire leurs patrons, y compris Diouldé ? Peut-être bien. En tout cas tout porte à penser dans ce sens. C'est le cas par exemple des secrétaires du ministère des Affaires étrangères, section « *Europe de l'Est* »[1], où Diouldé est nommé directeur : « Un jour, l'une d'elles raconta que Soriba[2], le collègue de Diouldé, s'était permis de lui faire des avances : « Il m'a dit : ''Je voudrais t'emmener danser, tu sais que je t'aime'' » »[3]. Diouldé n'avait-il pas la même conscience coupable ? D'autant plus qu'il avait commis la même gaffe que Soriba. Car, nouvellement arrivé au service, il avait fait des avances à l'une de ses secrétaires. Mais cette dernière avait esquivé le « coup » avec un « air dédaigneux »[4]. C'est par la suite que Tiéba, son collègue de palier lui avait expliqué que la « nénette » qui tapait ses « pauvres écrits »[5], était la précieuse « proie » de « Monsieur le Ministre »[6]. Diouldé a vécu alors trois jours de « sueurs froides »[7], dormant « d'anxiété »[8] et mangeant de « frissons ». N'avait-il pas d'ailleurs rencontré son épouse, Râhi, dans un drôle de circonstances ? Ces circonstances n'étaient-elles pas à leur tour émaillées de mensonges, d'attirance sexuelle et d'attrait pour des « objets exotiques » ? En effet, il ne fallait pas rater l'aubaine ! Car, c'était bel et bien une aubaine pour Diouldé que de rencontrer Râhi…Même si celle-ci n'était pas une de ces proies véhiculant dans son sang « l'excellence »[9] d'un père, « fabuleux ministre »[10], mais elle était tout de même la « modeste »[11] cadette d'un instituteur à la retraite. Elle était pratiquement venue dans les mêmes conditions que lui, c'est-à-dire, comme simple accompagnateur, sans être invité dans une cérémonie qui n'est pas la leur :

[1] Tierno MONENEMBO, *Idem,* p. 18.
[2] L'économiste.
[3] Tierno MONENEMBO, *Ibid*, pp. 14-15.
[4] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 15.
[5] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 15.
[6] Tierno MONENEMBO, *Ibid.,* p. 15.
[7] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 15.
[8] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 15.
[9] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 45.
[10] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 45
[11] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 45

> « Elle s'était fait inviter sur l'invitation accordée à une camarade qui connaissait quelqu'un, qui connaissait un autre, qui connaissait [...] la troisième épouse du ministre dont la fille fêtait son anniversaire… »[1]

Si les murs pouvaient avoir des oreilles, ils auraient pu entendre de curieuses choses aussi bien de l'intimité de ces jeunes femmes d' « origine paysanne », ainsi que leur attirance pour des objets modernes exotiques : « - *Tu nous achèteras une voiture, n'est-ce pas ?* »[2] […] Et : « *un frigo, bien entendu* »[3]. Et puis : « *le climatiseur* »[4]. Voilà, aujourd'hui, des choses indispensables, ajoute le narrateur. La conséquence de ces attirances sexuelles ou le désir matériel est que les personnages, jeunes, adultes, cadres, dirigeants et classes sociales moyennes, sans exception, sont sous le charme, ou plutôt sous l'effet d'une énergie sexuelle ardente. Le corps de l'Homme[5] envoûte, enivre ou fait naître une sorte de désordre psychologique et psychique. En effet, cette impulsion sexuelle nerveuse se focalise, se localise sur des personnages bien définis, bien identifiés par le narrateur. D'abord ce sont avant tout des partenaires illégitimes. Ensuite, ces personnages sont des jeunes filles : « fraîches ou éclatantes »[6] ou « de jeunes institutrices » ou encore « la gent estudiantine ». Quant à la femme mariée, elle tient sous son charme les jeunes garçons, tandis que les hommes mariés, eux, préfèrent séduire, plutôt, les jeunes filles adolescentes. Les garçons quant à eux sont « irrésistiblement attirés » par les femmes mariées et surtout plus mûres et plus âgées qu'eux. Dans ces circonstances de chasse de félins, le geste le plus insignifiant, le plus anormal est épié, fixé, « secrètement photographié » et « sournoisement rangé » dans un coin approprié de la « mémoire » de chacun. Ainsi, plusieurs années de fréquentation routinière et hermétique les[7] ont conduits à contracter des « *habitudes* »[8] du groupe. Tous savent que le très « sérieux couple Râhi-Diouldé »[9], à qui l'on « reconnaît » réserve et « noble timidité »[10] n'a pas plus de solidité que « motte de beurre » : qu'on la mette au grand jour, voici qu'elle fond aux rayons du soleil. L'ardeur que montre Mâmata lorsqu'elle s'empare du bras de Soriba, lorsqu'elle entraîne son mari au rythme de « sa sauvage démarche »[11] n'a rien de sincère ; la bonne entente et

[1] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 45
[2] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 45
[3] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 45
[4] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 45
[5] Homme ou femme.
[6] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 45
[7] (Diouldé, Soriba, Kerfala,…et les autres étudiants).
[8] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* pp. 30-31
[9] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* pp. 30-31
[10] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* pp. 30-31.
[11] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 31.

la « chaleureuse humeur »[1] qu'ils étalent en toute occasion ne sont que pure apparence, pure tromperie. Car, en réalité ils jouent au jeu de l'amour, au « cache-cache sexuel ». Le narrateur semble partager cette analyse ainsi : « *Mâmata couche avec Diouldé qui couche avec Râhi qui couche avec Bôri*[2]… » Seulement, crevant le plafond de l'ignominie, ils ne se sont point « loyalement » accordés sur un planning. Ils préfèrent plutôt feindre, nier avec toute la vigueur, toute la rigueur de « *leur inconscience* »[3]. Si tôt isolé dans sa demeure, chaque couple s'enferme dans la chambre conjugale, exige des comptes. Chaque conjoint(e) ou partenaire crie à la « traîtrise »[4], hurle à « l'adultère… »[5] Râhi blâme Diouldé, son époux, de l'avoir trompée :

> « […] Alors c'est moi qui suis légère nê ! Et ton baratin avec la patate de Soriba ?... Vous vous voyez chaque jour à l'hôtel quand tu prétends de ton sourire hypocrite que tu es au bureau. Wous ! Was ! ».[6]

Si la personne ou le personnage attirant(e) représente tant un « *objet sexuel* » à ce point, force est de constater qu'il n'y a pas que la volonté de satisfaction d'un besoin sexuel physique si intense soit-il. Car, l'acte sexuel est avant destiné à soulager un désir, quelquefois même indépendant de l'amour vrai, véritable, nous semble-t-il. L'acte sexuel est une sorte de va-et-vient. Et n'importe qui peut ressentir cela : célibataire ou marié pourvu qu'il entre dans l'horizon d'attente du personnage.

Cette attirance pour l'interdit, ou le « fruit défendu » transforme les personnages en de véritables nomades sexuels. C'est une course vers l'autre. L'usage de grands moyens de séduction semble en être la première étape : « *merco du ministre* »[7], « *voitures insolentes* », « *bourses* », « *prestige social* », « *charmes physiques* ». Viennent ensuite, la sollicitation, les critiques insupportables des secrétaires de direction. Tout cela constitue des tentations qui indisposent Diouldé peut-être bien des astuces diaboliques de femmes :

> « Il ne savait plus comment regarder sa secrétaire. Heureusement, celle-ci gardait un comportement de subordonnée insolemment formel. […] Parfois, ... il commande du café au moment le plus chaud des discours confidentiels des palabreuses ; le café servi,…lance un

[1] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 31.
[2] Economiste.
[3] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 31
[4] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 31.
[5] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 31.
[6] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 31.
[7] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 15.

cuisant regard sur ses doigts qui tremblent d'une émotion mal tassée. »[1]

Diouldé est déçu de sa relation amoureuse. Son attirance sexuelle envers les femmes est aussi désastreuse. Sa secrétaire s'en moque. La déception de Diouldé ne cache pas pour autant la manière avec laquelle sa secrétaire de direction le contemple en silence. Cela se remarque notamment par l'emploi de l'adverbe de manière «*Heureusement* ». Cependant, Diouldé s'efforce de cacher sa déception. Sa secrétaire s'en aperçoit fort peu ainsi que les « palabreuses »[2] ; pour autant, Diouldé ne parvient pas tout de même à contenir son émotion en présence de celles-ci. Comme si au tréfonds de lui, sa conscience lui proche quelque chose : « *ses doigts… tremblent d'une émotion mal tassée.* » Pour autant, si Diouldé apparaît de plus en plus timide, force est de reconnaître en revanche qu'il se préoccupe d'autres soucis d'ordre personnel. Sinon, la dernière stratégie de conquêtes féminines des autres personnages consiste à être efficace. Ainsi, les personnages multiplient leur présence dans des lieux fréquentés par des jeunes filles d'autant plus que « les ministres » viennent eux aussi à la sortie des écoles avec leur « merco » fixer des rendez-vous galants...avec des filles ou tout simplement les soulever, les embarquer et disparaître avec « elles ».[3] C'est pour dire que le romancier attire l'attention, nous semble-t-il, du lecteur sur le fait que dans ce monde imaginaire, dans cette société, il n'y a plus aucune morale, aucune pudeur. L'exhibition sexuelle est devenue monnaie courante, suscitant désir sexuel et audace éhonté. Ce qui engendre une certaine décadence ou la disparition des règles morales d'antan[4]. Les personnages féminins deviennent libres, voire libertins, sans vergognes : leurs activités professionnelles ou ce qui en reste tombent dans la décrépitude. Ainsi, sous l'impulsion de la « férocité », de l'intensité de l'attirance sexuelle - c'est loin d'être de l'amour - la rencontre de l'autre se fait sous le signe de la brutalité. Cette rencontre prend d'abord l'aspect d'un enlèvement : embarquer dans leur « *merco* ». Ici, l'imaginaire convoque un champ lexical qui semble avoir une certaine connotation sinon bestiale, du moins extrêmement extravagante. Telle est l'intensité des ébats. Dans ce contexte, l'homme et la femme se transforment en des êtres autres. La violence faite au corps humain est primitive et bestiale. Le personnage masculin violente sexuellement le personnage féminin. Celui-ci résiste. Les ébats en résultant ressemblent à un combat à mort. Deux personnages font figure de bête de somme. La femme est une proie facile de l'homme, l'autre bête féroce de son

[1] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 15.
[2] Ce sont les secrétaires de direction des collègues de Diouldé (Soriba, par exemple).
[3] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 15.
[4] Autrefois.

désir sexuel. La relation s'établit sur le mode d'une certaine incorporation. L'acte sexuel consiste à dévorer l'autre. C'est comme si l'un avale ou engloutit l'autre. Enfin, l'acte sexuel est perçu comme un rude combat entre deux fauves. Puisque, c'est chez l'animal, témoigne le sexologue Angelo Hesnard, que la véritable sexualité s'exprime : « un instinct de combattivité, qui pousse l'individu à conquérir la femelle, à la solliciter, la poursuivre, l'attaquer et à adopter une attitude plus ou moins agressive ».[1] La sexualité est donc perçue comme le lieu de « *l'affrontement et la dépassement des antagonistes* »

Sortie presque victorieuse de ce rude combat, la femme savoure sa victoire. Elle est sereine. Elle vit. Elle est libre. L'extase sexuelle, pour l'un ou pour l'autre, est une vertu cathartique. Elle est un moment de liberté et de libération. Car, ce moment engendre la vie, le salut psychologique ou psychique par le truchement de l'anéantissement et de l'engloutissement de l'autre. Aussi, malgré la souffrance qu'ils éprouvent, l'acte sexuel procure-t-il pour autant une paix profonde aux partenaires ? Quoi qu'il en soit, l'homme et la femme sont réduits à un objet de consommation, transcendant la violence pour enfin jouir pleinement du plaisir charnel instantané. D'autant plus que le désir sexuel et sa satisfaction semblent être indispensables à la maturité physique et psychique de l'Homme en vue de favoriser l'épanouissement du *stimulus* créateur du désir. Comme le souligne si bien Tanella Boni : « La consommation de la « viande » ou de la « chair » de l'autre est un repas rituel, qui périodiquement, vient renouveler une partie de leur être, colmater quelques brèches ».[2]

De ce qui précède et s'agissant de *Les crapauds brousse* où l'homme et la femme éveillent inconsciemment des pulsions diaboliques, les personnages ont un regard inquiet sur l'avenir. Le corps de l'un exerce un attrait, une attirance ou un désir irrésistible sur l'autre. L'acte sexuel est certes un moment d'intenses émotions ou de souffrances aussi bien psychologique, psychique que physique. Mais il reste et demeure une nécessité vitale. Ainsi, il passe pour le seul et unique havre de paix. C'est-à-dire un endroit où les hommes viennent de ressourcer. C'est donc à la fois un combat contre l'excitation aussi bien physique que psychique du personnage. Lui seul semble alors avoir le pouvoir de maîtriser la folie, la fougue du désir sexuel. En clair, c'est affirmer que les personnages sont convaincus et dépendants de l'acte sexuel. Les narrateurs sont plus ou moins sceptiques. Cependant, ils sont unanimes sur ce qu'on appelle le caractère vital de la sexualité. Ainsi, dans l'analyse du corpus de base, l'acte sexuel apparaît comme une solution à la détresse et à la souffrance morale. Les personnages ressentant la douleur témoignent avoir fait

[1] Angelo HESNARD, *La sexologie normale et pathologique,* Paris, Payol, 1959, p. 225.
[2] Tanella BONI, « L'amour dans l'Anté-peuple de Sony LABOU TANSI », in *Sony LABOU TANSI, témoin de son temps,* actes de colloques, sous la direction de Gérard Dago LEZOU et Pierre N'DA, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 201.

recours à l'acte sexuel dans des moments de détresse et de solitude pour se soulager ou pour oublier... Cette attitude se dédouble ou se transforme parfois en une rencontre de « donner et de recevoir ». Ce qui expliquerait pourquoi les personnages aiment transgresser les normes sexuelles habituelles. Ainsi, le « nomadisme sexuel », la bestialité de l'acte sexuel et l'attirance instinctive pour « la chose interdite » attirent irrésistiblement Cellou ou Diaraye au détriment de leur personnalité. Allusion faite aux jeunes filles de mœurs légères citées précédemment. Ici, ne compte que le plaisir du sexe et l'intérêt personnel. Cela explique dans un second temps, les raisons pour lesquelles, ces jeunes filles sont volages et presque incapables de se fixer. C'est une attitude comparable à l'idée de la mort du père. (Le père de la nation guinéenne ?) Peut-être bien. Aussi, l'enfant devient-il la matérialisation d'un exploit et d'une virilité sexuels. Autant l'obsession pour l'acte sexuel bouleverse les lois sociales, autant la femme surpasse l'homme dans le coït, autant la virilité sexuelle de l'homme diminue nettement au profit du désir sexuel de la femme. Les personnages sont, pour ainsi dire, sous le charme d'une nouvelle sexualité. L'intensité sexuelle abolit les frontières entre l'homme, la femme et les préceptes moraux. La force du désir sexuel peut être analysée alors comme une énergie qui brise l'étau oppressif de ceux qui souffrent des préjugés sociaux, ainsi que la suprématie du sexe fort. Autrement dit, la sexualité permet de lutter contre le malaise psychique et social. Elle devient dès lors un acte salutaire, peut-être de survie. La prédilection pour les personnages envers tel ou tel sexe n'est alors pas fortuite. D'autant plus que : « L'attraction de l'adolescent pour la femme mûre, est l'inclination embuée d'attirance incestueuse »[1]. Sigmund Freud souligne à ce propos que chez les investis grecs : « il est évident que ce n'était pas ce qu'il y avait de viril chez le jeune qui provoquait le désir, mais les qualités féminines de leur corps ainsi que celle de leur esprit. »[2] La passion sexuelle des personnages pour des partenaires plus jeunes est incontrôlable. Elle se manifeste par une certaine transgression du tabou. Autant d'actes inconscients qui ne se justifient pas explicitement. Cela revient à dire que l'acte sexuel s'énonce comme un retour inconscient de la conscience sur elle-même. Le royaume de l'enfance n'est pas en reste. Chez l'écrivain l'évidence s'impose. L'enfant éprouve du mal à se mettre à l'abri des regards indiscrets, des excitations aussi bien internes qu'externes à son univers. Quant à la femme, elle est prompte dans le jeu de rôle. Une fois de plus, elle fait montre de sa capacité à prendre la place de l'homme. Notamment au cours de l'acte sexuel. A ce niveau, les travaux de Simone de Beauvoir sur les conditions de l'épanouissement de

[1] Dr. Angelo HASNARD, *op. cit.,* p. 135.
[2] Sigmund FREUD, *op. cit.,* p. 29.

la féminité de la femme reflètent la quête de soi et de liberté. Simone de Beauvoir affirme que : « Les femmes d'aujourd'hui sont en train de détrôner le mythe de la féminité ».[1]

Qu'en est-il du roman suivant ?

Si la transgression de l'interdit ou du tabou est assez récurrente dans *Les Crapauds-brousse,* force est de constater cependant que ni *cinéma* ni *Les écailles du ciel* ne font exception à la règle de l'infidélité conjugale et à la séduction à outrance. Ces attitudes sont une certaine réplique aux structures récurrentes précédemment énumérées. En effet, le narrateur omniscient dans *Les Crapauds-brousse* rapporte que les personnages sont animés d'un désir irrésistible d'adultère que ne peut assouvir l'autre partenaire. L'épouse de Diouldé, Râhi, témoigne, à ce titre, qu'elle mène une existence quasi malheureuse du fait de l'infidélité de son époux. Malades de jalousie, le couple Diouldé-Râhi se dispute sans cesse. Au centre de leur dispute l'inconduite instinctive et insatiable : « ...Avec la patate de Soriba,…je sais tout. Vous vous voyez chaque jour à l'hôtel quand tu prétends…hypocrite que tu es au bureau. »[2] Réplique Râhi à son époux. Ou encore : « J'ai…vu Kékouta sur ses flancs…Il lui chauffait le corps. C'est un bouc attaché à toutes les fesses. […] Foin d'hypocrisie, nous sommes toutes passées sous sa virilité. »[3] Rétorque Diaraye. Cette façon décontractée de s'exprimer librement, cette attitude de Diaraye évoque celle des personnages précédents, tel que Râhi, l'épouse de Diouldé dans *Les crapauds brousse.* Diaraye est sous l'emprise de la jalousie de l'amante délaissée. Une maîtresse qui s'oppose à la morale sociale qu'elle considère rétrograde. Elle se souvient, se remémore sans cesse « ses prouesses sexuelles », « ses pulsions idylliques », entretenues par Kékouta, son amant jadis. Toutefois, si l'aptitude à assurer et à assumer l'acte sexuel à plusieurs reprises - avec le même partenaire ou avec plusieurs autres – est sans équivoque, force est de constater que le personnage féminin, chez Monénembo, n'en est pas exempté, quelle que soit son origine sociale. D'autant plus qu'il se présente comme le prototype de personnage plus ou moins obsédé d'actes sexuels. Diaraye et Râhi reconnaissent cet état des faits. Aussi, si la virilité sexuelle échoit à la femme, qu'elle soit noire, blanche ou jaune, il convient d'admettre que la gent féminine décrite ici en est un échantillon représentatif. Aussi, soutient Diaraye, la performance sexuelle conférée est ésotérique. Elle émane d'un pouvoir surnaturel, peut-être mystique : « Mes sœurs…, notre

[1] Simone de BEAUVOIR, *op. cit,* p. 29.
[2] Tierno MONENEMBO, *op. cit.,* p. 31.
[3] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.* p. 45.

bonheur est dans le silence de l'herbe. C'est le mystère des choses qui nous sauve. »[1] Par ailleurs, Diaraye est *a priori* un personnage libertin aux mœurs plus ou moins légères, voire sans vergogne. C'est un personnage atypique, plus ou moins volage...Elle congédie (quitte) ses partenaires à la moindre petite occasion. Très souvent sous prétexte qu'elle a trouvé « son homme ». Cet homme, c'est Kékouta. Ironie du sort, celui-ci la quitte à son tour au profit d'une autre. En désespoir de cause, elle déprime. Elle devient insensible et/ou indifférente aux souffrances des autres femmes. Bien qu'elle ait eu des enfants, dont Cousin Samba, Diaraye est malheureuse. La séparation d'avec Kékouta n'arrange pas non plus les choses pour elle. L'intolérance et le dédain de Hammadi raumatisent Diaraye.Tous les cauchemars de Cousin Samba commencent à ce niveau. Le père, au lieu de se réjouir d'avoir enfin un fils, Hammadi préfère plutôt « vociférer »[2]. Il montre l'enfant avec dédain à l'assistance. Pour faire mal à Diaraye, Hammadi présente le nouveau-né, Cousin Samba, à l'assistance (la foule des curieux) comme une « *chose* »[3], dont il récuse, réfute catégoriquement la paternité. Il déclare au bord de l'hystérie « Ce n'est pas à moi ce cauchemar ! Non, ce n'est pas à moi ».[4] L'attitude d'Hammadi est, nous semble-t-il, comme si son épouse l'a délibérément humilié, « *offensé* »[5]. Son attitude imprévisible et sa colère soudaine, spontanée sont si effrayantes que le griot narrateur-narrateur établit une comparaison entre l'hébétude de la foule des curieux et « l'emportement du père »[6] de manière à mieux mettre en exergue la démesure de la réaction ou le comportement paranoïaque du père.

A l'instar de Diaraye, Râhi reconnaît et avoue volontiers son infidélité conjugale à son mari. Tandis que Bôri, l'économiste, concède avoir été irrésistiblement attiré par Râhi. Le regard des hommes en particulier celui des jeunes garçons, perturbe les femmes. Ainsi, l'acte sexuel se réduit par le sentiment mystère d'une substance procurée à travers la métaphore du mystère : « *la nuit* », « *le silence de l'herbe* », « *le mystère de l'amour* », « *le mystère des choses* ».[7] Ici, le personnage féminin est « *chosifié* »[8], comparé à un objet. Un simple objet de désir que l'homme affronte, conquiert et domine avec

[1] Tierno MONENEMBO, *Idem.*
[2] Crier très fort en injuriant. Cf. *Les écailles du ciel,* pp. 15-19.
[3] Tierno MONENEMBO, *op. cit.,* p. 37.
[4] Tierno MONENEMBO, *Idem.*
[5] Tierno MONENEMBO, *Ibid.*
[6] Tierno MONENEMBO, *Ibid.*
[7] Tierno MONENEMBO, *op. cit.,* p. 45.
[8] Nous empruntons ce vocable à Aimé CESAIRE. Cf. *Discours sur le colonialisme.* Le ***Discours sur le colonialisme*** est un pamphlet anticolonialiste d'Aimé Césaire, paru aux éditions Réclame en 1950, puis dans *Présence africaine* en 1955. L'auteur dénonce avec force ce qu'il voit comme la barbarie interne à la civilisation occidentale, qui trouva un exutoire en dehors de l'Europe, avec l'implantation coloniale. À des territoires européens de droits et de libertés, Césaire oppose des territoires extra-européens colonisés, soumis à l'oppression et à la haine, au racisme et au fascisme. À des pratiques démocratiques et policées en Europe, il oppose des actions violentes et criminelles commises dans les colonies.

mépris. Elle est également un « *feu* »[1] tant intérieur qu'extérieur qui tourmente et nuit dangereusement. Indisposés par le charme irrésistible des jeunes filles et des jeunes dames, les hommes reconnaissent leur faiblesse. Qu'à cela ne tienne, ils tentent tant bien que mal de s'y soustraire. Dans cette optique, ils essaient néanmoins de sauver ce qui peut l'être, c'est-à-dire, l'honneur, en vain. Diouldé fait partie de cette catégorie de personnages. A l'instar de Diouldé, Gnawoulata[2] fait penser à un homme déçu, rongé et désarmé par *l'orage de la vie*. Ne pouvant plus s'occuper de ses affaires personnelles, il passe le relais à Daouda : « *réorganise-moi ça* ». Ce qui montre l'aspect relatif et éphémère du personnage. Ici se dévoile péniblement - presqu'en balbutiant tel un enfant qui apprend à parler - un homme, un personnage solitaire qui croit que le bonheur ou « l'enfer ce sont les autres »[3] ; et que de ce fait, on ne peut trouver le bonheur que dans le délire, dans l'enivrement, d'où le recours de l'auteur à des personnages alcooliques.

Somme toute, Gnawoulata considère que l'acte sexuel est source de plaisir et d'épanouissement. A cet égard, le coït ou l'acte sexuel conjurerait les « *pires maléfiques* » et procurerait une certaine sérénité du corps et de l'esprit. Ainsi, la recherche de la satisfaction charnelle ne cache-t-elle pas une certaine inquiétude de la virilité ? C'est finalement Simone de Beauvoir qui a raison lorsqu'elle déclare que : « *... Nul n'est arrogant à l'égard des femmes, agressif et dédaigneux qu'un homme inquiet de sa virilité* ».[4] Toutefois si le désir sexuel de Gnawoulata s'apaise sitôt le plaisir sexuel obtenu, il convient d'admettre qu'il en est autrement de celui de sa partenaire[5] : « Il la sentait savourer la fatigue qu'il lui a infligée […] Elle retint l'homme…Elle voulait prolonger le plaisir…Lui, avait déjà perdu l'ivresse du coup de canon de tout à l'heure »[6] Or, en dépit de cette chaude séquence d'amour - de plaisir et de désir - partagée, la femme « *reste de marbre* », c'est-à-dire, sur sa faim. Une fois de plus, dans ce court extrait de récit *Des Crapauds-brousse*, l'acte sexuel - plutôt le coït - est un simple rapport sexuel plus ou moins violent, mais sans véritable amour. « *Fatigue infligée* », traduit à ce propos, l'épuisement. A noter que le désir sexuel n'est pas de l'amour. Puisque pendant cet acte violent, la partenaire porte en elle un feu dévorant et vorace...Un feu différent de celui l'amour véritable, fusionnel et sensuel de l'être aimé(e). Donc un instant magique ! Une mystérieuse capacité sexuelle pleinement partagée qui surpasse *a priori* l'entendement aussi bien de la femme que celui

[1] Tierno MONENEMBO, *Ibid,* p. 45.
[2] Camarade de promotion de Daouda, un riche commerçant.
[3] Cette expression est de Jean-Paul SARTRE
[4] Simone de Beauvoir, *op. cit.* p. 29.
[5] L'une de ses cinq épouses.
[6] Tierno MONENEMBO, *op. cit.*

de l'homme. Cet instant magique et mystique semble échapper à tout contrôle. Un moment unique au cours duquel la pulsion sexuelle devient une force incontrôlable. A ce titre, force est de reconnaître que cette pulsion défie toute force d'assujettissement. Outre ses performances sexuelles, la partenaire avoue avoir découché à plusieurs reprises, sans vergogne. Or, au nom de l'égalité des sexes, elle s'autorise, admet en même temps le libertinage sexuel, histoire d'égaler le partenaire mâle. Cet acte serait autrefois considéré comme iconoclaste[1]. Iconoclaste et répréhensible, d'autant plus qu'ici, l'éducation traditionnelle destinait exclusivement à la femme le rôle de procréation.

Il résulte de ces structures récurrentes que la virilité sexuelle de la femme surpasse de loin celle de l'homme. Les personnages se sentent libres. Ils se débarrassent aisément du premier partenaire pour aller à la conquête d'autres. D'autant plus qu'ils vivent de « curiosité en curiosité ». Toujours à la recherche de nouvelles amours, de nouvelles aventures, les personnages féminins se font de temps en temps piéger. Ainsi, ils éprouvent une certaine inquiétude de la fixation, de la sédentarisation sexuelle. Un certain sentiment de solitude s'empare d'eux. Ce qui fait qu'ils essaient, ou tentent, par conséquent, de combler le manque de tendresse. Ainsi, l'instinct de nutrition et l'instinct sexuel se confondent et les troublent psychiquement. Bref, chez les personnages, l'acte sexuel devient non seulement la compensation d'une certaine *ruine psychique* mais aussi et surtout un acte de *révolte* et de *rébellion* contre les lois sociales. C'est peut-être dans cette optique que s'inscrit l'instinct ou l'attitude sexuelle de Yabouleh, la fille d'Oumou Thiaga qui déclare : « *Je choisis mes clients !* » Témoigne-t-elle. « Ne couche pas avec Yabouleh qui veut, mais qui peut. Observe bien, tu ne verras aucun vieillard parmi mes amants. Tous sont dans la pleine force de l'âge,…[2] ».[3]

Dans un premier temps, le choix de Yabouleh se porte sur de jeunes garçons dans la pleine force de l'âge pour la simple raison que seule cette strate de la population est supposée à même d'assouvir la soif sexuelle de la jeune femme. De ce fait, elle fait l'apologie d'un certain vagabondage sexuel. Elle n'hésite pas pour cela de s'enorgueillir au point de s'attribuer le qualificatif « *polygame-femme* ». Témoignant par la même occasion avoir besoin d'amour plus ou moins performant que seuls les hommes virils procurent d'ordinaire. Implicitement, elle éprouve, comme chez les autres personnages précédents, le dédain, le dégoût pour tout ce qui la lie ou relie de près ou de loin aux

[1] Transgression de quelque chose de sacré.
[2] Le bon vocable serait plutôt « polyandre» au lieu de polygame.
[3] *Ibid.* p. 65.

normes sociales. Mais au-dessus de tout, si la femme fait de l'homme un instrument de libido à ce point, force est de constater qu'elle montre, d'une certaine manière, sa « *virilité* ». Exprimant ainsi sa capacité à livrer à plusieurs partenaires à la fois son corps. Une sorte de sadisme[1] qui ne dit pas son nom. En réalité, Yabouleh n'éprouve véritablement aucun sentiment d'amour pour aucun autre personnage ou partenaire. Ses frustrations[2] sont atténuées par la solitude et l'amertume. Ses pulsions sexuelles orientent ses désirs tout en diversifiant ses partenaires sexuels.

Dans *Pelourinho*, le désir sexuel est une épreuve. C'est un acte de transgression du tabou aussi. Ici, très peu de personnages éprouvent la crainte pour les interdictions sociales ou religieuses. L'homme et la femme s'adonnent sans scrupule, sans vergogne[3], au vagabondage sexuel. Le partenaire de prédilection est souvent un homme ou une fille beaucoup plus jeune pour les personnages adultes et plus âgé pour les jeunes. Leur vie sexuelle n'aspire véritablement qu'à l'expression de leur inconduite sociale et morale. Il en découle un certain désordre tant moral que spirituel. Les personnages sont dépeints comme des êtres irresponsables. Dans ce contexte, la femme est dépourvue de la « fibre maternelle ». Elle n'aspire qu'à exhiber ses prouesses sexuelles. Dès lors, la vie de couple est, par conséquent, une catastrophe. En effet, elle n'a plus sa raison d'être. Elle ne procure plus aucun épanouissement personnel. Le mariage, quant à lui, devient une institution servant à socialiser la sexualité et à assurer la continuité et la pérennité du couple. La procréation et la protection des enfants n'existent que par le nom. Le rapport de force et la synergie « homme-femme » sont perçus par tous comme une relation ambiguë, voire ambivalente. Le rapport *bonheur/malheur/souffrance* relève de l'ordre de la subjectivité.

En définitive, il ressort également de ce roman, que la vie sexuelle des personnages principaux n'est pas toujours rose. Elle est plutôt émaillée de contraintes culturelles des origines, d'une certaine horde primitive, inorganisée, insouciante et inconsciente. C'est l'expression peut-être de l'instinct sexuel non maîtrisé et non ordonné

[1] Ce vocable dérive du nom de Sade, alias Donatien Alphonse François, marquis de Sade. Il est né le 2 juin 1740 à Paris et mort le 2 décembre 1814 à l'asile de Charenton. Le sadisme, désigne la perversion sexuelle se manifestant par une érotisation de la douleur infligée à autrui.
Le sadique ne se permet d'excitation sexuelle qu'au travers de la souffrance de l'autre. Des cas de meurtres peuvent survenir.
Le sadisme peut prendre pour objet des sujets d'une classe sociale particulière (prostitués par exemple). La cause du sadisme se trouverait dans le rapport du sadique à sa mère, rapport constitué d'amour et de frustration, créant ainsi une relation immature entre le sadique et les femmes.
Le sadisme peut aussi prendre la forme de souffrances morales.
Le sadisme serait également un produit des pulsions anales et marcherait de pair avec un sentiment de soumission.
[2] Désigne le sentiment d'insatisfaction, d'échec de privation correspondant à la présence d'un obstacle sur la voie de réalisation d'un besoin, d'un désir, d'une attente, etc.
[3] C'est-à-dire sans dignité.

au départ dans toute sa sincérité primitive. A cela s'ajoute le besoin sexuel qui ne se distingue pas nécessairement du besoin nutritionnel. C'est l'homme vu à l'état primitif en quelque sorte. Dans ce cas précis, l'acte sexuel implique un retour inconscient au stade primitif de la vie humaine. Il est alors une recherche de paradis, une lutte acharnée contre la furie humaine. Mais aussi une lutte contre une atteinte aussi bien intérieure – tourment psychique – qu'extérieure – attitude psychologique des personnages ou lois sociales – dévastatrice. Dès lors, les relations sexuelles fusionnelles montrent, par conséquent, des tendances incestueuses sous forme de sanctions qui ne sont en réalité qu'une relation inconsciente mère-enfant. C'est le cas par exemple de l'enfant albinos de Cousin Samba, dont le spectre de l'aïeul Sibé se sert pour traumatiser Samba dans *Les écailles du ciel.* Le refuge dans l'univers ancestral maternel dénote nous semble-t-il la superposition d'une protection doublée d'une expression d'un certain héroïsme ancestral au féminin.

Si la superposition des personnages évoqués s'impose ici, il convient de souligner que les structures récurrentes obsédantes restent et demeurent presque les mêmes. Yabouleh, en effet, rappelle, rapporte dans *Les écailles du ciel*, que son inconduite et sa souffrance morale à la suite de l'assassinat de sa mère (Oumou-Thiaga) perturbent sa vie quotidienne. Elle semble aussi traumatisée par l'absence de son père, notamment le fait qu'elle n'a pas connu ce dernier. D'autant plus qu'elle ne sait de lui que ce que sa mère lui en savait : « mon père eut dans la rue des enfants ». C'est peut-être le manque d'affection paternelle qui explique le libertinage sexuelle de cette fille. C'est ce qui justifie peut-être le fait qu'elle se livre au vagabondage sexuel. « Qui tente cette aventure, comprend vite qu'elle ne peut jamais avoir d'issue », soutient le narrateur. Ainsi, chaque personnage, chaque femme éprouve-t-elle un goût sexuel différent. D'ailleurs, selon le narrateur, la fidélité à une seule et unique femme est perçue comme une certaine abstinence. Or, cette dernière est au-dessus de la capacité humaine. Mieux, elle dénigre la liberté sexuelle. D'autant plus que sous l'impétuosité du désir, Yabouleh entraîne sa sœur cadette, Kanny, dans ses aventures sexuelles. Dès lors, la femme devient un objet sexuel. Et l'acte sexuel semble en être l'enjeu majeur. L'eau,... l'ovule de la femme, source de vie, est à la fois une force maléfique et une sève nourricière. Elle libère du naufrage et des soubresauts extérieurs. L'acte sexuel ne se distingue pas du besoin nutritif dans le récit de Monénembo. C'est un besoin biologique et vital qui restaure le corps, l'âme, l'esprit et octroie l'harmonie entre le physique et le psychique. Il constitue une preuve par laquelle l'homme sort sinon extasié, du moins convaincu ou vaincu. L'eau est non seulement un immense espace de vie, mais aussi et surtout un espace des profondeurs. C'est-à-dire une

certaine descente orphique : « goût de terre », de la douleur, « goût épicé, ocre » donc. Dans l'ovule tout comme dans l'eau, le personnage se sent fluide, presqu'insaisissable. De ce fait, elle porte, subrepticement, en son sein, une violence que l'on ne peut maîtriser. Dès lors, son malaise intérieur reste inchangé. Comme un homme, elle est marquée par l'errance et l'impossibilité d'aimer et de goûter à une sexualité épanouie et apaisée.

Ainsi, les personnages masculins et féminins se livrent réciproquement à la facilité d'un désir sexuel sous l'injonction de l'attirance charnelle. Il s'agit ici d'une attirance sexuelle physique qui génère un plaisir sexuel irrésistible : chacun y succombe inévitablement. Mais c'est aussi et surtout un moment d'extase vite oublié, très vite ignoré. Car, les « tourtereaux » ou les amoureux réalisent enfin des prouesses exceptionnelles, en particulier le personnage féminin. Or, le désir..., une fois assouvi, cède nostalgiquement et/ou mélancoliquement la place de la séparation. D'ailleurs, sans chagrin d'amour, les partenaires peuvent-ils rester sexuellement satisfaits ? Tirent-ils nécessairement des conclusions raisonnables ? C'est peu probable. Mais quoi qu'il en soit, il convient d'admettre que la volonté d'enfreindre les règles, les lois sociales afin de goûter à ce qui est interdit, est répréhensible. C'est pourquoi il n'est pas superflu de concéder ici la dépendance au sexe, d'autant plus que la sexualité est monnaie courante. Celle-ci revêt d'ailleurs l'aspect d'un besoin vital. En fait, dans les romans de Tierno Monénembo, chez la quasi-totalité des personnages principaux, tel que Cellou, le poète, la sexualité est revendiquée mais pas entièrement assumée. Dans certains cas elle semble même être source de liberté ou de libertinage. Dans d'autres romans, tel que *Les Crapauds-brousse,* elle ne l'est pas suffisamment. Qu'à cela ne tienne, c'est plutôt une attitude qui reflète une sexualité bestiale et une régression au stade primitif de l'humanité.

Dès lors, lorsqu'il s'agit de superposer ces personnages à ceux du roman suivant, il se dégage que les structures obsessionnelles, récurrentes sont une réplique à celles précédemment énoncées. Et que dans l'œuvre suivante, en occurrence, dans *Un rêve utile,* les personnages principaux sont sous l'emprise d'une certaine dépendance sexuelle à tel point qu'ils marquent délibérément leur volonté de violer l'éthique, la morale et les normes sociales qui régissent la société dans laquelle vivent : « *Nous allions tous nous coucher mais nul dans le lit régulier.* »[1] Le narrateur recommande d'ailleurs à ce sujet à tout personnage de bannir toute conduite de fidélité dans ses rapports conjugaux : « *Un homme qui reste avec une seule femme est un infirme.* »[2] Autrement dit l'inconduite

[1] Tierno MONENEMBO, *Un rêve utile, op. cit.*p.57
[2] Tierno MONENEMBO, *Un rêve utile, Idem.*

morale ou conjugale devient un comportement légitimé par la société. Il s'en suit alors une désorganisation quasi-totale des règles sociales. Les personnages justifient leur attitude, leur acte en comparant leur comportement d'abord à un besoin de liberté, à une nécessité vitale. Ensuite, le corps de la femme est assimilé à un objet. Il est même « chosifié », nous semble-t-il. Il est aussi comparable à un vulgaire jardin de délices dispensateur d'éléments nutritifs. Cela n'est point dénigrant. Rien de méprisant. Epargnez-nous de cet homme méprisant pour qui nous n'avons que mépris. Nous ne constatons ici que des faits et les analysons ou tentons du moins de les analyser en tant que tels :

> « J'aurais dû nourrir quelques remords à caresser la femme d'autrui, confesse le narrateur. Mais si votre champ de maïs est loin de votre maison, n'est-il pas normal que les oiseaux viennent y picorer *?* »[1]

On note dans ce passage les liens établis entre l'acte sexuel et le libertinage sexuel qui en découle. L'acte sexuel est ainsi perçu comme un retour dans le jardin nourricier. Ce retour au jardin « mythique » revivifie d'une certaine manière le corps fornicateur du personnage. Toutefois le plaisir que l'acte sexuel procure au personnage rime avec l'agressivité et la souffrance. Dès lors, ce plaisir sexuel se présente comme l'absence ou le déni de toute introspection. Aussi, s'il faut admettre que l'affaiblissement du sexe dit « fort » ici par le sexe « faible, il n'est pas non plus exagéré de penser et de dire que les personnages féminins sont obsédés par le sexe contraire. Désir de vengeance ou état de nature ? Peut-être bien les deux. Mais peu importe ! Ce qui importe, c'est qu'au-delà du fait que Galant-Métro cherche un regroupement familial, ce personnage atypique est en même temps en proie à une douleur indicible : sa compagne le quitte parce qu'il est incapable de la satisfaire sexuellement. C'est peut-être pour cacher cette impuissance que Galant-Métro continue de mentir. Car il avoue remplir dans d'autres circonstances un acte humaniste et/ou humanitaire. L'amour évoqué ici semble donc être, dans une certaine mesure, la symbolique du salut personnel et/ou du monde : « je dois confesser que,... j'avais le sentiment exaltant qu'à ce travail de remplaçant, j'étais un bon samaritain. »[2] Ainsi, sous l'embrasement passionnel, le personnage apparaît déshumanisé et perdu dans l'espace. Dès lors, il ne recherche plus que la satisfaction de son désir intense de plaisir sexuel, de conquêtes. Par moments, il se sent entraîné, « poussé » par une force impétueuse et incontrôlée entre « deux feux ». Souvent, Il est hostile à la fixité conjugale. Il reste ou préfère rester indifférent à ses devoirs paternels ou conjugaux. Sans

[1] Tierno MONENEMBO, *Ibid.*
[2] *Ibid.*

cesse en proie à la souffrance et à la solitude, il n'hésite pas à se suicider. Dans ces conditions, le personnage monénembien peut être perçu aussi comme largement marginal. Car si la femme est dispensatrice de vie, pour autant elle ne semble jouer qu'un rôle mineur à en croire les personnages narrateurs, exception faite de la femme militante dans *Les écailles du ciel*. Puisque celle-ci serait le reflet même de l'homme politique. En ce sens qu'elle est résolument engagée dans la lutte pour l'émancipation de la femme dans la société. Le narrateur parle alors « d'enfants oubliés » ou de « femmes gâtées ». Le fait d'attribuer la fonction de procréation à tort à l'homme est une erreur. Or, seul un personnage mentalement déséquilibré peut éventuellement imaginer la gestation par cette voie. Toujours est-il que notre écrivain invite le lecteur à la réflexion et à l'esprit critique. Dans cette optique, *Un rêve utile* peut être perçu comme déroutant. En ce sens qu'il surprend le lecteur. Par exemple, l'absence de repères spatio-temporels fixes, mais aussi la difficulté à reconnaître les voix narratives, c'est-à-dire à identifier les personnages, sont autant de pièges difficiles à surmonter sans esprit critique. Ce sont autant d'astuces qui font dérouter le lecteur et le faire perdre les filons subtiles et sinueux du récit. C'est sur un aspect de cette interaction que le présent travail mène ses analyses. Ce qui consiste à relever l'apport des écrits littéraires de Tierno Monénembo dans les mouvements ayant conduit au bouleversement des mœurs et des comportements dans une certaine République de Guinée. C'est ce que confirme Roland Barthes à travers l'extrait suivant :

> « Ecrire c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse. »[1]

Cette assertion de Roland Barthes comporte un réalisme qui soutient la présente étude.

Elle véhicule la substance intrinsèque de l'œuvre littéraire et plus précisément des ouvrages dont il est question d'analyser la dynamique politique, sociale, économique et culturelle. Mais dans ce roman non plus, les structures n'ont pas varié. Les personnages régressent vers des états primitifs. L'œuvre est alors le lieu de scènes obscènes, provenant de l'inconscient. Ainsi, outre l'insistance du narrateur, la répétition presqu'obsédante des structures récurrentes, l'expression de l'inconscient de l'auteur émerge des propos des personnages. C'est ce que Charles Mauron

[1] Roland BARTHES, (Barthes, Sur Racine, 7) 2.

appelle : « mécanismes primitifs ».[1] Par ailleurs, s'il faut superposer les structures récurrentes ici, c'est tout simplement pour mieux montrer qu'elles restent identiques à celles précédemment évoquées. En effet, dans *Un rêve utile,* le narrateur rapporte que les femmes exercent un pouvoir de séduction envoûtant sur les hommes. Ce pouvoir semble être motivé par les nombreuses sollicitations dans les comportements des personnages féminins. Car, ces personnages font de l'acte sexuel un plaisir quotidien indispensable à leur vie. « Chaque nuit », chacun reçoit un partenaire différent de celui de la veille ou de l'avant-veille dans son lit. Ainsi, la femme et l'homme sont, par conséquent, incapables d'être fidèles de part et d'autre. De plus, les femmes sont dotées d'une puissance sexuelle à l'antipode des mœurs. A l'instar de Yabouleh, Kanny, est une jeune fille passionnée de sexe. A ce titre, seuls les partenaires plus âgés qu'elle l'intéressent et l'attirent. Ainsi, sous le « feu » du désir sexuel, les rencontres avec ses partenaires sont considérées par le narrateur comme un rapt[2]. Ses potentialités sexuelles exceptionnelles dérivent dangereusement vers la torture. La jeune amante confie à sa sœur aînée, Yabouleh, son indignation ou son incapacité à satisfaire le désir sexuel de son partenaire :

> « ...cela faisait cinq jours et quatre nuits qu'ils vivaient enfermés dans la suite de l'hôtel, commettant péché magique sur péché magique avec des mi-temps seulement pour s'accorder un somme ou avaler un repas qu'ils se faisaient servir au lit […].»[3]

Toutefois, ici, le narrateur n'est pas sûr de son affirmation. Il n'est pas le témoin direct des faits. Ou alors il est dubitatif, hésitant dans ses propos, puisqu'il se rétracte dans sa critique. Il va même jusqu'à concéder avoir lui aussi les mêmes pulsions sexuelles, les mêmes inconduites sexuelles, morales que les autres personnages : « Mais je ne devrais pas jouer les tartuffes[4]… Nous avons, Kanny et moi, un week-end où son mari est absent…Et Kanny aussi bien que moi aurions doublé, triplé la mise si nous en avons eu la possibilité»[5]. Le narrateur reconnaît, par ailleurs, son incapacité à maîtriser sa pulsion sexuelle : « j'avais honte de moi…dites comment se maîtriser ? » Aussi, l'acte sexuel avec son amante montre-t-il une excitation de torture très intense. Les rapports sociaux entre les personnages sont placés sous le signe de la transgression des lois sociales. Yabouleh, Kanny et leurs partenaires entretiennent des rapports sexuels extraconjugaux.

[1] Cf. Charles MAURON, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine, op. cit.* p. 20.
[2] Un rapt désigne littéralement le fait de prendre quelqu'un avec soi. À l'origine, le terme désignait la séduction par laquelle on amenait une femme à quitter son mari, ou une fille ou une héritière à quitter ses parents ou son gardien légitime, à des fins de mariage, de concubinage ou de prostitution
[3] Tierno MONENEMBO*, Idem.*
[4] C'est-à-dire les hypocrites.
[5] Tierno MONENEMBO, *Ibid.*

Ils le font sans vergogne[1], sous prétexte que pour être sexuellement puissant, il faut impérativement être jeune. Ce qui est *a priori* faux sans l'état de santé. Pourtant Kanny est décrite dans *Les écailles du ciel* comme étant un personnage jeune et vulnérable. Mais l'assassinat de sa mère continue de dégrader considérablement sa jeunesse et son état d'esprit. Ce qui n'est pas sans conséquence sur sa psychologie. L'expression « ses doigts minces » et sa comparaison à une « bergère » en sont l'illustration. Or, l'effet du plaisir sexuel et fougueux, le corps humain « s'enflamme » et se met en transe. Le décor de « la chambre chaude », à l'image de la passion qui met le corps en transe, est tout aussi énigmatique. De ce fait, le partenaire sexuel peut, enfin, être perçu comme un objet. Un objet non seulement libérateur d'une énergie sexuelle, mais aussi et surtout, une source jouissance nutritive intuitive. Or, cet objet sexuel doit être entretenu par les partenaires. L'homme peut s'identifier dès lors à un chien, dont le « museau » cherche inlassablement à assouvir son instinct nutritionnel. Le corps de sa partenaire se mue en une « bergère ». Il cherche, en d'autres termes, à incarner l'innocence et la naïveté d'une pastorale. Ainsi, devenu « un chien » il « cherche » à rentrer dans le « creux de la bergère ». L'homme et la femme réduits à l'état de nature, tantôt à l'animal, tantôt « *chosifiés* », réclament une certaine liberté de disposer de leur corps. Quant à la partenaire de l'homme, elle a le visage quelque peu « bouleversé ». C'est un acte qui peut s'analyser dès lors comme un moment de mutation, de transformation, de transfiguration ou de métamorphose. L'homme et la femme retournent de ce fait, nous semble-t-il, à l'état de nature cher à Jean Jacques Rousseau. A ce propos, Rousseau affirme : « L'homme naît bon [...] C'est la société qui le corrompt ».[2] Ainsi, le rapport sexuel est

[1] Sans dignité, sans respect etc.

[2] « Concluons qu'errant dans les forêts sans industrie, sans parole, sans domicile, sans guerre, et sans liaisons, sans nul besoin de ses semblables, comme sans nul désir de leur nuire, peut-être mais sans jamais en reconnaître aucun individuellement, l'homme sauvage sujet à peu de passions, et se suffisant à lui-même, n'avait que les sentiments et les lumières propres à cet état, qu'il ne sentait que ses vrais besoins, ne regardait que ce qu'il croyait avoir intérêt à voir, et que son intelligence ne faisait pas plus de progrès que sa vanité...»

- Dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, écrit en 1755, Jean-Jacques Rousseau évoque l'homme à l'état de nature. Selon lui, l'homme à l'état de nature s'oppose à l'homme civil sur de nombreux points : Rousseau pense effectivement que l'homme à l'état naturel serait bien meilleur que l'homme socialisé.
- Dans la conclusion de la première partie du *Discours* (extrait ci-dessus), Rousseau résume les caractéristiques principales de l'homme sauvage en en montrant les caractères bénéfiques pour lui-même et pour ses semblables.
- Au début de notre extrait, Rousseau rappelle que l'homme sauvage est « sans domicile », entendant par là qu'il n'a pas de domicile fixé à l'avance ou qui lui appartienne : c'est la nature (la forêt) tout entière qui lui appartient. On retrouve également cette idée dans les *Rêveries du promeneur solitaire* : l'homme est dans son foyer originel (symbiose).

un moment exceptionnel d'intimité. Il se perçoit également comme un moment de complicité et un instant d'oubli et d'harmonie avec l'être aimé(e) qu'on a choisi(e) et qui vous a choisi(e).

Par ailleurs, outre le libertinage sexuel, l'irresponsabilité parentale ou la solitude, de tristes séparations peuvent se profiler à l'horizon. Cela se remarque aussi dans les romans que nous étudions ici. Les colons – administrateurs coloniaux - ont des rapports sexuels non protégés bien que conscients que leurs partenaires ne seraient jamais leurs épouses. Les enfants issus de ces relations sexuelles non protégées (Cf. *Les écailles du ciel*, où Samba enceinte M^{me} Tricochet, sa patronne) sont d'abord abandonnés à eux-mêmes, s'ils ne meurent pas, ... ou à leurs mères. Ensuite, ils leur arrachent à leur vie ou tout simplement à la vie, puisse qu'ils sont considérés par les Blancs comme étant la propriété exclusive du père.

Dans *Peuls*, les structures récurrentes et obsessionnelles demeurent – peu ou prou - les mêmes. Les querelles, les guerres fratricides des personnages détruisent aussi bien le pouvoir que les mœurs. L'infidélité, l'adultère et le crime passionnel s'érigent en principe de vie. Les personnages sont envoûtés par le sexe et le pouvoir dans un contexte de mépris et de haine. La pulsion sexuelle est un désir brûlant des descendants de Dôya Malal compromet toute alliance, donc de paix. Le regard d'un personnage masculin vers un personnage féminin est source de conflits. Ce regard est vite colporté et interprété par la rumeur... Une interprétation qui est synonyme de discussions. De discussion en discussion toute la ville s'agite. « Regarde ces idiots de peuls, témoigne le narrateur sérère. Ils sont tous mariés. Or, ils dorment seuls dans leurs draps…hors du foyer conjugal ». Les femmes ne sont pas non plus en reste. L'acte sexuel, pour ces femmes, est un remède contre la solitude des nuits froides,...contre la mortalité d'autant plus qu'aucune force ne peut leur interdire « le fruit interdit ». La moyenne d'âge de ces femmes s'attaque de front aux habitudes sociales et pour revendiquer la mise en place de nouvelles structures sociales. Alors, la société dans son ensemble se désorganise et vacille mais ne se désintègre pas heureusement. Car en réalité les personnages féminins aspirent à une société où toutes les couches sociales seraient respectées. Ils prônent la liberté des mœurs. A l'instar de « ces vagabonds, de ces mauvais coucheurs », dit le narrateur, tout le monde doit avoir le droit d'accomplir le vagabondage sexuel. Certaines prônent l'officialisation de la polygamie et de la polyandrie. En d'autres termes, si ces femmes choisissent librement qui elles veulent pour assouvir leur fantasme sexuel, force est de constater qu'elles utilisent effectivement leurs partenaires. Peu importe les sentiments. D'ailleurs y a-t-il des sentiments qui durent indéfiniment ? L'amour survit-il aux aléas du destin ? Y a-t-il un plaisir d'amour sans chagrin d'amour ? Mieux l'amour a-t-il une issue, un dénouement heureux ? Même s'il faut concéder que mieux vaut vivre d'espoir de peur de mourir de désespoir, force est de constater que ces interrogations en rapport avec la psychologie des personnages doivent être

relativisées. Car, en réalité, peu importe les éléments de réponse à ces interrogations. Ce qui importe en revanche, c'est qu'il ne peut en avoir dans de pareilles circonstances que des personnages en proie à leur passé douloureux. C'est le cas par exemple de Diouldé et de Cousin Samba lorsqu'ils méditent dans la solitude. Mais les femmes ne sont point en reste dans leur revendication de liberté et d'égalité entre l'homme et la femme. Il n'y a plus de doute à ce sujet et cela se remarque dans les œuvres. Il n'y a plus de tabous non plus que les personnages sont en quête d'identité ; c'est le cas de Binguel, l'Homme de l'Ouest et de Benté, l'Oklahoma Kid dans *Cinéma* ; il n'y a aussi plus de normes sociales. Les règles morales et familiales étant détruites, totalement aplanies. Dans cet univers quelque peu insolite, « la palme d'or » de la virilité serait décernée à la femme : acteur et metteur en scène de sa propre destinée. D'autant plus qu'elle n'aspire qu'à agir pour s'exprimer et réfuter traditionnel rôle de procréatrice que la société lui attribue à raison. Davantage plus à tort qu'à raison. C'est précisément contre ce genre de préjugé que la femme de Dôya Malal témoigne ici : « Ne pas avoir d'enfants n'est pas une infirmité »[1] ou mieux « Celle-ci me suggérait, affirme le sérère narrateur, d'exprimer à son mari que, tout bien considéré, faire la chose-là[2] était aussi délicieuse [...] ce n'était pas pour faire un enfant. »[3] Aussi, le sérère narrateur, par égard envers l'ordre social et surtout pour échapper aux effets dévastateurs de l'impulsion sexuelle, fait-il de l'infidélité un élément majeur de sa stratégie d'invective à l'endroit de son parent peul. La description du désir et de la libération de la pulsion sexuelle semble être ici un spectacle empreint à la fois de plaisir, de désir et d'effroi. Le narrateur sérère se présente à ce titre comme un pourfendeur des normes sociales. Le narrateur en est bien conscient. Néanmoins, la transgression de l'interdit s'avère nécessaire, voire indispensable à son projet d'autant plus qu'il a une finalité cathartique : une finalité motivée par « l'appel des profondeurs ».[4] C'est une démarche bien embarrassante. Car elle est la voie du retour aux sources des origines de l'homme. C'est un acte courageux de la part du narrateur ainsi que des personnages actants du récit de fiction. C'est aussi un don de soi à l'être que l'on a choisi (e) : « J'ai offert mes seins …à la bonté tiède de l'eau du ciel ».[5] C'est encore l'image du bon samaritain qui se profile à l'horizon. Car ici l'acte sexuel suppose douleur et plénitude réunies: « J'ai rencontré le dieu du feu et de l'acier »[6]. Cet acte semble toutefois prôner la destruction de l'être. La destruction de l'être ancien par le feu puis par le déluge : « J'ai offert mes seins […] à la bonté tiède de l'eau du ciel »[7] pour l'avènement

[1] Tierno MONENEMBO, *Peuls, op. cit.*, p. 195.
[2] C'est-à-dire faire l'adultaire.
[3] Tierno MONENEMBO, *Idem.*
[4] Tierno MONENEMBO, *Ibid.*
[5] Tierno MONENEMBO, *Ibid.*
[6] Tierno MONENEMBO, *Ibid.*
[7] Tierno MONENEMBO, *op. cit.*

d'un être ou d'un ordre nouveau. Ainsi disparaissent toutes les différences, tous les antagonismes, tous les malaises et tous les maux accablants des personnages. Cependant les maux tels que « identité », « exil », « mémoire », « dictature » si chers à Tierno Monénembo disparaissent-ils de la mémoire des personnages pour autant ? Pas si sûr ! Ce qui nous semble être sûr en revanche c'est la métaphore du « sein » révélée ci-dessus. En effet, le sein semble être un doublement symbolique ici. Il peut désigner la vie par sa vertu nourrissante. Il représente aussi le fil par lequel la vie se transmet. Pour la simple raison qu'à l'arrière-plan, à l'antipode de celui-ci se trouve le cœur, la partie du corps humain où siège la vie. Quant à la femme, elle se veut être, d'une part, actrice active de la métamorphose humaine, du moins dans notre *corpus de base*[1]. D'autre part, elle se présente comme un être au comportement imprévisible, multiple, tantôt primitif ou devrons-nous primaire, tantôt civilisé. Le spectacle sexuel ou la mise en scène du personnage se veut être une image *iconoclaste*. C'est-à-dire en bravant les normes et interdits de la société. Mais il y a aussi le refus délibéré de la prise en compte du temps présent. Un temps statique, pendant que l'homme, lui, dans sa nature sauvage symbolise le cheval en tant qu'être libre et civilisé.

En définitive, il faut reconnaître que la sexualité permet le retour au lieu primitif. Peut-être devrions-nous ajouter « l'état de nature » ou l'état de l'innocence pure. Somme toute, chez le narrateur, l'amour est un long chemin semé d'embûches. Ce retour à l'état de nature que les Anglais appellent (come back), des origines, suggère nous semble-t-il, un lieu de refuge. La description physique, corporelle de l'amant en est tout aussi éclairante : « Elle avait un corps de guerrier sculpté dans la pierre luisante »[2] ou « …Son corps avait la fermeté d'un fruit mûr et ses mains sculptaient les muscles de son corps, en célébrant la gloire »[3].

Le spectacle sexuel auquel se livrent certains personnages est un combat sans précédent. Nous en présentons ici deux exemples illustratifs. Tout d'abord l'acte sexuel. Plutôt devrions-nous dire le viol de Râhi par Karamoko. Chapitre VII, *Les Crapauds-brousse* d'une part. Les idylles de l'écrivain Cellou et de M^lle^ Saval - l'institutrice venue de France - dans *Cinéma*, d'autre part. Ce que le narrateur omniscient qualifie d'ailleurs de « lamentable ». Sans omettre le cache-cache jeu d'adultaire du célèbre et « énigmatique » couple « Râhi-Diouldé »[4], dont on « reconnaît »[5] réserve et timidité. Ici, les personnages en quête de sensations et d'aventures, exprimant un double sentiment de faiblesse et/ou d'abandon. Ce qui peut d'une certaine manière expliquer leur attitude psychologique et/ou leur aptitude de transcendance vis-à-vis de leur

[1] C'est-à-dire l'ensemble des ouvrages ou romans de l'auteur sur lesquels on travail. Voir aussi *Corpus général*.
[2] Tierno MONENEMBO, *op. cit.*
[3] Tierno MONENEMBO, *op. cit.*
[4] Tierno MONENEMBO, *Les crapauds brousse, op. cit.,* pp. 30-31.
[5] Tierno MONENEMBO, *Idem.*

partenaire : tantôt ces personnages, tels que (Binguel, Diouldé ou Cousin Samba) se présentent comme des protagonistes qui distillent leur bonheur ; tantôt comme des bourreaux qui torturent leurs victimes ou se torturent eux-mêmes parfois sans raison apparente. Dans ce contexte, les gestes simples du quotidien ainsi que les rapports sexuels relèveraient d'une lutte acharnée entre deux forces contraires pour survivre. Chaque force criant dans sa détresse…en vain. Chez Tierno Monénembo, à quelque exception près, les structures obsédantes se rapportant à la détresse semblent statiques à la suite de notre analyse. Et l'interprétation qui en découle doit être considérée comme subjective, donc relative. Et les personnages, quelle que soit leur stratification sociale, abandonnent, de gré ou de force, leurs épouses, leurs compagnes ou leurs partenaires légitimes. Ces personnages, nous semble-t-il, sont attirés irrésistiblement par les jeunes filles. Ils ne les convoitent pas, ils les tourmentent. Cela ne peut en être autrement. Le narrateur en est étonné. La jeunesse de la cinquième épouse de Gnawoulata[1] semble lui « couper » le souffle. D'autant plus qu'il ne comprend pas ce qui motive tant le vieux commerçant à contracter un cinquième mariage quand bien même celui-ci est au crépuscule de sa vie : « Elle me paraissait trop jeune pour être l'épouse de notre hôte »[2] ou encore « lui parlait avec fierté de ses cinq rejetons légitimes », et les quatre autres, qu'il avait eus « à côté » »[3]. Sous l'impulsion de la fougue..., les personnages se livrent à des aventures extraconjugales. L'époux de Râhi - Diouldé - par exemple copule et fornique secrètement, régulièrement à l'hôtel avec Mâmata, la femme de Soriba, lorsqu'il prétend de son sourire « hypocrite »[4] qu'il est au bureau, tandis que Bôri - l'économiste - « fornique »[5] avec Râhi chez ce dernier. Peu importe que Diouldé ait une rigueur morale et intellectuelle. Ce qui importe, ce qui compte avant tout ce sont des moments intimes d'infidélité « chaque jour »[6] à « l'hôtel »[7]. Or, malgré tout, il « prétend »[8] de son « sourire »[9] narquois qu'il est « au bureau *Wous ! Was* !»[10]. Dès lors, il n'y a pas de doute d'affirmer que ce genre de comportement est de nature à jeter le discrédit sur un personnage aussi vertueux et intègre que semblant être en apparence ces intellectuels déçus et mécontents de leur statut social après de longues études en Occident. Pourtant Diouldé a été prévenu si tôt par son père « *Alfâ Bâkar* », lorsque celui-ci lui envoie une lettre d'avertissement, de mise en garde ... à propos de son mariage

[1] Qui signifie, pas de crédits. C'est le camarade de Daouda dans *Les crapauds brousse.*
[2] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse, op. cit.*
[3] Tierno MONENEMBO, *Idem.*
[4] Tierno MONENEMBO, *op. cit.,* p. 31.
[5] Tierno MONENEMBO, *op. cit.,* p. 31.
[6] Tierno MONENEMBO, *Ibid.*
[7] Tierno MONENEMBO, *Ibid.*
[8] Tierno MONENEMBO, *Ibid.*
[9] Tierno MONENEMBO, *Ibid.*
[10] Tierno MONENEMBO, *Ibid.*

avec Râhi. En voici un extrait : « awa Diouldé…Mais…Si tu épouses cette fille,…considère que je ne suis plus qu'un étranger, plus un père ;… je dis, si tu épouses cette fille, ne me tends plus la main,…ne m'écris plus,…ne me fais plus cadeau de rien, ce serait une grande insulte »[1].

Par ailleurs, les femmes font aussi la cour aux hommes sans aucune retenue. Comme si les rôles sont inversés. Cela peut être interprété par le fait que ces femmes cherchent à plaire ou se faire désirer à tout prix par les hommes. Des courtisanes à la stratégie et à l'attitude de séduction peu orthodoxe sont de « véritables allumeuses ». Leurs gestes diaboliques excitent « indisposent », incitent les hommes à avoir commerce charnel avec elles. Parfois, elles les pourchassent jusque dans leurs derniers retranchements pour coucher avec eux. Ces travers sociaux rappellent les frasques de mauvais garçons comme Binguel et Benté en pleine crise d'adolescence ou identitaire dans *Cinéma*. Dans ce roman, on constate notamment que les structures récurrentes comme la sauvegarde de la mémoire, la dictature de Sékou Touré ou encore l'Histoire restent les mêmes comme dans les romans précédemment analysés. Hommes et femmes se font mutuellement la cour sans vergogne. Celles-ci vont droit au but, sans vergogne, tant le désir de l'autre semble les consumer. Visiblement, elles ne peuvent ni étouffer ni réfréner leur désir sexuel. C'est ainsi que Cousin Samba grimace dans les convulsions de « tourments indicibles »[2]. Dans la chambre de Hammadi, Diaraye est semblable à un fauve qui bondit sur sa proie : « D'abord hésitante, elle a osé quelques pas et je me suis effacé devant elle. Elle s'est assise sur le bord du lit et a dissimulé sa tête dans ses bras […] »[3]. La violence du désir de l'acte sexuel est un moment de profonde douleur chez les personnages. Elle s'exprime notamment comme le refus d'une violente et d'une incontrôlable impulsion. Elle semble être également l'expression d'une certaine connaissance de la douleur et une hantise cruciale à défier, à affronter pour finalement atteindre une émancipation personnelle et sociale. Pour tout dire, la fièvre sensuelle possède une saveur suave, qui devient par moments âpre, ocre pouvant même conduire fatalement au drame. Mais si la flexibilité naturelle de la hanche de M^lle^ Saval[4] fait « tourner la tête »[5] de l'écrivain virtuel – Cellou - force est de constater que cette jeune institutrice se complaint néanmoins dans « l'obscénité »[6]. Ce regard critique du narrateur sur l'attitude libertine de M^lle^ Saval fait de la sexualité un acte banal. Ici, on est loin de l'attitude d'un personnage intègre et réfléchi. Il s'agit plutôt d'un libertinage sexuel à outrance. Car seul le désir sexuel est à l'honneur. A cela s'ajoutent des comportements répréhensibles qui portent une entorse aux règles

[1] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse,* pp. 50-51.
[2] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.,* p. 59.
[3] Tierno MONENEMBO, *Idem.*
[4] L'institutrice amante éprise de Cellou, l'écrivain malheureux qui tente d'écrire un roman qui ne se termine jamais.
[5] Tierno MONENEMBO, *Cinéma, op. cit.,* p. 135.
[6] Tierno MONENEMBO, *Cinéma, Idem.*

morales. C'est-à-dire des déviances sexuelles qui entraînent de plus en plus les personnages vers le chaos. L'énergie masculine et sexuelle relève désormais d'une désobéissance civile. De ce fait, elle peut s'analyser d'une part comme un appel d'intérieur, un « *désir inconscient* » d'échapper à une destruction physique et psychique de l'être et d'autre part, un retour à l'origine des choses. Mais si les mots sont conscients ou proviennent du *moi* de l'écrivain, il convient cependant d'admettre que l'apparence des systèmes de structures des mots ou l'organisation de la syntaxe l'est certainement moins.

En conclusion, retenons que le premier constat de cette deuxième analyse est que le portrait physique et psychologique des personnages continue à servir le culte de la personnalité du moi. Ce constat rend compte les aspirations, les espoirs, les désespoirs, les rêves, les échecs et les déceptions de l'écrivain devant l'avenir incertain de son pays. La seconde remarque réside dans l'ardeur des personnages à atteindre l'objet de leur quête. Cela se remarque à travers leur double portrait psychique et psychologique. Aussi, si théorique soit-il, la société civile guinéenne se reconnaît à la lecture de l'œuvre de Tierno Monénembo. Aussi, le sexe, implicitement ou explicitement, fait l'objet d'une hybridité ontologique très présente dans l'œuvre littéraire du romancier. En cela, il n'est pas exagéré d'affirmer que la plume monénembienne est fort assimilable à celle d'Henri Lopes, ne serait-ce que dans le traitement du thème de la sexualité. Nous le soulignons.

Puisque, d'abord, la femme, outre sa féminité, exhibe des particularités masculines. Elle est considérée ici à titre exceptionnel, comme le sexe fort au détriment du sexe masculin grâce à ses qualités sexuelles excessives de virilité et de courage, dont elle fait montre. De ce fait, elle se démarque de la sphère et du rôle social qui lui sont traditionnellement dévolus. De toutes les structures sociales, aucun problème social, politique ou économique ne semble être résolu sans la participation effective et active de ce personnage. Par ailleurs, en d'autres circonstances, elle cumule même les rôles de mère de foyer, d'épouse, mais aussi et surtout elle représente la première force de production et de développement. Dans tous les romans de Tierno Monénembo, on remarque des personnages féminins atypiques. Ils font montre d'un dévouement exemplaire et indispensable au bon fonctionnement et à la restauration d'une société nouvelle. Somme toute, la gent féminine dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo est un modèle rare. Car, elle représente le socle social qui s'éveille à la vie, s'élève, s'élance, s'épanouit et prend forme à l'émerveillement général - telle une liane dans une forêt sauvage – de manière obsédante, voire obsessionnelle, l'expression d'une identité double et d'une affirmation assumée...Que dire des personnages masculins ? Sont-ils ignorés sciemment par le narrateur ? Peut-être bien. Peut-être

aussi se sentent-ils reléguer au second rang. Quoi qu'il en soit, le discours ostentatoire et l'agressivité verbale observée au niveau de ces personnages suscitent inquiétude et réflexion. En effet, les premiers personnages masculins mettent en évidence de façon plus ou moins ostentatoire des traits et des caractères de la féminité. D'autant plus que l'homme, ayant légué à la femme ses pouvoirs et ses prérogatives, se présente désormais comme le « sexe faible ». Il se camoufle dans la passivité et les plaisirs démesurés. Il va jusqu'à pratiquer des activités qui sont incompatibles au développement harmonieux de la cité. Ce faisant, il reste dans l'ombre des femmes. Sans exagération aucune, on peut affirmer que l'univers littéraire ou romanesque de Tierno Monénembo est fait aussi de femmes. Sous l'impulsion quasi « masculine » excessive de la femme et l'errance stérile de l'homme, se lit d'une part, un élan de suicide volontaire, voire collectif. D'autre part, il s'agit pour l'écrivain, nous semble-t-il, de témoigner, consciemment ou inconsciemment mais plus inconsciemment que consciemment, le malaise inhérent et le désir d'une naissance identitaire nouvelle. Ainsi, les personnages qui apparaissent semblent être condamnés à un malaise psychique terrible. Ils utilisent une certaine stratégie de refuge ou d'exil. Cela préfigure la présence du sein maternel qui leur permet d'accéder à une identité nouvelle. Ultime remède ou solution à un malaise identitaire ? Peut-être bien.

Du point de vue sexuel, les personnages ont presque les caractéristiques. Ils transgressent les interdits et les tabous ; ils prônent le plaisir sexuel à l'unisson. Le plaisir sexuel se passe ainsi à l'abri toute censure de la conscience. D'emblée, la passion amoureuse se perçoit comme une certaine manifestation inconsciente d'un certain *trouble psychique*. Puis cette passion prend un autre sens, bifurque en engendrant un désordre psychologique personnel incompatible avec l'idée de bonheur que le personnage se procure ou du moins tente de se procurer. Dès lors, en état de furie, l'amour engage les protagonistes dans un engrenage de souffrance morale indescriptible. Aussi, l'union des deux sexes est ici synonyme de suicide ou de meurtre pour la naissance d'un être nouveau. En ce sens que l'acte sexuel enfreint toujours les normes sociales en heurtant la sensibilité collective. Enfin, tous ou presque tous les personnages se disent hostiles au mariage. Or, avec cette arrière-pensée, la fin des procréations semble sonner le glas. Cela est évident d'autant plus que la gent féminine des romans remet dangereusement en cause son devoir séculaire de génitrice. A l'antipode de cette idée reçue, elle revendique une certaine virilité en même temps qu'elle est fière de la stérilité qui - après tout - est un état de nature. La même attitude s'observe aussi chez l'homme, même s'il faut reconnaître que le rôle de celui-ci est souvent ambivalent. Son rôle premier étant d'assurer la pérennité de la descendance, puis abandonne plus tard sa progéniture. Ainsi, le mariage, comme institution, dont la finalité est de stabiliser la sexualité du couple, devient un carcan, une certaine prison. Les liaisons libres ou

supposées telles sont plutôt privilégiées. Les partenaires et/ou les conjoints deviennent réciproquement incapables d'assumer leur sexualité ou de revêtir celle-ci d'une signification particulière ou affective. On est dès lors, somme toute, dans une sphère, où « le verbe » et « l'action » ne sont plus assujettis, soumis à la censure collective de la conscience, d'autant plus que les personnages évoluent dans un environnement spatio-temporel à rebrousse-temps. Ils enfreignent, transgressent par la même occasion les lois sociales et les bonnes mœurs. Ils renoncent également à toute idée de famille. Les portraits physique et psychologique de certains d'entre eux aplanissent, nous semble-t-il, les différences entre l'homme et la femme, l'être humain et les animaux d'une part, mais aussi et surtout entre différents peuples de la terre, d'autre part. Mais au-delà de toutes ces différences et de toute la diversité du monde qui se retrouve chez les personnages de Tierno Monénembo, l'auteur semble surtout célébrer dans ses romans la mémoire et l'histoire ainsi que le rappel au « devoir de mémoire ». Ce sont des thèmes qui reviennent de façon plus ou moins obsessionnelle et/ou inconsciente dans les textes sous forme de métaphore filée. Il résulte ainsi qu'au cœur de l'œuvre littéraire, l'intimité, les frustrations des personnages s'expriment parfois mélancolie teintée de nostalgie. L'hybridité ainsi qu'un retour à l'état primitif de nature y sont également fort présents. L'épanouissement des personnages aussi. Une actualisation du monde sentimental qui, d'emblée, semble être la voix de l'inconscient, comme le souligne Charles Mauron : « C'est justement le propre de l'inconscient de penser à la manière d'un primitif. » Ainsi, cette deuxième partie de notre étude, qui a consisté à superposer des portraits physique et psychique, réaffirme une fois de plus la présence de *réseaux associatifs* dans la première partie, en occurrence l'exhortation « au devoir de mémoire ». Il importe, par conséquent, de tirer les premières conclusions partielles.

Conclusions partielles

Il se dégage de la superposition des romans de Tierno Monénembo – au niveau de la stratification des personnages - les conclusions partielles suivantes :

a)- la majeure partie des personnages de l'œuvre littéraire possède des caractéristiques identiques. Qu'il s'agisse des personnages féminins ou des personnages masculins, il y a des similitudes intéressantes. Ainsi, dans l'imaginaire de l'écrivain, il n'est pas superflu d'affirmer qu'il n'y en a qu'un seul[1]. Toutefois, force est de constater que cette homologie actancielle, physique et comportementale n'occulte en rien le fait que la gent féminine apparaisse comme une guerrière, une pionnière qui modifie profondément l'environnement spatio-temporel ainsi le tissu

[1] Un seul personnage. C'est une affirmation que nous assumons à titre personnel.

social et humain. La femme incarne le rêve... Combattante, elle n'hésite plus désormais à rivaliser avec les hommes. Elle est sur tous les « fronts » : politique, économique, sociale, etc. ; elle tente même des aventures périlleuses et des batailles difficiles au péril de sa vie afin, dit-elle, de libérer des grands fléaux et préjugés sociaux. C'est le cas par exemple de Mouna, la guerrière. Mouna l'éleveuse d'abeilles dans *Les écailles du ciel* ou encore Leda, l'aveugle dans *Pelourinho*. Dotées toutes les deux d'un courage et d'une persévérance exceptionnels. La femme fait montre par sa conduite en toutes circonstances d'une force exceptionnelle. Elle aspire à la liberté. Elle est militante. Elle tente d'aplanir les frontières entre les couches sociales. Bref, la femme joue le rôle d'exterminatrice des contradictions sociales. De ce fait, elle est une force dynamique et non statique de l'évolution sociale. En raison de son attitude exemplaire, elle représente, incarne, nous semble-t-il, toute la subtilité du Moi ou de la conscience inconsciente de l'écrivain[1] ;

b)- la seconde observation est que les séquences dramatiques et les indices des réseaux obsédants de l'œuvre littéraire - à quelque exception près - n'ont presque pas changé. Quelques personnages tels que Diouldé, Cousin Samba ou le fou ne semblent point à même d'assumer les responsabilités qui sont les leurs. La disparition progressive des caractéristiques physique et psychologique de ces personnages annonce une décadence et/ou une déchéance traumatisante. Ce qui justifie, nous semble-t-il, cette descente désespérante aux enfers ; une descente aux enfers non sans conséquence sur l'instabilité sexuelle des personnages. Pour illustrer ces propos, l'écrivain convoque différentes intrigues et situations romanesques, nous semble-t-il, pour affirmer que la figure mythique dominante est celle de l'androgynie[2]. Cette figure est développée par Léontine Gueyes[3] ; il est difficile de différencier ici la femme de l'homme. En ce sens que celui-ci renvoie inconsciemment le lecteur au mythe du crapaud et donc implicitement au mythe de la malédiction de celui-ci. Le personnage masculin tel qu'il est décrit dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo, en l'occurrence, *Les Crapauds-brousse*, est malheureux du début à la fin de

[1] Nous tenons à le souligner à titre personnel.

[2] Un androgyne est un être humain dont l'apparence ne permet pas de savoir à quel sexe il appartient. Le mot "androgyne" est issu de deux racines grecs, "Andros" qui signifie "homme" et "gunê", "femme". Une personne qui peut être qualifiée d'androgyne est celle qui aurait des caractéristiques physiques des deux sexes. Ainsi, une personne qui a des organes génitaux mal différenciés pourrait être appelée "androgyne". Un synonyme d'une personne androgyne est l'hermaphrodite.
L'androgynie est aussi le nom d'un état psychologique où, selon ses défenseurs, ni la masculinité ni la féminité ne prédominerait. La psychologie différentielle (une branche récente de cette science développée surtout aux États-Unis.) postule que l'équilibre parfait réside dans l'acceptation totale des éléments des deux mondes et qu'à la naissance, ni le garçon ni la fille ne sont prédestinés biologiquement à devenir plus masculin ou plus féminin.

[3] Léontine GUEYES, Sous la co-direction du Pr Papa Samba DIOP et du Pr Gérard LEZOUD, Thèse de doctorat *Approche psychocritique de l'œuvre littéraire d'Henri Lopes,* Créteil, Univ. Paris XII, Université de Cocody-Abidjan, Année Universitaire 2004-2005, 379p, pp. 321-327.

l'intrigue. Il ne lui reste plus que l'option chimérique du rêve pour agrémenter le quotidien. D'où la nécessité pour l'écrivain d'écrire plus tard un roman polyphonique difficile à l'analyse sobrement intitulé : *Un rêve utile*, paru en 1991. C'est un peu le rêve d'un être idéal débarrassé des vicissitudes de la vie. Les maux, dont souffre l'homme actuel. Une volonté d'attribuer au mythe un aspect humain. Ce mythe ou ce qui en reste devient ainsi l'objet principal de la quête chez les personnages. En peu de mots, se présente ainsi la pensée latente du premier roman de Tierno Monénembo. Pour tout dire, l'œuvre manifeste la volonté profonde selon laquelle l'être humain serait issu d'une créature hermaphrodite et que de ce fait, son avenir serait le retour inévitable à ce stade initial. Aussi les personnages sont obsédés pour le concept d'identité. Toute chose qui détruit au niveau de ces personnages tout ce qui entrave une telle action. Ainsi, les personnages - hommes et femmes - tentent une expérience, certes contre nature, contraire à l'ordre établi. Mais tout de même rédemptrice. D'où la contemplation[1] d'un certain narcissisme quelque peu exagéré, (conférer à la valorisation identitaire dans *Cinéma*). A cela s'ajoute le traumatisme dû à la brutalité d'un père tyrannique et toutes les formes de tabous et de délinquance. Ces attitudes révèlent, en fin de compte, la profonde nostalgie en parlant du concept de *mythe personnel*[2] peaufiné de l'écrivain par l'expérience des voyages. Car, en réalité, les voyages nostalgiques, imaginaires parfois, sont souvent le lieu du rêve, où les personnages « épousent », « caressent » les facettes du rêve mélancolique. Mais si l'œuvre littéraire de Tierno Monénembo peut être considérée par ses détracteurs comme une tentative de donner ou de redonner vie au mythe du crapaud, force est cependant de constater que l'Histoire avec grand « H » s'écrit sur le mode de la rupture ou de la fracture avec ce mythe. Ainsi, déséquilibres et perturbations induisent la stylistique de l'écrivain, or, le même procédé se retrouve à plusieurs reprises. Chaque roman se l'écrivain semble ainsi sous-entendre le récit d'une telle quête. Le temps premier est celui de la régularité, puisque c'est le temps du mythe ; le temps second est marqué par la violence : il ouvre l'entrée ou la scène de l'Histoire. C'est-à-dire l'entrée dans l'univers de « *l'instable* »[3] marqué par les voix discordantes des narrateurs. (Cf. première partie) Cependant, l'homme nouveau surmonte les obstacles spatio-temporels en vue de trouver sa place dans la société (deuxième partie). Il lutte coûte que coûte contre la division et la solitude. Deux grands thèmes qui orientent le reflet de la condition humaine. Il est aussi clair que l'œuvre romanesque renoue avec la tradition dans laquelle le héros, ou devrions-nous dire, l'anti-héros, accède aux ténèbres de la mort pour en renaître autrement avec l'aide des dieux ou des mânes des ancêtres (Cf. *Les écailles du ciel*). La

[1] Apprécier, admirer avec plaisir,...
[2] La troisième et dernière partie de cette étude analysera et interprétera la genèse du mythe personnel de Tierno Monénembo, en vue de confirmé notre hypothèse de recherche.
[3] Noémie AUZAS, *Tierno Monénembo, une écriture de l'instable,* Paris, L'Harmattan, 2004, p. 27.

fréquence de l'exclusion, de la solitude, de la séparation, crée la mélancolie, la nostalgie, la préférence de la mort au détriment de la vie. Ainsi par ce fait, l'œuvre littéraire de Tierno Monénembo exprime peut-être l'espoir d'un retour à l'unité primordiale par le dépassement de tous les conflits, de toutes les contradictions sociales, culturelles.

c)- Le troisième constat enfin est que la récurrence du réseau lexical notamment (associatif) témoigne, nous semble-t-il, de l'attachement (ou de l'*inconscient*[1]) de l'écrivain à sa culture d'origine ainsi que les circonstances à l'origine de sa création. Mais au-delà de l'affirmation de la civilisation de l'universel chez l'écrivain, les séquences d'un *trauma psychique* personnel à l'origine de la création romanesque restent manifestes chez l'écrivain. Aussi, ***le mythe personnel*** de Tierno Monénembo semble avoir pour origine – sauf affirmation contraire de l'auteur - une certaine ***frustration*** probablement provoquée, soudainement déclenchée par la dictature du régime de Sékou Touré. Ainsi, de façon inconsciente ou obsessionnelle, l'auteur ne prononce point un mot, une phrase ou un discours sur l'échec des indépendances en Afrique sans faire référence, de près ou de loin, au régime de la première République du père de l'indépendance guinéenne. Aussi, les différents témoignages et entretiens de l'auteur à travers les *mass-médias* et les confidences des personnages dans les romans de l'écrivain le prouvent à suffisance. Ainsi, autant le contexte socio-historique est indissociable de l'histoire littéraire, autant l'ancien régime politique de Sékou Touré traumatise, façonne, « formate » l'inspiration et l'imagination romanesques de Monénembo. On peut même se poser la question de savoir si Tierno Monénembo serait-il aussi talentueux ; connaîtrait-il la notoriété de l'écriture s'il n'avait pas immigré en Occident ? Autrement dit, l'exil doit-il être perçu comme un facteur aggravant ou renfermant une certaine connotation péjorative ?

Quoi qu'il en soit, Anne Clancier, reprenant Sigmund Freud, semble avoir des éléments de réponde. En effet, elle fait constater que de telles obsessions chez un écrivain sont liées à une situation de dépendance aux voyages, au déplacement et « *Destinées à maintenir refoulée une situation plus conflictuelle.* »[2] Dans le processus de déplacement, en effet, le voile du rêve masque ou dissimule le désir réel souvent inavoué. Ainsi, le rêve est le plus souvent une autre chose qu'on ne croit, pour la simple raison que son contenu inconscient apparaît autour d'éléments autres que les pensées réellement exprimées. Mais c'est aussi affirmer que ces pensées en question se modifient sans cesse dans l'œuvre romanesque de Monénembo. Ces pensées, selon les mots de

[1] A ce niveau, il faut noter que la plume de notre écrivain est affûtée à l'exil ; Monénembo doit sa création romanesque – en grande partie – au fait de l'exil forcé par le régime de Sékou TOURE.
[2] Anne CLANCIER, *Raymond QUENEAU et la psychanalyse, op. cit.,* p. 36.

Clancier, constituent ce qu'il appelle des « *souvenirs écrans* »[1]. Sous-tendu, un certain malaise *psychique.* Aussi, si l'inconscient et ses modes d'expression sont à la base des structures des romans de notre corpus, il convient cependant de souligner que la nature de ces structures, dites « écrans » demeure inconnue. Charles Mauron soutient à juste titre à ce propos que :

> « Tandis que le simple rêve nocturne ou éveillé préoccupe de pensées actuelles ou récentes, [...] de la vie quotidienne, le mythe personnel et l'art ... sont affectés ... de vastes houles, ... de transferts massifs ou de cataclysmes. »[2]

Or, qui parle de structures obsédantes chez un écrivain, parle nécessairement de quelque angoisse antérieure, peut-être même de quelque nostalgie ou mélancolie sciemment refoulée (un certain mal de pays peut-être). En tout état de cause, en ce qui concerne Tierno Monénembo, quelle angoisse ou mélancolie peut-on sous-tendre, ne serait-ce implicitement ? La réponse à cette question doit peut-être venir de l'interprétation subjective des romans. Quoi qu'il en soit, l'Histoire et le devoir de mémoire obsèdent l'auteur ainsi que ces personnages à tel point que le romancier ne cesse de jeter un regard critique, introspectif[3] sur lui-même et sur l'avenir de son pays dans tous ses romans ? Mais de quelle frustration ou angoisse s'agit-il ?

Seule l'analyse de certains faits ou données bio-biographiques de l'auteur peut éventuellement confirmer notre hypothèse sur ce point. En effet, toute interprétation hâtive reste et demeure partiellement hypothétique si elle ne s'appuie pas sur certains composants biographiques de l'écrivain pour confirmer cette hypothèse :

> « Elle (l'analyse) conclut l'analyse de l'œuvre, mais elle suppose un certain passage de l'œuvre à la vie. Tant que nous n'avons étudié cette dernière, une évidente réserve s'impose. Si nous nous rapportons, cependant, à ce que chacun sait sur la vie de l'auteur, notre hypothèse apparaît assez probable pour que nous en considérions le sens sans tarder. »[4]

Ainsi, ni nos hypothèses ni notre investigation n'auront-elles de sens que par rapport T.M. lui-même et aux événements survenus au cours de sa vie. La troisième et dernière partie de notre étude oriente justement nos recherches dans cette direction.

[1] Anne CLANCIER, *Idem.*
[2] Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique, op. cit.,* p. 231.
[3] Signifie ici retour de la pensée ou de la conscience de l'écrivain sur elle-même.
[4] Charles MAURON, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine, op. cit.,* p. 184.

TROISIEME PARTIE :

Mythe personnel, genèse et interprétation

Introduction

A partir de l'étude des personnages, il a été démontré dans les deux parties précédentes, qu'il existe un lien étroit entre les structures internes manifestes du texte et l'ensemble de souvenirs récurrents et inconscients propres à T.M. En d'autres termes, l'analyse a consisté à : « décrire les obsessions ou les mythes personnels qui semblent se placer au centre d'une thématique. »[1] La tâche qui nous incombe, nous semble-t-il, à présent dans cette dernière phase de notre étude consiste à faire apparaître, tant soit peu, quelques tendances refoulées du « Moi », à révéler les motifs réels des formations psychiques et leur incidence sur la vie sociale de l'auteur. C'est la raison pour laquelle, « Les réseaux d'association obsédantes, une fois refoulées, une fois constatés, on ne peut honnêtement pas en rester là. Il faut, à titre d'hypothèse, en proposer une explication. »[2]

Dans cette perspective, assignons donc à cette partie deux objectifs majeurs : le premier est la reconstitution et la genèse du mythe personnel. Le second sera l'appréhension des manifestations et l'influence sur la vie sociale de l'écrivain. Ainsi, partant de ce postulat, le chapitre premier est un regard rétrospectif sur la passé des milieux (social et familial) de l'auteur, d'autant plus que les mémoires collective et individuelle constituent autant d'éléments, autant de preuves probantes pouvant déterminer le *psychisme.* En effet, « L'écrivain, dit Charles Mauron, garde une fenêtre ouverte sur son milieu [...] celui-ci a un passé. »[3] Expliquer donc le mythe personnel, revient alors à étudier, ce que Charles Mauron appelle : « l'histoire de sa genèse psychique »[4], dont l'essentiel se déroule dans les premières années de l'écriture romanesque.

Dans le chapitre deux, il sera question de l'impact du mythe sur la vie sociale de l'écrivain. Puis, il s'agira enfin de confronter les engagements civiques et sociopolitiques de l'écrivain avec sa ***personnalité inconsciente*** que l'œuvre livre de Tierno Monénembo. A noter que l'objectif de cette démarche est avant toute chose la recherche et la découverte éventuelle de ressemblance et/ou de dissemblance entre le mythe et la vie sociale de l'écrivain.

Toutefois, il faut noter que l'étude de cette partie est loin d'une biographie. A ce propos, Charles Mauron n'affirme-t-il pas, à juste titre, que seuls les textes analysés renseignent sur la biographie et non l'inverse ? Réfléchissons à la suite de l'extrait suivant :

[1] Jean-Bellemin NOEL, *Vers l'inconscient du texte,* Presses Universitaires de France, 1979, P. 11.
[2] Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique op. cit.,* p. 107.
[3] Charles MAURON, *Idem.*
[4] Charles MAURON, *Ibid.*

> « L'idée de mythe personnel, qui veut exprimer la constance et la cohérence structurée d'un certain groupe de processus inconscients structurés […] attribue à chaque élément du mythe et à son ensemble une genèse et une évolution vécue – ce qui ne signifie pas « biographie » au sens où l'on entend d'ordinaire ce mot. Les processus inconscients d'un individu humain, dépendant, dans une certaine mesure, et à travers des retentissements compliqués, des événements de son existence. Dans la mesure encore (apparemment très grande), où la vie imaginative dépend à son tour des processus inconscients, elle est fonction des événements biographiques. »[1]

CHAPITRE I : ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES ET GENÈSE DU MYTHE PERSONNEL

Disons d'emblée qu'établir le portrait du romancier n'est pas l'objectif de ce chapitre. Il s'agit plutôt d'effectuer des investigations (h) euristiques sur les événements majeurs susceptibles d'avoir influencé la personnalité inconsciente de Tierno Monénembo au moment de la production de son œuvre littéraire. A ce titre, interrogeons d'abord le passé ensuite le lieu de naissance et enfin l'environnement ou l'univers familial de l'écrivain.

I.1. Les racines guinéennes et le concept du mythe personnel

De son vrai nom, Tierno (Thierno)[2] Saïdou Diallo, alias Tierno Monénembo est né à Porédaka (Mamou), le 21 juillet 1947 en République de Guinée. La société guinéenne, dont est issu Tierno Monénembo, est une entité hétérogène : chaque ethnie possède sa spécificité culturelle. Les huit millions de Guinéens[3] sont répartis en une trentaine d'ethnies. Les Peuls (ou Pular) constituent le groupe ethnique numériquement le plus important (40 %), dont est issu Tierno Monénembo ; suivi des Malinkés (connus sous le nom de Malinkés : 35 %) ; des Soussous (15 %). Les Guerzés, les Kissiens, les Tomas, les Landoumas, les Bagas sont minoritaires. En Guinée, l'appartenance à une ethnie se révèle d'autant plus complexe qu'il existe de nombreux « groupements »[4], dont il faut absolument tenir compte au risque de fausser toute investigation. D'autant plus que la fluidité de la population est assez remarquable. En effet, on distingue les « assimilés » (par exemple les Bagas et les Landoumans par rapport aux Soussous) ; les «

[1] Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique, op. cit.,* p. 211.
[2] Bien que la lettre « h » figure couramment dans les prénoms « *Thierno* » en Guinée, cette consonne est absente sur les romans de l'écrivain. Est-ce un oubli ? Quoi qu'il en soit l'auteur n'a jamais exigé le rétablissement de celle-ci sur ces romans.
[3] Chiffre issu du recensement de la population de 1993.
[4] Mixage, voire « brassage » de la population.

apparentés » (par exemple les Toucouleurs et les Peuls). Les sous-groupes, les Kourankos, les Lélés, etc. Toutes ces entités parlent ou presque une variante linguistique proche du Malinké. Mais, il y a aussi des proportions différentes. Celles-ci forment environ de 30 % à 35 % de la population ; les Malinkés (ou Manika) et les « assimilés» constituent le groupe le plus important. Ce dernier est suivi par les Peuls et les Toucouleurs avec 30 % ; viennent ensuite les Soussous et « assimilés » ; puis les « Forestiers[1] » avec 18 %. Parlant de la curiosité que suscite de son pseudonyme d'écriture dans les mass médias, l'écrivain explique et soutient :

> « Il y a eu une espèce de transgression parentale parce que, quand j'avais quatre ou cinq ans mes parents ont divorcé et on a confié mon éducation à ma grand-mère ... que j'ai appelé Néné Mbo. Néné en peul ça veut dire maman, Mbo ne veut rien dire, c'est du langage d'enfant. Quand j'ai écrit mon premier roman, je l'ai publié sous le nom de Monénembo, « fils de Nénembo », faisant de ma grand-mère ma mère. »[2]

Tierno Monénembo est peul. Son ethnie a un destin très instable. Quant aux autres ethnies, elles ne représentent que 2 à 3 % de la population. Quoi qu'il en soit, Peuls, Malinkés et Soussous constituent à eux seuls les trois-quarts de la population guinéenne. Les trois principaux groupes ethniques sont inégalement répartis dans les quatre régions naturelles et de la Guinée. Ce sont la Guinée Maritime abritant près de 75 % des Soussous. On y trouve aussi presque toutes les autres grandes ethnies du pays. Cela est dû à l'attrait de la capitale – Conakry - qui attire les Guinéens des banlieues proches et lointaines de Conakry ainsi que les autres régions naturelles. L'exode rural accélère également la précarité dans les grands centres urbains. Ainsi, dans la région du Fouta-Djalon ou Moyenne Guinée, par exemple, on trouve 80 % de Peuls et 14 % de Malinkés. Ces derniers sont plus nombreux en Haute Guinée (45 % d'entre eux). Quant à la Guinée Forestière, elle abrite surtout des Malinkés (35 % d'entre eux), mais aussi de petites ethnies telles que les Kissiens, les Tomas, les Guerzés. Noter que plus de 40 % de la population guinéenne est analphabète. Le commerce est une activité florissante, dont le chiffre augmente sans cesse d'année en année. La balance commerciale guinéenne - malgré les potentialités économiques énormes du sol et du sous-sol[3], tant du point de vue de l'agriculture, de la pêche, de l'élevage, que dans le domaine du tourisme - reste largement déficitaire. D'autant plus qu'elle dépend encore largement du secteur minier. Ce secteur représente, à lui seul, près de 77 % des recettes

[1] Appellation locale qui désigne principalement la population de la Guinée forestière.
[2] Christiane ALBERT, *Francophonie et identités culturelles,* Paris, Karthala, 1999, pp. 321-322.
[3] Le sous-sol guinéen, du fait de ses potentialités minières immenses, est qualifié de « *scandale géologique* » par les chercheurs. Or, le pays peine à assurer l'autosuffisance alimentaire pour tous.

d'exportation et 29 % des recettes propres de l'Etat. Privilégiée par la nature presque dans tous les domaines, la Guinée regorge de ressources naturelles considérables, voire inépuisables. Or, le pays se classe parmi les pays les plus pauvres de la planète[1]. Avec son relief spécifique, son climat doux, son réseau hydrographique[2] dense et son sous-sol regorgeant d'importantes ressources minières, elle aurait pu être le modèle de la sous-région. Or, il n'en est rien. Aucune ambition d'autosuffisance alimentaire pour le moment. La croissance économique durable laisse à désirer. Conscient de cette situation catastrophique, Monénembo n'est pas en reste. Dans ces romans, il s'interroge sans cesse sur la mémoire et l'avenir de son pays meurtri par près de cinquante ans de « sommeil profond ». D'ores et déjà, l'auteur ne fait plus de différence entre être peul et être un homme tout court. Car, pour lui, il n'y a pas de différence. Appartenance à un concept implique nécessairement l'autre et vice versa. La philosophie de l'auteur évolue. Il n'insiste plus sur le caractère métaphysique de son ethnie ou de l'ethnie tout court. Ainsi, de lui-même, il confie : « je ne m'interroge plus sur la notion métaphysique de l'identité. Je suis un peul : cela veut dire un homme. »[3] Or, en République de Guinée, les Peuls sont installés principalement sur les hauts massifs du plateau de Fouta-Djallon. Ils se sont sédentarisés depuis des siècles. Mais ils mènent majoritairement encore une vie pastorale essentiellement. Celle-ci se traduit dans une poésie pastorale ritualisée. Ils croient fort en la forte puissance du Verbe et/ou de la parole ; selon la légende, ils estiment pouvoir domestiquer et/ou maîtriser les forces de la nature par des symboles[4], des rites et des formules et expressions incantatoires[5]. Il y a une littérature arabo-islamique d'obédience *pulare* très répandue, avec des auteurs connus tels que « *maître* » Thierno Samba Mombeya avec son *Ôo girde mala*[6], les neuf *Ouléma* du XVIII^{ème} siècle, jusqu'aux récents écrivains comme El hadj Thierno Abdourahmane Bah ou encore Thierno Madhiou Daaka. A l'instar de ces écrivains, l'auteur est très attaché à son terroir et à son relief escarpé.

Sur le plan agricole, toutes les conditions géographique et climatique sont réunies pour faire de ce secteur une des principales activités économiques du pays. Il regroupe environ 80 % de la population active. Mais il ne représente malheureusement que 24 % environ du P.I.B[7]. Quant à l'élevage**,** il occupe une place importante dans l'économie de pays. Il totalise à lui seul 47 % des

[1] Le pays est immensément riche. Or, le peuple n'a rien. Quel paradoxe ! Mais mieux vaut vivre d'espoir ou d'espérance de peur de mourir de désespoir. C'est pourquoi l'élection présidentielle de 2010 est placée sous le signe de l'espoir. Nous espérons que le futur président démocratique sera un rassembleur et un patriote.
[2] Le bassin hydrographique de la Guinée est reconnu « Château d'eau de l'Afrique occidentale ». Or, il n'y a même pas d'électricité pour tout le monde.
[3] Christiane ALBERT, *Francophonie et identités culturelles,* Paris, Karthala, 1999, pp. 323-324.
[4] Cf. *Kaïdara,* récit initiatique peul (1969) d'Amadou Hampâthé Bâ.
[5] Le « v » majuscule au début du vocable « verbe » tire son origine du Saint Coran, parole sacrée.
[6] Entendez par là : « le filon éternel du bonheur ».
[7] Produit Intérieur Brut.

exploitations, contribuant à hauteur de 16 % au PIB agricole et à 3,38 % au PIB dans son ensemble. Déjà, en 1958, le gouvernement de Sékou Touré avait pris la décision d'« adapter les structures de l'éducation aux nouvelles réalités nationales » dans le but d'instaurer un « enseignement démocratique et populaire ». La réforme ambitionnait de « scolariser tous les enfants du pays à partir de l'année scolaire 1964-1965 ». Toutefois, c'est à partir de 1968 que Sékou Touré appliqua sa politique linguistique d'africanisation et entreprit de réformer profondément l'éducation dans les écoles primaires. La Commission nationale d'alphabétisation fut créée. Après avoir codifié le premier alphabet guinéen[1], cette commission choisit huit langues nationales (malinké, soussou, peul (ou pular), kissi, basari, loma, koniagi et kpellé) sur une vingtaine. Puis elle élabora des syllabaires dans des langues nationales. Les objectifs portèrent sur deux points importants essentiels à savoir : la réforme de l'enseignement destiné à assurer les liens entre « l'école », « la vie » et « la production », ainsi qu'à alphabétiser les adultes dans les langues nationales. Bref, il y eut une bonne vingtaine de réformes en éducation. La Direction nationale d'alphabétisation produisit alors une documentation importante afin d'assurer l'enseignement des matières au programme dans les écoles. Or, de nombreuses publications en langues nationales furent rédigées par les enseignants guinéens, puisque le pays fut isolé. Tout cela se retrouve dans les romans de Monénembo comme nous l'avons expliqué. Ce qui fait que la est loin d'être pour l'auteur un simple repère ou un banal point de chute géographique quelconque. La Guinée est ancrée dans l'imaginaire de l'écrivain ; elle appartient à son passé mais aussi et surtout à son présent. C'est également un espace imaginaire. Une imagination féconde. Il considère par exemple ce lieu d'origine comme : « [...] dépositaire ... des grands courants socioculturels de toute l'Afrique Occidentale. »[2] Sous-entendu, les vieilles « civilisations forestières de l'empire du Ghana », mais également l'empire du Mali, les royaumes peuls, « un véritable résumé géographique et humain (…), point de rencontre de peuples et de civilisations aussi hétéroclites que les Guerzés et les Peuls, les Coniaguis et les Malinkés, les Manos et les Soussous »[3]. Tout cela, siècle après siècle, avec « d'indiscutables complicités psychologiques, historiques et culturelles. »[4] Par la suite, la « *révolution culturelle socialiste* » modifia considérablement la politique adoptée dans les programmes d'enseignement. Le français cessa d'être la langue d'enseignement au primaire[5]. Dans chaque région, la langue « dominante » fut enseignée dans les écoles primaires. Par exemple, les élèves étudièrent en soussou en Guinée maritime, en pular au Fouta-Djalon, en

[1] Sans trop de rigueur scientifique il faut le reconnaître mais avec beaucoup de courage et de détermination.
[2] Christine ALBERT, *op. cit.*
[3] *Idem.*
[4] *Ibid.*
[5] Une des conséquences de la brouille de la France et de la Guinée.

malinké en Haute-Guinée, en kissi, en toma, en Guerzés en Guinée forestière, etc. Ainsi, les langues nationales choisies devinrent des langues d'enseignement à la place du français et ce, de la première (1re) à la huitième année (8e année), ainsi qu'une discipline de la neuvième année (9e année) à l'université. Les mémoires de fin d'études supérieures en langues nationales ou traitant des langues enrichirent la documentation de l'Académie des langues de la Guinée.

Après la mort de Sékou Touré le 26 mars 1984 à Cleveland, aux Etats-Unis d'Amérique, le pays était déjà ruiné ou presque eu égard aux ressources humaines : deux millions de Guinéens auraient fui le pays pour rejoindre la Côte d'Ivoire[1], le Sénégal[2] ou la France[3]. Les prisons auraient été pleines et quelque 700 000 morts auraient été attribués à la dictature de l'ancien premier régime. Un Comité révolutionnaire de redressement national (CRRN) comprenant des militaires porta aussitôt au pouvoir le général Lansana Conté. La Guinée s'engagea soudain dans une série de réformes et, en rupture avec l'ancien régime, en apparence – uniquement - elle se rapprocha « timidement » de la France et de ses voisins. Les nouveaux dirigeants décidèrent de revenir à un enseignement entièrement en français. On chargea l'Académie des langues de travailler sur l'hypothèse d'une « langue nationale d'unification » du pays. Une unification qui devait être adoptée après un « délai de réflexion » de six ans, c'est-à-dire en 1990. Et la création d'une commission *ad hoc*[4]. Mais cette commission n'a jamais vu le jour. Il semble même que le régime défunt est meilleur que celui qui l'a succédé, tant la surprise est énorme. En effet, lors de son investiture au pouvoir à la faveur d'un coup d'Etat en avril 1984, le président Lansana Conté a fait de nombreuses promesses qui n'ont pas été satisfaites, d'où le courroux et la déception du peuple. En particulier, il rassuré le peuple de promouvoir les droits de l'homme. Or, ces droits de l'homme continuent d'être bafoués sans scrupule. Ainsi, les manquements aux droits de l'homme sous l'ancien régime se résument en cinq points essentiels. Ce sont :

- *les exécutions extrajudiciaires;*
- *les disparitions;*
- *la torture;*
- *les arrestations arbitraires ;*
- *l'insécurité.*

[1] Dont, Tierno MONENEMBO avant de partir poursuivre ses études de Biochimie en France.
[2] Cf. *Les Crapauds-brousse* (1979), *Un rêve utile* (1995) etc.
[3] CAMARA Laye aussi part poursuivre ses études de Mécanique à Argenteuil, en banlieue parisienne. Mais si Tierno Monénembo a été contraint à l'exil, il convient cependant de préciser que l'exil de Camara Laye a été plutôt voulu, même s'il est vrai qu'il est pourtant mort à l'exil au Sénégal en fuyant le régime de Sékou TOURE.
[4] Une commission, dont la tâche est strictement limitée à l'unification et la réconciliation nationale du pays.

Ces pratiques deviennent monnaie courante dans le pays. L'illustration en est le procès des gangs de 1993 par la cour d'assises de Conakry, présidée à l'époque par M^e^ Dura Chérif. Sans oublier les massacres du stade de 28 septembre 2009 à Conakry faisant plus de 158 morts en une matinée. C'est la raison pour laquelle, le document élaboré à la suite d'une mission de l'Amnistie internationale de recherche, effectué en 1995, fait le bilan de la situation des droits de l'homme en Guinée. Ce bilan porte essentiellement sur les arrestations arbitraires d'opposants au régime en place, d'étudiants et de syndicalistes, ainsi que les meurtres de manifestants pacifiques qui sont des exécutions extrajudiciaires. Sans pour autant compter la peine capitale et un certain nombre de morts en détention dus à la torture et aux mauvaises conditions carcérales des prisonniers. Il faut mentionner également l'action des autorités pénitentiaires souvent en colère contre les détenus. Monénembo décrit justement dans la fiction le châtiment infligé aux personnages. Si Faustin à *quatorze ans* est sans pitié, Diouldé pendu, Binguel *quatorze ans* aussi en exil, pendant que Cousin Samba et son grand-père Sibé sont expulsés de Kolisoko, force est de constater que cela a nécessairement une explication chez l'écrivain. En effet, il résulte de notre investigation que ces personnages ont un dénominateur commun : c'est celui de l'âge. Tous ces personnages ont été traumatisés tout petits, à la même « fleur de l'âge » : *quatorze ans*. Il faut souligner aussi qu'à cinq ans déjà, comme les autres enfants de son âge, Monénembo fréquente l'école coranique. Il est confronté à l'alphabet arabe avant de passer deux années plus tard à l'école coloniale. Ce qui n'est pas sans conséquences : « Quand, dans la cour de recréation, je parlais le peul, on me collait sur le cou un gros morceau de bois que l'on appelait le symbole : j'avais transgressé la bonne règle, car il fallait parler la langue française – la vraie, la seule. Et quand je sortais et que je parlais français dans les rues de mon village, je subissais le fouet de mes ancêtres, parce que je parlais la langue du Blanc, du chrétien, du colonisateur – donc j'ai vécu la langue comme du traumatisme. »[1] Tierno Monénembo a fait ses études primaires dans son village natal à Porédaka. Cette époque est mieux décrite dans *Cinéma,* publié aux éditions du Seuil en 1997. Son entrée au collège coïncide avec la période la plus trouble de l'histoire de l'enseignement en Guinée. En effet, le pays acquiert son indépendance le 2 octobre 1958 à la suite du « *Référendum du NON* ». Puis, le pays entreprend alors des réformes profondes pour tous les établissements scolaires. Par malheur, les maladresses des transformations se traduisent tragiquement par des manifestations d'élèves et d'étudiants décrites dans *Les écailles du ciel.* Tierno Monénembo qui avait précédemment entamé des études techniques au collège de N'Zérékoré, achève son cycle à Kankan, passe par le lycée de Kindia puis termine ses pérégrinations au collège de Donka à Conakry. On est en 1969. Il obtient quelques années plus tard un baccalauréat de biologie.

[1] Christiane ALBERT, *Francophonie et identités culturelles, op. cit.,* p. 319.

Sur le plan de la santé publique, rien d'encourageant ne profil à l'horizon non plus pour le pays. Car le régime autoritaire de Sékou Touré a procédé à un « lavage des cerveaux ». Le peuple est resté aveugle dans l'obscurantisme. La principale maladie de cette période est d'ordre psychique. Le peuple a peur de s'exprimer pour éviter la foudre du « guide ». La psychose a gagné tout le monde. Chacun se méfie de chacun. Un père de famille ne réprimande plus sa femme de peur d'être accusé de complot contre le régime révolutionnaire. Avec la révolution culturelle des années « 70 », les fonctionnaires devaient répondre au téléphone en disant d'abord : « *Allô! Prêts pour la révolution* ! ». Au cours de l'année 1960, Sékou Touré ordonna la destruction massive de livres, journaux, documents administratifs, juridiques, ... dans tous les services publics. Certaines archives furent pillées. Tous les autres documents devraient être brûlés sous le contrôle d'un agent de sécurité. Par la suite, l'importation de livres et de journaux étrangers fut strictement interdite pour les particuliers. L'une des émissions les plus écoutées à l'époque par les Guinéens, la *Revue de presse*, fut systématiquement supprimée pour être remplacée par la *Causerie du président*, où il était le seul à parler durant des heures. Tout le monde devait l'écouter. Dans les campagnes, les radios rurales durent adopter une « approche personnelle » en langues nationales pour communiquer avec la population. Dès lors, il fallait bien s'y attendre : la révolution passait également par la langue sans s'arrêter à elle uniquement... Ainsi, il advient sans doute que cette phase sombre de privation de liberté d'expression, constitue une période pénible psychiquement. Imaginez un instant toute une nation sans avenir. Imaginez un peuple sans voix dans l'obscurantisme, dont l'avenir semble dangereusement hypothéqué. Ce qui semble tout aussi inquiétant que la peste ou « la pensée soudaine, angoissante d'entrer dans une tombe »[1]. Si la répression du régime de Sékou Touré a contraint les corps, comme le suggère dans un autre registre Cheikh Ahmidou Kane dans *L'Aventure ambiguë*, force est de reconnaître que la psychose de la peur a fasciné et façonné les âmes du peuple guinéen. L'une des toutes premières décisions législatives adoptées au lendemain de l'indépendance illustre bien nos propos. Voici le texte intégral de l'ordonnance du 2 octobre 1958, destiné uniquement contre le vol dans le pays :

> « Article 1er - Tout individu coupable de vol sera condamné à des peines de trois à dix ans de prison.
>
> Article 2 - Les peines infligées pour vol seront effectuées dans un pénitencier et les condamnés seront astreints à des travaux de force.
>
> Article 3 - La peine pourra être élevée à quinze ans en cas de récidive.

[1] Cf. *Le cercle des tropiques* d'Alioun Fantouré, *op. cit.*

> Article 4 - Les vols commis soit la nuit, soit par effraction, soit par escalade, soit en bande, soit avec arme, soit avec menaces, soit avec violences, seront punis de la peine de mort.
>
> Article 5 - Le propriétaire qui, en défendant son bien, aura occasionné la mort d'un ou de plusieurs voleurs, bénéficiera de l'excuse absolutoire.
>
> Article 6 - Quiconque aura occasionné par sa faute la mort d'autrui sera condamnée à la peine de mort, à moins qu'il ne lui soit reconnu des circonstances atténuantes. »[1]

En 1969, pris au cœur des convulsions politiques qui secouent le pays tout entier, Monénembo fuit le pays, commençant ainsi un temps d'exil qui ne se terminera presque jamais. C'est d'abord l'université de Dakar qui accueille l'écrivain avant celle d'Abidjan (1970-1972). Ensuite, suite aux dénonciations calomnieuses intempestives des opportunistes véreux du régime politique de Sékou Touré, Monénembo est obligé de partir presqu'en clandestin en France pour échapper à une éventuelle extradition en Guinée. Il poursuit alors de Grenoble à Lyon des études de biochimie, pendant qu'il travaille comme « *balayeur* »[2] dans un supermarché. Ainsi, par hasard, il récupère le passeport français de son père, obtient la nationalité française. Puis, il est nommé maître assistant à l'Université, passant ainsi « *du balayeur à l'enseignant* »[3] sur un coup de destin. Le romancier s'en explique : « Je suis venu à Bruxelles en 1973, puis j'ai été balayeur et plongeur dans un supermarché de Lyon, où j'étais étudiant en biochimie. Je me suis mis à noter des choses dans un cahier et c'est devenu un roman, *Les Crapauds-brousse*. Or, j'avais un passeport français que mon père avait laissé en Guinée. Le passeport est venu à Lyon de Bucarest par un cousin. Je l'ai reçu le lundi, le mercredi j'étais français, et le lundi qui a suivi, j'avais un poste d'assistant à la faculté de médecine de Saint-Etienne. Je suis parti du balai pour l'université, ce qui est formidable. »[4]

Pendant ce temps le peuple se débrouille tant bien que mal pour s'en sortir. Mais si la maladie de l'endoctrinement a longtemps gangrené le peuple de Guinée sous le joug de Sékou Touré, force est de constater que cet endoctrinement reste encore plus amer après le règne de Sékou Touré, mais plus alarmant qu'amer. Puisque le peuple guinéen, après Sékou Touré, se morfond encore dans la souffrance et le désespoir. Rien n'a changé. Le constat est alarmant. Selon le *Rapport mondial sur le développement humain* publié en 1992 par le Programme des Nations Unies pour le Développement (PNUD), la Guinée occupe le dernier rang des cent soixante dix pays du monde, derrière la Somalie. Malgré ses richesses naturelles immenses, le pays ne parvient toujours pas à redresser son économie. La population est très pauvre. On n'a point donc besoin de

[1] WWW.*Africultures.fr/histoiresdeguineeconakry/*, Université Paris-Est, Créteil, 15heures 30'.
[2] Christiane ALBERT, *op. cit.*
[3] *Idem.*
[4] *Ibid.*

s'indigner à la suite de cette étude. Comme un chroniqueur, il nous appartient de constater, d'observer, d'analyser et d'essayer d'interpréter tout simplement le notre corpus de base. Cela ne peut en être autrement. Le malaise de l'enlisement politique au quotidien du guinéen est devenu monnaie courante dans l'esprit du peuple meurtri. Ce qui est tout simplement frustrant. Le peuple guinéen mérite autre chose. Le peuple souffre du mal de vivre. Le peuple guinéen souffre le martyre, à tel point qu'il rit souvent de souffrir. Ainsi, pour ne pas parler de misère, disons plutôt que le peuple - au quotidien - vit au jour le jour. Un peu comme si la Miséricorde divine s'est définitivement détournée du pays. Or, n'est-ce pas les prémices ou les conséquences du divorce brutal et mal négocié entre le nouvel Etat révolutionnaire de Guinée et la Métropole ?

En tout état de cause, en 1952, Ahmed Sékou Touré, arrière-petit-fils de Samory Touré, mena des activités politiques afin d'obtenir davantage de représentants africains dans le gouvernement local. Il fonda le Parti Démocratique de Guinée*,* PDG, dont il fit une organisation populaire fortement structurée. Lors du référendum du 28 septembre 1958, la Guinée fut le seul pays de toute l'Afrique francophone à rejeter la proposition du général de Gaulle concernant l'intégration des colonies au sein d'une éventuelle Communauté française. Sékou Touré, qui était alors convaincu que la France ne peut durablement ostraciser[1] une Guinée si riche en produits miniers, demanda immédiatement et sans hésiter à sa population de voter NON au référendum du projet d'intégration à la Communauté française. Ainsi, dans son discours d'accueil au général de Gaulle à Conakry, le 25 août 1958, Sékou Touré, alors vice-président du Conseil de gouvernement, déclara : «… Nous préférons la liberté dans la pauvreté, à l'opulence dans l'esclavage. »[2] L'auteur se brouille rapidement avec le régime de Sékou Touré ainsi d'autres écrivains guinéens de sa génération. A l'instar de ceux-ci, en 1979, Tierno Monénembo part en Algérie à l'Institut des Sciences de Batna qui se situe à l'intersection des terres du désert avec les montagnes des Aurès…Un lieu privilégié où se croisent les civilisations et les « âges de l'histoire », aux confins de Timgad et les routes caravanières, vers Biskra, Tougourt, ainsi que les lointaines terres du sel. Ce sera ensuite Rabat au Maroc (1981-1985), puis le retour en France, l'installation de Caen, la joie de l'écriture et des voyages multiples à travers le monde : les Antilles et les Caraïbes. La Guadeloupe, le Mexique et la Colombie, le Brésil et les Etats-Unis. Il faut dire par ailleurs que l'effet de cette déclaration inattendue choque son destinataire. Ainsi, mécontente de la décision guinéenne après le vote négatif au référendum du 28 septembre 1958 en faveur de l'indépendance, la France suspend immédiatement son aide à la Guinée contrairement à

[1] Dérive du mot ostracisme, qui veut dire exclusion d'une personne, d'une nation au sein d'un groupe.
[2] Extrait du discours prononcé par Sékou Touré en faveur de l'indépendance de la République de Guinée. (Août 1958).

ce que croyait Sékou Toute l'administration guinéenne est privée de techniciens et fonctionnaires français, y compris les médecins, les infirmières, les enseignants, les responsables de la sécurité aérienne, etc. Pendant ce temps, les présidents Habib Bourguiba de Tunisie, Hamani Diori du Niger et Léopold Sédar Senghor du Sénégal, pour ne citer que ceux-ci, se comptent parmi les défenseurs les plus acharnés de la Francophonie.

Pourtant, Sékou Touré, lui, continue d'exiger pour son pays l'indépendance immédiate et totale. Il a proclamé haut et fort que la Francophonie constitue une « *forme de domination coloniale* ». Paris, mécontent tentera de son côté d'empêcher l'adhésion du nouvel État aux Nations Unies. Mais il faut noter que c'est la loi-cadre de Gaston Defferre qui posa les conditions favorables de l'idée d'indépendance. Dans ce contexte, si l'œuvre littéraire de Monénembo revient sur l'avènement précoce de l'indépendance de la Guinée, il convient de souligner toutefois les « topoï » de voyage qui traversent de part et d'autre l'œuvre romanesque de l'écrivain, à telle enseigne qu'il est indispensable pour l'auteur de reconsidérer en paratexte les indications temporelles ou géographiques à la fin des premiers romans : « *juillet 1975 – mai 1977* »[1], « *Batna – Tiaret, mars 1980 – décembre 1981*. »[2]

L'Afrique subsaharienne a une mythologie extrêmement riche et variée. A ce titre, elle n'a rien à envier du point de vue culturel aux autres sous-régions. En effet, l'Afrique, perçue comme unité de civilisation, est beaucoup moins homogène que les différentes cités glorieuses de la Grèce, même si quelques traits archétypiques peuvent cependant être dégagés. En fait, il convient de parler plutôt de mythologie, sinon par groupes ethniques, du moins par grandes zones de civilisation : mythologie mandingue (bambara, dioula, malinké, soninké...), mythologie peule, civilisation qui se décompose elle-même en plusieurs groupes (Peuls du Fouta, du Mâcina, de l'Adamawa, Toucouleurs, Bororos...), mythologie bantoue, etc. Certaines d'entre elles, il est vrai, ne fonctionnent effectivement qu'à l'échelle d'une ethnie spécifique, comme la mythologie dogon, par exemple, qui fut particulièrement étudiée par les ethnologues[3]. (Voir *Pelourinho*). Les écrivains africains forment un tout plus ou moins indivisible. Les productions littéraires des uns et des autres restent cependant complémentaires à bien des égards. Les romans des uns et des autres associent pour former un ensemble ayant sa cohérence et sa pertinence. Ils présentant aussi un certain nombre de traits spécifiques qui sont entre autres :

[1] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse, op. cit.,* p. 186.
[2] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.,* p. 193.
[3] M. Griaule : *Masques dogon*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1938.
M. Griaule et G. Dieterlen : *Le renard pâle*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1965

- permanence des personnages sous la forme de divinités et de héros humains légendaires, caractérisés par une activité fondatrice ayant une incidence sur la société produisant le récit ou sur la communauté humaine dans son ensemble à laquelle est issu l'écrivain ;

- situation de l'histoire contée hors de la chronologie historique événementielle en un temps préhistorique (récits étiologiques) ou post-historique (récits eschatologiques)[1] ;

- histoires ayant pour finalité l'explication de certains traits cosmiques (pourquoi la nuit et le jour ? par exemple) ou naturels (pourquoi les hommes sont au village et les animaux dans la brousse ?) Ou encore sociaux (pourquoi telle pratique rituelle, pourquoi la polygamie... ?) ;

- statut particulier de ces œuvres qui reçoivent souvent un nom spécifique dans les sociétés concernées. Ces sociétés les distinguent notamment d'autres récits fictifs assez proches, tels que les épopées ou les contes auxquels ils s'opposent généralement par des conditions d'énonciation différentes (les mythes se disent le jour et les contes la nuit) et par un statut spécifique. Ainsi, malgré leur contenu fictif évident - à la différence de l'épopée qui mélange souvent un contenu historique bien visible à la légende - ils (ces romans) sont tenus de dire la vérité, par opposition au conte, généralement considéré comme didactique, une intrigue mensongère[2] ou ludique. Mais le but du présent chapitre n'est pas de présenter la mythologie dans sa diversité. Ce qui suppose au moins un travail considérable, mais plutôt d'en attester la richesse et la diversité. Pour en donner une idée, on oriente le lecteur vers la dernière édition de la *Bibliographie annotée d'Afrique noire* de Veronika Görög-Karady qui contient un index des genres mentionnant cent dix-neuf entrées sous la rubrique « mythe ». Mais tout cela ne concerne qu'une cinquantaine d'ethnies[3]. Le même auteur a aussi consacré une étude à la représentation des Noirs et des Blancs dans la littérature orale africaine, d'après un certain nombre de récits, (quarante et un d'Afrique occidentale, vingt-huit d'Afrique orientale, vingt-trois d'Afrique équatoriale, huit d'Afrique australe) et une autre partie « mythes syncrétiques » (cinquante-trois d'Afrique occidentale, quatorze d'Afrique orientale, dix-neuf d'Afrique équatoriale, quatorze d'Afrique australe), soit un total de deux cents mythes. Et, bien entendu, il ne s'agit là que d'une sélection par rapport à un thème précis donné. Tierno Monénembo s'en inspire bien évidemment. Mais notre étude ne concerne point l'étude de ces mythes. Cependant, on rencontre plusieurs autres illustrations de mythes africains, empruntés à différents travaux d'ethnologues, dans la

[1] Il faut noter qu'en Afrique noire, les premiers sont nettement plus nombreux que les seconds.

[2] Cette opposition est très répandue et a été signalée par l'africaniste Pierre Smith dans sa contribution à l'entrée « Mythe » de l'Encyclopedia Universalis, dans laquelle il est chargé de développer le point de vue anthropologique. On pourra aussi trouver une analyse détaillée de cette distinction conte/mythe dans une société particulière en se reportant à l'analyse qui en est faite à propos de la société dioula dans J. Dérive : *Fonctionnement sociologique de la littérature orale : l'exemple des Dioula de Kong*, coll. « Sciences Humaines », Paris, Institut d'Ethnologie, 1987.

[3] J. P. Otte : *Les Aubes sauvages, Les Aubes enchantées,* Paris, Seghers, 1994 et 1995

belle anthologie de mythes cosmogoniques du monde entier recueillie par Jean-Pierre Otte. D'autres auteurs se sont plus spécifiquement attachés à établir l'ensemble de la mythologie d'une société, à partir de son répertoire de récits mythiques, comme Germaine Dieterlen et Marcel Griaule pour les Dogon, Dominique Zahan pour les Bambara ou Albert Kientz pour les Sénoufo qui réunit dans son anthologie un échantillon de seize récits étiologiques. Une mythologie aussi riche et variée est un apport important pour les créations littéraires africaines. Elle se présente sous la forme d'un clin d'œil allusif consistant à mettre en lumière l'histoire contemporaine. Une histoire contée dans un roman avec un mythe traditionnel connu auquel le titre fait plus ou moins implicitement référence. C'est le procédé utilisé par le romancier franco-guinéen Tierno Monénembo. Celui-ci vient d'être récompensé par le Renaudot 2008[1]. L'un des prestigieux prix littéraires français. Son premier roman*, Les Crapauds-brousse,* qui raconte les déceptions d'un cadre africain revenant d'un pays de l'Est dans un état imaginaire surréaliste. Un imaginaire, où règne le tyran Sa Matrak. Ce roman fait référence, par son titre, à un mythe peul bien connu. Un mythe qui veut qu'à l'origine du monde l'être préféré de Dieu, celui promis à la perfection physique et spirituelle, soit le crapaud. Malheureusement, à la suite d'une faute mythique, celui-ci est maudit et bloqué dans sa merveilleuse métamorphose. Or, aujourd'hui encore, selon toujours ce mythe, le crapaud serait détenteur de la science la plus occulte ; celle qui renfermerait la clé de l'insoluble, le remède de la mort... Cette référence au mythe confère à l'aventure singulière du héros monénembien - plutôt du faux héros du roman - Diouldé, une valeur historique. Une interprétation certes discutable. Mais tout de même s'en est une importante, nous semble-t-il. Car elle implique que l'intellectuel africain reste et demeure, à la fois potentiellement sage, mais aussi et surtout « bloqué » souvent dans son évolution,...peut-être à l'image de ce crapaud mythique. Un autre roman, *Les écailles du ciel*, reprend exactement le même procédé. En ce sens qu'il rappelle

[1]Tierno Monénembo était en résidence d'écrivain à Cuba lorsqu'il apprit qu'il est désigné lauréat 2008 du Prix Renaudot pour un livre d'une grande rigueur historique et sociologique mais qui, assez paradoxalement, manque de souffle littéraire, comme si l'Histoire avec un grand « H » avait étouffé, bridé, édulcoré la créativité de l'auteur. Sa récompense a toutefois mis en lumière la place grandissante qu'occupent les écrivains français d'origine africaine dans la littérature francophone. Elle souligne également - même si M. Monénembo vit à Caen comme sur les traces du poète-président sénégalais Léopold Sédar Senghor - que l'avenir de la Francophonie, du "parler français", se trouve au Sud. La position de l'auteur a évolué. Il a vivement critiqué le coup d'Etat militaire du 23 décembre 2008 en Guinée. Un coup d'Etat ayant porté au pouvoir la junte militaire menée par le capitaine Moussa Dadis Camara. Les putschistes ont pris le pouvoir juste après la mort du président Lansana Conté, qui dirigeait le pays d'une main de fer depuis 1984. Mais Monénembo est resté relativement discret en 2009, tant sur le plan politique que littéraire comme pour faire table rase avec les rumeurs.

Le **prix Théophraste Renaudot**, plus couramment appelé **prix Renaudot**, est un prix littéraire qui a été créé en 1926 par dix journalistes et critiques littéraires, attendant les résultats de la délibération du jury du prix Goncourt.

et analyse un épisode du mythe cosmogonique peul[1]. Selon ce mythe, dans une phase chaotique, apocalyptique du monde, le ciel se serait tellement « fâché » avec les Hommes que son courroux aurait soulevé ses écailles invisibles. C'est une autre façon de conférer à Cousin Samba - le héros de ce nouveau récit - une dimension qui transcende le cadre sociopolitique de l'histoire littéraire. A part ces mises en scène, on peut affirmer que le mythe est à peine évoqué. Certes, dans les textes de Monénembo se mêlent sans distinction différents épisodes fantastiques de mythes, de contes et de légendes. Cependant, dans les ouvrages que nous avons étudiés, c'est la dimension mythique qui oriente la narration et la rend intéressante d'une manière générale. Or, entre ces deux extrêmes, l'allusion mythologique confère une littérarité particulière à la fiction romanesque, d'une part, l'emploi de la mythologie façonne la fiction, d'autre part. Ainsi, on peut dire qu'il y a rapport de causalité entre la cosmogonie africaine et la création littéraire.

En effet, beaucoup d'intrigues romanesques incluent dans leur déroulement des références explicites aux croyances des acteurs qui y évoluent. Ces croyances sont souvent fondées sur les mythes autochtones. Une bonne illustration en est donnée avec le roman du Sénégalais Albino Labare, *Dieux noirs, Dieu blanc*, dont le héros, formé à l'école des Blancs et prêt à embrasser la prêtrise, se retrouve, à l'occasion d'un retour au pays, confronté à l'intrusion de la mythologie locale dans sa vie. Son père est-il mort victime du « nakalam », le mangeur d'âmes, ou du démon « Unsai »? La jeune Pônu Paadiou, la belle jeune fille qui lui a été promise par ses parents. Elle est possédée par le « djinnarou » (génie), maître de la rivière. Qu'a-t-il fait de son cheval ? Lui échappera-t-il à l'emprise des dieux « Bahula » ? Quoi qu'il en soit, on remarque que, dans ce roman, le conflit des cultures - entre l'Afrique et l'Occident - passe par la confrontation avec les croyances mythologiques de la Casamance.

Dans d'autres romans cependant, tels que *Les écailles du ciel* et *Pelourinho* on trouve de véritables de mythes locaux qui, loin de représenter un simple élément de décor « folklorique », jouent un rôle essentiel dans l'intrigue romanesque. On peut dès lors se demander dans quelles conditions ces mythes sont-ils authentiques, voire « fabriqués » pour répondre aux impératifs de la

[1] « La cosmogonie peule est proche de celle du peuple DOGON. Un peuple proche de la boucle du fleuve Niger. Il est soucieux de l'importance vitale de l'eau.
Elle présente dans des frises verticales, à droite et à gauche, l'évocation de vagues et d'animaux aquatiques : crocodile, tortue, serpent.
De haut en bas et de droite à gauche, elle présente un premier registre d'initiés aux mythes des aigles encadrés par la figuration du couple primordial.
A droite est représentée l'entité de la puissance divine qui a généré ce qui existe entre ciel et terre.
Au deuxième registre, on trouve deux seins généreux qui représentent la fécondité de l'entité féminine.
A gauche, dans la serrure, un couple accomplit l'acte naturel de procréation.
Le troisième registre représente des couples d'ancêtres issus et procréateurs du peuple.
Le dernier registre représente des scènes de la vie quotidienne : labourage, tissage, forge, pêche et administration. »
Source : http://www.museoartpremier.com/Porte-MA-H.html.

fiction. Toutefois, pour le critique littéraire la question ne se pose peut-être pas. Car, l'essentiel n'est sans doute pas en effet l'authenticité ethnographique du mythe en tant que tel ; mais plutôt la crédibilité de celui-ci du fait de sa fidélité à l'esprit de la mythologie locale. Dès lors, même s'il s'agit d'une mythologie imaginaire, inventée par l'auteur, cette mythologie témoigne tout de même de l'authenticité de la culture orale de l'auteur. Une authenticité capable de créer un mythe fondateur. Un mythe à l'image de ceux, réels, du répertoire ethnique de l'écrivain. Et donc un mythe ayant une signification actuelle, qui réponde aux problèmes du monde contemporain. C'est justement ce que fait Tierno Monénembo dans ses romans en particulier dans l'histoire ou le mythe d'Escritore dans *Pelourinho*. Pour s'en convaincre, il suffit d'analyser évolution ou d'étudier la genèse des titres des romans de Tierno Monénembo. Ainsi, le recours à un modèle rare du mythe peut s'expliquer par le souci de rigueur de l'écrivain dans la recherche de la vérité, peut-être aussi de sa vérité. Une illustration de ce type de mythe est apparente dans *Le Chant du lac* d'Olympe Bhêly-Quenum. Car celui-ci place ici au cœur de l'intrigue le mythe fondateur. Un mythe censé fonder et organiser les relations des riverains du lac avec les dieux qui l'habitent et dont ils respectent scrupuleusement la demeure. Les anciens croient au mythe. Les jeunes, eux, y croient fort peu. Ainsi, une nuit, sur le lac, une femme, ses enfants et son fidèle piroguier sont entraînés par les éléments déchaînés de la nature dans les eaux où séjournent les dieux (ou bien les monstres) si bien qu'à force de courage, ils parviennent à vaincre les démons. L'aube se lève alors sur un monde qui pleure ses dieux anciens, image d'une Afrique en pleine mutation qu'inquiète la perte de repères mythiques du fait de la rencontre avec la culture occidentale. Une acculturation ? Peut-être bien. Un autre exemple particulièrement intéressant et que nous développerons encore davantage se remarque dans le célèbre roman de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*. Ce roman raconte le destin d'un prince déchu. Ce prince a tout perdu... Fama Doumbouya est dernier héritier d'une dynastie régnant sur le Horodougou. Horodougou est une province réelle, à cheval entre le Nord-Ouest de la Côte-d'Ivoire et la Guinée. Ses toponymes ont été transformés pour les besoins de la fiction romanesque en des pays imaginaires. Evincé du trône (l'intrigue nous apprend qu'il est stérile), Fama vit quasiment de mendicité dans la capitale. Il essaie de réussir dans la politique en vain. Occupant une place centrale dans le roman, (de la page quatre-vingt-dix-sept à la page cent deux dans un développement qui en comprend deux cents quatre pages), apparaît le mythe de la fondation de la dynastie Doumbouya. Fama l'évoque constamment dans des moments de détresse en même temps qu'il s'interroge sur son destin. Ce mythe, inventé sans doute par l'imagination féconde de l'auteur, est conçu et réalisé cependant sur le modèle de tous les mythes fondateurs des dynasties au Manding (société à laquelle appartient Ahmadou Kourouma), dont il présente les caractéristiques fondamentales dans le roman :

1. la venue de l'ancêtre mythique fondateur est annoncée par divination depuis longtemps et les conditions en sont très précisément décrites ;

2. cet ancêtre mythique doit à son arrivée être reconnu de la population locale à certains signes particuliers destinés à le valoriser, notamment : sa grande taille, son teint clair, la robe immaculée de son cheval, son costume, etc. ;

3. l'ancêtre mythique fonde sous une forme ou sous une autre communauté qui connaîtra bonheur et prospérité. Cette prospérité est liée à certaines conditions qui - dans la version de Kourouma, par l'intermédiaire de son héros - donnent une autre version du mythe fondateur. Il s'agit des descendants de l'ancêtre fondateur du village (Togobala, ce qui, en malinké, signifie « grand campement ») qui proposent la chefferie à Bakary, l'ancêtre mythique de la famille Doumbouya, dont descend Fama, du fait qu'il est le seul vrai musulman de la région. Ce dernier hésite à prendre ce pouvoir donné. D'autant plus qu'il l'estime non conquis dans la gloire, par les armes. Il va donc prier Allah et ses ancêtres afin d'être éclairé sur la conduite à tenir. Ainsi, une nuit, il entend une voix qui lui apprend qu'en échange du pouvoir qu'il acceptera, sa descendance « coulera, faiblira, séchera jusqu'à disparaître »[1]. Un tel oracle refroidit Bakary qui, dans ces conditions, déclare renoncer à régner. Alors l'oracle lui révèle que cela n'arrivera que dans un futur très lointain, un jour « où le soleil ne se couchera pas, où des fils d'esclaves, des bâtards, lieront toutes les provinces avec des fils, des bandes et du vent et commanderont... ». Bakary croit voir en cette prophétie l'évocation de la fin du monde et, du coup, accepte de prendre le pouvoir.

Mais Fama lui se demande si son ancêtre n'est pas allé trop vite trop loin et si l'interprétation de Bakary est bien juste. Il ne peut en effet s'empêcher de constater que « comme authentique descendant [de la famille Doumbouya] il ne reste plus que lui, un homme stérile vivant d'aumônes, dans une ville où le soleil ne se couche pas (les lampes électriques éclairent toute la nuit dans la capitale) ; où les fils d'esclaves et les bâtards commandent, triomphent en liant les provinces par des fils et par le vent (les discours de la radio !) ». Dans cette séquence, quelque peu humoristique, nous n'avons certes que l'interprétation d'un personnage incertaine jusque dans sa propre conscience. L'hypothèse qu'il formule est en effet présentée comme une interrogation et non comme une certitude. Toutefois, il n'est pas exagéré de penser comme déjà dans *Le chant du lac,* que cette interprétation est moins subtile ; même s'il faut admettre en revanche que l'intrigue du roman de Kourouma dans le pacte de lecture, touche davantage la sensibilité du lecteur. La suite de l'histoire se passe effectivement comme un accomplissement de

[1] Ahmadou KOUROUMA, *Les soleils des indépendances, op. cit.* pp. 59-63.

la prédiction faite à l'ancêtre Bakary. Aussi, Fama meurt en effet sans descendance et avec lui disparaît à jamais la dynastie des Doumbouya. C'est exactement le même destin que Monénembo réserve à Mamadou Diouldé Diallo dans *les Crapauds*-brousse, où le héros est assassiné sans laisser d'héritier. En langue malinké, on appelle cela « fini » qui ne veut point signifier, avoir terminé ou achevé une tâche. Mais cela veut dire plutôt « n'avoir plus aucune descendance sur terre ». Le collage ou l'image de ce mythe dans le roman joue donc ici un rôle susceptible de donner à l'intrigue un éclairage plus symbolique. Roman Jacobson dira que c'est une fonction « métalinguistique du langage ». C'est aussi une « fonction narrative » au sens que Propp et Barthes donnent à ce concept, dans la mesure où cette fonction est à l'origine phénoménologique de la destinée de Fama. Bien sûr, une telle interprétation n'est pas de nature à rassurer le lecteur. Puis que celui est libre de garder toute sa liberté de jugement sur le dénouement des récits de sa lecture. Il n'empêche que, par sa stratégie, Kourouma renverse ici les choses par rapport à la relation habituelle entre le mythe et le roman.

D'habitude, c'est plutôt le mythe qui permet d'enrichir l'intrigue du roman. Ce qui, concédons-le, fait passer l'histoire contée d'un statut relatif et anecdotique à un statut absolu et merveilleux. Dans le cas par exemple des *Soleils des indépendances*, nous remarquons que le roman forme avec le mythe une certaine symbiose qui autour de laquelle l'intrigue se construit. Tout en conservant une attitude plutôt ambiguë par rapport à cette mythologie aux normes de la culture malinké, avec laquelle il prend des distances en jouant sur l'existence de plusieurs versions du récit mythique, Kourouma a donné un statut original à son œuvre ; car il se sert bien du genre mythique. Mais cette aptitude à créer, à recréer est la preuve que le romancier connaît bien sa culture orale traditionnelle. En réalisant l'intrigue de ce mythe, l'auteur reste conforme à l'attitude culturelle Malinké. En outre, la lecture originale proposée au lecteur de cette fiction de mythe, consiste à interpréter les termes du récit à la lumière de la modernité. Mais cela n'est guère conforme à la tradition de l'herméneutique mythologique. Car cela représenterait quelque peu une autre façon de suggérer que le mythe, loin d'être un discours figé par une tradition donnée, est au contraire un texte éminemment ouvert, toujours susceptible de nouvelles lectures à la lumière de nouvelles expériences. A l'instar de Kourouma, Tierno Monénembo n'a pas abandonné la matière mythologique dans sa création romanesque puisqu'il l'utilise, pour relater le destin du tyran Sâa Matrak et de la dynastie des Dôya Malal dans *Peuls*. La forme sinusoïdale de « hexagramme de coralline », symbole donné à ces récits de confréries de chasseurs peuls au Manding, à très forte charge mythique. Et, en l'occurrence, cette forme particulière donnée à la matière romanesque ne se présente pas comme une fantaisie décorative du récit à fonction folklorique. Le narrateur (qui est précisément un récitant de l'hexagramme de coralline) explique que, dans le cas présent (de la

succession des descendants de Dôya Malal au pouvoir), l'énonciation de ce genre sous sa forme traditionnelle est une nécessité, car elle seule, selon les croyances de la mythologie locale, est susceptible d'être efficace pour sauver le tyran d'une déchéance certaine. La forme conférée au récit n'est donc pas seulement donnée comme ornementale, selon le pacte de lecture qui s'établit au seuil de la narration, mais elle est présentée comme ayant une valeur opératoire pour le déroulement de l'intrigue. On retrouve là l'idée de l'efficacité fondamentale de la parole mythique primordiale qui, en Afrique, n'est pas seulement un discours sur le monde, mais un acte proprement performatif.

C'est dans un esprit analogue qu'un certain nombre de romans africains, tels que ceux de Tierno Monénembo, notamment *Les Crapauds-brousse* et *Les écailles du ciel,* sans se référer nécessairement de façon explicite à des éléments de la mythologie locale, prennent néanmoins une forme qui les rapproche du discours mythique, par l'utilisation d'un certain nombre de mythèmes à valeur d'archétype :

- relation fondamentale à la transcendance, comme dans *Arrow of God* du Nigérian Chinua Achebe;

- importance est accordée également aux signes cosmogoniques, tout comme dans *Le commencement des douleurs* du Congolais Sony Labou Tansi, où la terre, le ciel, et l'océan sont scrutés en permanence et où la survenue de toute tempête est présage du châtiment ;

- transgressions fondamentales de tabous provoquant l'instauration d'un nouvel ordre dans la société. C'est ce qu'on remarque chez Sony Labou Tansi, notamment le baiser donné par le savant Hoscar Hana à la plus jeune des filles du ploutocrate Arthur Banos Maya. D'ailleurs le titre du roman *Le commencement des douleurs* se lit comme une allusion à l'épisode biblique, où Dieu - dans le nouveau monde dégradé par le péché originel - annonce à la femme que désormais « elle enfantera dans la douleur » ;

- invulnérabilité des héros qui continuent à se manifester sous une forme de réincarnation au-delà de leur propre mort. C'est, entre autres, le cas de Martial, le héros de *La vie et demie*, du même auteur. L'importance du mythe en tant que fondement de la culture africaine a, comme on le voit, tout naturellement conduit les romanciers à adopter des formes narratologiques plus ou moins spécifiques se rapprochant à l'histoire littéraire du continent. Ainsi, dans la littérature africaine, c'est surtout le roman qui semble se « nourrir » de l'apport de la mythologie. Or on sait, depuis la civilisation gréco-romaine, que le théâtre contribue à l'essor de cette civilisation. A ce propos, nous nous limitons à une seule référence choisie parmi tant d'autres pour son originalité. Il s'agit de la pièce intitulée *The Bacchae of Euripides,* du prix Nobel nigérian Wole Soyinka. Tout en se référant, comme le titre l'indique, à la mythologie grecque, le

dramaturge transforme la matière pour y introduire des éléments de mythologie yorouba ; il le fait si bien qu'au bout du compte, le personnage représentant « Dionysos » de la pièce ressemble finalement moins au dieu grec qu'à Ogun, le dieu du panthéon yorouba. Dès lors, il va de soi que les références attribuées ne sont point exhaustives, mais elles constituent plutôt un échantillon représentatif d'illustrations objectives. La mythologie est fondamentale dans les cultures orales de l'Afrique subsaharienne, telle que la culture peule de Monénembo. A ce titre, il n'est donc pas étonnant que des auteurs africains s'en soient inspirés dans leurs fictions respectives. Ce recours à la mythologie n'est pas un simple affichage identitaire, nous semble-t-il, car destiné à donner de la couleur locale aux œuvres littéraires africaines. Ce recours à la mythologie permet avant tout à ces écrivains y compris Tierno Monénembo d'aboutir à une création originale en évitant le piège d'une acculturation à outrance, surtout lorsque ceux-ci sont amenés à s'exprimer dans une langue étrangère à la leur. En outre, la référence au mythe, dans la littérature africaine comme dans celle d'autres cultures, renforce davantage nos propos en permettant de transcender le caractère anecdotique de ce concept. Aussi sans tomber dans la tentation mythographique[1] et l'appartenance des œuvres de l'écrivain à une veine structurale mythologique, il s'agit d'étudier en particulier l'onomastique, l'étude des titres des romans en harmonie avec le contenu de ceux-ci et le destin réservé aux héros. Toute chose qui pourra faire de l'étude de notre corpus de base un outil particulièrement intéressant de réflexions futures pour une entrée analytique pertinente de la production littéraire africaine. Tierno Monénembo a d'ailleurs toujours précisé que les titres de ses romans expriment souvent ce qui a été considéré comme un « *certain ésotérisme.* »[2] L'auteur précise bien qu'il les « *puise dans un fonds culturel assez vieux, qui est le fonds culturel traditionnel peulh*. »[3] L'auteur apporte également de nombreuses indications à travers les dédicaces de ses romans, les poèmes, les différentes citations introductives, ainsi que les commentaires péritextuels qui accompagnent et éclairent le sens de ses textes. Ainsi, dans un entretien accordé à Marcel Sow et Alhassane Diallo, il explique que le titre : « *Les Crapauds-brousse, est emprunté à une vieille légende peule qui veut qu'à l'origine du monde, l'être élu de Dieu soit le crapaud. Pour une faute mythique, ce crapaud a été maudit et transformé en un être hybride et niais que l'on connaît aujourd'hui…* »[4] Toutefois, l'auteur prend soin de préciser aussitôt qu'il ne conviendrait pas de s'en tenir uniquement à ces premières impressions. Car, pour lui, l'essentiel est ailleurs. S'agissant de son deuxième roman, *Les écailles du ciel*, le romancier précise : « *Je*

[1] Le mythographe étant cet écrivain écrivant essentiellement sur les mythes.
[2] Christiane ALBERT, *op.cit.*
[3] Eloïse BREZAULT, *Entretien avec Tierno Monénembo,* Caen, le 17 juin 1998. Publié sur Internet le 15 août de la même année.
[4] Marcel SOW et Alhassane DIALLO, *Entretien avec Tierno Monénembo, op. cit.*

suis parti d'un dicton peulh qui veut que les signes annonciateurs du désastre universel soient le chimpanzé blanc, les racines de la pierre et les écailles du ciel. »[1] En revanche, il serait prudent de ne pas tomber dans les pièges de l'écrivain. Car, si les titres des romans semblent effectivement avoir une origine *ésotérique,* « *Les écailles du ciel* », « *Les Crapauds-brousse* », entre autres, force est de constater que l'expression romanesque des titres et le contenu de ces textes sont assez modernes. Le contexte culturel assez vieux laisse toutefois la place à « l'imagination féconde ... d'une certaine Afrique moderne. »[2] A travers l'itinéraire des héros, l'oralité reste et demeure le point de repère Tierno Monénembo : « véhicule du savoir et de la sagesse, la parole, est aussi le venin qui tue l'ennemi, l'étincelle qui déclenche la foudre, le sortilège qui envoûte la bien-aimée, le gri-gri qui protège des maléfices. »[3] Plus loin, il ajoute cette note qui illustre bien dans *Les écailles du ciel* l'une des thématiques majeures de ce roman. Il s'agit de : « L'écriture de l'histoire et de la mémoire » : « La parole, omnipotente et sacrée, n'est pas à la portée du premier venu. Des prêtres s'imposent pour officier lors de cette pratique rituelle, métaphysique du dire. Ces prêtres, ce seront les griots ou, selon l'heureux mot de Camara Laye[4], « les maîtres de la parole ». Précepteurs des princes, confidents et conseillers des rois, mémentos vivantes et historiques, encyclopédies vivantes[5], poètes, sociologues et moralistes, ils sont à l'Afrique ce que les Rabelais, les Dante, les Cervantès, les Diderot et les Bruyère sont à l'Europe »[6]

Tierno Monénembo est un écrivain en harmonie avec son époque. Il ne cache pas les influences qu'il a reçues. Notamment dans sa recherche d'une écriture conséquente. Particulièrement, en ce qui concerne sa fascination pour les écrivains latino-américains. Il se confie ainsi à Christiane Albert : « J'ai été…très influencé par la littérature latino-américaine qui nous a montré comment il faut prendre en compte et récupérer les mythes fondateurs de l'Afrique : la force des mouvements indigénistes au Brésil ou au Guatemala,...c'est d'avoir intégré dans le fait colonial, avec l'arrivée de l'Europe, le fait indien et le fait nègre. En réalisant les Latino-Américains, je me suis dit : c'est vers ce ton-là, qu'il faut aller. Je considère qu'une part de mes racines est aussi en Amérique latine. »[7] Dès lors, on peut affirmer sans risque de se tromper que l'Histoire récente de la Guinée occupe une place très importante dans l'œuvre littéraire de Tierno Monénembo. Aussi, la question de la « *mémoire* », c'est-à-dire, la parole du griot, mémoire vivante de l'Afrique traditionnelle, l'écriture des « actes et des événements » entre autres, sont autant d'éléments illustrateurs dans les

[1] Tierno Monénembo, *Les écailles du ciel,* Paris, Seuil, p. 3.
[2] *Notre Librairie,* n°88-89, juillet-Septembre, 1987, p. 107.
[3] *Notre Librairie, Idem.*
[4] L'un des célèbres écrivains guinéens. Il connaît la notoriété littéraire grâce à son tout premier roman « *L'enfant noir »,* Paris, Plon, 1953. Puis « *Dramouss* », 1966.
[5] Cette expression fait écho à celle d'Amadou Ampâthé Bâ qui affirme, à juste titre, qu'en Afrique, un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle.
[6] *Notre Librairie,* « La Guinée aussi », *Idem.,* p. 8.
[7] Christiane ALBERT, *op. cit.,* p. 322.

textes. Ils constituent une véritable thématique de la fiction. Dans l'entretien précédemment cité, l'écrivain s'exprime avec conviction et ténacité sur l'impasse du gouffre décrit dans la fiction romanesque : « ...ce que je veux exprimer, c'est ce passage à vide que nous vivons, suite à un traumatisme historique assez important depuis quelques siècles. Ce sont aussi les différents blocages qui nous empêchent de voir nos problèmes et d'envisager leur solution. »[1] Ici il est implicitement évoqué par l'écrivain la source de son trauma – ou du moins celle des personnages - qui est à la base de son écriture. D'où l'inspiration de l'écrivain ou l'origine du mythe. Et ce trauma semble tellement difficile à diagnostiquer que l'écrivain fait montre de sa volonté d'en parler. Ce qui donne naissance aux romans. Cette volonté de livrer ou de se livrer aux autres, de se confier, de confier « son intériorité » aux autres, se remarque particulièrement dans cet extrait par l'énoncé : « *ce que je veux exprimer* ». Par cette phrase implicitement déclarative, force est de constater que le mal de l'écrivain semble être indicible. En ce sens que n'arrivant pas encore à « extérioriser » son intériorité, le romancier se contente simplement d'en parler pour essayer de se libérer d'« *un traumatisme historique* » à l'origine, nous semble-t-il, de son « *mythe personnel*[2] ». Ce traumatisme n'est pas une césure dans l'histoire du romancier ; ce traumatisme est plutôt « historique » puisqu'il sévit sur le continent africain « *depuis quelques siècles* », d'où la nécessité pour Monénembo d'en prendre conscience et en faire l'objet principal de son écriture. Mais si l'écrivain parle de la Guinée et/ou de l'Afrique comme étant à l'origine du cauchemar, force est de constater que le véritable cauchemar, dont fait implicite référence Tierno Monénembo, c'est plutôt le premier régime politique guinéen des années soixante « 60 ». Il s'agit du régime de Sékou Touré. Un régime totalitaire et dictatorial qui anéantit toute résistance, ainsi que toute alternance politique. Tout commence en 1954 en effet lorsque que naît le Bloc Africain de Guinée (B.A.G). Formé par les groupements régionaux, le Bloc Africain de Guinée semble, dès sa naissance, s'apparenter au parti radical français. Ses principaux animateurs sont : MM. Koumandian Kéïta[3] et Framoï Bérété, de l'ethnie malinké (Maninka), Diawadou Barry, de l'ethnie peule, Fodé Mamoudou Touré et Karim Bangoura, de l'ethnie soussou. C'est avec une volonté délibérée que nous mentionnons ici l'appartenance ethnique de ces leaders politiques. Surtout, lorsqu'il s'agit de mieux cerner ou de discuter, éventuellement, des théories en cours sur les réalités, les rivalités, les discordes, bref, les querelles au sein même des formations politiques actuelles en République de Guinée. Le B.A.G donc ne tarde pas à être évincé. Puisque le P.D.G[4] fait tout de suite de ce dernier un adversaire qu'il faut mettre hors d'état de nuire. Alors que

[1] Christiane ALBERT, *op.cit.*
[2] C'est nous qui le soulignons à la lumière de l'analyse que nous avons faite de l'œuvre littéraire de l'auteur.
[3] Koumandian KEITA est notre grand-père paternel, né à Kouroussa dans la région de la Haute Guinée.
[4] L'unique parti Etat.

pendant ce temps, le P.D.G protégeait le D.S.G – Démocratie Socialiste de Guinée - de la S.F.I.O fondé en octobre 1954, opposé, lui, à la chefferie. *Cinéma* revient largement sur cet épisode politique au dénouement sanglant à Mamou dans lequel l'ami Ardo est assassiné. Le même épisode politique est narré sous une autre forme par les quatre frères politiques dénommés ironiquement par le narrateur « *béliers politiques* » dans *Les écailles du ciel*[1]. Tout cela commence par un prologue ou un incipit[2] intitulé sobrement : « *A la quête d'une ombre* »[3] qui explique très clairement le contexte social de production des récits superposés. Des narrateurs successifs prennent et reprennent indéfiniment la fonction *phatique* du langage, comme s'ils se partageaient désespérément les dernières miettes d'une « *parole* »[4] en « sursis » en même temps qu'ils concluent un « *pacte* » virtuel ou rituel jusqu'à leur mort prochaine : « ...Plus tard, bien plus tard, Koulloun racontera peut-être à ceux qui n'étaient pas encore nés... »[5]. Koulloun est bien le narrateur principal dans tout le récit : « je vous conterai l'histoire de Cousin Samba, l'obscur petit-fils du vieux Sibé. »[6] Or, le narrateur n'hésite pas à se mettre en retrait pour laisser les faits « parler » eux-mêmes par le truchement des autres personnages, acteurs et metteurs en scène de leur destin. Il s'agit en réalité de l'histoire de l'aïeul Sibé. Un ancêtre qui revient sans cesse hanter l'esprit de son petit-fils sous forme de « *spectre* ».[7] Au début, Sibé chatouillait de Samba comme s'il voulait lui rappeler une erreur. Mais la plupart du temps, il servait du rêve pour délivrer son message. Mais bientôt le message devient une menace. Les rêves, des cauchemars. C'est donc à travers l'oralité que se transmet le fonds culturel africain. Ainsi, dans son introduction à la littérature guinéenne, l'auteur Tierno Monénembo affirme qu' : « À de rares exceptions près, l'oralité est le fondement culturel guinéen [...], le véhicule du savoir et de la sagesse ». Ceci est d'autant vrai que toute littérature est d'abord orale avant d'être écrite. D'autant plus vrai que *La cantilène de Sainte Eulalie*, œuvre anonyme de la littéraire du Moyen Âge, a été d'abord orale avant d'être écrite ;

[1] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel,* Paris, Seuil, 1986, 194 p., rééditées en format « Poche », 1997.
[2] Un ***incipit***, est le début d'un texte, en général d'un roman (*incipio, is, ere* : signifie « commencer »).
À l'origine, on désignait par ce titre la première phrase d'un roman, aussi nommée phrase-seuil. Il est cependant commun de nos jours de le considérer plutôt comme ayant une longueur variable. Il peut ne durer que quelques phrases, mais aussi plusieurs pages. Contrairement à l'incipit, l'excipit (ou clausule) est la fin d'un chapitre, d'un ouvrage (les derniers paragraphes, les dernières phrases).
Rôle de l'incipit
L'incipit répond généralement à trois caractéristiques. Il informe, intéresse et noue le contrat de lecture.
Il informe en mettant en place les lieux, les personnages et la temporalité du récit.
Il intéresse par divers procédés techniques, par exemple l'utilisation de figures de style ou encore en une entrée in medias res (le récit débute dans le feu de l'action).
Il noue *le contrat de lecture* en indiquant au lecteur le code qu'il doit utiliser dans le cadre de sa lecture ; bref, il place différents signes annonciateurs du genre littéraire auquel il appartient.
[3] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.,* p. 11.
[4] Pius NGANDU, *Mémoire et écriture de l'histoire dans Les écailles du ciel,* Paris, L'Harmattan, 1999, p. 14.
[5] Tierno MONENEMBO, *op. cit.,* p. 13.
[6] Tierno MONENEMBO, *op. cit.,* p. 13.
[7] Tierno MONENEMBO, *Idem.*

même s'il faut reconnaître que l'oralité pose la question cruciale de la survie de l'œuvre d'art. Ceci est d'autant vrai que la phrase d'Amadou Hampâthé Bâ : « En Afrique, un vieillard qui meurt est une bibliothèque qui brûle », prononcée à Paris à l'assemblée générale de l'Unesco en 1961, reste mémorable.

A part l'usage d'une écriture ésotérique des Tomas en Guinée Forestière, c'est avec l'alphabet arabe que l'écriture se propage progressivement en Guinée. En effet, une transcription de la langue peule en caractères arabes paraît au XVIII^{ème} siècle. Mais cette incursion soudaine dans le monde de l'écriture va être sérieusement mise à mal par l'invasion des forces coloniales. Ainsi, en dépit des guerres de résistance menées par les populations locales et par le légendaire Almamy Samory Touré à partir de 1861(et bien d'autres chefs militaires), l'occupation française des "*Rivières du Sud*"[1] est quasi complète à la fin du XIX^{ème} siècle. L'émergence d'une littérature écrite d'expression française ne remonte toutefois qu'à la fin de la seconde guerre mondiale avec la parution des poèmes de Fodéba Keïta (1957-1963) et la publication de *L'Enfant noir*[2](1953). En 1954, un an seulement après la publication de ce roman classique de Camara Laye il a été violemment critiqué par Mongo Beti. En effet, Celui-ci prétend que Camara Laye avait failli à sa mission d'écrivain en procédant à la peinture idyllique de l'Afrique idéalisée dans *L'Enfant noir*. Pendant qu'au même moment les autres écrivains africains dénoncent les abus du système colonial en Afrique. Pourtant cela n'a pas terni l'image, pour autant, du jeune écrivain guinéen. Puisque *L'Enfant noir* est largement étudié dans les milieux littéraires, scolaires et universitaires à travers le monde. Parallèlement à cette critique autour de *L'Enfant noir*, d'autres auteurs émergent sur la scène littéraire guinéenne. Parmi lesquels, figurent : Mohamed Alioum Fantouré, avec *Le cercle des tropiques*[3], Djibril Tamsir Niane, avec *Soundjata ou L'épopée mandingue*[4], Williams Sassine, avec *Le jeune homme de sable*[5], Roger Goto Zomou, Camara Kaba 41, et plus récemment encore Kiridi Bangoura ou Cheick Oumar Kanté,... A ceux-là, s'ajoutent les nombreux tomes de Sékou Touré qui, semble-t-il, plongèrent le pays dans l'horreur et l'obscurantisme postcoloniaux - pendant près de vingt deux ans. Mais si le but de ces écrits fut, semble-t-il, plutôt politique que littéraire, force est de constater que l'opinion nationale reste toutefois partagée à ce sujet. Puisque ces écrits, à caractère fort révolutionnaire, font depuis couler beaucoup d'encre et de salive dans les grands débats et rencontres culturels au niveau national. Mais s'il est facile aujourd'hui de constater l'abondance d'œuvres littéraires en Guinée, il convient, toutefois, de rappeler que les

[1] Jadis, nom de la Guinée.
[2] Laye CAMARA, *L'enfant noir,* Paris, Plon, 1953.
[3] Mohamed Alioum FANTOURÉ, *Le cercle des tropiques,* Grand Prix littéraire d'Afrique noire, Paris, Présence Africaine, 1979.
[4] Djibril Tamsir NIANE, *Soundjata ou L'épopée mandingue,* Paris, Présence Africaine,
[5] Williams SASSINE, *Le jeune homme de sable,* Paris, Présence Africaine, 1997.

écrits au temps du régime défunt, étaient des ouvrages révolutionnaires à forte connotation idéologique. En effet, au temps du régime de Sékou Touré, tout roman littéraire qui critiquait ouvertement les principes révolutionnaires, était systématiquement proscrit. C'est ce qui explique, nous semble-t-il, la clandestinité des écrivains guinéens et leurs ouvrages. Il s'agit en particulier de : *Dramouss* (1966) de Camara Laye, *Le Cercle des Tropiques* (1979) de Mohamed Alioum Fantouré, *Les Crapauds-brousse* (1979) de Tierno Monénembo pour ne citer que ceux-ci.

Étaient accueillies par le peuple, bon gré mal gré, les tomes, les fascicules et les écrits idéologiques de Sékou Touré : *Prélude à l'indépendance*[1] ; *République de Guinée, la lutte démocratique de Guinée pour l'émancipation africaine*[2] ; à cela s'ajoute *La Guinée, la marche du peuple.*[3] Contrairement à ces écrits idéologiques de l'ancien régime de Sékou Touré, les romans de Monénembo s'inscrivent dans une autre veine. Ainsi, au milieu d'un quartier populeux de Leydi-Bondi, avec ses échoppes exagérément basses, sa rue au nom coquin de : « *Rue-filles-jolies* » et son « *Egout-à-ciel-ouvert* », les citadins se croisent dans un cabaret, *Chez Ngaoulo*. Ici, dans ce lieu, se rencontrent le tailleur Bappa[4] Yala, des jeunes femmes impudiques et publiques comme Yabouleh, « toujours prête à s'ouvrir au soleil et aux hommes »[5], un étranger égaré un soir qui ne dit son nom que dans des circonstances assez dramatiques : Bandiougou suivait tristement, désespérément une certaine « *ombre* » perdue au départ. A partir de ses paroles, cette mystérieuse ombre s'impose, hante peu à peu l'esprit des autres personnages de *Chez Ngaoulo,* à telle enseigne que les autres personnages hallucinent. D'autres personnages tels que Bangus, Bappa Yala,…tournent autour de l'ancêtre Sibé par les souvenirs du spectre de Wango – un griot lointain – lui-même traumatisé et obsédé par la mémoire du règne énigmatique du souverain Fargnitéré. Mais l'essentiel se trouve ailleurs. L'essentiel se rapporte à la période qui précède l'invasion coloniale française du village de Kolisoko, d'où surgit le clan de vieux Sibé. Il faut aussi noter que la rencontre des parents de Samba se passe dans des circonstances assez fantastiques. Aussi, la catastrophe apportée par les envahisseurs blancs se transforme en un châtiment lourd de conséquence : « une damnation pèse sur ce pays de rocaille, de crève-la-faim et de mal vêtus ; elle est partout et fait mal en silence »[6]. La défaite de l'armée de Fargnitéré a été commanditée par le prince Haddido. Un prince qui finit par être assassiné par ses propres fétiches par le truchement de l'homme blanc. Vient alors la suprême malédiction : l'« école des Blancs » contre laquelle met en

[1] Sékou TOURE, *Prélude à l'indépendance*, Paris, Présence Africaine, 1959, 176p.
[2] Sékou TOURE, République de Guinée, la lutte démocratique de Guinée pour l'émancipation africaine, Conakry, Imprimerie Patrice Lumumba, 1959, 390p.
[3] Alpha DIAWARA, *La Guinée, la marche du peuple*, Dakar, éd. Cerda, 1968, 239p.
[4] Signifie oncle.
[5] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.*
[6] Tierno MONENEMBO, *Idem.*

garde le griot narrateur Koulloun : « un diable la hante qui pourrait vous manger l'âme »[1] Ainsi, par le biais de manœuvres assez louches, le capitaine « *Rigueux* » réussit à imposer M. Mouton[2] comme enseignant et à subtiliser des enfants du village pour les initier au savoir des colonisateurs, en échange des coqs, des mesures de riz-mbensa[3], du bois de chauffe et/ou de cuisine et des corvées de ménage. A son tour et par vengeance, Sibé fait jeter, semble-t-il, la foudre sur l'école française. C'est alors le début de la désintégration générale de tout le village de Kolisoko au moment où le jeune Samba entame son initiation ésotérique à la science occulte. En effet, après des années d'errance à travers villages et forêts tropicaux, Samba « échoue » dans la ville coloniale de Djimméyabé, « *engageante et terrifiante* »[4], où il fait la connaissance d'Oumou-Thiaga, une jeune femme de rue, la mère de la future « *Indépendance* » qui ne verra point le jour. Il se fait engager en tant que domestique[5] dans la famille des Tricochet. Mais le malheur poursuit indéfiniment, irrésistiblement, le jeune aventurier puisque l'épouse de M. Tricochet le séduit dangereusement. Et le narrateur évoque sporadiquement les circonstances du décès de M^me^ Tricochet comme étant une cochonnerie nègre : « *la femme aux cheveux couleur de soleil venue ici du tréfonds du monde comme on sort prendre un peu d'air, enceinte de Samba fils de Hammadi lui-même fils de Sibé* » ; M^me^ Tricochet fut victime de l'injection d'une forte dose de décoction de plantes médicinales[6] par Cousin Samba. Pour se venger, l'époux, cocufié, exige de Samba qu'il le débarrasse, bon gré mal gré, de sa forfaiture : c'est-à-dire la grossesse de M^me^ Tricochet. En colère, cocu[7] torture Samba à mort. Ainsi, M. Tricochet, devenu « fou » est expulsé *manu militari* des Rivières du Sud vers la France, avoir pour avoir rendu lui-même justice en assassinant des cambrioleurs furtifs. Comme par coïncidence, c'est à la même époque que commencent les tout premiers mouvements de revendications sociales et politiques dans la capitale Djimméyabé. Des leaders aussi insolites qu'étranges nommés « *Béliers* » émergent soudain de nulle part à Leydi-Bondi. Et le quartier des Bas-fonds est violemment secoué par des manifestations de rue, organisées et menées par des personnages aussi mystérieux qu'énigmatiques tels que Ndourou-Wembîdo et Bandiougou. Samba est arrêté et mis en prison avec les meneurs. Mais, le nouveau maître du pays – Ndourou Wembîdo - ne tarde pas à se comporter très vite comme un dictateur hors norme sous les conseils et l'égide des Américains. Ce qui est symbolisé dans le roman par « Johnny-Limited », venu

[1] *Ibid.*
[2] Le même personnage est désigné inspecteur d'académie dans *Cinéma*, publié à paris, éd. Du Seuil, 1997.
[3] Denrée alimentaire de base en Guinée comparable à la baguette en France.
[4] Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel, op. cit.*
[5] Métier classique des subalternes, des sous-hommes, largement exploité dans les romans faisant le procès du colonialisme. Cf. *Une vie de boy* ou encore *Le vieux nègre et la médaille* de Ferdinand Oyono.
[6] La description minutieuse de ces plantes nous renseigne aisément que l'écrivain a bel et bien reçu une solide formation en biologie-chimie.
[7] Le mari trompé.

exploiter la tauxite[1]. Il cherche coûte que coûte à éliminer ses anciens compagnons de lutte comme Samba et Bandiougou. Celui-ci est chargé de l'enseignement. Aussi, de nouvelles épidémies déciment les populations. Ainsi, la misère provoque un coup d'Etat au cours duquel le « Leader-bien-aimé » est assassiné par un de ses aides de camp. Tous les villages sont brûlés. C'est l'occasion pour les trois principaux narrateurs du récit de se recueillir sur les ruines de Kolisoko afin de retrouver « la voix sans visage de l'aïeul Sibé ». Excédé par tant de misères humaines, Cousin Samba disparaît dans une lumière presque « merveilleuse » comme la lumière de la lampe merveilleuse d'Aladin[2] dans « *Aladin et la lampe merveilleuse* »[3], laissant au griot Koulloun le soin de transmettre la parole du griot ainsi que la légende à la postérité.

Dans un contexte politique, où le droit à la parole, à l'expression, laisse à désirer, il est évident de deviner les sources d'inspiration. C'est pourquoi, après le départ de la France, le Guide du nouvel Etat des Rivières du Sud, multiplie les voyages à l'étranger à la recherche de nouveaux pays amis. Ces voyages lui inspirent des idées révolutionnaires, marxistes. Celles-ci seront plus tard publiées régulièrement sur place par l'imprimerie nationale du pays. Ces écrits, encouragent, exhortent le peuple au travail pour relever le défi posé par « l'impérialisme colonial ». Ils constituent en quelque sorte des directives. Celles-ci se doivent de façonner les esprits hostiles aux valeurs « sacrées » du socialisme et du nationalisme. Par exemple, dans ces écrits les allocutions du « guide de la révolution » sont toujours précédées de slogans tels que : « Prêts pour la révolution » ou encore « Chers camarades » etc. Donc les principales sources d'inspiration littéraire sont essentiellement d'ordre politique et idéologique. Si ces sources d'inspiration sont d'ordre politique, il convient en revanche de signaler que la description du paysage qui en résulte est plutôt ludique, puisque servant à « endormir » le peuple. Cela se remarque généralement par des indices de lamentation, de plainte et de résignation dans les productions poétiques, telles que celles de Fodéba Kéïta ou encore celles du lieutenant colonel Kaba 41, etc. Pendant toute la durée de son pouvoir politique de 1958 à mars 1984, Sékou Touré entretient avec les écrivains guinéens – Tierno Monénembo, Camara Laye, Alioum Fantouré, Williams Sassine, dont quelques uns sont morts à l'exil loin de leur terre natale - un rapport plus ou moins tendu à en croire aux témoignages de ceux qui ont vécu pendant cette période. C'est ce qui semble expliquer la fuite massive des écrivains et intellectuels guinéens à l'étranger, notamment en France. C'est sur cette situation de fuite des cerveaux que se termine *Les Crapauds-brousse*. Par ailleurs, le mal du pays et les multiples souffrances de ces exilés involontaires ont engendré une nouvelle forme d'écriture

[1] Déformation morphologique du minerai « la bauxite », dont la République de Guinée est actuellement le premier pays producteur mondial.
[2] Le nom d'Aladin provient de l'arabe علاء الدين : *Alā' ad-Dīn*, qui signifie littéralement « Noblesse de la foi »
[3] Cf. *Les mille et une nuits,* chapitre « *Aladin et la lampe merveilleuse* »,

de malaise de l'écrivain en quête de conquêtes et d'un ailleurs favorables à la vie normale. Cette volonté du changement par l'art est remarquable dans *Dramouss*, *Les Crapauds-brousse, Le Cercle des Tropiques, Les Ecailles du ciel*...Ces nouvelles formes d'une écriture romanesque caractérisent à peu près toutes ces œuvres. Elles ont en fait en commun l'expression d'une certaine souffrance, d'un certain malaise d'une part, l'engagement de l'écrivain par l'art comme forme ultime de combat contre la mort, d'autre part.

En somme, il est à noter que les circonstances historiques et politiques dans lesquels Tierno Monénembo grandit pourraient, nous semble-t-il, expliquer et justifier le choix du réseau associatif dans l'écriture. Il s'agit, en particulier, de la revendication identitaire, de la multiculturalité ou l'inter-culturalité des romans, ainsi que la solitude, la nostalgie du pays d'origine, la séparation, la marginalisation des personnages,…etc. L'inconscient de Monénembo s'est probablement servi de « *l'âme collective historique* » et contemporaine. Ce qui vaut à Charles Mauron de faire remarquer que le *mythe personnel* ou encore ce qu'il appelle : « ces atmosphères affectives […] nous posent les mêmes problèmes que les archétypes »[1]. Aussi, renchérit-il plus loin, parlant toujours du mythe personnel, le critique attire l'attention du lecteur sur le fait qu'il « percevra nécessairement telle structure, tel mécanisme qui n'appartiennent pas forcement à l'auteur, mais à quelques types du psychisme humain et peut-être à tout humain. »[2] Manifestement, ces facteurs historiques et politiques ont probablement modelé la structure inconsciente de la personnalité biologique de Tierno Monénembo, au point de lui inspirer réflexion dans la conception de ses romans. Autrement dit, à l'instar des grands thèmes mythologiques ou des archétypes présents, selon Jung[3], dès la naissance de l'inconscient de tout être humain, ces facteurs exercent une certaine influence latente sur la production littéraire de l'être humain. Mais si cette influence varie d'un écrivain à un autre, il convient d'observer une certaine prudence afin de ne pas restreindre le champ d'application du concept. Car, à ce stade, toute conclusion hâtive serait préjudiciable et porterait atteinte à l'objectivité de notre recherche.

[1] Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique, op. cit.,* pp. 225-226.
[2] *Idem.,* pp. 223-224.
[3] Carl Gustav Jung est un médecin, psychiatre, psychologue et essayiste suisse né le 26 juillet 1875 à Kesswil, canton de Thurgovie, mort le 6 juin 1961 à Küsnacht, canton de Zurich, en Suisse alémanique. Penseur influent, il est l'auteur de nombreux ouvrages de psychologie et de psychosociologie en langue allemande traduits en de nombreuses autres langues. Il est le fondateur du courant de la psychologie analytique. Son œuvre a été d'abord liée à la psychanalyse de Sigmund Freud dont il fut l'un des premiers collaborateurs et dont il se sépara par la suite pour des motifs personnels et en raison de divergences théoriques. Carl Jung a été un pionnier de la psychologie des profondeurs en soulignant le lien existant entre la structure de la psyché (c'est-à-dire l'« âme » dans le vocabulaire jungien) et ses productions et manifestations culturelles. Il a introduit dans sa méthode des notions de sciences humaines puisées dans des champs de connaissance aussi divers que l'anthropologie, l'alchimie, l'étude des rêves, la mythologie et la religion, ce qui lui a permis d'appréhender la « réalité de l'âme ». Si Jung n'a pas été le premier à étudier les rêves, ses contributions dans ce domaine ont été déterminantes.

C'est pourquoi, l'analyse de la genèse et de la signification du mythe personnel qui rattache une fantaisie inconsciente au passé lointain ou proche de l'auteur, même s'il paraît probable, prévient, Charles Mauron, reste et demeure incomplète. En tout état de cause, en « littérature, écrit-il, l'interprétation par un symbolisme collectif reste possible mais ... ignore l'originalité ». D'une manière générale, c'est une interprétation quelque peu universelle. Car elle traduirait des « *généralités aussi séduisantes qu'inefficaces* ».[1] D'autres facteurs intimes - par exemple le milieu familial - du fait qu'ils soient susceptibles d'influencer le mythe personnel, peuvent en élucider le sens. A ce titre, le mythe personnel de l'écrivain doit être « interrogé » et interprété. Car la démarche de toute critique scientifique doit avant tout être de : « juger (l'auteur) par rapport à lui-même », insiste Charles Mauron, « et non par rapport à une mythologie collective. » A ce niveau, D. Anzieu partage la même réflexion de Charles Mauron. En effet selon M. Anzieu, les forces psychiques, dont le texte littéraire est le point de jonction relèvent d'inconscients singuliers : « c'est l'inconscient de l'auteur, réalité vivante et individuelle, qui donne à un texte sa vie et sa singularité. »[2] Le critique est donc certain qu'un motif intime peut bien motiver une hantise du mythe personnel. C'est pour être sur la même longueur d'onde que Charles Mauron affirme, nous semble-t-il, que seules des « blessures psychiques », « psychologiques », « personnelles », jamais fermées sont à même de créer des chocs et des « obsessions récurrents » chez un écrivain. C'est justement le cas de Tierno Monénembo. Mais Charles Mauron sa réflexion puisque conscient de la relativité de toute pensée humaine :

> « Le trauma capable de provoquer des répétitions ne saurait être des événements graves […], il doit être assez écrasant pour que le moi se sente menacé d'être emporté, ... dans une émeute ou un désastre […] le souvenir de la scène traumatique persiste […] c'est que la personnalité y gagne de décharger l'excitation refoulée et de maîtriser l'expérience d'abord passivement subie. »[3]

Qu'en est-il de l'influence sociale et familiale sur la personnalité de l'écrivain ?

I.2. Le contexte socio-familial, politique et les apports du milieu originel

D'emblée, notre recherche se reposait sur peu d'informations concernant le passé et le milieu familial de Tierno Monénembo, à part les informations recueillies dans des livres et sur des

[1] Charles MAURON, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine, op. cit.* p. 22.
[2] D. ANZIEU, *Le corps de l'œuvre,* Paris, Gallimard, 1981, p. 12.
[3] Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique, op.cit.,* p. 212.

pages Internet. Pour remédier à cet obstacle, nous avons voulu en savoir davantage sur l'auteur. Sur sa vie d'enfance ; sur sa vie actuelle ainsi que les conditions dans lesquelles il a pu écrire ses romans. Cela nous a obligé à interviewer l'auteur lors de sa venue à notre séminaire du 13 novembre 2007 à l'Université Paris Est, anciennement appelée Paris XII-Val-de Marne. Aussi nous complétons cette recherche par une synthèse des entretiens que Tierno Monénembo a bien voulu nous (Elsa Costero et moi-même à Caen le 26 février 2010) accordés. Entretiens, dont la synthèse se trouve en annexe. Au cours de ses entretiens, l'écrivain, par bribes, a levé le voile sur des pages plus ou moins tristes de sa vie d'autrefois ainsi que les péripéties historiques des relations tendues de sa génération avec le régime de Sékou Touré. Au cours de ces entretiens, le romancier avoue être un fils qui grandit dans une famille monoparentale : « quand j'avais quatre ou cinq ans mes parents ont divorcé et on a confié mon éducation à ma grand-mère paternelle que j'ai appelé Néné Mbo… Quand j'ai écrit mon premier roman, je l'ai publié sous le nom de Monénembo, « fils de Nénembo », faisant de ma grand-mère ma mère. »[1] Cet aspect familial, filial de l'éducation maternelle de l'écrivain franco-guinéen est comparable à l'affection monoparentale d'Henri Lopes. En ce sens que celui-ci, à l'instar de Monénembo, reçoit - aussi curieux que cela puisse paraître – presque la même éducation : « J'ai été longtemps élevé par ma mère »[2] ou encore : « Ma mère m'a élevé seule ou j'ai été toujours entouré par des femmes »[3] encore mieux : « Ma grand-mère est un des personnages les plus révérés de mon panthéon intime. C'est d'elle que j'ai reçu la plus grande notion de noblesse. »[4] A la seule différence que le premier est éduqué par sa grand-mère, nommée affectueusement « Nénembo » par Monénembo, pendant que l'éducation du second fut confiée à sa mère. A noter que la grand-mère occupe une place importante dans la vie d'Henri Lopes. Elle : « est un des personnages les plus révérés » du « panthéon intime » de l'univers de l'écrivain.

Tierno Monénembo et Henri Lopes ont donc grandi dans un environnement familial, monoparental spécifique. Ce qui justifie sans doute le choix de la thématique similaire de part et d'autre. Dans ce choix, la gent féminine, comme nous l'avons dit, assure l'éducation. Elle y veille particulière pour ne pas dire omniprésente. Les réminiscences qui sous-entendent les images inconscientes dans l'esprit des personnages, c'est-à-dire les images, la nostalgie des parents ou du pays d'origine, ne seraient dès lors pas surprenantes. Puisque l'inconscient de l'écrivain aurait, en effet, été fort marqué par une certaine omniprésence féminine qui rejaillirait sur la fiction. Mais si cette comparaison entre Henri Lopes et Tierno Monénembo est pertinente, il convient en revanche de convoquer chez notre auteur, les indices, les clés ou les prémices de son mythe personnel. Ce

[1] Christiane ALBERT, *Francophonie et identités culturelles,* Paris, Karthala, 1999, pp. 321-322.
[2] Henri LOPES, *Entretien avec Boniface Mongo-Mboussa,* Paris, Octobre 1997.
[3] Henri LOPES, *Entretien avec Boniface Mongo-Mboussa,* Paris, Octobre 1997.
[4] *Idem.*

qui permet de mettre la puce à l'oreille du lecteur en ce qui concerne le traitement du thème du militantisme des femmes. C'est sans aucun doute l'une des reconstitutions de la naissance du mythe personnel chez l'écrivain : il s'agit de la cellule familiale et sociale. En particulier l'influence de la grand-mère « Nénembo »[1] que l'auteur considère, à juste titre, comme sa mère pour, nous semble-t-il, combler le vide crée par la solitude de la « petite terre[2] »... ou alors refouler la nostalgie de celle-ci. Lorsque Monénembo affirme : « quand j'avais quatre ou cinq ans mes parents ont divorcé et on a confié mon éducation à ma grand-mère paternelle que j'ai appelé Néné Mbo… Quand j'ai écrit mon premier roman, je l'ai publié sous le nom de Monénembo », « fils de Nénembo, faisant de ma grand-mère ma mère »[3]. En effet, il ressort de ce qui précède que la grand-mère se sent responsable de son petit-fils en dépit de la fatigue de la vieillesse. Elle est dotée d'une personnalité exceptionnelle qui fait d'elle l'espoir, peut-être, le seul de l'écrivain. En retour, la gratitude et l'admiration de Monénembo pour sa grand-mère est remarquable d'autant plus qu'il se substitue à cette femme. Peut-être pour lui signifier qu'il lui reste à jamais redevable. Tout comme un enfant privé de toute affection parentale, se blottirait dans les bras d'un être protecteur, providentiel. La preuve en est que les romans de l'écrivain sont tous publiés sous le même et unique pseudonyme. Tel un mémorandum gravé dans le marbre pour l'éternité. Le personnage représentant la figure de la mère occupe une place importante dans l'œuvre romanesque de Monénembo, en dépit du fait que la grand-mère de l'écrivain est restée analphabète. L'admiration de l'écrivain pour sa grand-mère tiendrait du fait que Monénembo essaie de restituer à sa grand-mère, à titre posthume, toute l'affection qu'aurait pu lui donner sa mère biologique. Pour témoigner de cette affection, on remarque sur les romans l'inscription du substantif affectif « Nénembo », symbole et hommage à la grand-mère bien aimée. Cela semble traduire à la fois l'affection et la tendresse d'un jugement subjectif, d'un long jugement ayant pris probablement naissance dans un passé lointain et nostalgique de l'imaginaire de l'écrivain. Or, malgré les aléas du temps, l'affection de Tierno Monénembo pour sa grand-mère ne s'est point ternie ni effritée. C'est un fait certain qui hante l'écrivain et son écriture depuis son enfance à Porédaka.[4] Face à la passivité des politiques en Afrique, l'écrivain attribue dans ses romans les rôles importants aux personnages féminins qu'il estime plus dignes que les personnages masculins (cf. Mouna dans *Les écailles du ciel*, Idjatou dans *Un Attiéké pour Elgass* ou encore la gérante du bar *Paradis* Ngâa[5]

[1] Ce monème renferme ou dérive de : « Nènè », qui signifie en langue peule, mère. « Mbo » ne veut absolument rien dire. Il relève plutôt du jargon, du langage des enfants peuls.
[2] La Guinée. Extrait de la dédicace de *Cinéma.*
[3] Christiane ALBERT, *Francophonie et identités culturelles,* Paris, Karthala, 1999, pp. 321-322.
[4] Village natal de Tierno Monénembo. Il se situe dans la Préfecture de Mamou, en Guinée Maritime.
[5] Ngâa, signifie, mère en langue Soussou, en Guinée. L'ethnie soussou se localise principalement en Guinée Maritime.

Bountou dans *Les Crapauds-brousse*). Fort de son savoir presqu'encyclopédique reçu grâce à ses voyages à travers le monde, de ses expériences et surtout sans nul doute de sa maturité littéraire, l'écrivain cache une énigme, un « mythe fondateur » de sa plume prolifique. Mais seul lui-même pourrait confirmer ou infirmer nos propos, qui restent jusqu'à preuve contraire de l'auteur dans l'ordre de la subjectivité et de l'interprétation personnelles. Quoi qu'il en soit, ce qui est sûr, c'est que l'écrivain digère mal, très mal le retard politique de son pays comme tout guinéen consciencieusement réfléchi et qui mesure à juste titre la gabegie des hommes politiques de la Guinée. L'écrivain ne dit-il pas d'ailleurs dans les débats télévisés que la « Guinée a été prise en otage tant sur les plans politique qu'économique *?* » Cette image continue de hanter l'imaginaire de Monénembo. Et cela se ressent dans son écriture. En effet, l'écrivain retourne au pays natal de temps en temps depuis la mort de Sékou Touré, le 26 mars 1984 à Cleveland, aux Etats-Unis d'Amérique. Pourtant les séquelles du traumatisme semblent toujours présentes dans l'esprit de l'écrivain. Il avoue ne pas envisager un retour définitif au pays natal tant que le reste de ce qu'il appelle les « sanguinaires » demeure au pouvoir en Guinée. Les mauvais présages ou pressentiments de l'écrivain franco-guinéen ne sont pas encore dissipés malgré le changement de régime. Au regard de l'actualité et de la situation politique actuelle du pays, le doute ou le mauvais présage de Monénembo concernant l'avenir de son pays d'origine se justifie. Puisque le gouvernement de transition politique présidé par le capitaine Moussa Dadis Camara[1] semble s'accrocher coûte que coûte au pouvoir, tel un enfant à son jouet préféré. Oubliant ou faisant fi à la parole donnée. Monénembo demeure l'un des écrivains guinéens les plus amers, les sévères à l'égard des deux régimes politiques de Sékou Touré et de Lansana Conté. Il n'a aucune

[1] Diplômé en économie et finance de l'université Gamal Abdel Nasser de Conakry, il occupait, jusqu'à sa prise de pouvoir, le poste de responsable de l'approvisionnement en carburants de l'armée guinéenne. Il aurait, selon ses dires, suivit deux formations en intendance militaire en Allemagne.
Arrivée au pouvoir quelques heures après l'annonce de la mort de Lansana Conté, deuxième président de la République de Guinée, le capitaine Moussa Dadis Camara, jusqu'alors inconnu du grand public, apparaît à la radiotélévision guinéenne pour annoncer la suspension de la Constitution et de toutes les institutions républicaines ainsi que la dissolution du gouvernement. Il prononce alors un discours prometteur à caractère social, dénonçant le désespoir profond du peuple de Guinée, la complicité des dignitaires du pouvoir dans le pillage des ressources du pays et leur incapacité à fournir à la population les services de base.
Le 23 décembre 2008, il est porté à la tête du Conseil National pour la Démocratie et le Développement (CNDD) Dès le lendemain, il s'autoproclame président de la République de Guinée et promet des élections « libres, crédibles et transparentes » en décembre 2010 Comme promis à la prise du pouvoir, Moussa Dadis Camara nomme, le 30 décembre 2008, le banquier Kabiné Komara Premier ministre et chef du gouvernement. Suite à la rencontre entre le CNDD et le secrétaire d'Etat français à la coopération Alain Joyandet, le 4 janvier 2009, le capitaine Moussa Dadis Camara réitère l'engagement de la junte au pouvoir à organiser des élections libres et transparentes, auxquelles ni les membres de la junte, ni les membres du futur gouvernement de transition ne seront candidats, à la fin décembre 2009. Cependant en avril 2009, Dadis Camara menace de se présenter à la présidentielle de décembre 2009 si les leaders d'opinion ne cessent de s'« acharner » contre le CNDD selon ses propres termes. Opportuniste ? Peut-être bien. Car, le 8 août 2009, le Président Moussa Dadis Camara reçoit en présence du Président sénégalais, Abdoulaye Wade, l'oscar du mérite du Conseil International des Managers Africains (CIMA) pour son combat contre les narcotrafiquants et pour la moralisation économique.

admiration, ni sympathie ni antipathie à l'égard de ces deux régimes politiques. Car ceux-ci représentent, à ses yeux, les « souffre-douleur » de la Guinée. Les syntagmes nominaux « Sâa Matrak » dans *Les Crapauds-brousse,* « Boubou-Blanc » dans *Cinéma* ; « Ndourou Wembîdo », « Le Guide-Bien-Aimé-du-peuple » dans *Les écailles du ciel*, noms propres de personnages, donc ayant une valeur déterminante, définie, dressent véritablement le portrait spécifique de ces personnages. Et la métonymie employée, « Boubou-Blanc », figure de rhétorique qui consiste à utiliser *le contenant* pour *le contenu* est en fait une ironie de l'écrivain, de même que l'expression « Le Guide-Bien-Aimé-du-peuple », au même titre que « Blanc », symbole de netteté et de propreté. Ces syntagmes nominaux attribués au président de la République « Ndourou Wembîdo » ne sont que l'expression de la révolte de l'écrivain à l'égard du personnage incarnant la figure du père de l'indépendance guinéenne. En d'autres termes, par ailleurs, Tierno Monénembo semble percevoir à travers cette figure du père sanguinaire - tel que Môdy Djinna[1] dans *Cinéma* – toutes les forces du mal de la nation guinéenne. Une nation meurtrie et prise en otage pendant cinquante ans d'indépendance ou d'errance. Ce qui explique les fuites de responsabilités paternelles et maritales, mais aussi et surtout la fuite des cerveaux à la fin des *Crapauds-brousse.*

La récurrence des thèmes liés à la revalorisation identitaire dans l'œuvre de Monénembo ne serait-il pas un désir du subconscient, de la profondeur insondable de l'imaginaire de l'écrivain de vouloir témoigner de la noblesse de cette grand-mère qu'il affectionne ? Peut-être bien. Car, au-delà, de ses sources d'inspiration, l'écrivain ne révèle-t-il pas implicitement quelque revendication ou tendance ethnique, quelque partialité politique plus ou moins déplorable[2] ? En tout cas c'est un constat effectué dans lors des événements malheureux de janvier et février 2007 à Conakry ; mais nous espérons, comme l'a confirmé l'auteur, que ses propos ont été détournés de leur contexte. Mais s'il n'y a aucun doute sur le fait que le romancier éprouve de l'admiration pour sa grand-mère - pour l'avoir élevé et éduqué - force est de reconnaître que l'écrivain a été très affecté psychologiquement par l'attitude et l'acharnement des administrateurs du camp Boiro. La peur du système dictatorial se double d'un drame psychique. L'auto-persuasion de l'écrivain à travers la phrase affirmative : « je suis persuadé que la Guinée est en otage » en est la preuve.

Qu'en est-il de l'influence de la grand-mère ou de la mère ?

[1] Père de Binguel dans *Cinéma.* Binguel signifie « p'tit môme » en langue peule.

[2] L'écrivain a été l'objet d'une vive critique à la suite des revendications syndicales ayant succédé les massacres de près de trois cents personnes courant janvier-février 2007 en Guinée. Interrogé, sur ces faits lors de l'invitation de l'écrivain à Paris XII, Monénembo affirme que ses propos ont été mal déformés. Mais quoi qu'il en soit, cela a suscité beaucoup de débats autour le l'écrivain dans les milieux estudiantins à Paris et en Guinée et fait couler beaucoup de salive et d'encre, notamment sur Internet.

I.2. Le contexte socio-familial, politique et les apports du milieu originel

Monénembo admire peut-être sa mère à travers sa grand-mère paternelle. En ce sens qu'il la désigne affectivement « Nénembo ». A travers celle-ci, toute sa génération. Dans l'entretien accordé à Christiane Albert, cité plus haut, l'auteur exprime son admiration pour sa mère à travers sa grand-mère : « C'était une femme exceptionnelle ! Il y a une transgression parentale…, quand j'avais quatre ou cinq ans, mes parents ont divorcé et on a confié mon éducation à ma grand-mère paternelle que j'ai appelé Néné Mbo…J'ai publié mon premier roman sous ce nom, faisant de ma grand-mère, ma mère. »[1]

L'homme est affable, d'une élégante courtoisie. A peine plisse-t-il les yeux lorsqu'il cherche à donner sens à une question aussi surprenante que celle des titres de ses romans. Il entre alors volontiers dans des explications passionnantes à n'en plus finir. Monénembo, invité d'honneur en avril 2007 du colloque organisé au Centre universitaire de Tamanrasset, puis à des rencontres africaines tenues au CCF[2] d'Alger[3], a su conduire et séduire le public par sa gentillesse et sa disponibilité exemplaires. De son vrai nom Thierno Saïdou Diallo, Monénembo est né le 21 juillet 1947 à Porédaka en Guinée. Cet universitaire se destinait tout d'abord à l'enseignement de la biochimie. *Les Crapauds-brousse* (Seuil, 1979) et *Les écailles du ciel* (Seuil, 1986) marquent son entrée définitive en littérature. Ces deux titres insolites sont surprenants pour des lecteurs non avertis, ignorants de la culture peule. Pourtant ce sont des romans contemporains, modernes, mais écrits « sous l'aune de la sagesse des anciens »[4], d'après l'auteur lui-même. Il prend le pseudonyme de Monénembo en hommage à celle qui a compté beaucoup dans sa vie : sa grand-mère paternelle qui le recueille aimablement après le divorce de ses parents. Il l'a nommée : Néné

[1] Christiane ALBERT, *Francophonie et identités culturelles,* Paris, Karthala, 1999, pp. 321-322.
[2] Le Centre Culturel Français.
[3] Quand l'Afrique s'écrit et se lit… La nouvelle université de Tamanrasset, fraîchement inaugurée en août 2006, a abrité, du 1er jusqu'au 5 avril, un évènement littéraire exceptionnel et sans précédent en Algérie. En effet, le colloque international : « la littérature africaine au XXIème siècle : sortir du post-colonial » a fait de la capitale de l'Ahaggar, et ce pendant 5 jours, le foyer des littératures africaines en présence d'une trentaine de participants. Ainsi, des chercheurs venant en majorité de l'Algérie et de France, mais aussi des Etats-Unis, de l'Australie, de l'Autriche, de Grande-Bretagne, d'Afrique du Sud et de Syrie, ont tous eu pour intérêt de réfléchir sur la dénomination de littérature postcoloniale après plus de 40 ans d'indépendance des pays africains. Ce colloque organisé par le département de français de l'université d'Alger et le groupe de recherche Grilua de l'université d'Angers avec le concours de la bibliothèque nationale du Hamma, s'est voulu être avant tout un carrefour d'échanges et de rencontres entre des chercheurs issus d'horizons divers qui travaillent sur les littératures africaines et leurs expressions plurielles. Pour cela, les organisateurs (Mme Afifa Bererhi, Amina Bekkat et M. Benaouda Lebdai) en collaboration avec la direction de la nouvelle université de Tamanrasset (479 étudiants répartis sur deux départements : droit et psychologie) ont mis à la disposition des participants toutes les conditions nécessaires pour un séjour agréable propice à la réflexion et à la recherche critique.
[4] *Idem.*

Mbo et se désigne ainsi lui-même comme le fils de Néné Mbo. Il lui dédiera d'ailleurs son tout premier roman en l'associant à la Guinée, « cette petite terre qui lui a donné le jour et la nuit »[1].

Dans ces deux textes inédits, il est décrit univers tourmenté et instable ; mais un univers conforme à la situation des pays africains de son époque. Monénembo a vécu la situation politique désastreuse du continent. En effet en 1969, à l'instar des trois millions de ses compatriotes, l'écrivain fuit la dictature de Sékou Touré. Il parcourt presqu'à pied près de cent cinquante kilomètres pour rejoindre le Sénégal. Il s'inscrit en médecine à Dakar puis rejoint Abidjan pour poursuivre des études de biochimie. Puis c'est l'Algérie, le Maroc et Lyon. « L'errance est au cœur de la vie de ce bohême comme au cœur de ses œuvres »[2]. Errance de l'écriture, errance de l'inspiration ancrée dans des lieux les plus divers et les plus variés, au hasard des rencontres. Ainsi, son premier roman écrit nuitamment, certainement pour ne pas se faire remarquer par ses camarades du parti dans lequel il milite. (Comment se compromettre avec un roman « bourgeois » lorsqu'on se réclame de Mao ?) Entre-temps, entre le premier et le deuxième roman, déjà, six années s'écoulent. Pendant ce temps la situation des pays africains empire. L'écrivain réalise soudainement que « la politique n'est qu'une fumisterie et que l'avenir est dans le roman » ; alors il décide de consacrer toute son énergie à cet art et ce, en dépit des aléas du quotidien[3]. Ainsi, en 1991 paraît *Un rêve utile*[4] qui a pour décor la mégalopole de la ville de Lyon. Dans cette ville, vit une « *africanaille* »[5] qui préfère la précarité de l'exil et des conditions de vie souvent hasardeuses, à un retour « suicidaire » au pays natal en proie aux persécutions et aux exactions politiques de tous genres. L'un des protagonistes de ce roman, fils de ministre d'un pays africain nommé « Gui…»[6], est envoyé par son père en Europe, puis en Amérique, et enfin à Moscou pour étudier la criminologie. Mais il revient à Lyon, où il continue de se lamenter sur son sort et sur l'exil. *Pelourinho* (Seuil, 1995) est, de l'aveu de l'auteur, un roman intéressant. Peut-être bien parce que le cadre se situe au Brésil, précisément à Salvador de Bahia, où a séjourné Monénembo pour écrire son texte. Ainsi, Escritore, part au Brésil pour retrouver ses cousins ; mais malgré ses efforts de recherche, il reste toujours un étrange étranger aux yeux des gens. Réapparaissent alors les thèmes chers à l'auteur : *errance*, *exil*, *mémoire.* Des thèmes que l'on croit perdus à jamais mais que ces pérégrinations finissent par conduire dans les méandres de la mémoire de l'écrivain.

[1] Amina Azza BEKKAT, entretien avec Boniface Mongo Mboussa, in « *L'Indocilité supplément au Désir d'Afrique* », Paris, Gallimard, Continents noirs, 2005, pp. 117-122.
[2] *Ibid.*
[3] Voir extrait entretien avec Boniface Mongo Mboussa, rapporté par Amina Azza Bekkat, « *L'Indocilité supplément au Désir d'Afrique* », Paris, Gallimard, Continents noirs, 2005, pp. 117-122.
[4] Le roman le plus cher à Tierno Monénembo, mais aussi le plus difficile, le plus coriace à l'analyse, à cause de l'éclatement des voix narratives.
[5] Terme utilisé par l'étudiant en criminologie, narrateur du roman.
[6] Tierno MONENEMBO, *Un rêve utile,* Paris, Seuil, 1991, p. 19.

Ces thèmes sont aussi repris dans *Cinéma* (Seuil, 1997), le sixième roman de l'auteur. C'est aussi un texte en partie autobiographique qui raconte la désillusion d'une certaine génération sacrifiée, dans une certaine petite ville de la Guinée à une certaine époque. Mamou est une bourgade perdue sur les flans des montagnes rocailleuses longeant la route sinusoïdale de Conakry. *L'Ainé des orphelins* (Seuil, 2000) répond quant à lui à une demande : celle d'écrire pour conjurer l'oubli pour que des massacres comme celui du Rwanda en 1994 ne se répètent jamais, aussi bien en Afrique que dans le reste du monde. Une dizaine d'auteurs africains en résidence d'écriture se donnent pour objectif principal de produire un texte sur le génocide rwandais. Une rencontre initiée par Fest'Africa, du Tchadien Nocky Djedanoum. Si tous les textes et actes de cette rencontre ont été publiés, il convient de noter que deux textes ont particulièrement attirés l'attention. Il s'agit de celui de Boubacar Boris Diop et celui de Tierno Monénembo qui ont été bien appréciés. *L'Aîné des orphelins* est issu de cette veine de littérature. Il est donc le récit d'une détresse et d'un destin chaotique sans précédent.

En effet, le héros de ce roman, Faustin Nsenghimana, né d'un père Hutu et d'une mère Tutsi, perd ses parents qui sont massacrés dans le génocide. Il deviendra assassin pour défendre ses sœurs et sera condamné à mort. On trouve dans ce roman la plus hallucinante description de la souffrance des enfants pris au piège dans des conflits qui les broient sans pitié. Dans beaucoup de romans africains, par ailleurs, les enfants apparaissent comme des victimes fragiles, exposées aux fluctuations des régimes, et surtout à la malhonnêteté des adultes[1]. Tierno Monénembo leur rend un vibrant hommage dans ce roman. L'auteur leur accorde une place privilégiée dans ce roman. Dans l'ensemble de son œuvre, Tierno Monénembo décrit un monde hostile et menaçant pour la stabilité et l'équilibre des enfants. Ceux-ci tentent de survivre dans des conditions épouvantables. Peuls (Seuil, 2004) raconte l'épopée de ce peuple, énigmatique « fleuve blanc au pays des eaux noires »[2], « fleuve noir au pays des eaux blanches »[3], selon le proverbe bambara. C'est une enquête d'un auteur qui, croyant tout connaître, tout savoir de son peuple, met pourtant huit longues années de recherche à rassembler la documentation[4] nécessaire. La nécessité de cette documentation conduit l'auteur à travailler au Niger dans un centre culturel. Le narrateur est un Sérère, le cousin à plaisanterie du Peul[5]. Ce sont des relations fréquentes dans toute l'Afrique de l'Ouest. Celles-ci sont un moyen d'exorciser « les identités meurtrières ». Dans ce texte, les destins des personnages sont liés inexorablement à l'histoire de ce peuple de nomades qui tire sa

[1] Cf. *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou KOUROUMA.
[2] Cf. *Peuls,* Paris, Seuil, 2004 de Tierno MONENEMBO, p. 7.
[3] *Idem.*
[4] De l'aveu même de l'auteur. *Peuls* n'est donc pas un roman comme les autres. C'est une histoire écoutée aux portes de la légende. Nous empruntons cette définition de Victor Hugo.
[5] (C'est-à-dire lié par des relations d'amitié, de fraternité et d'ironie), ce qui donne un ton très particulier au récit

force de sa flexibilité et de son éparpillement au gré du vent de l'Est. « *Finalement*, nous dit l'auteur, *un Peul exilé est un pléonasme* ». Car l'exil que connaît l'auteur l'aura en quelque sorte nourri d'histoires variées et diverses. « *Naître, espérer, mourir, recommencer, mourir espérer, recommencer, renaître* », dit Cousin Samba, dans *Les écailles du ciel*. C'est le lot de l'écrivain, une quête permanente, une quête interminable et éternelle, un incessant recommencement de situations, dans le récit et dans l'inspiration romanesques de Monénembo. Et malgré les chagrins, une extraordinaire source de vitalité. Monénembo reconnaît d'ailleurs que l'exil est le lieu privilégié de l'écriture car il est à la fois distance et souffrance en puissance sans cesse renouvelées : Conakry, Abidjan, Kigali, Alger, Lyon, Bahia, Caen,…pour ne citer que ces villes, la vie se déroule au gré des escales et le romancier voit surgir dans son imaginaire, dans son esprit un projet, un seul projet, une seule idée, une seule question : que puis-je faire pour le futur ? Alors, jaillit du tréfonds de son subconscient l'idée d'un nouveau roman quelque peu iconoclaste par rapport à ceux publiés jusqu'ici : un Français se taille un royaume en Afrique. Comme toujours, c'est le hasard qui mène l'auteur à rencontrer le descendant de ce roi pas comme les autres, qui a acheté des terres aux autochtones en Guinée pour en faire un royaume. Ce sera donc *Le roi de Kahel,* Paris, Seuil, 2008, désigné presqu'à l'unanimité par le jury de l'un des prix littéraires, le Renaudot 2008. La vie des femmes de l'environnement social a fasciné Tierno Monénembo. Cela a énormément contribué à la formation de sa personnalité inconsciente. Il n'y a aucun doute de penser que Tierno Monénembo a intériorisé cette image comme un modèle, comme un idéal social.

Ces circonstances ajoutées à ce facteur pourraient, nous semble-t-il, avoir été à l'origine de la résurgence des images multiculturelles et glorieuses aussi bien de son pays natal que des territoires traversés ou visités par l'imagination. Ainsi, Monénembo semble porter haut, très haut l'étendard de sa mère, peut-être aussi de toute sa génération et en particulier celui de sa chère grand-mère paternelle, Néné Mbo. Pour cette raison, il se veut un farouche défendeur d'un dépassement et d'une tolérance, dont cette grand-mère et toute cette génération ont été les précurseurs en s'assignant notamment la mission de défendre l'héritage de la mémoire et la civilisation de l'unité de l'homme dans sa diversité, sa multiplicité que véhicule ce qu'on appelle ici *le mythe personnel.*

Ainsi, on peut retenir que le mythe personnel de Tierno Monénembo se trouve non seulement dans l'univers féminin dominé en grande partie par la forte présence de sa grand-mère, mais aussi et surtout dans le traumatisme provoqué par le régime politique de Sékou Touré. D'où d'ailleurs le combat acharné contre le colonialisme, la défense réelle de tous les opprimés pour une réelle intégration multiraciale. L'écriture est perçue dès lors comme un lieu propice qui

permet d'expliquer l'unité de l'Homme. Aussi, elle aspire à la réconciliation de la race humaine, dans le respect dû à la valeur intrinsèque de l'Homme. Mais si personne n'a besoin de prouver que les structures imaginaires se fixent le plus souvent à l'enfance, il importe cependant de vérifier qu'elles obéissent tout de même aux processus psychiques de la prime enfance. Ainsi, selon Charles Mauron, en effet : « La genèse (du mythe personnel) doit obéir aux lois et suivre les étapes du développement affectif et imaginatif de l'enfant […] Le vocabulaire, les notions utiles, les hypothèses de travail de la psychologie scientifique me semblent décrire cette suite de processus. »[1] Apparaissent-ils pour autant, chez les personnages, des structures représentatives d'un état de développement psychique qui corresponde à celui de la prime enfance de l'auteur telles que le relèvent certaines théories psychanalytiques. A présent, c'est ce qui reste à déterminer.

I.3. Le divorce parental et ses répercussions sur l'épanouissement affectif et imaginatif de l'enfance dans la fiction romanesque

D'après les théories psychanalytiques, telles que celles de Sigmund Freud, il se dégage trois principales périodes de l'évolution psychanalytique et psychologique chez l'enfant. Le premier stade de l'évolution ou du développement psychique s'appelle le stade buccal et oral. Il va de la naissance à la deuxième année. Durant cette période, l'enfant ne serait préoccupé que par la satisfaction de ses besoins essentiels. Notamment le fait d'être régulièrement nourri et d'être également propre. A ce stade, le principal pôle de plaisir reste et demeure la bouche. En d'autres termes, l'activité la plus importante pour l'enfant, c'est évidemment la nutrition. Ainsi, le plaisir de manger détermine le rapport de l'enfant au petit monde qui vit dans l'illusion d'une certaine omnipotence. Un monde qui vit entièrement soumis aux caprices et désirs de cet enfant. C'est la raison pour laquelle ce stade est aussi appelé, le stade du narcissisme primaire[2]. Ce comportement n'est pas anodin dans l'œuvre de notre romancier. Il est observable dans l'attitude des

[1] Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes, au mythe personnel, introduction à la psychocritique, op. cit.* p. 220.

[2] Le ***narcissisme primaire*** fait suite dans la théorie de Freud au *stade auto-érotique*. Freud introduit le terme de narcissisme en 1914, et désigne ainsi le moment de la constitution psychique de l'enfant où, les pulsions réunifiées prennent comme objet le *moi.*

Théorie

Le stade du narcissisme primaire suppose donc l'établissement d'un Moi réuni, et le recouvrement des *pulsions partielles* par la pulsion sexuelle.

C'est au moment du narcissisme primaire que se forge *l'idéal du Moi*.

Le narcissisme primaire correspond à la période où la libido du jeune enfant est complètement portée sur lui-même, tout ce qu'il fait est pour servir son narcissisme à lui (libido du moi). Puis il grandit et acquiert la capacité de se différencier des autres (de sa mère) et de les investir ; il porte alors sa libido sur d'autres objets (libido d'objet). Ce n'est qu'après avoir investi les objets, que la libido peut faire retour sur le moi : c'est le narcissisme secondaire.

Cependant Freud au cours de son œuvre a varié considérablement quant au moment où il situe l'apparition du *narcissisme primaire*. Dans ses textes de 1916-1917, il renvoie la notion de narcissisme primaire à un état primitif de la vie, antérieur même à la constitution du moi, dont la vie intra-utérine serait l'archétype.

personnages à telle enseigne qu'il est difficile pour le lecteur de se tromper. A ce niveau, la valorisation identitaire et le narcissisme des personnages en sont l'illustration dans la première partie de notre étude. Dans la deuxième partie, le portrait physique ou psychologique des personnages est caractéristique de ce narcissisme primaire. Car celui-ci découle de la nostalgie des lieux clos, de l'activité ou de l'avidité des personnages pour les boissons alcoolisées ainsi que pour l'acte sexuel. Il existe également une forte évocation des lieux et espaces mondains de loisirs, où l'alcool est assez vivifiant. Ces attitudes illustrent, nous semble-t-il, ce premier stade de l'évolution psychique du stade de l'enfance.

Le deuxième stade est anal. Il se manifeste avec les prémices de l'apprentissage de la propreté. A ce stade, l'enfant témoigne de l'intérêt pour ses propres matières fécales. Il éprouve en particulier le plaisir à « se retenir », montre aussi de l'obstination, voire du refus catégorique d'obéir aux ordres. C'est aussi le stade des pulsions destructrices. Sigmund Freud appelle ce stade fatidique le stade « sadique-anal »[1]. C'est une période charnière de l'enfant qui se situe à peu près autour de deux à trois ans. A ce stade, l'enfant convoite à la fois le mal et le bien ainsi que le plaisir des yeux. A ce stade, être propre, faire mal, se faire mal, dominent largement le psychisme de l'enfant. Or, justement, dans l'œuvre littéraire de Tierno Monénembo, la passion pour la chose aimée, le plaisir pour les coquetteries, ainsi que pour le bien-être, traits caractéristiques des personnages principaux, traduisent les pulsions infantiles primaires. Par ailleurs, le soin que les personnages apportent à leur tenue vestimentaire et le culte d'exhibition expliquent peut-être le plaisir ou le loisir d'être vu. Quant aux actes de bravoure de la gent féminine symbolisés par Mouna et Oumou-Thiaga dans l'exercice du militantisme, ils dépassent de loin leurs compétences de la gent masculine. La violence des actes sexuels des femmes évoquée plus haut, est liée, nous semble-t-il, à ce stade infantile mal traversé. Les personnages se donnent du plaisir au risque de se torturer...une attitude plus ou moins sadique.

Enfin, le troisième stade, c'est le stade phallique ou le stade génital infantile[2]. Au cours de ce stade, en effet, la zone d'excitation privilégiée se déplace sur les organes génitaux. Les

[1] Ce stade est considéré en psychanalyse comme le deuxième dans le développement de la sexualité de l'enfant. Il se déroule au cours de la deuxième et de la troisième année. Le centre de la satisfaction libidinale se déplace de la bouche à la muqueuse anale et l'évacuation intestinale devient l'objet de l'intérêt de l'enfant. Sous l'œil de ses parents qui le pressent de devenir propre, l'enfant apprend à maîtriser ses sphincters et développe la sensation d'avoir un certain pouvoir sur ses parents, notamment celui de les faire patienter, manifestant ainsi de l'agressivité à leur égard. En devenant propre, l'enfant fait un cadeau à sa mère mais peut le lui reprendre en cas de frustration affective.

[2] Le stade phallique s'étend de trois ans/trois ans et demi à six ans. C'est un stade intermédiaire entre la sexualité infantile et la sexualité génitale. On y reconnaîtra donc, certains éléments caractéristiques de ces deux sexualités. La zone érogène de ce stade est la zone génitale (comme la sexualité adulte). Malgré tout, à cet âge, la zone érogène génitale (clitoris/pénis), ne présente pas encore de potentialités intégratrices des autres zones érogènes. C'est une nouvelle zone qui s'ajoute aux précédentes. Ce type de fonctionnement procède de la sexualité infantile. L'étayage est peu ou pas impliqué au stade phallique. Il s'agit d'un étayage partiel sur la fonction urinaire. Il est limite anal et

actes, les sensations, les sentiments d'amour et de jalousie symptomatique du « complexe d'Œdipe » se développent inévitablement. C'est généralement autour de trois à quatre ans que se situe ce stade. Ainsi, l'image paternelle dévalorisante est liée à l'âge préœdipien. C'est pourquoi l'enfant est, à cette période, très attaché(e) à sa mère. A ce stade, l'enfant ne s'identifie qu'à travers l'image de sa mère. Il évolue, au cours de cette période, dans un environnement assez protecteur au sein de la cellule familiale. Dans ces conditions, le plaisir et le désir pour les interdits, notamment l'envie pour les rapports interdits tels que la prostitution, l'inceste, les déviances ou déviations sexuelles sont une tentation forte chez l'adolescent. L'œuvre de Tierno Monénembo en rend compte. Aussi, les personnages aiment-ils des aventures avec des partenaires plus âgés qu'eux-mêmes. C'est une pratique qui détruit l'amour infantile tout en suscitant des sentiments œdipiens[1]. Les tendances homosexuelles rendent peut-être mieux compte de la relation fusionnelle mère-enfant dans les romans. Enfin l'exemple des Bas-fonds de Leydi-Bondi ou même de l'Égout-à-ciel-ouvert ou encore de « la Rue-filles-jolies » dans *Les écailles du ciel* en est une parfaite illustration. Charles Baudouin affirme à ce sujet que : « L'enfant devine ou apprend d'ordinaire de très bonne heure que c'est la mère qui donne la vie ; mais, comme la différence des sexes, l'enfant professe, sur la naissance, des théories de sa façon. Le rôle du père lui échappe ; le rôle des organes génitaux également […]. Organes d'excrétion et organes génitaux sont volontiers confondus en un seul « cloaque. »[2] Notons également qu'il existe chez Monénembo des exemples de pulsions infantiles. D'abord la pulsion destructrice. Elle se situe au niveau « sadique-anal ». A ce stade, l'enfant est en quelque sorte animé(e), voire hanté(e) par le désir sans cesse renouvelé de détruire, de détériorer, de nuire,…Pour les théoriciens de la psychanalyse, cette tendance serait motivée par l'angoisse de la castration. Celle-ci prendrait naissance dès la toute première découverte de l'anatomie féminine. Or, cette découverte semble être presqu'une catastrophe chez l'enfant. En ce sens qu'elle met en cause son imaginaire social et peut-être même relationnel. En d'autres termes, cette découverte confirme la plausibilité de la divergence : la différence sexuelle et morphologique des sexes. Ce qui est aussi contraire à la théorie archaïque du monomorphisme

phallique. Psychiquement, cet étayage est très court, de sorte que la libido phallique devienne automatiquement auto-érotique ...

[1] D'après les sentiments œdipiens de Sigmund FREUD, l'enfant devient amoureux du parent de sexe opposé et hostile au parent du même sexe entraînant ainsi une rivalité qui excite le combat perpétuel. Or, ce combat semble être inégal.

CONCLUSION : l'investissement œdipien satisfait permet une identification au parent du même sexe et sublimer égale désexualiser les intérêts sexuels.

[2] La théorie cloacale se manifeste chez les enfants qui méconnaissent la distinction des voies génitales et anales de la femme. Il ressort de cette confusion que la naissance ne se fait que par la voie anale : « C'est dans son article sur les théories sexuelles infantiles que FREUD décrit comme théorie typique chez l'enfant ce qu'il a nommé la théorie cloacale. Elle est liée pour lui à la méconnaissance du vagin par les enfants des deux sexes. Cette méconnaissance entraîne la conviction que le « bébé doit être évacué comme un excrément, comme une selle » affirment Pontalis et Laplanche in *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Ed. Quadrige, 2002, p. 70.

sexuel qui gouverne à ce stade le psychisme. C'est aussi « l'observation, renchérit Freud, qui finit par briser l'incroyance de l'enfant ».

En effet : « L'enfant, fier de sa possession d'un pénis, a devant les yeux l'appareil génital d'une petite fille ; mais il est surpris d'admettre le manque d'un pénis chez un être si proche, si semblable à lui-même. De ce fait, la perte de son propre pénis devient elle aussi un obstacle infranchissable ; une chose qu'on peut se représenter ; la menace de castration parvient ... à faire effet. »[1] Ainsi, dès lors qu'un enfant s'imagine qu'une femme ou une fille est mutilée, il se crée dans sa conscience, un trouble psychique crée par l'imperfection de l'organe génital. Dans l'univers qu'il se représente, le père est garant de l'autorité parentale ; une autorité qui a été à l'origine de cette opération ou de cette imperfection génitale. Par la même occasion, le père est soupçonné : il est celui qui veut séparer le fils et la mère. Cette double séparation est assez traumatisante pour l'enfant. Car, tout enfant, comme le confirme Sigmund Freud, semble manifester deux sortes d'attachement. Tout d'abord, un enfant s'attache au parent de sexe opposé pour, semble-t-il, des raisons sexuelles ; ensuite à celui de même sexe, dans le but de la recherche du modèle à imiter à ses yeux. Mais il convient de relativiser ce dernier point de vue. Car, des exceptions existent à cette règle. Il s'agit en particulier des enfants qui aiment plutôt ressembler au parent ayant le même sexe qu'eux. Ce sont des exceptions, dont il faut chercher la cause du côté de l'aspect subjectif, affectif et des rapports de complicité entre parents et enfants dès la naissance. Ces deux sentiments sont conjointement présents, sans pour autant influer l'un sur l'autre et réciproquement. Mais au fil des années, ces sentiments, ces tendresses et affections se mêlent pour finalement se fondre les uns dans les autres…De cette rencontre résulte le complexe d'Œdipe[2], dont on rencontre quelques caractéristiques au niveau de Binguel, dans *Cinéma* et avec les frères Baéta dans *Pelourinho* ainsi qu'avec Diouldé dans *Les Crapauds-brousse* lorsqu'il renie son père tout en s'identifiant à sa mère. Dans une interview accordée à Eloïse Brezault à Caen, Tierno Monénembo dévoile la rupture généalogique entre Leda et Innocencio : « C'est la rupture généalogique : Leda est la mère d'Innocencio. C'est aussi le mythe d'Œdipe parce qu'il l'a rendue aveugle sans savoir que c'est sa mère. Cette rupture généalogique totale… c'est le dérèglement total de l'histoire parce que cette femme, Leda, qui avait fait le projet de se marier avec un Anglais, part en Angleterre et donne naissance à un enfant noir et

[1] *Idem.*

[2] Le *complexe d'Œdipe*, thème central de la première topique de Sigmund Freud, et l'une des découvertes principales de la psychanalyse, se définit comme le désir inconscient d'entretenir un rapport sexuel avec le parent de sexe opposé et celui d'éliminer le parent rival du même sexe.

En fait, le complexe d'Œdipe n'est ni un "processus" et encore moins un "état", mais un schéma dramatique. Selon Freud, l'élaboration d'un complexe d'Œdipe constitue une étape normale dans le développement psychologique des petits garçons. La mère étant dès le plus jeune âge, perçue comme la nourricière qui procure du plaisir en donnant le sein. Le petit garçon tend progressivement à « se l'approprier ». Cette pulsion tendre déclenche le complexe à proprement dit, qui se déroule alors en trois phases qui sont simultanées et chronologiques.

qui marque la rupture… la trahison avec Robby. Et puis l'autre dérèglement généalogique, c'est qu'Innocencio croit qu'Ignacia (Mae Grande) est sa grand-mère alors qu'elle est, en réalité, la copine de sa grand-mère qui est morte... »[1]. De la même manière, l'enfant s'aperçoit que son père ou sa mère est des obstacles. L'identification de l'enfant au parent du même sexe devient dès lors quelque peu difficile. Car, celle-ci coïncide avec l'obstacle crée par le désir de remplacer le père ou la mère dans la « relation conjugale. »[2] Ainsi, par comparaison avec les résultats de nos investigations, nous attestons que Monénembo n'est pas un fils unique. Il a eu des frères et sœurs. Les multiples hommages rendus aux siens à travers les dédicaces des romans corroborent à suffisance nos hypothèses. En revanche, tout porte à croire que l'auteur fut entouré de femmes. Dans les tout premiers romans de l'écrivain franco-guinéen, en particulier dans *Les Crapauds-brousse* et *Les écailles du ciel,* la gent féminine constitue le socle social de la structure du texte. Elle est présente dans toutes les activités sociales. La gent masculine y est presqu'inexistante à l'image du père. L'œuvre littéraire révèle ainsi dans l'inconscient de l'auteur un certain attachement au parent de sexe opposé. En l'occurrence, la mère. Cela peut être interprété comme un penchant non sexuel. Puisque cette même femme fait l'objet d'une autre fascination ou identification. Comme il est rappelé plus loin, cette identification de l'enfant explique peut-être la formation de « l'imago », c'est-à-dire un certain « idéal du Moi ». Jadis fondateur de nos civilisations traditionnelles particulières. Peut-être même un état d'esprit sciemment ou inconsciemment constaté ; peut-être plus inconsciemment que sciemment. En tout état de cause, il s'agit du Moi de l'écrivain écrivant et les phénomènes auxquels il s'identifie par le truchement de ses personnages. Mais il convient de relativiser cette affirmation. Car Tierno Monénembo peut sentir dans ces propos une certaine injustice ; une erreur d'interprétation. A ce propos, Sigmund Freud écrit : « Une théorie infantile que l'on retrouve très généralement chez les enfants de deux sexes, c'est celle qui interprète la différence anatomique du petit garçon et de la petite fille comme le résultat d'une mutilation de celle-ci. Le garçon est généralement fier de celui qui lui apparaît comme une supériorité […] La petite fille est humiliée dans les mêmes proportions […] Dans d'autres cas, le garçon a des raisons […] de refuser la faveur dont il est injustement l'objet, et désire secrètement être une fille, être mutilé. »[3]

La place accordée à la femme dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo confirme une fois de plus la suprématie féminine au détriment de la gent masculine. Cette supériorité est formée par

[1] Entretien enregistré à Caen le 17 juin 1998 par Eloïse BREZAULT et publié sur le site internet : www.africultures.com le 15 août 2007. Cet extrait a pour source ce site internet.
[2] Cf. Sigmund FREUD, *Essais de psychanalyse, au-delà du principe du plaisir, psychologie collective et analyse du Moi, le Moi et le ça, considération actuelle sur la guerre et sur la mort,* Paris, Ed. Payot, 1963, p. 126.
[3] Charles BAUDOUIN, *op. cit.,* p. 59.

le *surmoi.*[1] D'ailleurs, le sentiment de supériorité masculine phallique dans l'inconscient collectif de l'être humain, de ce point de vue, peut être fortement contredit par des faits concrets observés chez Tierno Monénembo dès lors que l'image ou la responsabilité paternelle est quasiment faible ou inexistante. A ce stade, le complexe d'Œdipe subit une autre inversion. Puisque la mère a été à la fois l'objet d'identification et aussi le rival œdipien. En d'autres termes, celle-ci constitue à la fois l'objet qu'on voudrait être et avoir mais aussi et surtout un objet, dont on a également peur. Autrement dit, Tierno Monénembo enfant a peut-être dû manifester deux sortes d'attachement à l'image (stéréotype) que l'on se fait aujourd'hui de la femme ; tout d'abord, il considérerait cette dernière comme un modèle à respecter et à imiter en toutes circonstances ; ensuite, et dans la même optique, le sentiment d'une certaine certitude maternelle. Enfin ce sentiment de malaise est ressenti et vécu par l'écrivain comme redoutable et angoissant puisque ressenti comme le tiers antagoniste investi de la puissance de la castration. C'est aussi dire en d'autres termes que la figure de la mère est perçue comme un être capable d'accomplir le mystère de la castration. Aussi, nous convenons avec Norman O'Brown que : « L'essence du complexe de castration résidait moins dans la castration que celle de la mère castrée. La force motrice du processus est moins dans la menace de la castration effectivement proférée par le père, que dans la découverte des organes sexuels. »[2] Mais en plus de l'admiration, force est de reconnaître que la fascination de l'écrivain pour l'image de la femme n'est plus à démontrer. La femme demeurerait dans l'inconscient de l'écrivain comme un personnage à l'avant-garde du changement, tant du domaine social, culturel, économique que politique. D'une manière générale, deux représentations contradictoires de la figure féminine seraient présentes dans l'imaginaire, dans le psychisme de Tierno Monénembo enfant. Il s'agit : d'un certain idéal du Moi, objet d'identification, l'autre malfaisante, à la limite de l'horreur. Comme le dit ici Pierre Barucco : « Le destin de la psyché, veut que ce soit ce double personnage que doit rencontrer l'aventureux qui se risque à la régression. Quand il croit ne s'adresser qu'à la bonne fée, il lui faut rencontrer aussi la sorcière hideuse. »[3] Cette image épouvante bien sûr tout enfant. Mais elle est plus traumatisante encore pour Tierno Monénembo

[1] Définition : Instance de la personnalité psychique dont le rôle est de juger le moi. Introduit par Freud dans la deuxième topique, le surmoi se constitue initialement par identification aux parents et détermine, au travers de ses conflits avec le moi, des sentiments notamment de culpabilité.

Le surmoi selon la théorie freudienne

Pour Freud, ce n'est pas la conscience morale qui produit le renoncement aux pulsions, mais c'est le renoncement aux pulsions qui engendre la conscience morale et la renforce. En outre, le surmoi ne personnifie pas seulement une abstraction comme la conscience morale, bien qu'il y soit très souvent comparé : il intègre dans ses perspectives les diverses instances de la psyché (moi, ça, idéal du moi) et le monde extérieur, l'individu et la culture, le conscient et l'inconscient, Eros et Thanatos. D'un point de vue pratique, il constituera un modèle idéal pour le moi, en ce sens qu'il réunit en lui les influences du ça et du monde extérieur, et représente la réconciliation de toutes ces allégeances. Cf. : http://www.psyblogs.net/psychologie/clinique.php?post/Le-SURMOI

[2] O' BROWN N. cité par Pierre BARUCCO, *op. cit.,* p. 429.

[3] Pierre BARUCCO, *op. cit.,* p. 429.

dans un environnement familial sous tension marqué par la forte autorité du père, « Môdy Djinna[1] » à la fois si loin, mais si proche aussi. La mauvaise image de ce père est décelable par son caractère meurtrier et sanguinaire (voir à cet effet les élans et penchants du père pour les voyages au détriment de l'affection pour la famille et pour Binguel dans *Cinéma*). En effet, toutes les représentations maternelles semblent appartenir à la phase archaïque, où le modèle diabolique influence, nous semble-t-il, le Moi de l'auteur en raison de cette angoisse de destruction et d'anéantissement. Il s'agit de l'engloutissement fœtal. La relation fusionnelle dans ce contexte est, par conséquent, à la fois l'aveu d'une fascination et d'une angoisse terribles. L'angoisse permanente est ressentie comme particulièrement difficile à surveiller. De ce point de vue, la pulsion ... constitue le second complexe après celui de la destruction présente de façon obsessionnelle dans toute l'œuvre littéraire de Tierno Monénembo.

Le complexe de spectacle, explique Charles Baudouin, est en quelque sorte une image venant des parents. Il apparaît alors lorsque l'enfant commence à prendre conscience du monde qui l'entoure. Dès lors, la première de ces réalités serait la surveillance parentale à partir du moment où les parents interdisent certains plaisirs à l'enfant. Surtout quand celui-ci en prend conscience, il n'hésite pas à mettre en action ce complexe qui, selon les psychanalystes, revêt trois principaux aspects : *être vu, voir* et *savoir.* Dès lors, la curiosité, d'après toujours Charles Baudouin, serait également liée au complexe de spectacle. Il prolonge tout naturellement celui de voir. Car en effet, au cours de cette période, les interdictions exaspèrent et les explications des curiosités agacent. Le paradoxe de ce complexe est que quelle que soit l'attitude des parents, l'enfant se sent exclu de son environnement familial habituel et de la connaissance d'importantes vérités : « L'expérience montre que les explications sont quelquefois difficilement assimilées par l'enfant ; il paraît les comprendre, on préfère revenir à ses fantaisies, à ses histoires de choux ou de cigogne, à ses théories propres. »[2] Afin d'assouvir ses désirs, il fait preuve d'imagination. Il interprète lui-même les interdits parentaux ; il se met à la place de celui qui surveille. Mais il est donc probable que les sentiments de solitude et de discrimination face aux secrets familiaux qui caractérisent le stade de l'enfance ont eu sur Tierno Monénembo enfant, un effet traumatisant. Son auto persuasion au sujet de la vie matrimoniale de sa grand-mère, ses idées révolutionnaires témoignent de cette blessure jamais pansée. La réponse à ses questions n'ayant pas été tout à fait satisfaisante en son temps, l'auteur se met en mouvement dans ses romans Ce type de représentation psychique s'exprime sous deux formes dans l'œuvre littéraire de Monénembo. La première manifestation est le statut sous lequel les personnages se présentent. Ce sont en effet des

[1] Cf. *Cinéma.*
[2] Charles BAUDOUIN, *op. cit.,* p. 54.

témoignages oculaires qu'ils rapportent. La seconde manifestation de ce complexe est la « voracité » du regard critique des personnages observateurs du récit. L'intense plaisir de voir et de connaître est peu symptomatique d'un regard infantile, dont le rapport au monde réel se précise davantage sur la scène ou dans la fiction. Le regard des personnages, notamment celui des figures narratives représentatives, ne parvient pas à satiété tant il est avide de connaissance et de curiosité. Ce regard avide de scène et de compréhension, apparaît, d'emblée, sous l'aspect d'un certain voyeurisme précoce qui semble caractériser les personnages dès leur prime enfance. Pour s'en convaincre, ils se présentent comme des bourreaux. Ainsi, à l'affût, ils épient, guettent en permanence en prédateurs nocturnes futés. L'œil écarquillé dénote d'un certain désir de voir, de connaître et surtout de comprendre le scénario des choses. Ainsi, les voix narratives constatent les faits. Ce regard indiscret ne semble-t-il pas dès lors épier, perturber fortement la relation parentale, dont croit être exclu l'enfant ? En tout état de cause, il s'agit de croire qu'il est à l'origine de l'espionnage organisé dès leur jeune âge. C'est l'œil qui a le droit de voir les mystères des choses caractéristiques du complexe de supériorité de l'instance narrative. Car, « *L'ambition de l'œil puissant est de s'égaler à Dieu.* »[1] dit Charles Baudouin. Certains personnages affirment aussi être des alliés des dieux et des pratiques ancestrales, comme on le constate chez Cousin Samba dans *Les écailles du ciel*. C'est cela peut-être qui vaut aux autres personnages de scruter même le psychisme des protagonistes. Ainsi, les récits sont déterminés par un désir de voir et de comprendre les événements ; cette raison fait peut-être des récits de Tierno Monénembo des romans des polars, où des mystères, des énigmes restent toujours à élucider. Ainsi comprendre des situations devient une passion cruciale : ces enquêtes constituent dès lors des mobiles valables qui permettent de deviner sans peine une curiosité sur le mystère de la naissance. Cette ardente envie de voir, d'observer et de comprendre n'est pas sans souffrance. La fixité du regard suppose ici une stratégie de défense en même temps que le conflit psychique entraîne une autre fonction. Cela évoque, éveille à la fois la curiosité de l'enfant indiscret, la peur du châtiment, la peur aussi d'être livré au pouvoir et à l'agression de la mère archaïque, un rival démesuré d'où le regard de l'enfant fixe et immobile refuse catégoriquement de céder à la persécution. Ce regard est ouvert, attentif, face à la menace d'une violence redoutable et redoutée : la castration. Dès lors, le complexe peut être analysé chez le personnage comme étant la caractéristique du plaisir sexuel à maîtriser. Ainsi, l'écarquillement de l'œil émerveillé se mue en veilleur, en une instance protectrice. Toutefois, l'incapacité à maîtriser la mère par le regard fait naître un désir de renaissance chez le personnage. En effet, faute de compenser la déficience anatomique ou de

[1] Charles BAUDOUIN, *op. cit.* p. 94.

maîtriser le mauvais regard de la mère, « le Moi » aspire à une naissance nouvelle pour une certaine existence meilleure, plus belle et moins conflictuelle. En d'autres termes, l'incapacité à vaincre un rival dérangeant, coriace crée une certaine régression au stade infantile pour une autre renaissance plus glorieuse. D'où l'émergence du troisième complexe manifeste dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo : le complexe de retraite. Ce complexe s'exprime sous forme de nostalgie ou de mélancolie d'un état antérieur ; ce qui aboutit à un certain attachement de l'écrivain à ce stade ; ce stade représentant le pays d'origine de l'écrivain peut être perçu comme quelque peu révolu. De ce point de vue, Charles Baudouin distingue les simples regrets et les digressions mentales qui sont des résurgences du comportement propre à ce stade antérieur. Ce qui peut être assimilé à des introversions qui sont une retraite devant l'action du sujet[1]. Le complexe de retraite dans l'œuvre de Monénembo serait alors synonyme de régression au stade infantile qui apparaît comme une introspection, une introversion différemment manifeste. Dans ce contexte, les personnages, tels que Badio dans *Un Attiéké pour Elgass* et Leda dans *Pelourinho* aiment se sentir enfermés dans des espaces hermétiquement fermés ou clos (chambrée[2], chambre, hangar, etc.) comme s'ils aspirent à revenir au paradis d'antan, au royaume de la petite enfance plein de naïveté et d'innocence. C'est ce qui explique, nous semble-t-il, le fait qu'ils s'isolent pour rêver... ; car ils se sentent incapables de tout acte leur permettant d'acquérir ou de retrouver l'indépendance et l'énergie nécessaires à l'affirmation de soi. Quant aux personnages féminins, ils manifestent leur régression par un certain narcissisme quelque peu exacerbé. Puisqu'ils sont, en toutes circonstances, assez rebelles. Ils se désintéressent notamment de leur milieu de vie, surévaluent leur force physique réelle[3]. Ces personnages féminins (par exemple Mouna ou Leda) surestiment excessivement, illusoirement leur force à telle enseigne qu'ils s'octroient, s'attribuent, une certaine « toute puissance » qu'ils ne possèdent pas en réalité...

Il se dégage donc de l'œuvre littéraire de Tierno Monénembo des implicites, des sous-entendus qui attestent la survivance à une certaine époque d'un certain attachement affectif et imaginatif infantile de l'écrivain. Ce qui est, somme toute, une époque diachronique[4] où la langue

[1] Le personnage.
[2] Cf. *Un Attiéké pour Elgass* et *Pelourinho, op. cit.*
[3] Cf. Mouna et Oumou Thiaga dans *Les écailles du ciel.*

[4] En psychologie du développement, l'opposition "synchronie" - "diachronie" renvoie respectivement à une analyse d'approche micro-développementale (moderne) ou macrodéveloppementale (théories piagétiennes). Jacques Lacan a aussi utilisé cette opposition en psychanalyse. L'approche dite **diachronique** s'intéresse à l'histoire de la langue et étudie *ses évolutions* (étymologie, évolutions phonétiques. L'approche dite **synchronie que** s'intéresse à une langue *à un moment précis de son histoire* ; le mot est aussi fabriqué à partir de deux termes du grec : συν-, « avec », χρόνος, « temps ». La grammaire scolaire est pour l'essentiel synchronique : elle indique quelles sont les normes considérées

vivante indique des directives à l'écrivain et vice versa et où se jouent et se déjouent des conflits psychiques et primitifs refoulés de la prime enfance.

Que retenir de ce chapitre ?

Dans la perspective d'explication et d'interprétation de la genèse et de l'histoire du mythe personnel de Tierno Monénembo, nous sommes parti des faits observés dans les romans ; au départ, ces faits étaient de simples hypothèses de recherche ; jusqu'à ce que, par tâtonnements successifs, tout comme dans nos précédentes analyses, nous sommes parvenu à la conclusion selon laquelle nos hypothèses concordent effectivement avec les faits observés dans les textes. Pour cela, nous avons privilégié les faits et gestes des personnages les plus représentatifs. Aussi, nous avons convoqué, régulièrement, dans un premier temps, les facteurs historiques. Ce qui nous a conduit, dans notre analyse, à des mythes collectifs. Le caractère universel et général des structures étant susceptible de nous éloigner de notre corpus de base, il nous a paru nécessaire d'adjoindre l'analyse de l'environnement familial à celle de l'expérience universitaire de l'écrivain afin de compléter nos investigations. Ainsi, l'examen de certaines données biographiques de l'auteur a permis de déceler d'intimes confidences, mais aussi et surtout de conflits psychiques avec « divers pôles de sympathie et d'antipathie, de désir et de peur. »[1] A ce titre, la vie matrimoniale de la grand-mère de notre auteur semble, à bien des égards, avoir été une des forces sous-jacentes à l'origine de la formation du mythe personnel de Monénembo eu égard à l'affect et à l'intensité psychiques. Par ailleurs, si les analyses précédentes ont montré que ce mythe personnel a pris naissance dans la prime enfance, il convient de souligner toutefois que l'âge mental des personnages, étayé par l'évolution psychique et psychologique de l'enfant, confirme nos hypothèses de recherche. Dès lors, la formation du mythe personnel a, en effet, eu lieu, peut-être avant l'âge de onze ans ; même s'il faut admettre qu'à cet âge-là, la maturité intellectuelle et psychique laisse encore à désirer. Car, comme l'affirme ici Baudouin : « Au-delà de l'âge de quatre ans, l'enfant cesse d'être accessible à un intérêt vraiment nouveau. Les grandes directions de son affectivité seraient fixées dès ce moment. »[2] L'auteur de cette citation corrobore sa remarque dès lors qu'il constate que le refoulement chez l'enfant s'installe avant l'âge de six ans :

comme des règles d'une langue, qui peuvent avoir changé depuis des états antérieurs. Cette opposition est fructueuse également en philosophie, où elle a été exploitée entre autres par Barthes et Sartre. Mais il faut noter que l'opposition entre *synchronie* et *diachronie*, ainsi que ces deux termes, dans cette acception, sont dus à Ferdinand de Saussure, premier linguiste à avoir séparé clairement les deux angles de vue.

[1] Charles MAURON, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine, op. cit.,* p. 19.
[2] JONES, cité par Charles BAUDOUIN, *op. cit.,* p. 12.

« L'inconscient freudien est essentiellement formé par les survivances de la conscience infantile, celle-là même que nous voyons se constituer avant l'âge de six ans environ, qui succombe ensuite à un oubli si singulier et si complet, et est si parfaitement ignoré de l'adulte. »[1]

Au regard de ce qui précède donc, nous estimons que Tierno Monénembo s'inspire généralement de l'imaginaire et de l'inconscient collectif et personnel, peut-être bien de l'inconscient collectif que de l'imaginaire simplement pour écrire[2]. Les multiples références à la légende et à la culture traditionnelles peules d'où proviennent souvent les titres de ses romans, illustrent nos propos à ce sujet. Ainsi, sous des complexes primitifs se cachent bien souvent des conflits psychiques intimes refoulés, d'où se formalise très souvent le mythe personnel d'un écrivain. Or, celui qui nous intéresse ici se formalise quel que soit son impact sur la vie sociale de l'écrivain d'autant plus que, d'après toujours Charles Mauron, « La partie inconsciente, absolument commune aux deux[3], va chercher à se manifester dans deux activités conscientes, en les déformant pour son expression propre. Il n'y a aucune raison pour que les fantaisies inconscientes ne cheminent pas dans les deux voies jusqu'au seuil de la conscience. »[4] Autrement dit, si l'introspection ou l'introversion est le point de départ d'une riche et féconde vie créatrice de notre auteur, cela a-t-il, profondément, influencé et/ou affecté pour autant la vie sociale et affective du romancier ?

CHAPITRE II : LE MYTHE PERSONNEL, VIE SOCIALE ET ETAPES DE FORMATION DE LA PERSONNALITE DE L'ECRIVAIN

Ce chapitre s'interrogera sur la nature des liens qui unissent la personnalité latente ou inconsciente à la personnalité intrinsèque, sociale ou consciente de l'écrivain.

Le mythe en tant que « puissance latente, souterraine » sera-t-il capable de régenter pour autant tous les actes concrets et abstraits de l'homme social ? En d'autres termes, la personnalité inconsciente de l'écrivain se manifeste-t-elle dans ses engagements citoyens ou civiques ?

C'est à cette interrogation cruciale que ce chapitre tentera d'apporter quelques éléments de réponse. Mais avant tout, il est important d'en dégager sa structure ; il s'organisera donc autour de deux points essentiels à savoir : le rapport entre le mythe personnel et les engagements citoyens

[1] *Idem.,* pp. 12-13.
[2] Nous admettons bien sûr toute preuve ou affirmation contraires de l'auteur ; la présente affirmation émanent de notre analyse et de l'interprétation qui en est faite de notre part.
[3] Ecrivain et son œuvre, conscience et inconscience.
[4] Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique, op. cit.,* pp. 228-229.

ou civiques d'une part et d'autre part, la carrière ou la vocation professionnelle, peut-être aussi politique[1] de l'écrivain.

II.1. La vie universitaire ou le bilan d'une maturité intellectuelle

Le militantisme scolaire, estudiantin et l'obsession dans la sauvegarde de la mémoire semblent être la première expression du mythe personnel et le premier combat de l'écrivain franco-guinéen. En effet, durant ses études secondaires et universitaires, Tierno Monénembo a été un fervent militant de la FEANF[2].

Au cours de sa période de formation, l'écrivain franco-guinéen ne croit pas encore totalement au mythe du Grand Soir; il ne pense que les dysfonctionnements de l'Histoire peuvent se régler entièrement à coups de poing. Fréquentant les maoïstes dans les années 1970, - Monénembo ne milite pas longtemps au sein des mouvements gauchistes, notamment dans la Fédération des étudiants d'Afrique noire en France (FEANF). Mais face à la faillite des mouvements populaires, qui ont trahi leurs idéaux de liberté, d'égalité et de fraternité dans le Tiers Monde libéré du joug colonial, le jeune Saïdou Diallo déchante et fait le constat suivant : « la politique n'est que fumisterie et l'avenir se trouve dans le roman ». « Entre la colonisation et l'indépendance, je ne saurais te dire laquelle est la pire », fera-t-il dire à l'un de ses personnages. A vrai dire, on retrouve ce désenchantement dans tous ses romans. Une prise de conscience brutale de l'échec du politique – et le mal de vivre qui en résulte – qui pousse Monénembo à se jeter tout entier en désespoir de cause dans l'écriture, telle une résignation ou un refuge. L'auteur veut oublier sa condition d'exilé. Il veut surtout se résoudre, se convaincre que la pauvreté et l'humiliation ne sont pas des tares... Son premier roman, *Les Crapauds-brousse*, paraît dans ce contexte en 1979 aux éditions du Seuil. Rédigé en grande partie pendant ses nuits d'insomnie, ce roman est publié la même année que *La Vie et demie*, de Sony Labou Tansi. Les deux livres sont d'ailleurs considérés, à juste titre, comme de véritables réquisitoires contre la dictature, la lâcheté et la corruption, ayant pour armes l'humour, la cocasserie, l'ironie et l'éclat de rire. Ils inaugurent une série d'ouvrages dénonçant la tyrannie, la gabegie et les goulags tropicaux ; un genre occupant une place essentielle dans la littérature africaine au tournant des années 1980.

Après une pause de sept ans, Monénembo publie, en 1986, son deuxième roman, intitulé métaphoriquement *Les écailles du ciel*. Ce roman fut couronné par le Grand Prix de l'Afrique noire. Suivront ensuite *Un rêve utile* (1992), *Un Attiéké pour Elgass* (1993), *Pelourinho*

[1] Force est de constater que l'écrivain semble très sceptique à un engagement politique clair à ce jour.
[2] Fédération des Etudiants d'Afrique Noire en France.

(1995), *Cinéma* (1997), *L'Aîné des orphelins* (2000), dont l'action et l'intrigue s'inspirent essentiellement de la tragédie rwandaise. Enfin *Peuls* (2004), *La tribu des Gonsesses* (2006) et *Le roi de Kahel*[1] (2008) Très différents les uns des autres, ces récits menés avec brio et économie de moyens ont en commun les thèmes de l'exil, de l'errance, de la mémoire communautaire, le deuil du pays confisqué, le désenchantement politique, la folie, la condition des laissés-pour-compte. Que l'action se déroule à Salvador de Bahia, au Brésil, à Abidjan ou dans la banlieue lyonnaise, on n'est jamais très loin du pays natal de l'auteur, dont l'absence physique est transformée en présence incandescente par une exploitation habile du sentiment de manque et de nostalgie. À mi-chemin entre la littérature moderniste d'un Joyce, ou d'un Faulkner, et l'oralité des contes et légendes peuls qui ont bercé son enfance, les romans de Monénembo surprennent et réjouissent.

C'est dans cette lignée que s'inscrivent les deux derniers opus du Franco-Guinéen : *Peuls* (2004) et *Le Roi de Kahel* (2008) ; ces romans en grande partie célèbrent l'histoire et la mémoire de la communauté peule, dont l'auteur est issu. Une histoire et une mémoire, dont Tierno Monénembo ne s'est jamais réellement séparé même si l'exil l'a éloigné de la géographie de son imaginaire. Aussi, son souhait, son désir serait de réintégrer un jour cette géographie : « Ma vie telle que je la vis depuis trente-quatre ans est provisoire. Mon destin, c'est de vivre en Guinée, ne serait-ce que dans mon village, voir les tombes de mes ancêtres… Je rentrerai. »[2] D'une grande humilité, d'une apparence fragile aussi, jusque dans sa démarche littéraire, Monénembo est une « mémoire vivante »[3]. S'il aime débattre, défendre ses idées, son point de vue sur une Afrique, son Afrique, notre Afrique, à ses yeux, terriblement désespérée, plutôt plus désespérante que désespérée, il ne rechigne pas à évoquer, comme autant de précieux témoignages, des souvenirs personnels, parfois longtemps refoulés. Ses années nostalgiques de lycéen dans la Guinée de Sékou Touré ; ses pérégrinations fugaces dans son village natal Porédaka ; mais aussi ses nombreux voyages en Afrique occidentale ; son installation en Europe ; sa vie de coopérant français au Maghreb etc. Mais aussi et surtout ses rencontres littéraires aux quatre coins du monde. De quoi remplir quelques tomes de Mémoires. Assurément, le lauréat du prix Renaudot 2008 est de la race de ceux qui, un jour, peuvent s'exclamer haut et fort, à l'instar du poète chilien Pablo Neruda[4], « j'avoue que j'ai vécu ». « Je suis une espèce d'enfant perdu qui s'est raccroché à la littérature », aime dire le lauréat 2008 du prix Théophraste-Renaudot. Cette affirmation définit bien le parcours du Franco-

[1] Couronné par le prix Renaudot, 2008.
[2] Extrait d'un entretien publié sur le Web (Internet), recueilli, le 06 octobre 2009, à 16 heures 46' sur : www.africultures. Com.
[3] C'est nous qui le soulignons.
[4] Pablo Neruda, nom de plume de Neftalí Ricardo Reyes Basoalto, est un poète chilien, né le 12 juillet 1904 à Parral (province de Linares, Chili), mort le 23 septembre 1973 à Santiago du Chili.

Guinéen Tierno Monénembo, qui appartient à la famille d'auteurs pour qui la survie passe inévitablement par l'écriture. C'est donc une sorte de justice poétique qui s'est accomplie le 10 novembre 2008, lorsque le jury du Renaudot 2008 décide après un vote très délicat de distinguer l'auteur de *Le Roi de Kahel* (voir J.A. n° 2473) parmi tant d'autres non moins méritants. Ce prix est le couronnement d'un livre, mais aussi d'un écrivain qui a construit, patiemment, passionnément en l'espace d'une trentaine d'années, une œuvre littéraire exceptionnelle à la mesure des heurs et malheurs du continent, dont il est originaire. A titre de rappel, il faut noter que Tierno Monénembo – Thierno Saïdou Diallo de son vrai nom – est né en 1947 à Porédaka, dans le Fouta-Djalon ; une région habitée par les Peuls. Il est élevé par *Nénembo* (« grand-mère » en peul) ; d'où il tirera son nom de plume ; *monê* signifiant « petit-fils » en peul, outrage et défi en langue malinké ; Monénembo grandit dans la Guinée coloniale. Puis il connaîtra les affres de la dictature dans celle de Sékou Touré ; de sinistre mémoire, qu'il fuit à l'âge de 22 ans ; comme l'ont fait quelque trois millions de Guinéens menacés dans leur chair par les sbires de l'un des dictateurs sanguinaires de l'histoire contemporaine africaine. Au nombre desquels figurent : Camara Laye[1], Djibril Tamsir Niane, Mohamed Alioum Fantouré, Williams Sassine[2], Seydou Bokoum… Une génération d'intellectuels plus ou moins sacrifiée, condamnée à l'exil et à la précarité en Europe.

Après avoir vécu au Sénégal, puis en Côte d'Ivoire, Monénembo arrive en France en 1973. Il s'inscrit à l'université pour étudier la biochimie. Pour payer ses études, Tierno Monénembo fait de nombreux petits boulots - passage obligé des étudiants étrangers en Occident - dont celui de balayeur dans un supermarché à Lyon. Pendant ses heures de repos, il prend des notes dans un cahier, qui deviendra plus tard un roman ; son premier roman : *Les Crapauds-brousse*. Parallèlement, l'écrivain soutient sa thèse de biochimie. Devenu français, il obtient aussitôt un poste d'assistant à la faculté de médecine de Saint-Étienne. En 1979, dans le cadre de la coopération franco-algérienne, Monénembo part enseigner en Algérie, puis au Maroc. De retour en France, il trouve un poste à l'université de Caen, en Normandie. Tierno Monénembo milite également aux côtés des communistes français et fréquente de temps à autre le groupe, *Société Africaine de Culture*. Un forum de rencontres prisé, crée par les intellectuels africains. Se rencontrer, promouvoir la culture africaine, pour l'indépendance politique, culturelle et économique de leurs pays respectifs. Ces différents engagements ont probablement influencé la discipline choisie : la formation de biochimiste. Mais cela ouvre davantage l'horizon attente de

[1] Mort à l'exil au Sénégal en 1981.
[2] Mort misérablement en Guinée à l'image de Mongo Béti au Cameroun.

l'écrivain ; car après l'obtention du bac en Guinée et du doctorat en France, Tierno Monénembo s'intéresse aussi à l'écriture.

Que retenir de ce bref parcours universitaire ?

Si tôt, Tierno Monénembo se rend compte que l'avenir, son avenir se trouve dans l'écriture. Tout comme Henri Lopes, Monénembo milite dans la défense des opprimés, aussi bien en Guinée que dans le reste du monde. Le système politique choisi dans ses différents romans illustre à suffisance ce désir de changement social par la fiction romanesque. Le parti communiste du Népal (Maoïsme) au sein duquel il milite à un moment donné, se définit, en effet, comme une organisation économique et sociale ; ce parti eut pour principes la suppression de la propriété privée au profit de la propriété collective des capitaux. Il prône notamment l'égalité entre les hommes de toutes origines et de toutes couches sociales. Aussi, la formation de biochimiste choisie par l'écrivain permet d'agrémenter les séquences épidémiologiques de ses romans. Cette formation a été pour l'auteur un outil et une expression de son engagement social. Elle fut aussi un outil de combat, d'autant plus qu'elle a permis au romancier d'acquérir des connaissances transversales. L'auteur en témoigne au cours des entretiens divers : « Ma formation,…je crois qu'elle me poursuit…de manière indélébile. »[1] Dès lors, on constate que Monénembo est un partisan de la révolution. A ce stade, la personnalité inconsciente de l'auteur est déjà en plein éveil. Ne pourrions-nous pas d'ailleurs affirmer que la formation universitaire est devenue un passage obligé et une condition déterminante de l'émergence du mythe personnel ? Mieux, qu'en est-il des premiers récits de l'auteur ? Nous proposons ici un poème du militant-étudiant, une certaine métaphore, peut-être même la naissance du mythe à l'origine de la malédiction du crapaud ; c'est aussi le mythe de « l'intellectuel-crapaud ». La disposition du poème suivant est faite sciemment pour tenter de renforcer l'image et/ou l'effet de la décadence de cet intellectuel-crapaud :

« *Tu es hideusement hybride*
Bougrement amorphe
Tu n'as ni pied ni aile
Tu marmonnes sans cesse
Des versets que l'on n'entend pas
A la mare
A l'étang
A la plaine inondée
Sale crapaud, rejoins ta boue ! »[2]

[1] Extrait de l'entretien accordé à Christiane ALBERT, *op. cit.*
[2] Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse,* Paris, Seuil, 1979, p. 9.

Ce poème évoque un drame. Celui de l'intellectuel qui trahit sa vocation d'homme de culture. De ce fait, il perd l'estime de soi et l'estime des autres. C'est la raison pour laquelle il « *marmonnes sans cesse* » des paroles que l'on n'entend pas ; ou du moins que l'on ne veut plus entendre. Les cris du crapaud se confondent ici à la parole de l'intellectuel déchu. Sa déchéance est symbolisée par « *l'étang* », « *la mare* » ou « *la plaine inondée* » qui sont des entités liquides, sans vie, stagnantes. La déchéance de l'intellectuel-crapaud s'achève finalement par une injonction au silence : « *Sale crapaud, rejoins ta boue !* ». C'est d'ailleurs une injonction ordonnée avec conviction par le narrateur avec détermination ; il prend soin de terminer son poème par un point d'exclamation ; exprimant ainsi un sentiment réel. L'événement est d'autant plus important que le poète par souci de circonscrire l'événement, délimite et précise le contexte spatial de l'événement : « *l'étang* », « *la mare* », « la plaine inondée ». Le poème s'achève sur le présent du mode impératif ; semblable au présent de vérité générale ; sur une phrase injective sans concession : « rejoins ta boue ». Le champ lexical de l'eau dans les vers [6, 7 et 8] renforce davantage l'image métaphorique de l'événement. A la déchéance implicite du crapaud, s'ajoute l'affliction, le trouble physique et psychique de l'animal. Même l'environnement n'est pas en reste. Car la nature elle-même semble être perturbée. Ici, la personnification du crapaud est symbolique. Ici, les éléments de la nature ont des caractéristiques magiques, étranges. Devant la malédiction du crapaud, les autres éléments de la nature sont étrangement figés dans leur métamorphose : ce sont « l'étang », « la mare », « la boue ». Bouleversées, la faune et la flore sont métamorphosées, donc méconnaissables. L'homme en est ébranlé, à l'instar de ce crapaud hideux ; les hommes, en effet, sont confrontés à un trouble, à un malaise psychique. Le narrateur (ici, l'auteur) de ces vers est éprouvé par le sort du crapaud qui devient pour lui une sorte d'obsession. Il s'identifie à un malade psychique, au « fou » ; c'est-à-dire un être dépourvu de facultés mentales. Or, si la personnification du crapaud semble traduire ici la souffrance et l'indignation du poète devant la démission de l'intellectuel africain, force est de constater qu'elle révèle en revanche un danger réel impliquant l'écrivain lui-même d'une certaine manière. Puisqu'il convoque implicitement les forces vives à se joindre à lui en vue de partager sa douleur. Le mode impératif « *rejoins ta boue* » bien qu'étant une injonction, exprime une certaine volonté du locuteur à dénoncer la passivité intellectuelle. C'est aussi implicitement un cri d'alarme ; un appel à l'aide provenant de l'intériorité du narrateur ; mais surtout un signal de détresse. Le locuteur (ou le narrateur), par cet appel, attend peut-être de l'autre une réponse ; une réaction à l'action exprimée par le sujet en détresse : « l'intellectuel-crapaud » bloqué, « stoppé » dans sa « merveilleuse » métamorphose. Ainsi, l'objectif recherché de cette comparaison, de cette

métaphore du crapaud consiste à interpeller l'autre, à susciter en lui un sentiment de remords, de compassion ou de solidarité. Le second effet recherché est une recherche de causalité, une certaine réaction du récepteur à ce drame. C'est également une incitation à la prise de conscience générale de l'élite, conscience vivante du peuple, force non statique, mais dynamique.

Au-delà d'une interprétation parallèle de ce poème, l'auteur semble interpeller l'Homme tout court. C'est peut-être la raison pour laquelle le poète en appelle à la conscience des hommes. Ce qui dépasse le cadre géographique du peuple de Guinée. Implicitement, le poète invite ce peuple de Guinée à prendre son destin en main. Est-ce une incitation, à la révolte ? Peut-être bien. En tout, il prône, nous semble-t-il, la mise en place d'un certain changement. Un changement qui n'obéirait qu'aux seules lois de la lutte des classes, tout en fixant les objectifs du combat : changé l'existence et la hiérarchisation des races et des ethnies. A. Jacquart affirme à ce sujet que : « La leçon première de la génétique est que les individus, tous différents, ne peuvent être classés, évalués, ordonnés : la définition de la race, utile pour certaines recherches, ne peut être qu'arbitraire et imprécise ; l'interrogation sur le moins bon et le meilleur est sans réponse ; la qualité de l'Homme, l'intelligence, dont il est fier, échappe pour l'essentiel à nos techniques d'analyse. »[1] Fort de ce postulat, le poète-romancier s'adresse et interpelle l'Homme et, à travers lui, le Guinéen ; d'autant plus que l'être humain, quels que soient son sexe ou la couleur de son épiderme, souffre. C'est précisément dans cette optique que Tierno Monénembo réagit à la tuerie du stade 28 septembre à Conakry, le 28 septembre 2009, cinquantième anniversaire du « NON » à l'appartenance à la Communauté française. Pour l'auteur, l'histoire se répète. De Sékou Touré à Moussa Dadis Camara, en passant le Général Lansana Conté, c'est la continuité ou l'alternance du diable ! « Ils ont osé, les salauds ! Ils on tiré sur leur peuple avec la même lâcheté et la même barbarie que leur sinistre mentor, Lansana Conté, le monstre qui les a enfantés ! Janvier 2007 ne leur a pas suffi, ils ont osé récidiver, ils ont de nouveau versé le sang des innocents, de nouveau, martyrisé le paisible peuple de Guinée, perdant du même coup et leur cœur de Guinéens et leur visage d'êtres humains! »[2]

Qu'on se le dise, l'abominable système qui étouffe notre pays depuis 1958 n'est pas mort avec Sékou Touré ni avec Lansana Conté. Il est toujours là avec ses poires d'angoisse, ses « cabines techniques »[3] ses gibets, avec sa férocité de « responsable suprême »[4], sa cupidité de « Général Fory Coco »[5], son archaïsme de « Pivi- les-gris-gris »[6], sa fière ignorance de « Capitaine

[1] A JACQUART, *Eloge de la différence, la génétique et les hommes,* cité par Arturo Carlos HORCAJO, *in La question de l'altérité du XVI*ème *siècle à nos jours,* Paris, Ed. Ellipses, 2000, p. 96.
[2] Tierno MONENEMBO, article publié sur www.africultures.com en réaction à la tuerie du 28 septembre 2009 à Conakry.
[3] *Idem.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*

Dadis »[1] ! Il est là et il n'a pas changé de nature, il a simplement changé de visage. Après Sékou Touré, Lansana Conté, après Lansana Conté, Dadis Camara … « Le ventre est encore fécond d'où la bête immonde est sortie », disait Brecht à propos de l'Allemagne nazie. Mon Dieu, ô, toi, maître des univers et du Néant, après Dadis Camara, qui d'autre ? Serions- nous condamnés à ne connaître que le mépris et le fouet, la misère et l'injure ? N'aurais-tu pas pour nous un peu de ta divine lumière afin d'éclairer nos esprits à défaut d'éclairer nos rues ? Des nombreux dirigeants que tu crées sur terre, faut-il indéfiniment que nous tombions toujours sur les plus féroces, les plus bêtes, les plus arrogants, les plus aveugles, les plus destructeurs ? Pauvre de nous ! Pauvre Guinée, si loin de Dieu, si près de Dadis Camara, de Sékou Touré, de Lansana Conté et consorts ! A chaque envol, la chute, à chaque tournant de l'Histoire, le pire ! A croire que c'est de nous que parle l'humoriste algérien Fellag quand il dit : « Arrivés au fond du gouffre, ils ne remontent pas, ils creusent ! »[2] La Guinée et la tyrannie, c'est plus ou moins Sisyphe et son rocher, sauf que Sisyphe, on peut l'imaginer heureux alors que la Guinée…! Chez nous, les dates les plus prometteuses finissent dans une source inépuisable de cauchemars et de regrets :

- 1958, au départ : le beau sourire de Sékou Touré, symbole de l'homme noir enfin libre ; libre des chaînes de l'Esclavage ; libre des geôles coloniales ; libre du mépris de l'homme blanc : « au finish : la misère, l'exil, les chasse- neige russes, les discours abrutissants, les pendaisons publiques, le camp Boiro, le « complot peul », les chaussures Labé-Tamba et j'en passe. »[3] ;

- 1984 : la fin d'une dictature ; le rêve de la liberté, de la justice, de la réconciliation ; l'aspiration du peuple à la souveraineté, à la fraternité, ainsi que le retour des exilés. Lansana Conté et Diarra Traoré débarrasser le peuple de l'épreuve cauchemardesque de l'œuvre catastrophique du régime d'Ahmed Sékou Touré. Cependant nous assistons « impuissant » à la déclamation du fameux discours de division ethnique : « *Wo Fatara* »[4], l'assassinat de Diarra Traoré, la misère, la corruption, les tueries de janvier et février 2007, ainsi que l'Etat narco-trafiquant ;

- 2008 : la fin du régime Conté, enfin une lueur d'espoir du progrès économique ; enfin l'espoir d'un processus de démocratisation du pays par l'organisation d'une élection présidentielle libre, transparente et apaisée ;

- au finish : Dadis Camara et son CNDD autant dire que tous les maux de l'Afrique réunis : la désinvolture, la cruauté, la corruption, la mégalomanie, la délinquance juvénile. Mais à quelque chose malheur est bon. Car les tragiques événements de ce lundi noir nous éclairent

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *Idem.*
[4] Signifie, nous avons bien fait.

définitivement sur la nature de cet odieux personnage. « Nous connaissons maintenant le vrai visage de Dadis Camara. En venant au pouvoir, il avait la silhouette rassurante d'ATT[1], l'accent messianique de Tomas Sankara. Cruelle illusion d'optique ! Les fusillades du Stade du 28 Septembre 2009 ont fait tomber les masques. Plus aucun déguisement n'est possible ! L'homme qui est à la tête de notre Etat n'est et ne sera ni un nouvel ATT ni un nouveau Sankara. Il sera Charles Taylor, au mieux ; Pol- Pot, au pire ! »[2] Nous savons maintenant qu'il n'est pas le sauveur mais l'autre fraction du gang qui est venue réclamer son lot de sang et sa part de gâteau. Les audits, la lutte contre le trafic de drogue ? « *Du bluff !* » De la « *diversion!* »[3] C'est la vieille ruse du loup qui crie au loup ! Accuser les autres des crimes que l'on commet soi- même est une vieille ficelle largement usitée par l'Allemagne nazie, l'Union Soviétique, le PDG de Sékou Touré et leurs semblables. Malheureusement, elle fonctionne, encore dans des pays comme le nôtre, complètement abrutis par les coups de boutoir conjugués de la tyrannie et de l'obscurantisme. Mais, « *ce lundi tracera, nous en sommes sûrs, une grande césure dans notre vie nationale*. »[4] Les choses ne seront plus comme avant. Pour nous tous et dès à présent, « *ces bidasses du CNDD* »[5] n'ont ni la compétence ni la légitimité pour légiférer, décréter, mener une enquête ou juger une personne présumée coupable en Guinée. Ces gens sont illégaux de la tête aux pieds. Tous les actes de répression montrent qu'ils se sont autoproclamés : « Les Guinéens ne les ont pas élus et ils ne sont pas reconnus par la communauté internationale. Ils ne méritent pas de diriger la Guinée ! Les Guinéens doivent refuser de se soumettre à leurs audits ! C'est à eux de les auditer : qu'ont-ils fait de l'argent de l'Etat depuis leur arrivée au pouvoir ? »[6] Quoi qu'il en soit, il revient plutôt aux Guinéens de les juger. C'est pourquoi les forces vives de la nation doivent dès maintenant exiger du groupe de contact la mise en place d'une commission d'enquête internationale afin d'identifier et de traduire devant le TPI[7] les responsables de ces odieux assassinats[8]. Elles doivent dès maintenant rompre tout contact et toute négociation avec la junte criminelle au pouvoir à Conakry, du moins, tant que cette commission n'aura pas achevé son enquête. Car, il ne faut « *surtout ne pas refaire les erreurs des syndicalistes qui ont continué de parler avec Conté malgré la tragédie du 27 janvier 2007!* »[9]. Puisque, dorénavant, les choses sont claires : d'un côté, le peuple de Guinée uni comme il ne l'a jamais été, de l'autre, les assassins du CNDD.

[1] Amadou Toumani Touré, actuel président malien qui avait chassé du pouvoir le dictateur Moussa Traoré. Puis il organise les élections libres et transparentes sans se porter candidat, à l'issue desquelles a été élu Alpha Oumar Konaré.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] Le Conseil National pour la Démocratie et le Développement (CNDD) chargé d'assurer l'intérim du pouvoir et d'organiser les prochaines élections présidentielles de janvier 2010.
[6] Réaction de Tierno MONENEMBO à la suite des actes de tuerie au stade du 28 septembre, le 28 septembre 2009.
[7] Le Tribunal Pénal International à la Haye.
[8] Y compris ceux perpétrés également au mois de février 2007 à Conakry.
[9] Tierno MONENEMBO, réactions à la tuerie du 28 septembre, 2009 (suite).

Entre les deux, « *le fossé incommensurable du sang de nos martyrs !* »[1] A ceux qui défendent le capitaine Moussa Dadis Camara et sa clique de criminels, nous leur dirons simplement de méditer sur ce proverbe soussou : « le serpent que tu as nourri te mordra »[2]. Ce qui veut dire, en clair : les tyrans sont comme les dieux, ils ne doivent rien à personne ; ils liquident toujours ceux qui les ont aidés à accéder au pouvoir. Comme pour reprendre dans *Les Crapauds-brousse* les refrains de Monénembo lorsqu'il enfonce les clous presqu'inconsciemment : « Boiro est une rude leçon, dommage que personne ne veuille la tirer ! »[3].

En définitive, l'auteur garde tout de même une lueur d'espoir d'un lendemain meilleur pour les Guinéens. Mais avant cela, il laisse un appel solennel à ses compatriotes de toutes confessions politiques ou religieuses afin de pardonner les uns les autres, gage d'une réconciliation nationale véritable :

> « Frères, oublions nos querelles et nos malentendus d'hier, inclinons-nous comme un seul homme devant les corps de nos martyrs et promettons à notre peuple éploré de consacrer dorénavant toute notre vie et tout notre temps à l'édification de cette Guinée libre et démocratique, prospère et unie à laquelle il rêve depuis si longtemps. »[4]

Cet appel solennel de Tierno Monénembo, à l'instar des plusieurs autres lancés dans ses différents romans, est autant rassembleur que émotif lorsqu'il est bien analysé. En effet, il exprime et interpelle plus que jamais les consciences face à la situation chaotique actuelle de notre pays. Il exprime également l'état de malaise que procure la présence Moussa Dadis Camara à la tête du pays. Une sorte de Tsunami[5] diabolique. Ce dernier est le symbole même du refus d'un ancrage de l'alternance politique en Guinée. Cet appel résonne donc tel un vent impétueux qui résonne et interpelle plus que jamais le peuple guinéen. L'appel comme symbole, mais aussi et surtout l'appel comme symbiose des différentes entités et instances politiques du pays est d'emblée effectué par l'écrivain comme étant l'une des conditions préalables à la paix. Il facilite également le rapprochement. La preuve en est l'organisation des manifestations à travers le monde pour dire

[1] *Idem.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] Tierno MONENEMBO, contrairement à ses propos polémiques de janvier-février 2007 en faveur de alternance politique de ethnie peule en Guinée, appelle ici les Guinéens, au-delà de toutes considérations d'ordre, ethnique, religieux ou politique, au pardon et à la réconciliation afin de bâtir ensemble une Guinée solidaire, démocratique, une et indivisible, dont le peuple guinéen rêve depuis un demi siècle.
[5] Nous empruntons ce vocable à la catastrophe climatique ou désastre naturel du 31 Décembre 2004. Un ***tsunami*** (raz de marée en français) est une onde provoquée par un mouvement rapide d'un grand volume d'eau (océan ou mer). Ce mouvement est en général dû à un séisme, une éruption volcanique sous-marine de type explosif ou bien un glissement de terrain sous-marin de grande ampleur. Un impact météoritique peut aussi en être la cause, de même qu'une explosion atomique sous-marine. Ainsi, contrairement aux vagues, un tsunami n'est pas créé par le vent.

à la junte militaire au pouvoir en Guinée qu'elle est illégitime et que de ce fait, elle se doit d'organiser les élections présidentielles libres et transparentes pour laisser le pouvoir aux civils. Ainsi, les syntagmes nominaux qui rythment l'appel de Tierno Monénembo semblent mettre en exergue la conviction et la volonté de l'écrivain à aplanir les querelles : « Frères, oublions nos querelles et nos malentendus d'hier » ou encore « consacrer dorénavant toute notre vie et tout notre temps à l'édification de cette Guinée libre et démocratique, prospère et unie »[1] Dès lors, cet appel du romancier interpelle les consciences les plus sceptiques à la rencontre de l'autre afin de sortir de l'enfermement et de la suspicion. On le constate, cet appel détruit l'abîme de la solitude entre les citoyens ; une abîme créée par l'ancien régime[2]. Le substantif : « rêve », un élément essentiel du groupe nominal composant le titre d'un roman célèbre de l'auteur, à la fin de l'appel de l'écrivain, définit résolument la conquête ou la recherche du « bonheur » du Guinéen ; bonheur cependant, dont il ne cesse de rêver, de penser…Ce rêve de l'écrivain au bonheur de ses compatriotes, au bonheur comme béatitude, est aussi lieu de germination et le signe irrécusables du romancier de voir au-delà l'Homme débarrassé des scories et libéré de tous carcans oppressifs. Ce qui nous fait penser à l'un des pères fondateurs de la constitution américaine, Thomas Jefferson[3]. Ainsi, subtilement, Tierno Monénembo, par cet appel, témoigne de la fragilité du dogme idéologique. Le temps, où les hommes croyaient que le monde est un univers de fauves est définitivement révolu. Une telle représentation ou conception du monde est erronée. Ainsi, par l'observation du cosmos, de ses constituants, de l'anthropologie[4], de la psychanalyse et de ses constituants, il n'est plus à prouver que le monde est un univers, une entité fluide. C'est une entité, une unité qui regroupe différents corps, diverses ethnies et différentes races. Dès lors, il est urgent pour chacun et pour tous, par conséquent, de vivre ensemble sans animosité ni discrimination aucune entre les gens.

[1] *Idem.*

[2] Ici, il faut noter que l'organisation d'une conférence nationale « Réconciliation et pardon » est plus que nécessaire en Guinée en vue de panser définitivement les plaies et rancunes refoulées du passé historique du pays.

[3] En juin 1776, Jefferson prend part à la rédaction de la constitution de la Virginie, **...** Jefferson n'a donc pas pu participer aux débats portant sur la *constitution américaine* en 1787. **....** *Auteur* de la déclaration d'indépendance des États-Unis **....** Pour Jefferson, le *bonheur* fait partie des droits inaliénables de l'Homme ainsi que le droit à la recherche du bonheur.

[4] Le terme, anthropologie vient de deux mots grecs, *anthrôpos* qui signifie **être humain** et *logos* qui signifie l'**étude**.
L'**anthropologie** est la branche des sciences qui étudie les êtres humains sous tous leurs aspects, à la fois physiques (anatomie, physiologie, pathologie, évolution) et culturels (sociaux, psychologiques, géographiques, etc.). Elle tend à définir l'humanité en faisant une synthèse des différentes sciences humaines et naturelles. Cette discipline insiste particulièrement sur les faits anthropologiques, c'est-à-dire qui sont spécifiques à l'homme par rapport aux autres animaux : langages articulés et figuratifs, rites funéraires, politiques ou magiques, arts, religions, costumes, parenté, habitats, techniques corporelles, instrumentales, de mémorisation, de numération, de représentations spatiales et temporelles, etc. Elle s'appuie notamment sur l'étude comparative des différentes sociétés et ethnies décrites par l'ethnologie et envisage l'unicité de l'esprit humain à travers la diversité culturelle.
L'**Anthropologie psychanalytique** est une discipline psychanalytique issue essentiellement de deux ouvrages centraux de Freud *Totem et Tabou* (1913) et *Malaise dans la Culture* (1930). Ces deux ouvrages ouvrent la voie à l'analyse du collectif, fondement inextricable de l'analyse du Moi

En réalité la question que le critique se doit poser dans le contexte sociopolitique tendu actuel de la Guinée serait, nous semble-t-il, de savoir si notre pays traverse-t-il une crise sociale et politique ? Dans cette optique, Tierno Monénembo n'exprime-t-il pas, par son appel, un certain rejet de l'indifférence face à la barbarie militaire actuelle dans son pays d'origine ? Mieux, ne refuse-t-il pas l'assujettissement de son peuple ? En tout état de cause, en appelant les Guinéens à la « solidarité », au « pardon » et à la « tolérance mutuelle » pour construire une Guinée libre, unie, démocratique et prospère, Monénembo récuse toute idée de régionalisme et d'asservissement du peuple. Il exprime, par le biais de cet appel, un vœu, une aspiration au-dessus de tout préjugé. Pour lui, il s'agit avant tout de dépasser tous les conflits internes ainsi que toutes les contradictions qui divisent les Guinéens. En lieu et place de l'animosité et de l'antipathie qui semblent diviser le peuple en le conduisant dangereusement dans l'obscurantisme, l'appel de Monénembo réveille les consciences pour les diriger vers un lendemain meilleur : « cette Guinée libre et démocratique, prospère et unie ». La présence du concept : « rêve » est synonyme de bon augure, d'un bonheur presqu'indicible. C'est un idéal inimaginable il y a quelques années. S'il est vrai que « l'espoir fait vivre », force est de reconnaître que Monénembo suscite cet espoir de vivre à l'image d'un être nouveau qui témoigne dorénavant de pouvoir vivre une liberté et une vie longtemps rêvées…Aussi, il faut reconnaître que le contact avec autrui est un moment de profonde méditation, une sorte humilité et d'hommage à la mémoire des disparus. Il s'agit de la mémoire des martyrs du 28 septembre 2009 à Conakry : « Frères, oublions nos querelles et nos malentendus d'hier, inclinons-nous comme un seul homme devant les corps de nos martyrs. »[1] Ce moment de recueillement et d'hommage témoigne d'une condition humaine qui transcende l'espace et le temps : « depuis si longtemps. » Cet état d'esprit de l'écrivain révèle également une fraternité sans limite. Pour lui, en effet, l'Homme est du même ordre que l'infini, du moins la capacité de celui-ci à se remettre en cause régulièrement. Cela implique dès lors sa volonté de repousser ses limites afin de se délivrer de tout joug portant atteinte à sa dignité. C'est également le témoignage d'un besoin d'exploration, une nécessité d'épanouissement à travers le sondage des dimensions insondables ; une sorte de voyage intergalactique, interplanétaire où *Les écailles du ciel*[2], seraient, de ce point de vue, une des métaphores du ciel.

[1] Voir, supra ([voir] au-dessus, ci-dessus) « Sert à renvoyer à un passage qui se trouve avant, dans un texte (cf. plus haut, ci-dessus). Se reporter supra, page tant… » (LeRobert). Contraire : infra. C'est-à-dire, voir plus loin, etc. Ibidem (ibid. /ib.) ne se substitue pas à idem (id.). Ibidem ne s'emploie que lorsque l'on a précédemment cité une référence précise et que l'on entend renvoyer à la même page ou au même ouvrage (au même passage ou non dans la page ou le même ouvrage). Ibidem suppose la proximité immédiate de la précédente citation. On n'emploie l'abréviation ibid. ou ib. Qu'après avoir employé ibidem auparavant (partant, l'emploi de l'abréviation est relativement rare). Ibidem (ibid. /ib.) dispense du numéro de page (mais pas nécessairement du numéro de paragraphe ou de note de bas de page).

[2] Cf. Le titre du deuxième roman de Tierno MONENEMBO, Paris, Ed. du Seuil, 1986.

Somme toute, Monénembo célèbre l'ouverture au monde. C'est aussi une relation avec des forces aussi bien mystiques que cosmiques. Nous en voulons pour preuve le titre de ses romans tels que : « *Les Crapauds-brousse* », « *Les écailles du ciel* », etc. Mais la pertinence de ces titres implique nécessairement la rencontre avec l'autre. Pour l'écrivain, il faut briser les frontières et les repères ; il faut transfigurer les relations ordinaires entre les hommes et les femmes ; il faut échapper à toute emprise ; il faut unir, ciel et terre, corps et esprit, l'idée et la matière, l'intérieur et l'extérieur des choses, pour que naisse un état de plénitude et d'unité. C'est de loin une célébration qui permet de maintenir l'équilibre cosmique. Car après tout, entre aimer (amare en latin) et animer (animare), il n'existe finalement qu'un pas…

Bref, l'auteur témoigne que l'Homme ne saurait être heureux tout seul…Il y a une honte à vouloir être heureux tout seul. Autrement dit, l'unité dans la pluralité est une des conditions essentielles de développement. Au-delà de cet aspect de développement, se profile, chez l'écrivain, la figure de la mère et du mythe personnel. Ces deux figures sont célébrées sous forme de béatitude absolue dans les romans. Ainsi, la gent féminine symbolisée par : « néné » est à la fois une hantise et une « armure » presqu'invincibles. Autrement dit, le désir de fusion avec le cosmos univers exprime une certaine nostalgie de retour et de référence à la figure de la mère nourricière. C'est aussi un idéal lié, nous semble-t-il, au motif paradisiaque d'un retour au monde ancestral. Cela nous rappelle la dédicace des *Contes d'Amadou-Koumba* « A mes filles Dédé et Néné pour qu'elles se souviennent et n'oublient pas que l'arbre ne s'élève qu'en enfonçant ses racines dans la terre nourricière. »[1] La figure de la mère chez l'écrivain est dépositaire d'un grand secret d'amour ; une affection spirituelle capable de faire jaillir le génie créateur et le mythe personnel. La fascination qu'exerce « Nénembo » sur Tierno Monénembo est fort intéressante ; celle-ci peut faire l'objet d'une autre recherche. Toutefois, il faut signaler qu'elle reste subjective.

Au terme de cette analyse et/ou au regard de tout ce qui précède relevant du mythe de l'écrivain, on en déduit dans un premier temps que le mythe du crapaud repose sur une légende peule. Selon cette légende, le crapaud fut l'une des créatures aimées de Dieu. Mais suite à la transgression d'un interdit, dont la cause est inconnue, celui-ci fut maudit et bloqué dans sa « merveilleuse » métamorphose. Mais cette malédiction est indissociable de la « malédiction »[2] de l'intellectuel dans toute l'œuvre littéraire de Tierno Monénembo. Ce mythe du crapaud et l'affection maternelle seraient, nous semble-t-il, sauf preuve contraire de l'auteur, à l'origine de la

[1] Cf. Birago DIOP, *Les contes d'Amadou-Koumba, op. cit.*
[2] Ici, il ne s'agit pas d'une malédiction divine, mais plutôt le fait d'intégrer sciemment un système, dont on n'as pas conscience d'appartenir. De ce point de vue, nous disons que l'intellectuel africain est maudit...

formation du mythe personnel de l'écrivain. Ils constituent la principale source d'inspiration de Tierno Monénembo. Mais si la muse de l'écrivain reste principalement l'affection de sa grand-mère paternelle qu'il considère d'ailleurs en lieu et place de sa mère « Nénembo », il convient tout de même de préciser que le thème de la dictature du premier président guinéen est un « traumatisme obsessionnel » chez l'écrivain. On peut donc affirmer sans risque de se tromper que les structures obsédantes du mythe du crapaud et la fascination pour la grand-mère étaient déjà ancrées précédemment dans l'esprit de Monénembo depuis son adolescence. Les prémices de ces structures obsédantes et/ou obsessionnelles existaient peut-être déjà à l'état latent au moment où Tierno Monénembo n'était pas encore un écrivain confirmé. Le latent du cortex (ou ma mémoire cachée) de l'écrivain serait peut-être prématuré, au point qu'il nous ait impossible de ne pas convoquer Pierre Corneille qui dit au XVIIème siècle : « aux âmes bien nées, la valeur n'attend point le nombre d'années »[1]. Car, en réalité, les thèmes essentiels, voire classiques de l'écrivain sont déjà définis. Il les reprend sans cesse au travers d'événements fictifs, tels que la guerre de Bomba[2] ; et réels, tels que la dictature en Guinée, ainsi que le massacre du 28 septembre 2009 au stade « 28 septembre » à Conakry.

Dans un second temps, l'étude du poème au début des *Crapauds-brousse*, a révélé aussi que le fait que l'intellectuel africain (Diouldé par exemple) n'a pas assumé le rôle qui est le sien est un fait notoire. L'écrivain en a été marqué. En ce sens, il a tenu à mettre en exergue ce fait. C'est une réalité qui bouleverse la vie affective et l'organisation structurelle des personnages du récit. Nous en voulons pour preuve la récurrence de la déchirure psychique que provoque le petit poème que nous avons étudié ci-haut : « la retraite ou la déchéance du crapaud-intellectuel.[3] En effet, le poème relate la métaphore ou le mythe du crapaud : la déchéance d'un « mythe ». Toutefois, en sourdine s'exprime implicitement le témoignage d'une certaine illusion optique : la peau du crapaud semble être un état dans l'ordre naturel des choses. Cette remise en cause de l'état de nature résulterait de l'interprétation ésotérique et traditionnelle de ce mythe par le biais de l'observation. Ces faits ne peuvent donc être que des souvenirs d'enfance ou d'adolescence refoulés, intériorisés que l'auteur tenterait tant bien que mal d'extérioriser. Ainsi, extérioriser son intériorité relève sans doute d'un certain besoin de témoigner de quelque chose de très fort qui pèse sur la conscience de l'écrivain. D'où la genèse du mythe personnel. S'agissant du cas particulier de Tierno Monénembo, le feu intérieur ou le mythe personnel qui meut le romancier est de plus en plus intense, à tel point que la poésie semble ne plus être un genre approprié pour

[1] Cf. Pierre CORNEILLE, *Le Cid.*
[2] Cf. *Les écailles du ciel, op. cit.*, p. 109.
[3] Nous tenons à souligner cette expression pour exprimer la dichotomie ou la métaphore ce substantif.

s'exprimer et pour extérioriser toute son intériorité. Arlette Chemain note à ce propos que : « Le verbe symbolique et l'expression imagée coulée dans un rythme se verront préférer pendant un certain temps au moins la prose discursive, le ton explicatif. Est-ce dans un souci de militantisme plus direct ou sous la pression de l'idéologie en vigueur dans son pays ? »[1] Monénembo répond bien à cette interrogation d'Arlette Chemain :

> « Moi, je dis carrément sans honte et sans fausse modestie : j'écris pour le monde entier. Je veux que mon œuvre, sans explication – à quelques détails près de terminologie – puisse être comprise par ceux qui me traduisent dans leur langue ... mieux que moi. »[2]

Tierno Monénembo, revenant sur les conditions d'écriture de son premier roman, renchérit : « dans ma première publication […], j'ai noté des choses dans mon carnet, il y avait beaucoup de choses à dire…et ces choses, je les ai dites spontanément. Tout de suite après, je ne me suis même pas rendu compte, comme pour la poésie, que c'est un genre qui devait être manié avec beaucoup de délicatesse. Et la délicatesse n'est pas spontanée. C'est le résultat de toute une histoire. »[3] En préférant la prose à la poésie en raison peut-être du caractère hermétique de ce genre littéraire, Tierno Monénembo aspirerait sous la conduite impulsive du mythe personnel, à donner une orientation efficace à sa personnalité. Mais c'est aussi l'expression esthétique d'une certaine littérarité laquelle se cache un malaise personnel. Toutefois, toujours curieux et insatiable, toujours insatisfait culturellement, l'auteur choisit dorénavant des actions directes dans les événements politiques en cours en Guinée, son pays d'origine, afin d'influer directement sur les événements politiques de la Guinée. Nous en voulons pour preuve l'indignation de l'écrivain exprimée par sa vive condamnation de la barbarie du 28 septembre 2009, au stade du 28 septembre 1958 à Conakry.

Que dire des engagements civique et individuel de l'écrivain ?

II.2. L'écrivain en « situation »

A l'issue de sa formation universitaire en France, Tierno Monénembo ne s'est pas installé définitivement en Guinée ; même s'il faut reconnaître qu'il y retourne de temps en temps. Bien que le pays soit indépendant depuis le 2 octobre 1958, du moins théoriquement – car la dictature y règne toujours malheureusement – l'autosuffisance alimentaire laisse toujours à désirer. La jeune nation guinéenne reste toujours sur les plans politique et économique

[1] Arlette CHEMAIN, « Henri Lopes, engagement civique et recherche d'une littérature, in *Notre Librairie,* n° 92-93, mars-mai 1988.
[2] Extrait de l'entretien avec Edouard Maunick, in *Notre Librairie,* n° 92-93, mai 1988, p. 131.
[3] Extrait de l'entretien avec Eloïse BREZAULT, *op. cit.*

dangereusement instable. Elle cumule déjà deux coups d'Etat en cinquante ans d'indépendance. Le premier président, Ahmed Sékou Touré, en effet, est mort le 26 mars 1984 à Cleveland, aux Etats-Unis d'Amérique, d'une mystérieuse maladie, après vingt-six ans de règne sans partage de pouvoir. Le général Lansana Conté lui succède par coup d'Etat le 3 avril 1984. Celui-ci tient, quant à lui, les rênes du pouvoir pendant près de vingt-quatre sans pour autant répondre convenablement lui aussi aux attentes du peuple. Profitant de ce contexte chaotique du pays, Moussa Dadis Camara s'empare à son tour du pouvoir le 30 décembre 2008 à la mort de Lansana Conté, augmentant le nombre de coups d'Etat à trois. Mais ce dernier coup d'Etat de Moussa Dadis Camara suscite beaucoup d'espoir chez le peuple meurtri et trahi, d'autant plus que celui-ci, très tôt, promet d'organiser les élections présidentielles libres et transparentes et que ni lui, ni aucun membre de son gouvernement – le CNDD - ne seraient candidats pour briguer la magistrature suprême. Or il n'en est rien. En effet, la promesse faite par Dadis Camara n'a pas été à la hauteur de l'attente du peuple. Ainsi, après huit mois de pouvoir, Dadis se laisser tenter par la « vanité » du pouvoir ; il s'agrippe au pouvoir s'y accroche au détriment de la parole donnée et de la colère des populations. Bilan : plus de cent cinquante morts au stade de 28 septembre 2009 à Conakry, à l'occasion de la commémoration du cinquantième anniversaire de l'indépendance guinéenne.

Contrairement au personnage principal (Diouldé) de son tout premier roman, *Les Crapauds-brousse,* publié en 1979, aux éditions du Seuil, Tierno Monénembo refuse de s'installer pour le moment au pays natal. Raison invoquée ? Il ne voudrait pas y être considéré comme « une brebis parmi les loups ». Car enfin tant qu'il y a encore des membres de l'ancien régime de Sékou Touré au pouvoir en Guinée, y revenir « serait de mettre sa vie en danger », estime l'écrivain. C'est un suicide, poursuit-il. Dans ce contexte de méfiance, mais plus de prudence que de méfiance, force est de constater en effet que l'auteur semble se glisser dans les veines de Diouldé et de ses acolytes qui s'étaient complètement embourbés dans un cercle vicieux de corruption sans jamais pouvoir en sortir. Celui-ci incarne dans le roman le rôle d'un intellectuel « broyé » par la machine, par l'engrenage politique qu'il ne comprend ni ne parvient à maîtriser mais contre lequel il se rebelle, crie et vocifère vainement. Gnawoulata et Daouda vont même jusqu'à impliquer Diouldé dans un meurtre. Le témoignage suivant de Daouda en est l'illustration : « - Tu as goûté au fruit en quelque sorte, Diouldé. Et qui y goûte une fois y goûtera toujours. Tu es devenu un témoin qui ne peut plus en rester là ; à long terme, tu pourras devenir dangereux. Alors, on ne peut plus te laisser en dehors. Considère-toi donc comme intégré. »[1] L'exercice des fonctions du héros est en désaccord avec les convictions du régime politique en place. Diouldé nourrit dès lors l'idée de prendre les

[1] Tierno MONENEMBO, *op. cit.,* p. 109.

larges, de prendre ses distances à l'égard de la politique en place. Le roman est assez complexe à ce niveau, en ce sens que le lecteur ne sait que ce que le narrateur lui dit. Sur ce point, Daouda reste de plus en plus menaçant : « ...il faut vous neutraliser »[1]. Ce propos est d'autant plus inquiétant que Daouda exige de Diouldé la résignation totale sans rechigner. L'action se déroule en Guinée, pays d'origine de Tierno Monénembo. Gnawoulata et Daouda sont des acolytes du pouvoir. Ils sont ce qu'on appelle les adeptes de l'argent. Ils entraînent Diouldé dans les coulisses de leurs combines. Les lettres de Diouldé adressées à ses camarades de France ne sont-elles pas dès lors un prétexte pour cacher les vrais rapports de la politique guinéenne avec Tierno Monénembo ? En tout état de cause, même si l'auteur vivait à l'étranger pendant la rédaction de *Les Crapauds-brousse*, il n'en demeure pas moins que les circonstances politiques auxquelles sont confrontés Diouldé et ses camarades étudiants en Guinée sont analogues à celles de Tierno Monénembo. Aussi le romancier refuse-t-il de n'être qu'un simple commentateur de l'Histoire. Il croit en sa capacité à faire « bouger » les choses dans son pays par sa plume, y compris la mentalité des sceptiques. Ses multiples réactions face à la crise politique actuelle que traverse la Guinée font de lui un écrivain résolument engagé. En 1979, lorsqu'il publie *Les Crapauds-brousse*, la critique, unanime, s'est empressée de saluer l'entrée en scène d'un écrivain d'avenir. *Les Crapauds-brousse*, un roman unique, d'un ton et d'un style différents ouvrait ainsi, en même temps que *La Vie et demie* du Congolais Sony Labou Tansi et *Le Bal des caïmans* du camerounais Yodi Karone, une nouvelle ère pour la littérature africaine. Il est vrai que les trois romans parus au cours de la même année s'inscrivaient résolument dans la rupture. Alors que le Congolais est emporté par le Sida, que le Camerounais s'est retiré de la scène politique et littéraire après une brève carrière de jazzman, Tierno Monénembo, lui, est, de ces trois confrères, celui qui aura mené une longue carrière ininterrompue depuis près d'une trentaine d'années. Une carrière tressée d'œuvres tout aussi inoubliables qu'attachantes ; des textes devenus, au même titre que *L'Enfant noir* de Camara Laye ou *Les Bouts de bois de Dieu* de Sembene Ousmane, des classiques de la littérature africaine.

Nous nous rappellerons toujours le ton inédit qu'affiche *Les Crapauds-brousse*. En effet, c'est, nous semble-t-il, après Alioune Fantouré et Ahmadou Kourouma, le troisième écrivain qui s'attaque de manière frontale aux dictatures issues des nouveaux pouvoirs africains des indépendances. On y voit la Guinée de Sékou Touré avec les marionnettes de l'appareil d'Etat prêtes à exproprier les paisibles populations de leurs terres. Quiconque ose s'interposer est

[1] Tierno MONENEMBO, *op. cit.* p. 110.

aussitôt condamné et conduit au fameux « camp de la mort », comme Diouldé, le jeune intellectuel formé dans un pays de l'Est[1], au temps de la "camaraderie révolutionnaire".

En janvier-février 2007, de nouveaux troubles sociopolitiques secouent profondément la Guinée. Puis, en décembre 2008 le président, Général Lansana Conté meurt. Un officier de l'armée, le capitaine Moussa Dadis Camara alors inconnu du grand public s'empare du pouvoir à la suite d'un coup d'Etat dénoncé par la communauté internationale. Loin du pays natal et de l'antre politique, le regard de l'écrivain Monénembo continue de hanter cependant les consciences ; un regard interrogateur empreint à la fois de nostalgie et de mélancolie. Il est dorénavant privé de la quiétude « du berceau ». Contrairement à l'auteur, la fonction politique de Diouldé « *Directeur Section Europe de l'est* » au sein d'un régime dictatorial laisse un arrière-goût amer au jeune directeur. Contraint à la mort par pendaison, le narrateur omniscient fait preuve de la même autocritique que le narrateur principal (Koulloun) du deuxième roman, *Les écailles du ciel.* Or, quelle ressemblance, quelle distance peut-il avoir entre la fonction de ce jeune directeur de la « *Section Europe de l'Est* » et celle de Tierno Monénembo ? Somme toute, les traits de ressemblance semblent être les mêmes et peut-être s'affirment davantage. Car, tout comme Monénembo, Diouldé est un personnage cultivé, plus ou moins militant anticolonialiste et anti-impérialiste. Or, curieusement, la fin de ce jeune directeur est tragique ; ce qui est quelque peu différent du « destin » des autres personnages qui tentent de fuir à la fin du roman. Diouldé, avant de mourir avoue avoir péché par naïveté et par manque d'expérience politique. Il affirme aussi avoir sous-estimé le pouvoir politique du président Sâa Matrak. Dès lors, le narrateur-personnage-auteur (omniscient) devient un personnage en proie à un mal-être indicible que seule la force de l'écriture permet d'exorciser ; un peu comme à l'image de ce passage qui met fin au récit dans *Les Crapauds-brousse*. En l'occurrence l'arrêt sur image de Kandia, Râhi et le fou enfoncés dans le marécage jusqu'aux genoux,…quand soudain, indisposée par les rayons de soleil, Râhi, s'adressant au fou qui s'appuyait la tête contre un arbre, le nez ... ouvert au vent, pose la question : « N'est-ce pas que c'est la faute au soleil ? », Le fou ne répondit pas, dit le narrateur. Par cette attitude de silence, le fou même semble réfléchir ou peut-être veut-il se détourner du cirque de ce monde de « barbares ». En tout cas son attitude suppose, nous semble-t-il, qu'il a « décidément juré » de garder « sa calebasse à paroles ». « Un fabuleux trésor »[2]. Ainsi, le motif inhérent à l'écriture de ce roman autre. Une autre conception de la vie. Ne serait-il pas par exemple pour l'écrivain l'envie de se raconter, l'envie de narrer ses échecs et ses victoires par le prisme des personnages à un moment où l'homme aimait si bien la vie, mais où la vie se moquait si bien de

[1] La Hongrie.
[2] Cf. Tierno Monénembo, *Les Crapauds-brousse, op. cit.,* Paris, Seuil, 1979, pp. 185-186.

l'homme ? Peut-être bien. Mais quoi qu'il en soit, la prise de conscience de l'étendue de l'échec du combat national pour la liberté est sans équivoque dans notre corpus de base. Le combat national pour autant n'a pas contraint notre auteur à un nationalisme aveugle ; Tierno Monénembo n'a jamais évolué dans un esprit réduit ; il s'est toujours ouvert au monde, aux cultures. C'est la raison pour laquelle il entame une carrière professionnelle internationale sans pour autant ignorer la Guinée qu'il caresse par des mots doux mêlés d'une touche de nostalgie et/ou de mélancolie : « Ma petite terre qui m'a donné le jour et la nuit ».

La première conclusion à tirer du parcours de l'écrivain est que celui-ci, en choisissant la fonction d'enseignant, a compris que l'éducation reste et demeure la vocation la plus importante. En ce sens qu'elle permet de découvrir ou de redécouvrir toutes les autres cultures. De ce point de vue, l'enseignement reste la base de l'éducation d'un peuple. C'est pourquoi la participation de l'écrivain à l'éducation ou au « combat » dénote de l'orientation multiculturelle qu'il imprime à celle-ci. De ce point de vue, c'est une autre façon pour l'écrivain de valoriser la vertu reçue d'une grand-mère. Et à travers celle-ci, l'écrivain reflète l'image de sa propre mère[1], même s'il faut reconnaître à ce niveau la difficulté d'une image identitaire : celle de la mère biologique et celle de la grand-mère aimée à laquelle l'auteur s'identifie. D'où l'émergence du mythe personnel.

La seconde remarque est « l'omniprésence » de Tierno Monénembo dans les rencontres littéraires ainsi que dans les manifestations pour le changement de régimes en Guinée. Il s'engage aussi bien dans l'écriture que dans la vie réelle. Autrement dit, l'écrivain est un patriote convaincu. On le voit sur tous les fronts. Il s'est finalement au-dessus des ragots qu'on colporte sur lui. En particulier en ce qui concerne la préférence d'une ethnie sur une autre pour l'accession à la magistrature suprême de la Guinée ; il s'est aussi mis à l'écart des querelles tribalistes ou régionalistes qui ternissent l'environnement sociopolitique[2] de son pays. Convaincu qu'une seule ethnie ne peut jamais diriger la Guinée et que cette Guinée est et doit rester une famille au-delà de la diversité ethnique qui la caractérise. A travers sa plume, l'écrivain essaie de lutter contre toute tendance de favoritisme, tout soupçon de partialité politique, d'où la seconde tendance du mythe personnel : *la recherche d'une révolution des mentalités politiques*. A partir de cette volonté, l'écrivain

[1] L'auteur l'appelle « mère » dans *Les Crapauds-brousse.*

[2] A part une position plus ou moins critique, dirions-nous, quelque peu indigne d'un homme de culture, celle qui consiste à revendiquer l'exercice du pouvoir politique en faveur des Peuls en Guinée. Propos que l'auteur aurait tenu à la suite de la tuerie de Février 2007. Propos réfutés catégoriquement par l'écrivain qui considère que son propos a été détourné de son contexte.

se veut être le porte-parole, la voix des sans voix ou l'étendard du peuple martyrisé et non le bouc-émissaire d'une région, d'une tribu, d'une ethnie quelconque ou d'une classe sociale quelle qu'elle soit. La vocation d'écrivain est incompatible à une quelconque incitation à la haine raciale. Tierno Monénembo s'inscrit dans cette optique. A ce titre, il est plutôt un unificateur et non un détracteur ; plutôt un conciliateur et non un catalyseur[1]. S'il faut parler de catalyseur, ce vocable colle bien à Moussa Dadis Camara. Puisqu'il n'est de secret pour personne que c'est plutôt ce Moussa Dadis Camara[2] qui met le feu aux poudres à son accession au pouvoir en décembre 2008 en Guinée. Si les élections présidentielles libres et transparentes le 27 juin 2010 pourraient être une sortie de crise en Guinée, force est de reconnaître que l'appel à la paix et à la réconciliation du peuple guinéen, lancé par Tierno Monénembo constitue une sorte de bréviaire en faveur de la paix et la réconciliation dans ce pays. Quoi qu'il en soit, par cet acte, Monénembo fait montre d'une volonté d'acception de l'autre sans précédent. Une volonté qui justifie ses convictions et son rêve de servir résolument son pays et son peuple au moment opportun avec honneur et intégrité. L'auteur manifeste sa volonté de servir son peuple et non de se servir de lui. Comme nous avons pu le constater tout au long de cette analyse, l'écrivain prône la réconciliation entre les Guinéens. Mais pour lui cette réconciliation doit nécessairement passer par l'organisation d'une conférence nationale intitulée, « *Vérité et réconciliation* » pour panser les blessures du passé...

L'écrivain est obsédé par la *mémoire,* l'*Histoire* de son peuple et à travers celles-ci l'histoire et la mémoire du monde. Homme de culture dévoué et engagé,[3] il livre combat sans cesse renouvelé contre l'ignorance, l'oubli[4], l'indifférence et les idées reçues. Ses armes de combat demeurent principalement la culture. Il y est particulièrement attaché. Raison pour laquelle l'auteur met son talent et ses compétences d'homme de culture au service de l'Homme.

[1] Son appel, pour l'unification d'une Guinée libre et démocratique, lancé après la tuerie du 28 septembre 2009 au stade du 28 septembre à Conakry lors de la fête nationale, illustre mieux la volonté affichée de Tierno Monénembo d'apporter changement tant attendu par le peuple guinéen.

[2] Le chef de la junte au pouvoir en Guinée, qui est sous mandat d'arrêt international, a réclamé le 18 octobre 2009, une médiation sur la question de la candidature de Dadis Camara à l'élection présidentielle de janvier 2010. Une manœuvre de plus destinée sûrement à gagner du temps, selon l'opposition guinéenne.

[3] Selon Albert Camus pour introduire ce sujet : "*L'écrivain n'est pas engagé, il est embarqué*". Être engagé c'est avant tout prendre position, donc défendre une opinion ; c'est ici être embarqué dans une lutte, dans un affront ; c'est être comme un navire qui subit les courants des vents et des marées, mais qui doit, malgré tout, garder le cap. Cette citation dévoile bien que l'engagement c'est être pris dans la spirale, le tournoiement, l'ardeur, la pétulance et l'énergie de défendre, et d'être récusé ou dirions-nous pour reprendre le vocabulaire ou le jargon des marins « ballotté » par les antagonismes et les positions.
Et puis c'est également être pris dans les événements propres à son temps : c'est en ce sens que cette citation peut-être comprise. C'est s'embarquer dans tels faits et y mener un âpre plaidoyer ou un virulent réquisitoire. Etre engagé, dirions-nous, c'est être conscient que certaines choses sont étonnantes, absurdes. Ainsi, s'embarquer c'est aussi vouloir bouleverser ce qui est institué.

[4] Dans un entretien d'Olivier Barlet avec la philosophe Marie-José Mondzain, directrice de recherches au CNRS, M. Barlet affirme délimite le concept de l'oubli : «…C'est la réponse du berger à la bergère. S'il l'un y échappait, il y aurait une solution politique. Les deux s'enferrent, s'enlisent. Pour faire de la démocratie, il faut être capable d'oublier. L'oubli ne veut pas dire effacer mais inventer : se donner la possibilité d'avancer pour inventer…! »

Ce qui nous fait penser à un ouvrage entièrement consacré à la carrière politique et littéraire de Lecas Atondi-Monmondji, où il fait le témoignage suivant : « *Sorti du monde français…où la préoccupation de forger une élite impliquait…un savoir encyclopédique...*»[1] Au-delà de sa fonction d'homme de culture, les compatriotes de l'auteur - du moins la majeure partie – voient en Monénembo un homme au cursus universitaire atypique. Presque tous sont unanimes pour dire qu'il est un homme qui œuvre pour le développement de son pays, même si sa lutte se passe principalement loin, très loin du pays natal... Par ailleurs, il faut dire que Tierno Monénembo dispose d'une solide culture et d'une probité morale exemplaire. Conscient que toute participation à l'édification de la Guinée aux côtés du régime de Sékou Touré et des dirigeants actuels du pays constitue un leurre, l'écrivain oriente son combat. Il rejoint les organisations internationales. Le combat social ou politique change de direction. Mais le fond reste toujours le même : la liberté et l'épanouissement de l'Homme. Tels sont désormais les objectifs justifient les réactions de l'auteur contre le pouvoir politique actuel en Guinée. Dès lors, il serait injuste pour l'écrivain de se retirer du combat pour la liberté pendant que les innocentes gens se font assassiner par le clan militaire mafieux de Moussa Dadis Camara en Guinée. Si nul n'est tenu de réfléchir lorsqu'il faut choisir entre le meilleur et le pire, force est de reconnaître que les Guinéens méritent mieux que le mépris ; ils auraient peut-être préféré Lansana Conté à Moussa Dadis Camara. Car, au moins, sous le règne de Conté, jamais de tels massacres ne furent observés en Guinée[2].

Que retenir de ce chapitre ?

Au regard de ce qui précède, on peut affirmer sans risque de se tromper, qu'il existe une relation de causalité entre le mythe personnel, c'est-à-dire la personnalité sociale, donc consciente de l'auteur et sa personnalité inconsciente[3]. Dans ce rapport de forces, le « Moi social » de Tierno Monénembo obéit à une certaine impulsion, à une certaine injonction de son « Moi créateur ». Par conséquent, tous les deux paramètres du « moi » sont inséparables puisque concourant chacun à la formation du mythe personnel de l'écrivain. En conclusion, retenons que l'objectif de cette troisième partie a été – sans être prétentieux – d'expliquer ou de tenter d'expliquer en quoi le mythe personnel de Thierno Saïdou Diallo, alias Tierno Monénembo, a effectivement un rapport avec la formation de la personnalité consciente de celui-ci, d'une part, et d'autre part, essayer d'établir la genèse et l'évolution de ce mythe personnel.

[1] Lecas ATONDI-MONMONDJI, *op. cit.* p. 239.
[2] Les militaires ont tiré délibérément sur les manifestants le 28 septembre 2009, pendant la commémoration du cinquantième anniversaire de l'indépendance guinéenne, faisant plus de cent cinquante morts, selon les syndicats.
[3] Ce que nous appelons ici le patrimoine inconscient de l'écrivain.

Pour atteindre cet objectif, il nous a fallu procéder à une investigation. Celle-ci nous a permis de nous d'analyser, d'interroger et de prendre en compte l'environnement immédiat et social de l'écrivain. Les facteurs socio-historiques relevés à la suite de cette investigation attestent que le pays de naissance de l'auteur est très instructif à ce sujet. Pourtant, ce lieu aurait pu être un modèle idéal d'émergence d'une société nouvelle. Ces facteurs socio-historiques semblent avoir obligé l'auteur, à l'instar de ses personnages, à fuir...Toutefois, l'inspiration véritable – sauf avis contraire de l'auteur – semble être l'amour, l'affection de la grand-mère, mais aussi une volonté de se détourner de ce que l'auteur lui-même appelle, à juste titre, « le cirque du monde ici-bas » ; tout comme Henri Lopes[1]. En d'autres termes, la cellule familiale serait, nous semble-t-il, la source du réflexe inconditionnel de l'inspiration et de la formation du mythe personnel. Aussi, l'écrivain s'investit-il activement aux mouvements de protestations contre les violences faites aux femmes en Guinée. Ce mécontentement, il l'exprime également à travers son écriture. Sa formation en biochimie ne l'a pas détourné de cette écriture impartiale. Bien au contraire elle lui a donné un dynamisme professionnel et culturel qui galvanise ses compétences : tantôt coopérant en Algérie, tantôt enseignant au Maroc, la biochimie a engendré une vocation honorable : la culture.[2] La préférence d'une « tête bien faite à une tête bien pleine »[3] guide la carrière d'enseignement choisie par l'auteur. Pour continuer à mener son combat d'une manière plus efficace, Monénembo entame un temps d'exil presqu'interminable. Il voyage beaucoup. On le voit presque partout : tantôt en Guinée, le temps d'une visite ou sur une invitation, tantôt en Côte d'Ivoire pour animer une conférence, tantôt au Gabon invité par des étudiants chercheurs, tantôt en Algérie, tantôt au

[1] Cf. Léontine GUEYES, *Approche psychocritique de l'œuvre littéraire d'Henri Lopes,* Université Paris XII, 2006, 379p, p. 342.

[2] (Sociologie) : Ensemble des aspects intellectuels propres à une civilisation, une nation. La culture, dans une définition large et applicable à l'ensemble des animaux sociaux se conçoit comme étant un ensemble de savoirs et de pratiques qui se partagent et se transmettent socialement au sein d'un groupe donné et non par héritage génétique. ... Le mot culture tend à désigner la totalité des pratiques succédant à la nature. Chez l'humain, la culture évolue dans le temps et dans les formules d'échanges. Elle se constitue en manières distinctes d'être, de penser, d'agir et de communiquer…

[3] Rabelais attribue aux leçons des pédants scolastiques. Sous cette discipline inintelligente, qui surcharge la mémoire d'une érudition indigeste, qui emploie de longues années à étudier sans profit des livres insipides, tels que le Moyen Âge en avait produit en abondance, l'esprit perd toute initiative, toute spontanéité; il s'hébète au lieu de se dégourdir; il s'enfonce dans les obscurs détours de la dialectique syllogistique; il ne sait plus penser avec simplicité ni parler avec franchise. A ce propos, Blaise Pascal a écrit dans ses *Pensées* que : « Si l'homme se vante, je l'abaisse; s'il s'abaisse, je le vante, et je le contredis toujours, de façon à lui prouver, qu'il est un monstre incompréhensible.»
Contrairement à Rabelais, l'éducation de Montaigne fut tout autre. En effet, «L'effort principal fut de réclamer une éducation générale et humaine. Personne n'a mieux compris que lui la nécessité de développer dans chaque individu les facultés qui font l'homme, avant de lui apprendre le métier qui fait le spécialiste. De tout temps il est nécessaire, il l'était surtout au seizième siècle, de rappeler l'attention vers cette éducation générale qui donne les moyens de réussir dans toutes les carrières, d'apporter partout une âme humaine, où l'on retrouve dans leurs grandes lignes tous les traits distinctifs de notre nature. Avant d'être des avocats, des médecins, des industriels, des professeurs, des mathématiciens; avant d'emprisonner notre vie dans une profession spéciale, il faut songer à devenir des hommes, c'est-à-dire des intelligences ouvertes, capables de tout comprendre, des cœurs sensibles sachant aimer tout ce qui est digne de l'être; des consciences droites et des caractères fermes, que les hasards de l'existence ne surprendront pas, dépourvus et désarmés; des hommes enfin "qui puissent faire toutes choses et n'aiment à faire que les bonnes".»

Maroc pour enseigner, tantôt au Brésil sur les traces laissées par nos ancêtres communs, tantôt à Caen, où il est définitivement installé. Ses engagements restent l'expression de son mythe personnel.

Dès lors, ces faits évoqués, bien qu'ils ne datent pas tous de l'enfance de Tierno Monénembo, sont, nous semble-t-il, à l'origine de l'orientation de son énergie, de toute son énergie, de son combat, de tout son combat pour l'émergence d'une Guinée libre, où il fait bon vivre. On constate ainsi que la personnalité inconsciente de l'écrivain issue de cette recherche est dans un rapport de force dialectique avec la personnalité consciente et sociale de l'écrivain. Mais ce propos doit être relatif. Car, comme le dit Charles Mauron, « au drame…qu'un auteur nous montre, peut correspondre un autre drame intérieur, personnel, dont il ne dit rien. »[1]

Conclusion générale

Dans nos hypothèses de recherche, il s'agissait de démontrer que l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo renferme une signification inconsciente. Pour mener à bien cet objectif, nous avons convoqué la psychocritique. Une des théories d'obédience psychanalytique. Ce qui nous a permis de démontrer que les facteurs psychiques et psychologiques personnels de l'écrivain sont à l'origine de son inspiration littéraire. Notre approche méthodologique a permis non seulement d'analyser les textes de l'auteur, mais aussi et surtout l'écrivain lui-même à travers ses personnages qui incarnent sa personnalité inconsciente. Cela nous a permis de partir du texte pour aboutir à la personne civile de l'auteur. Et non l'inverse. Notre approche critique s'est intéressée à la dichotomie (*signifié/signifiant*). Nous avons analysé, expliqué et interprété l'implicite des éléments inconscients résultant de l'analyse textuelle en vue de déceler ce que Charles Mauron appelle « les réseaux associatifs »[2]. L'analyse des personnages principaux a été privilégiée pour orienter et circonscrire davantage notre réflexion sur le sujet. Ce qui a permis d'élargir le champ d'investigation des instances narratives. L'étude de ces instances se subdivise en trois parties. La première partie consiste à superposer les instances narratives pour en dégager la caractéristique essentielle. Ce qui a permis de déduire un narcissisme exacerbé des personnages principaux. C'est que l'œuvre est un élément provenant psychisme de l'auteur. La superposition des textes montre le malaise des principaux personnages (Cf. Diouldé et Cousin Samba). Ce

[1] Charles MAURON, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine, op. cit.,* p. 34.
[2] Cf. Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique, op. cit.* , p. 31.

malaise les conduit à la solitude et/ou à la marginalisation. A cela s'ajoutent des traumatismes et des conflits sociaux. Diouldé et Cousin Samba choisissent la « solution finale » : l'introspection régressive ou le retour à l'univers maternel, comme étant l'unique remède à la souffrance. Les réseaux obsessionnels sont involontaires. Ce qui confirme les hypothèses définies au début de la thèse. Le rêve de l'auteur se développe d'une manière inconsciente dans les romans. L'écrivain est « obsédé de la mémoire ». Il n'y a pas un seul de ses romans qui ne traite pas de la question de la mémoire. Car pour le romancier le monde est en train de perdre la vertu. Subsidiairement, le réseau associatif révèle un conflit psychique chez l'écrivain. Conflit autour duquel gravitent les trames du récit.

Notre objectif a été de rendre intelligibles les présupposés auxquels renvoie l'imagination inconsciente de l'écrivain. Il ne s'agit pas de faire une psychanalyse de l'auteur. Bien au contraire, il s'agit de faire « parler les faits » qui déterminent la formation de la personnalité inconsciente de l'écrivain. D'après nos constats, le premier élément ayant été à l'origine de la formation du mythe de l'écrivain est le lieu natal. C'est-à-dire la Guinée. Tierno Monénembo est originaire de Porédaka, un village de la région montagneuse du Fouta Djalon. Cette région fut divisée en neuf provinces. L'auteur attribue le titre de son dernier roman, *Le roi du Kahel*[1], à l'une de ces provinces. C'est ce qui explique la conception et la réalisation du *roi de Kahel.* Au cours de notre investigation, l'écrivain nous a dit que le projet d'écriture de ce roman lui a été suggéré par son ancien proviseur, Djibril Tamsir Niane, auteur de *Soundjata ou l'épopée mandingue,*(1960). En revanche, la rupture familiale et le divorce politique d'avec le régime de Sékou Touré sont des facteurs importants dans la conception et la réalisation de l'inspiration romanesque. A cela s'ajoute l'interprétation des éléments biographiques qui confirment nos hypothèses. Une vie monoparentale conséquence collatérale du divorce précoce des parents explique aussi la formation d'une personnalité inconsciente. La séparation brutale de l'écrivain contraint à l'exil (cf. *Un rêve utile* (1991) crée un traumatisme qui laisse son empreinte à l'écriture, d'autant plus qu*'a priori* rien ne destinait Monénembo à l'écrivain : ni le choix professionnel - doctorat d'Etat en biochimie - ni l'engagement en politique.

De tout ce qui précède, il apparaît que Tierno Monénembo est un intellectuel convaincu. Un homme de culture qui se bat pour que disparaissent en Guinée et en Afrique des querelles tribales, ethniques ou raciales. L'auteur cultive dans ses œuvres la nécessité de la recherche du bonheur et l'oubli de la misère et le temps perdu. Un temps où tout le peuple œuvrerait pour garantir ce bonheur. Les convictions de Tierno Monénembo, son choix

[1] Prix Renaudot 2008.

professionnel, ses engagements littéraires et sa vie sociale sont conformes au mythe personnel. Il s'agit de l'avènement d'un monde nouveau où il fait bon vivre. La production littéraire et la vie sociale forment cet idéal. L'œuvre romanesque se présente d'une part, comme des fragments d'autofiction et/ou d'autobiographie, d'autre part comme des romans historiques ou éducatifs. Son écriture met en scène des personnages de tous les jours. *L'approche psychocritique de l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo* s'inspire des romans qui se lisent comme un journal de bord. Elle provient de la vie des personnages qui aimaient la vie à un moment où la vie ne voulait pas d'eux. La perspective de l'écriture varie d'un roman à un autre. Elle est ouverte et se construit sous le signe perpétuel de « *l'instable*[1] ». L'écrivain transmet dans ses romans la rigueur personnelle dans la recherche de la vérité historique (cf. *Peuls*, 2004). Le second niveau d'ancrage est que les romans ont en commun l'esclage mais aussi présentent des topoï divers et variés. Excepté (*L'Aîné des orphelins*, Seuil, 2000) qui a un statut particulier. Tous les autres romans ont en commun l'esclavage (Cf. *Pelourinho,* Seuil, 1995). C'est dire aussi que la nécessité de la sauvegarde de *l'Histoire* et de la *Mémoire collective*, (Cf. *Peuls,* Seuil, 2004) et (*Les écailles du ciel,* Seuil, 1986) occupe une place importante dans la réflexion de l'écrivain. Cela suscite une prise de conscience chez les personnages secondaires ou figuratifs qui sont conscients de la précarité et de la subordination de leur existence. Ce complexe d'infériorité est d'autant plus difficile à supporter par les personnages qu'il consiste à nier l'existence leur identité culturelle, biologique et interculturelle. Au-delà de la quête identitaire ou de l'origine socioculturelle (Cf. *Peuls*), la trajectoire suivie par les personnages dans *Un Attiéké pour Elgass,* (Seuil, 1993) *Un rêve utile,* (Seuil, 1991)*, Pelourinho* (1995) ou *Peuls* (2004) est atypique. L'activité professionnelle du poète Cellou dans *Cinéma* (1997)*,* d'Escritore dans *Pelourinho* (1995) atteste une certaine revendication autobiographique de l'écrivain. Car en effet Tierno Monénembo attribue à ses personnages des carrières d'écrivain ou d'enseignant. Mais s'il est important de ne pas confondre l'auteur et le narrateur, force est de constater que les interventions soudaines du narrateur dans le récit, à la fois comme protagoniste et comme auteur avec des analyses pertinentes impersonnelles rendent les textes complexes à la réception. L'œuvre romanesque de Tierno Monénembo est un champ de recherche vaste. L'écrivain intègre dans ses romans des éléments de sa vie intérieure plus ou moins ou refoulés. Il appartient au chercheur d'extérioriser cette intériorité en prêtant une oreille attentive à l'écoute de l'écriture romanesque : divorce parental, dictature de Sékou Touré, l'exil, etc. C'est une introspection permanente qui interpelle le chercheur d'ausculter les textes. D'une manière explicite, l'écriture de Monénembo est en

[1] Noémie AUZAS, *Tierno Monénembo, une écriture de l'instable,* Paris, L'Harmattan, mars 2004, 185p, p. 21.

perpétuelle oscillation entre le réel et le rêve de ses personnages désemparés entre deux mondes. (Cf. *Un rêve utile*). La conscience et l'inconscience aussi. Ce qui suppose une certaine transcendance du réel et de irréel. L'auteur réfute-t-il catégoriquement toute classification et restriction visant à stigmatiser son œuvre dans un canevas prédéfin. L'œuvre est le réseau par lequel les modes de combinaison font écho à celui du rêvé. Mais si le personnage de fiction est différent de la personne physique de l'écrivain, il n'en demeure pas moins que celui-ci puisse être réduit aux signes distinctifs textuels relatifs aux personnages : « un tissu de mots » selon Charles Mauron ou mieux encore : « un vivant sans entrailles ». Mais notre analyse nous a permis de découvrir ce que Mauron appelle la « transparence..., l'étrange image de son créateur, ou d'une partie de son créateur […] révélant d'intimes conflits. »[1] Ces conflits sont les conséquences de son exil forcé. Autrement dit, le personnage monénembien est un nomade perpétuel. C'est le cas par exemple de Diouldé dans *Les Crapauds-brousse*. Ainsi s'interroger sur les liens qui unissent l'écrivain à son texte, c'est étudier l'intertextualité du corpus de base.

Au terme donc de cette étude et loin de prétendre à l'épuisement total du sens du texte littéraire, la présente approche se veut pragmatique. Elle s'attèle à la recherche d'un aspect de la personnalité de l'écrivain : *l'inconscient* dans l'œuvre. Or, l'inconscience apparaît dans texte littéraire par l'intermédiaire des signifiants/signifiés. Cependant le texte littéraire reste aussi *« ouverte »* par le fait d'interprétations nouvelles selon que l'interlocuteur soit ou non de la culture de l'auteur. Si de nombreuses recherches ont été effectuées sur les romans de Monénembo, en l'occurrence, *Mémoire et écriture de l'histoire dans Les écailles du ciel* de Pius Ngandu Nkashama, Paris, L'Harmattan, 1999, 207p ; *Tierno Monénembo, une écriture de l'instable* de Noémie Auzas, Paris, L'Harmattan, 2004, 178p, préfacé par le professeur Jacques Chevrier ; *Tierno Monénembo : le roman de l'exil* d'Edem Awumey, Berlin, WVB, 2006, 192p, pour ne citer que ceux-ci, force est de constater qu'aucune étude portant sur la perspective psychocritique n'a été réalisée à ce jour. Nous espérons que la présente thèse sera le point de départ d'autres travaux de recherche dans la perspective d'enrichir davantage les recherches menées sur le sujet. Qu'elle soit lue non seulement comme une part de vérité inconsciente que renferme chaque œuvre littéraire mais aussi et surtout en fonction de la rigueur de l'interprétation de la « *chose littéraire* ». L'esthétique de la création littéraire chez Tierno Monénembo témoigne de la volonté de l'auteur de s'affranchir des formes classiques de la prose. L'écrivain crée un discours proche de la réalité africaine. Une réalité marquée par le chaos, la confusion et l'incertitude. Les stigmates de

[1] Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique, op. cit.,* p. 9.

cette révolution sont perceptibles au niveau des grandes catégories romanesques (temps, espace, intrigue, personnages).

L'écrivain est difficile à appréhender dans son ensemble. Son écriture aussi. Entre les deux, il y a une complicité indéniable. Pour y parvenir il a fallu s'arrêter sur des images, sur des on-dit, sur des implicites, sur des suppositions pour « écouter » l'écriture. Sans oublier qu'Elgass n'a pas reçu son fameux Attiéké. Quant à Faustin, il est inconsolable sur la mort de ses parents. Il s'interroge sur ce que le génocide a apporté au rwandais. Pendant ce temps Galant Métro et les immigrés analphabètes en France se targuent d'avoir rêvé utile. Espoirs déçus de l'écrivain ? Peut-être bien ! Mais toujours est-il que l'entretien que l'écrivain a bien voulu nous[1] accorder le 17 février 2010 à Caen et qui est retranscrit en annexe de la présente thèse éclaire davantage sur l'évolution mentale de l'écrivain par rapport au contexte de ses romans. De Mamou en passant par Porédaka, le village natal de l'écrivain, Abidjan, Dakar, Rabat, Alger, Lyon, Caen, Salvador de Bahia, New York, etc., l'espace n'est plus suffisant pour les souvenirs de l'écrivain. Où qu'il aille, les souvenirs, la culture à travers les symboles tels que « le sassa », « l'hexagramme de coralline », les « sept noix de cola » ou « le rocher de la Kagera » le suivent indéniablement. Le pouvoir de la littérature qui transcende les préjugés. L'approche critique des œuvres de Tierno Monénembo nécessite une mise en perspective permanente des objectifs en fonction de l'orientation de la recherche : passage de l'insignifiant à la cohérence des significations, de l'informe à la forme, du vide au plein, de l'absence à la présence d'un espoir nouveau et d'une espérance nouvelle pour le peuple de Guinée.

Nous ne saurons terminer cette thèse sans rendre un hommage à tous les guinéens tombés sous les balles des militaires sur le chemin difficile de la conquête de la démocratie dans notre pays. Notamment lors du meeting du 28 septembre 2009 au stade du même nom. Au-delà de toutes les querelles inhérentes à la vie en collectivité, force est de constater que les guinéens savent se ressaisir en regardant tous ensemble dans la même direction de la paix et de la réconciliation nationale. Si la Guinée a un nouveau président démocratiquement élu le 19 décembre 2010, Pr Alpha CONDE, c'est parce que les guinéens sont unis. Ils ont triomphé et dépassé leurs querelles tribales et régionalistes. C'est une vertu essentielle à l'heure actuelle en Afrique. Il appartient dorénavant au président de la république de réconcilier les Guinéens, de tous les guinéens, de tous les horizons politiques. D'autant plus que pourqu'il soit élu président de la République de Guinée, il a fallu l'action conjuguée de toutes les régions naturelles de la Guinée

[1] Elsa COSTERO et Mohamed KEITA, *Rencontre avec Tierno Monénembo,* Caen, février 2010.

au sein d'un même mouvement d'ensemble « *Alliance arc-en-ciel* »[1] qui a porté ses projets et ses ambitions politiques pour la Guinée.

Le Président Alpha CONDE peut et doit parvenir à extirper les rancoeurs, l'exclusion, le favoritisme, l'affairisme, la corruption, les écarts de conduite pour qu'enfin – comme le 2 octobre 1958 – nous parlions le même langage. Comme dans toute démocratie, un nombre important de guinéens n'ont pas d'adhéré à son projet de société pour la Guinée.

Qu'à cela ne tienne ! Il ne doit pas les exclure. Ainsi va la démocratie. Seule la compétence doit être prise en compte pour distinguer les citoyens ainsi que leur utilité sociale. Devant la loi tous les guinéens restent égaux en droit et en devoir. De la même manière, aucune région ne doit se sentir exclue ou légée dans la répartition des biens. Dans son entourage immédiat, il doit veiller à endiguer les ardeurs de certains de ses proches collaborateurs enclins à la provocation ou à l'exclusion. Leur faire comprendre que la Guinée appartient à tous les guinéens et qu'en Guinée, il n'y a pas de région « Hellène » et que le pouvoir n'est pas prédestiné à une région indéfiniment est indispensable.

Bref, de la paix, du développement, de la prospérité, de l'unité nationale. Somme toute le progrès de la Guinée d'aujourd'hui et de demain dépend de la façon dont il gère son pouvoir et sa victoire au profit exclusif du pays. Saura-t-il le faire pour donner vie et confiance à ce pays, dont désespéraient de voir la démocratie plusieurs de ses vaillants fils morts en exil à cause de la bêtise et de l'absurdité humaines ? En tout état de cause l'espoir est permis, d'autant plus que ce *come-back* à la guinéenne tant attendu, salué par la communauté internationale place déjà notre pays au rang des pays où la démocratie et ses vertus s'installent par la seule volonté des masses populaires. Cette tradition s'instaure pour que les générations futures puissent librement s'en imprégner. Puisse ce changement, ce soleil qui pointe à l'horizon en Guinée ne souffrir d'aucun aternoiement afin que le développement économique au profit de tous prenne le dessus sur l'autarcie, la division, le régionalisme, l'obscurantisme et l'ostracisme sournois. Dans ce nouvel espoir vers le progrès, les guinéens doivent se consacrer strictement à l'essentiel : c'est-à-dire le développement économique à travers le travail rien que pour le travail pour repousser les limites de la pauvreté pour ne pas parler de la misère. Car celle-ci taraude le pays depuis longtemps. Le travail pour tous et la conscience professionnelle doivent être le prochain combat des nouvelles autorités du pays ainsi que de tous les guinéens de quelques bords politiques qu'ils soient en vue de la mise en valeur de l'immense potentialité économique du sol et du sous-sol guinéen qui font que les spécialistes du sol qualifient la Guinée de « scandale géologique ». Nous osons espérer

[1] L'*Alliance arc-en-ciel* est une coalition de plus de soixante-quinze partis politiques.

qu'à travers celle nouvelle ère le pays prendra son envol pour reprendre toute la place qui, jadis, faisait la sienne en Afrique de l'Ouest : « *Une terre bénie des dieux pour donner à manger et à boire à ses enfnats* », disait Léopold Sédar Senghor.

BIBLIOGRAPHIE[1]

[1] La bibliographie de cette recherche aurait pu être grossie. Mais nous avons cru utile de la limiter strictement aux indications pratiques. Ainsi, le lecteur trouvera ici, d'une part, les principaux ouvrages ayant servi à éclairer notre démonstration méthodologique et un certain nombre de travaux critiques déjà effectués sur notre corpus complètent les éléments bibliographiques. Dans l'immense littérature concernant la personnalité inconsciente et de sa structure de notre auteur, nous avons choisi des textes qui nous ont paru les plus utiles. Enfin, dans le but de présenter une bibliographie plus ou moins cohérente, nous avons cru utile de placer le corpus de base, en-tête avant les articles, les travaux et ouvrages critiques, les essais et la poésie ; les dictionnaires littéraires, les anthologies et les sites internet consultés au cours de nos quatre années de recherche.

I - CORPUS

A - CORPUS de base

MONÉNEMBO (Tierno), *Les Crapauds-brousse*, Paris, Seuil, 1979, 185p.

Les Ecailles du ciel[1], Paris, Seuil, 1986, 192p ;

Un Rêve utile, Paris, Seuil, 1991, 251p ;

Un Attiéké pour Elgass, Paris, Seuil, 1993, 170p ;

Pelourinho, Paris, Seuil, 1995, 221p ;

Cinéma, Paris, Seuil, 1997, 216p ;

L'Aîné des orphelins, Paris, Seuil, 2000, 156p ;

Peuls, Paris, Seuil, 2004, 383p ;

La tribu des Gonzesses, Paris, aux Editions Cauris et Acoria, 2006, 118p. (Première *pièce de théâtre publiée de l'auteur*) ;

Le roi de Kahel[2]*,* Paris, Seuil, mai 2008, 261p.

[1] Grand prix littéraire d'Afrique noire, en1986.

[2] Prix Renaudot 2008.

B – Travaux sur le corpus

B_1 - *Ouvrages critiques, Thèses et Mémoires*

AUZAS (Noémie), *Tierno Monénembo, Une écriture de l'instable,* Paris, L'Harmattan, 2004, 178p. ;

AWUMEY (Edem Koku), *Tierno Monénembo : écriture de l'exil et architecture du moi*, Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise, 2005, 391p. ;

NGANDU NKASHAMA (Pius), *Mémoire et écriture de l'histoire dans Les écailles du ciel de Tierno Monénembo*, Paris, L'Harmattan, 1999, 207p.

B_2 - *Articles*

CÉVAËR (Françoise), Entretien avec Tierno Monénembo « Littérature d'Afrique noire » in *Revue de littérature comparée*, N°1, Janvier-Mars 1993, Paris, Didier Littératures, 1993, pp. 164-170 ;

CÉLÉRIER (Patricia-Pia), « Auteur de *Pelourinho* » entretien avec Tierno Monénembo in *Notre Librairie* N°126, Juin-Juillet, 1996, p.11 ;

CLANCIER (Anne), Ébauche d'une étude psychocritique de l'œuvre de Guillaume Apollinaire » in *Revue des Lettres modernes*, N°327-3, Paris, 1972 ;

GBANOU (Sélom), « Tierno Monénembo : la lettre et l'exil » in *Tangence*, *Figures de l'exil dans les littératures francophones*, N°71, pp.41-61 ;

KEÏTA (Mohamed S.) (sous la direction de), 3p-plus, magazine International, Bimestriel Panafricain d'Informations et d'Analyses, 14ème année, Conakry, Sk International Consulting Group, N°124 Mai-juin 2011, 50p, p. 5.

MALANDA (Ange-Sévérin), «Tierno Monénembo : littérature et transhumance » in *Présence Africaine*, N°44, Paris, 4èmeTrimestre, 1987, pp. 47-58 ;

MONÉNEMBO (Tierno), « Williams Sassine et moi » in *Jeune Afrique* N°1886, Février-Mars 1997 ;« Salvador de Bahia : la ville la plus africaine du Brésil » in *Eben 'A*, N°1, Paris, Eben ' A, 2004, pp. 30-33 ;

« La Guinée aussi » in *Notre Librairie*, N°88-89, Juillet-Septembre 1987, p.8 ;

MOURALIS (Bernard), « Du roman à l'Histoire : Tierno Monénembo, *Peuls* » in *Etudes littéraires africaines, Littérature peule*, N°19, Juillet-Août 2005, Paris, Karthala, 2005, pp. 43-49 ;

KODIA (Noël), « Le Professeur Jacques Chevrier : Un baobab de L'Afrique littéraire » in *Afrique Education*, N°237-238, du 1er au 31 octobre 2007, Paris, pp. 34-37 ;

DIOP (Papa Samba), « Littérature francophone : une nouvelle génération », in *Notre Librairie, N*°146, Octobre-Décembre 2001, pp.12-17 ;

FONKOUA (Romuald), « Mémoire(s) manipulé(e)(s) » in *Mémoire, mémoires*, Cergy-Pontoise, CRTH, Université Cergy-Pontoise, 1999, pp.5-8 ;

IFFONO (Aly Gilbert), « Migrations mandingues dans la zone littorale guinéenne du XVème au XIXème siècle » in *Migrations anciennes et peuplement actuel des côtes guinéennes,* sous la direction de Gérald GAILLARD, Paris, l'Harmattan, 2000, p.77 ;

KAKÉ (Ibrahima Baba), « L'Époque coloniale » in *L'Afrique, mythes et réalités d'un continent*, sous la direction de Rémy BAZENGUISSA et Bernard NANTET, Paris, Ch. Midi, 1995, 122p. ;

KALONDJI (Zézézé T.), « Éléments pour une analyse plurielle du

Pleurer-Rire de Henri Lopes » in *Peuples noirs, peuples africains*, N°3-7, Janvier-Février, 1984 ;

BRICOURT (Bernadette), « Préface » in *Le Regard d'Orphée*, *Mythes et littératures de l'Occident*, pp.11-18 ;

CHEMAIN (Arlette), « Évolution – Transfiguration de l'exclu : écriture dans différents contextes géoculturels : M.-C. Blais, R. Boudjedra, Tchicaya U' Tamsi » in *Figures de l'exclu*, Actes du Colloque International de Littérature comparée, Mai-Juin 1997, textes réunis par Jacqueline SESSA, Université de Saint-Étienne, pp.83-101.

B_3 - ***Ouvrages sur la Guinée***

KAKÉ (Ibrahima Baba), *Sékou Touré : le héros et le tyran*, Paris, Jeune Afrique, 1987, Coll. « Jeune Afrique Livre », Vol III, 254p ;

BAH (Thierno), *Mon combat pour la Guinée*, Paris, Karthala, 1996 ;

BARRY (Alpha Ousmane), *Les racines du mal guinéen*, Paris, Karthala, 2004 ;

BARRY (Nadine), *Guinée : les cailloux de la mémoire*, Paris, Karthala, 2003 ;

CAMARA (Laye), *L'Enfant noir*, Paris, Librairie Plon, 1953, pour la présente éd. Paris, Pocket, 1994, 220p. ;
(*Prix Charles VEILLON*)

Le Regard du roi, Paris, Librairie Plon, 1954, 252p. ;

Dramouss, Paris, Librairie Plon, 1966, 245p. ;

Le Maître de la Parole, *Kouma Lafôlô Kouma*, Paris, Librairie Plon, 1978, 285p. ;

CONDÉ (Alpha), *Un Africain engagé* : « *ce que je veux pour la*

Guinée », Entretien avec Jean BOTHOREL, Paris, Jean Picollec Éditeur, 2010, 166p. ;

CAMARA (Djibril Kassoumba), *La diaspora guinéenne*, Paris, l'Harmattan, 2004 ;

DEVEY (Muriel), *La Guinée,* Paris, Karthala, 1997 ;

DIALLO (El Hadj Maladho), *Histoire du Fouta Djallon*, Paris, l'Harmattan, 2001 ;

DIALLO (Thierno), *Les Institutions politiques du Fuuta Dyalon au XIX*ème *siècle*, Dakar, IFAN, 1992 ;

DIAWARA (Manthia), *En quête d'Afrique*, Paris, Présence Africaine, 2001 ;

FOFANA (Khalil I.), *L'Almamy Samory Touré*, Paris, Présence Africaine, 1998;

JEANJEAN (Maurice), *Sékou Touré, un totalitarisme africain*, Paris, l'Harmattan, 2004 ;

KABA (Lansiné), *Le « non » de la Guinée à De Gaulle*, Paris, Éditions Chaka, 1990 ;

CAMARA (Kaba 41), *Dans la Guinée de Sékou Touré : cela a bien lieu*, Paris, L'Harmattan, 1998, Mémoires africaines, 253p ;

LEWIN (André), *La Guinée*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 1984 ;

SORRY (Charles E.), *Sékou Touré, l'Ange exterminateur*, Paris, l'Harmattan, 2000 ;

NIANE (D. Tamsir), *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960, 153p. ;

DAOUDA (Boubacar), *La création romanesque chez Tierno Monénembo, écrivain africain francophone.* Thèse de doctorat, Bordeaux, Université, Michel de Montaigne, pp. 31-50 ;

II – OUVRAGES MÉTHODOLOGIQUES ET THÉORIQUES

ANZIEU (Didier), *Le Corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981, 377p. ;

ADOTEVI (Stanislas S.), *Négritude et négrologues*, Paris, Éd. Le Castor Astral, 1998, 216p. ;

BAL (Mieke), *Narratologie : les instants du récit*, Klincsieck, 1997, 171 p. ;

Narratologie, essais sur la signification narrative des cinq romans modernes, Paris, Éd. H et S, 1984, 199p. ;

BARTHES (Roland), *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, 1966, 86p. ;

BELLEMIN-NOËL (Jean), *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979, 203p. ;

Psychanalyse du texte littéraire, Paris, Nathan, 1996, 127p. ;

BENVENISTE (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, Tome II, Paris, Gallimard, 1974, 286p. ;

BRUNEL (Pierre), *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, 292p. ;

CHABROL (Claude), et COQUET (J.C.) *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, 224p. ;

CHESNEAU (Albert), *Essai de psychocritique de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, 1971, Lettres modernes, Coll. Archives des Lettres modernes, N°129, 96p. ;

CLANCIER (Anne), *Psychanalyse et critiques littéraires*, Toulouse, Privat, 1973, 228p. ;

Raymond QUENEAU et la psychanalyse, Paris, Éd. Du Limon, 1994, 286p. ;

COHN (Dorrit), *La transparence intérieure, modes de représentation de*

la vie psychique dans le roman, Trad. Alain BONY, Paris, Seuil, 1981, 316p. ;

ECO (Umberto), *Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, 314p. ;

FONTANIER (Pierre), *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, 505p. ;

FREUD (Sigmund), *Délire et rêve dans la* « *Gradiva* » *de Jensen*, Trad. Marie BONAPARTE, Paris, Gallimard, 1949, 215p. ;

Abrégé de psychanalyse, Trad. Anne BERMAN, Paris, PUF, 1985, 84p. ;

Essais de psychanalyse, au-delà du principe du plaisir, psychose collective et analyse du Moi et ça, considération sur la guerre et la mort, Paris, Payot, 1963, 280p. ;

Trois essais sur la théorie de la sexualité, Trad. Reverchon-Jouve, Paris, Gallimard, 1985, 182p. ;
L'interprétation des rêves, Trad. I. Meyerson, Éd. Augmentée et révisée par D. BERGER, Paris, PUF, 1973, 573p. ;

GENETTE (Gérard), *Figure III,* Paris, Seuil, 1979, 285p. ;

Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1983, 118p. ;

GENGEMBRE (Gérard), *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 1996, 64p. ;

GLAUDES (Pierre), et REUTER (Ives) *Personnages et Histoire littéraire*, Toulouse, Presse universitaire de Mirail, 1984. ;

GOLDEMAN (Lucien), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, 372p. ;

GOURDEAU (Gabrielle), *Analyse du discours narratif*, Paris, Magnard, 1993, 129p. ;

GREEN (André), *Un Œil en trop, le complexe d'Oedipe dans la tragédie,*

Paris, Les Éd. de Minuit, 1969, 288p. ;

GRUNBERGER (Béla), *Le narcissisme, essais de psychanalyse,* Paris, Payot, 2003, 341p. ;

HAMON (Philippe), *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougons-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1998, 327p. ;

BAUCHAU (Henry) *L'Écriture à l'écoute, essais réunis et présentés par Isabelle GABOLDE*, Actes Sud, 2000, 154p. ;

MIGNARD (Annie dirigé par), *Écrire aujourd'hui*, Paris, Autrement revue, 1985, 253p.

MAYER (Bob) *Écrire un roman et se faire publier*, Paris, Groupe Eyrolles, 2008, 225p. ;

JOUVE (Vincent), *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, 191p. ;

L'Effet, personnage dans le roman, Paris, PUF, 1992, 272p. ;

KLEIN (Mélanie), *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1978, 453p. ;

LEJEUNE (Philippe), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 358p. ;

KAPLAN (Leslie), *Le psychanalyste*, Paris, P.O.L éditeur, 1999, 463p. ;

LINVELT (Jaap), *Essai de typologie narrative : « le point de vue » théories et analyses*, Paris, José CORTI, 1981, 315p. ;

MAINGUENAUD (Dominique), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003, 3ème éd., 203p ;

MAURON (Charles), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, Paris, José CORTI, 1963, 380p. ;

L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine, Paris, Genève, Champion-Slatkine, 1986, 350p. ;

MIRAUX (Jean-Philippe), *Le portrait littéraire*, Paris, Hachette, 2003, 128p. ;

POULET (Georges, sous la direction de) *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Plon, 1967, 515p. ;

RAVOUX RALLO (Élisabeth), *Méthodes et critiques littéraires*, Paris, Armand Colin, 1993, 169p. ;

RICARDOU (Jean), *Le Nouveau roman suivi de Les raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil, 1973, 253p. ;

TADIE (Jean-Yves), *La Critique littéraire au XX*ème *siècle*, Paris, Belfond, 1987, 318p. ;

III – OUVRAGES GÉNÉRAUX ET HISTORIQUES

ARTURO et HORCAJO (Carlos), *La Question de l'altérité du XVI*ème *siècle à nos jours*, Paris, Ellipses, 129p. ;

BALANDIER (G.), *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, Paris, PUF, 1982, 529p. ;

BAUDOUIN (Charles), *L'Âme enfantine et la psychanalyse : les complexes*, Genève, Paris, Institut Jean-Jacques ROUSSEAU, 1950, 176p. ;

BEAUD (Michel), *L'Art de la thèse,* Paris, La Découverte, 1986, 153p. ;

BENAC (Henri), *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette Éducation, 1976. ;

BLANCHOT (Maurice), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, Rééd. Coll. « Folio », Essai, 1999. ;

BARON (S. Silvia), *Le pays de l'écriture*, Paris, Seuil, 2002. ;

BETTELHEIM (Bruno), *Les blessures symboliques : essais d'interprétation des rites d'initiation,* Paris, Gallimard, 1991, 252p. ;

BLACHÈRE (Jean-Claude), *Négritudes, les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, 255p. ;

BIYOGO (Grégoire), *Traité de méthodologie et d'épistémologie de la recherche, le guide d'un travail de recherche*, *vol I : introduction aux modèles quinaires et parallèles*, Paris, CIREF/ICAD, 2005, 120p. ;

CABAKULU (Mwamba), *Forme épistolaire et pratique littéraire en Afrique francophone, état des lieux,* Saint-Louis, Xamal, 1996, 80p. ;

CHAMOISEAU (Patrick), *Une enfance créole*, Paris, 1993, 186p. ;

CÉSAIRE (Aimé), *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1989, 59p. ;

CHATELET (F. sous la direction de) *Histoires des idéologies, savoir et pouvoir au XX*ème *siècle*, Tome III, Paris, Hachette, 1978, 446p. ;

CHEVRIER (Jacques), *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, 282p. ;

Littérature d'Afrique noire de langue française, Paris, Nathan, 1999, 128p. ;

Williams Sassine, écrivain de la marginalité, Toronto, Éd. du CERF, 1995 ;

DIDEROT (Denis), *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Librairie générale française, 1983, 377p. ;

DIOP (Cheikh Anta), *Antériorité des civilisations nègres : Mythe ou vérité historique ?* Paris, Présence Africaine, Coll. « Préhistoire/Antiquité Négro-africaine », 1967, Rééd. 1993 pour la présente éd. 300p. ;

Nations nègres et cultures, Paris, Présence Africaine, 1976, 572p. ;

DIETERLEN (Germaine), *Essai sur la religion bambara*, Paris, PUF, 1951, 240p. ;

BARATTE-ENO BELINGA (Thérèse), *Biographie, auteurs africains et Malgaches de langue française*, Paris, Hachette, 3ème éd. Revue et mise à jour avec la collaboration du service « étude et

documentation », ORTF/DAEC, 1972, 124p ;

BOKIBA (André-Patient), *Ecriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1999, 287p ;

CÉVAËR (François), *Ces écrivains d'Afrique noire*, Paris, Nouvelles du sud, 1998, 226p ;

CHEMAIN (Roger), *La ville dans le roman africain*, préface de Jean-Baptiste Tati Loutard, Paris, L'Harmattan, 1981, 280p

L'imaginaire dans le roman africain, Paris, L'Harmattan, 1986, 422p ;

CHEVRIER (Jacques), *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, IVUEF, 2003, 300p. Ed. Ant. Armand Colin/HER, 1984, 1999;

CHRISTIANE (Albert), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, 258p ;

COHN (Dorrit), *La Transparence intérieure, Mode de représentation de la vie psychique dans le roman,* Paris, Seuil, 1981, pp. 28-29 ;

DIAWARA (Alpha), *La Guinée, la marche du peuple*, Dakar, éd. Cerda, 1968, 239p ;

DIOP (Cheikh Anta), *Antériorité des civilisations nègres : Mythe ou vérité historique ? Coll.* (Préhistoire/Antiquité Négro-africaine), Paris, Présence Africaine, 1967, 300p. Rééd. Présence Africaine, 1992 et 1993 ;

Sous la direction de DIOP(Samba), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002, 326p ;

FALZONI (Franca Marcato), *Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles*, *Vol. I L'Afrique subsaharienne*, Bologna, 1991, 204p ;

KESTELOOT (Lilyan), *Les écrivains noirs de langue française, naissance d'un littérature, thèse présentée pour l'obtention du doctorat en philosophie romane,* Bruxelles, éd. universitaires de Bruxelles, 1963, 6ème rééd, 1977, 328p ;

Sous la direction de KONATE (Daouda), co-producteurs, GERVAIS (André), GUILLEMTTE (Lucie), BERNIER (Marc André) et LACHARITE (Claude), *Figures de l'exil dans les littératures francophones*, Presses Universitaires du Québec, 2003 ;

LORDEREAU (Paulette), *Littératures africaines à la bibliothèque nationale, catalogue des ouvrages d'écrivains africains et de la littérature critique s'y rapportant*, Paris, BNF, 1984, 199p ;

PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte,* traduit du russe par Claude Ligny, Paris, Gallimard, 1970 ;

RANK (Otto), *Le mythe de la naissance du Héros*, Edition Critique, Pay, 1983 ;

CHEVRIER (Jacques), « De la littérature africaine : William Pointy à Barbès » in *Notre librairie, quarante ans de Littérature du sud*, Paris, Adpf N°150, avril-juin, 2003, 159p ;

DIOME (Fatou), *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003, 295p. ;

BEYALA (Calixthe), *Amours sauvages,* Paris, Albin Michel, 1999, 244p. ;

MACHIAVEL (Nicolas), *Le Prince,* Paris, Librairie Générale, 1972, 300p, 1re éd., vers 1532. ;

ROUSSEAU (J.-J.), *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1972, 277p. ;

OUOLOGUEM (Yambo), *Le Devoir de violence*, Paris, Serpent à Plumes, 2003, 269p. ;

CHRAÏBI (Driss), *Le passé simple,* Paris, Coll. « Folio », Seuil, 1968, 1re éd. 1954, 272p. ;

FANON (Frantz), *Les damnés de la terre*, Paris, 1961 ;
Peau noire, Masques blancs, Paris, Seuil, 1952. ;

GEORGES (Pierre), *Les migrations internationales*, Paris, PUF, 1976,

GLISSANT (Edouard), *Poétique de la relation*, Paris, Seuil, 1990 ;

GUSDORF (Georges), *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991 ;
GREVISSE (Maurice), *La bon usage, grammaire française*, Paris, Duculot, 1993, 1162p. ;
HUBIER (Sébastien), *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, 154p. ;
MAKOUTA MBOUKOU (J.P.), *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française (problèmes culturels et littéraires)*, Abidjan, NEA, 1980, 349p. ;
MATESO (Locha), *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986, 399p. ;
MEMMI (Albert), *Portrait du colonisé suivi du portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985, 165p. ;
MONTANDON (Alain), *De soi à soi, l'écriture comme autohospitalité*, Clermond-Ferrand, Presse Universitaire Blaise, 2004, 284p. ;
NANTET (Jacques), *Panorama de la littérature noire d'expression française*, Paris, Fayard, Coll. « Les grandes études littéraires », 1972, 282p. ;
NGAL (Georges), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, l'Harmattan, 1994, 137p. ;
LAPLANCHE (J.) et PONTALIS (J.-B.) *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1973,525p. ;

PIAGET (Jean), *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris, PUF, 1991, 336p. ;

MARCOU (Loïc), *L'autobiographie, anthologie*, Paris, Flammarion, 2001, 143p. ;

MIDIOHOUAN (Guy Ossito), *L'Utopie négative de Mohamed Alioum Fantouré*, *essai sur Le cercle des tropiques*, Paris, Silex, 1984 ;

PECAUT (Myriam), *La Matrice du mythe*, Aubier Montaigne, 1982 ;

KAKÉ (Ibrahima Baba), *Sékou Touré, le Héros et le tyran*, Paris, 1987, J .A. Presses, coll. (Jeune Afrique), Vol. 3, 254p ;

TOURÉ (Sékou), *Prélude à l'indépendance*, Paris, Présence Africaine, 1959, 176p ;

République de Guinée, la lutte démocratique de Guinée pour l'émancipation africaine, Conakry, Imprimerie Patrice Lumumba, 1959, 390p ;

PAULME (Denise), *La mère dévorante*, *Essai sur la Morphologie des contes africains*, NRF Gallimard, 1976 ;

IV – POESIE

ADIAFFI (Jean-Marie), *D'éclairs et de foudre*, Paris, 1980 ;

CÉSAIRE (Aimé), *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, 1939 ;

DAKEYO (Paul), *J'appartiens au grand jour*, Paris, 1979 ;

V – DICTIONNAIRES

A.V. (Thomas), *Larousse, Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Paris, Larousse, 1971, Rééd. Pour la présente éd., Larousse, 2004, 435p. ;

ARON (P.), DENIS (S.-J.), VIALA (A.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, 634p, pp. 522-525 ;

Sous la direction de KOM (A.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, Vol.1, des origines à 1978, 2001, 668p, pp. 217-218 ;

Sous la direction de KOM (A.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, Vol.2, De 1979 à 1989, 2001, 629p, pp. 12-17 ;

ROBERT (Paul), Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le petit Robert de langue Française,* Paris, Le Robert, 2006, 2949p, pp. 197-199 ;

MOUGIN (P.) et HADDAD-WOTLING (K.), *Dictionnaire mondial des Littératures,* Paris, Larousse, 2002, 1017p. Première éd. partielle, 1985, pp. 1579-1581 ;

WIJNANDS (Paul), *Dictionnaire des identités culturelles de la francophonie*, Paris, PUF, 1993, 447p, pp.351- 352 ;

VI – ANTHOLOGIES

KESTELOOT(Lilyan), *Anthologie négro-africaine, histoire et textes de 1918 à nos jours*, Paris, EDICEF, 1992 ;

SENGHOR (Léopold Sédar), *Anthologie de la poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Seuil, 1948, pp. 99- 103 ;

TATI-LOUTARD (J-B), *Anthologie de la littérature congolaise d'expression française*, Yaoundé, Clé, 1977, 253p.

VII – SITES INTERNET

http://www.georgetown.edu/faculty/spielmag/courses/txt/enonciation.htm,10-10-09, de 12h à 14h-15' à l'université Paris XII ;

www.audio-france.com/catalogue/fiches/anthologie-discours-311.htm, 17-05-09, de 14h à 17h à la BNF ;

www.charles-de-gaulle.org-31k-21fév.2005, 23-07-09, de 14h à 17h à la BNF ;

www.nsf.fr:guinée, 23-02-09, de 14h à 17h, Idem ;

http://www.arts.uwa.edu.au/AFLIT/CountryGuineaFR.html, 23-02-09, de 14h à 17h, Id.

www.africultures.com , 10-08-09 à Paris 12 ;

http://fr.wikipedia.org/wiki/Anthropologie , 10-08-09 à Paris 12 ;

Qui est Moussa Dadis Camara ? » [Archive], afriquejet.com, 27 décembre 2008 ;

Confusion en Guinée après la tentative de coup d'État [archive], Le Monde (23-12-2008) ;

Moussa Dadis Camara président de la Guinée [archive], Continental News (25-12-2008) ;

En Guinée, le chef des putschistes se proclame « président de la République » [archive], Le Monde (24-12-2008) ;

Alain Joyandet se voit promettre par la junte une transition aussi courte que possible [archive], Jeune Afrique (04-01-2007) ;

Guinée: La tentation du capitaine [archive], L'Observateur Paalga, 16 avril 2006 ;

« Une journée avec le capitaine Dadis Camara » [archive], Abidjan.net, 9 août 2006 ;

« Drogue: la Guinée abrite des laboratoires clandestins selon l'ONUDC » [archive], dépêche AFP, 5 août 2006 ;

Http : fr.wikipedia.org/wiki/Autofiction, Paris, 25-10-06 ;

http://www.etudes-litteraires.com/autobiographie.php, Paris, 25-10-06 ;

http://www.crisco.unicaen.fr/cgi-bin/cherches.cgi, Paris, 25-10-06 ;

http://www.lettres.org/lexique/; à la maison, Idem ;

http://livre.fnac.com/a1526738/Joelle-Gardes-Tamine-Dictionnaire-de-critique-litteraire?PID=1; Ibid;

http://www.amazon.fr/dictionnaire-du-litt%C3%A9raire-Paul-Aron/dp/2130543421; Ibid;

Http://fr.wikipedia.org/wiki/Amphibologie, paris, le 1er Nov. 2006, 10h-45, Ibid ;

http://www.universalis.fr/encyclopedie/K924405/HEURISTIQUE.htm,Paris, le 03/11/06 ; Ibid. ;

http://www.etudes-litteraires.com/fonctions-du-langage.php, Saint-Ouen le 14/03/10 ;

http://www.republique-des-lettres.fr/801-ken-saro-wiwa.php Saint-Ouen le 14/03/10;

INDEX DES AUTEURS CITÉS

A

ABOMO-MAURIN Marie-Rose , **39**
ALBERT Christiane, **204**, **205, 222, 230, 231, 234**
ANZIEU D., **229**
ARON Raymond, **157**
AUZAS Noémie, **32**, **68, 89**, **100, 198**, **272**
AWUMEY Eddem, 12, **150**

B

BÂ Amadou Ampâthé, **205**
BACHELARD Gaston, **9**, **130**
BARTHES Roland , **11**, **38**, **94**, **186, 247**
BARUCCO Pierre, **243**
BAUDOUIN Charles, **242, 244, 245**
BECKETT Samuel, **71**
BEKKAT Amina Azza, **235**
BÉTI Mongo, **251**
BIYOGO Grégoire , **10, 89**
BENVENISTE Émile, **7**
BREZAULT Éloïse, **102**, **220**, **242**, **262**
BONN Charles, **120**
BOKOUM Seydou, **251**

C

CLANCIER Anne, **66**, **199**, **200**
CAMARA Laye, **207**, **224**, **251**
CAMUS Albert, **73**
CAUVIN Jean, **84**
CÉSAIRE Aimé, **179**
CHEMAIN Arlette, **262**
CHITRIT Armelle , **44**, **50**
COHN Dorrit, **34**
CORDESSE G, **23**
CORNEILLE Pierre, **13**, **79, 121, 261**

D

DE BEAUVOIR Simone, **156**, **157**, **180**
DIDEROT Denis, **85**
DIOP Birago, **260**
DIOP Papa Samba , **10, 197**
DOUBROVSKY S., **68, 76**

E

ECO Umberto , **11**

F

FANTOURÉ Mohamed Alioum, **140**, **209**, **224, 251**
FAULKNER, **13**
FREUD Sigmund, **177, 238, 240, 241, 242, 243**

G

GARNIER Xavier, **130**, **134**, **136**, **137**
GENETTE Gérard, **23**, **28**, **84**, **86**
GIRARD René, **127**
GOLDMANN Lucien , **12**
GUEYES Léontine, 197, **269**

H

HESNARD Angelo , **176, 177**
HEYDEN-RYNSCH Verena von der, 67, **76**
HUBIER Sébastien, 67, **76**
HUGO Victor, **119**

J

JACQUART A., **254**

K

KALONDJI Zézézé , **13**
KODIA Noël, **68**
KEÏTA Koumandian , **222**
KOUROUMA Ahmadou, **133, 216**, **217, 236**
KRISTEVA Julia , **50**, **142**, **148, 152**

L

LARONDE Michel , **120**
LEJEUNE Philipe, **46, 65,**
LINVELT Jaap, **94**
LEZOU Gérard Dago , **197**
LUMUMBA Patrice, **225**
LOPES Henri, **64**, **197, 230**

M

MACHIAVEL Nicolas , **157**
MALRAUX André, **104, 150**
MARCOU Loïc, **65**
MAUNICK Edouard , **262**
MAURON Charles, **11**, **14**, **88**, **92**, **149**, **187**, **196**,**200**, **202**, **203**, **228, 229**, **247, 248, 270, 273**
MODIANO Patrick, **136**
MONGO MBOUSSA Boniface, **230**
MIRAUX Jean-Philippe, **95**, **138**
MONENEMBO Tierno, **15**, **22, 23**, **24**, **25, 26, 27, 28**,
31, 32, 33, 34, 37, 38, 41, 43, 45, 49, 54, 69, 77, 87, 88, **90, 91, 96, 97, 98, 100, 101, 106, 109, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 124, 140, 143, 152, 154, 165, 166, 173, 174, 175, 179**, **193**, **206, 212, 225**, **227**, **252, 254**, **255**, **257**, **263**
MOUNIER Jacques , **145**
MOUILLAUD-FRAISSE Geneviève, **152**

N

NÉRUDA Pablo, **250**
NGANDU NKASHAMA Pius , **30**, **80, 223**
NIANE Djibril Tamsir , **224**, **251**
NOEL Jean-Bellemin , **202**

O

OYONO Ferdinand , **226**

P

POMIAN Krzytof, **72**
PONTALIS J-B, **65**
PRINCE Gérard, **84**

Q

QUENEAU Raymond, **66, 74, 199**
QUESEMAND ZUCCA Sylvie, **119**

R

RABELAIS François, **73**
RACINE, **186**
REY Alain, **21**
REY-DEBOVE Josette, **21**
RICŒUR Paul , **61**, **62**
ROUSSEAU Jean-Jacques, **157**
ROUSSET Jean , **9**, **11**

S

SADE, **182**
SCHAEFFER J-M., **22, 23**
SARTRE Jean-Paul, **180, 247**
SASSINE Williams, **224**, **251**
SENGHOR Léopold Sédar, **214, 276**
SEGOND Louis, **156**
SIMON Claude, **7**
SOYINKA Wole, **219**
SOW Marcel , **220**

T

TAM'SI Tchicaya U, **136,**
TANSI Sony Labou, **135**, **136, 137**
TÉKO AGBO Ambroise, **45**
THAUVIN-CHAPOT Arielle , **152**
TOURE Sékou , **16, 47, 72, 116, 199, 207, 225**

W

WHITMAN Walt, **13**

ANNEXES

I - TIERNO MONENEMBO OU LE RENAUDOT MODESTE

En 1979, lorsqu'il publia *Les Crapauds-brousse*, la critique, presque unanime, s'est empressée de saluer l'entrée en scène d'un écrivain d'avenir. *Les Crapauds-brousse*, est un roman d'un ton unique et d'un style rare qui ouvre en même temps que *La Vie et demie* du Congolais Sony Labou Tansi et *Le Bal des caïmans* du camerounais Yodi Karone, une nouvelle ère pour la littérature africaine. Il est vrai que ces trois romans parus dans la même année littéraire s'inscrivaient résolument dans la rupture. Alors que le Congolais est emporté par le Sida, que le Camerounais s'est retiré de la scène littéraire après une brève carrière de jazzman, Tierno Monénembo, le franco-guinéen, est, parmi les trois écrivains, celui qui aura mené une longue carrière ininterrompue depuis près d'une trentaine d'années. Une carrière littéraire faite de romans tout aussi inoubliables qu'exemplaires ; des textes devenus au fil des années, à l'instar de *L'Enfant noir* de son compatriote Camara Laye ou *Les Bouts de bois de Dieu* de son confrère Sembene Ousmane, des classiques de la littérature africaine. Il nous revient encore en souvenir quelques bribes du ton inédit qu'affiche *Les Crapauds-brousse*. C'est après Alioune Fantouré et Ahmadou Kourouma, nous semble-t-il, le troisième écrivain qui s'attaque de manière aussi frontale aux dictatures issues des nouveaux pouvoirs africains. On y voit la Guinée de Sékou Touré avec les gens de l'appareil d'Etat prêts à exproprier les paisibles populations de leurs terres. Quiconque ose s'interposer est aussitôt condamné et conduit au « camp Boiro », un camp de la torture et de la mort.

Ce combat contre l'absurdité des règnes de la dictature ne constitue pas l'essentiel de la thématique de l'écrivain. S'il y est revenu par deux fois notamment avec *Les Ecailles du ciel* (1986) et *Cinéma* **(**1997), force est de reconnaître que les préoccupations de l'écrivain se cristallisent davantage autour de l'exil et de la mémoire. L'exil dans *Un Attiéké pour Elgass* **(**1993), où à Abidjan, des étudiants de la communauté guinéenne se retrouvent pour célébrer le départ d'un des leurs en Europe. Mais ces retrouvailles ne sont qu'un prétexte pour que les couteaux, aiguisés par les vieilles rancœurs, sortent du dessous les boubous. Car, malgré l'exil, les antagonismes liés aux petites histoires de toutes sortes, continuent encore de compromettre dangereusement les relations humaines. Exilé lui-même depuis trentaine d'années déjà, parti de son pays pour échapper à la chape de plomb du régime Sékou Touré, Thierno Mamadou Saïdou Macka Diallo, alias Tierno Monénembo promène tout le temps son œil à l'intérieur des communautés africaines et guinéennes en exil pour, nous semble-t-il, mieux les cerner dans leurs souffrances, leurs aspirations et leurs contradictions. *Un rêve utile*, quatrième roman de l'auteur, tente, à juste titre, d'instruire le lecteur sur cette problématique.

Ensuite est venu le temps des mémoires. Le temps de la réappropriation - sans prétention mais avec attention et passion - de l'histoire et de la mémoire. Partant de l'idée que les racines africaines doivent être aussi recherchées du côté du Brésil, l'écrivain effectue un voyage à Salvador de Bahia. Il en tire un roman, *Pelourinho* (1998) véritable odyssée dans la ville noire brésilienne où les découvertes sont toutes aussi surprenantes que les sensations obtenues auprès des filles, ces négresses aux sensualités rares.

La recherche de la mémoire chez Monénembo s'apparente aussi à la compréhension du génocide rwandais. En effet, en 1999, à l'initiative de Fest Africa – une

association de promotion des Lettres et des Arts d'Afrique à Lille – Tierno Monénembo participe à l'opération « *Ecrire par devoir de mémoire* ». De son séjour à Kigali, à Murakete, et sur tous les sites où l'innommable s'est produit, un roman-témoignage bouleversant est sorti. Il s'agit de *L'Aîné des orphelins* (2000).

Que dire de *Peuls* (2004), qui prolonge par l'écrit la saga des Peulhs sur le chemin du nomadisme ? Une démarche historique qui présente pour la première fois les caractéristiques de la communauté de l'écrivain, établie en Afrique de l'ouest jusqu'aux confins de la forêt équatoriale.

*Le roi de Kahel***,** le dernier roman à ce jour, prix Renaudot 2008, poursuit le sujet historique mais avec une variation particulière ; puisqu'il développe son argumentaire autour d'un personnage emblématique du XIX^{ème} siècle ; un français précurseur de la colonisation, ruiné par un rêve fou ; celui de conquérir le Fouta–Djalon, pour y construire un chemin de fer. Prix Renaudot 2008, Tierno Monénembo est un écrivain de consensus qui a su patiemment, obstinément construire une œuvre forte et rigoureuse, éclairée par les soubresauts d'une Afrique frondeuse, frileuse et fascinante. Auteur discret, fidèle au même éditeur (Le Seuil) depuis trente ans, le « Peulh » convaincu, comme nous l'appelons lorsque nous le rencontrons dans les cafés, les colloques ou rencontres littéraire, a traversé et continue de traverser brillamment et talentueusement le temps ; les situations les plus improbables, même lorsqu'on le croit au creux de la noix, pour renaître aujourd'hui à ce formidable…Renaudot. La ministre française de la Culture, Christine Albanel, l'a même félicité chaleureusement : « pour ce roman qui dresse le magnifique portrait d'un homme en quête d'absolu, savant et poète, rêvant d'apporter plus de bonheur au peuple altier des Peuls ». « Cette épopée lyrique, fiévreuse et visionnaire, nous fait partager l'aventure, les rêves et les combats du vicomte de Sanderval, qui aura voulu fonder un royaume au cœur de l'Afrique qu'il aimait », écrit la ministre.

Sami écrit :

13 novembre, 2008 à 13:00

Florent, après ton si vibrant hommage, que veux-tu qu'on écrive encore? Juste que l'auteur le mérite!

Mathias écrit :

13 novembre, 2008 à 17:46

J'ai lu la presse ces derniers temps sur l'événement. C'est la première fois qu'autant d'unanimité se fait autour d'un Renaudot. Je me rappelle que lors du Renaudot d'Amadou Kourouma, certains auteurs ont crié à l'hérésie; en 2006, pour Alain Mabanckou, on a dit que c'était bon, mais…Pour Monénembo, tout le monde débouche le champagne. Il est difficile d'être auteur africain et d'être aimé par les siens !

Christelle écrit :

13 novembre, 2008 à 18:03

Je profite de ce papier littéraire pour renouer avec le blog de Florent. D'abord, j'estime que Goncourt, Nobel ou Renaudot, ce ne sont pas les grandes récompenses qui font les grands écrivains. C'est vrai que sur le plan marketing, c'est extrêmement bénéfique. Mais cela ne veut pas dire que ceux qui ne sont pas distingués sont moins méritants.

Ensuite, tous ces prix sont décernés par les Européens et nous, Africains, on s'excite là-dessus, exactement comme de petits Africains du XVI^{ème} siècle qui se mettent à danser quand le Blanc leur serre la main.

Cela dit, je trouve que Tierno Monénembo est un auteur talentueux qui mérite mieux que le Renaudot. J'ai eu le plaisir de lire *Peuls*, dont personne, en tout cas dans les blogs que je lis, n'a jamais eu le bonheur d'en dire quelques mots. Mais je vais combler mon retard sur les autres ouvrages que je n'ai pas encore parcourus, notamment *Le Roi de Kahel*.

Adama A. Lansana écrit :

14 novembre, 2008 à 12:30

On se disait que pour le prochain Renaudot ou le prochain Goncourt, on allait attendre dix ou quinze ans après le titre remporté par Alain Mabanckou. Mais avec l'Obamania, il était clair que quelque chose allait se passer cette année. Mais c'était du côté du Goncourt qu'on

attendait quelque chose ! Mais enfin, on ne va pas faire la fine bouche. Disons que le Goncourt n'aime pas la littérature africaine !

Victor Hounsinou-Kakpo écrit :

14 novembre, 2008 à 12:42

Chapeau Thierno !

Tu le mérites autant qu'un roi un trône ! Puisse ton inspiration éclairer la jeune génération toujours pressée et impatiente de gagner des prix !

Tête brûlée écrit :

14 novembre, 2008 à 12:57

Dites, le nègre qu'on applaudit à tout rompre, est-ce qu'il est connu chez lui ? Promenez-vous dans les écoles de Conakry, ils se compteront sur le bout d'un seul doigt ceux qui le connaissent!

Aminata écrit :

14 novembre, 2008 à 13:24

Le nègre qu'on applaudit à tout rompre est bien connu chez lui, de même qu'au Sénégal ou certaines de ses œuvres sont étudiées au lycée et à l'université. J'ai eu le plaisir de voir la *Tribu des Gonzesses* à Dakar. La salle était pleine. Il y a des écrivains africains qui sont connus et étudiés en Afrique.

Sami écrit :

14 novembre, 2008 à 15:26

Le nègre qu'on applaudit est parfois l'invité d'honneur du salon du livre de son pays. En 2003, c'était lui que la Guinée avait mis à l'honneur pour son salon du livre, il était l'invité phare, tous les médias locaux avaient braqué leurs projecteurs sur lui. J'étais à Conakry à ce moment là. Quant à l'effet Obama, je ne pense pas qu'il serait respectueux pour les auteurs primés de prétendre qu'il ait joué un quelconque rôle là-dedans. Les livres étaient sélectionnés avant Obama. Et puis, il a fallu d'un cheveu pour que Tierno rate le Renaudot.

Onze tours pour qu'il l'emporte d'une voix de différence, on ne peut dire que le jury se soit mis d'accord pour suivre un quelconque effet Obama.

Gangoueus écrit :

14 novembre, 2008 à 18:15

Très bel hommage qui donne vraiment envie de découvrir cet auteur.

Voici un blog qui propose des critiques des romans de Tierno Monénembo : http://litteratureafricaine.unblog.fr

Christelle écrit :

14 novembre, 2008 à 20:00

Merci monsieur ou madame Gangoueus pour m'avoir communiqué ce site qui est d'une bonne tenue. J'ai lu en effet trois comptes rendus de lecture DESS ouvrages de Monénembo: *Peuls*, *Le roi de Kahel* et *L'aîné des orphelins*. C'est un site très bien tenu. Merci encore une fois!

Kossi Efio D. écrit :

14 novembre, 2008 à 20:29

Oui, enfin, l'un des auteurs les plus méritants du continent est distingué. Ce n'est que justice. Il y a un autre dont, on attend la célébration par un prix à la hauteur: il s'agit d'Emmanuel Dongala. Mais, comme l'a dit quelqu'un, ce n'est pas des Blancs que viendra la reconnaissance. Si le continent africain, de manière régulière, décernait un prix prestigieux à un des nôtres, on ne vivrait pas les distinctions françaises comme des événements !

Florent COUAO-ZOTTI écrit :

14 novembre, 2008 à 20:57

Vous avez raison de dire ça, mon cher Kossi; C'est Wole Soyinka qui avait dit, quand le prix Nobel lui a été décerné : « *il faut créer un prix en Afrique, le décerner aux Africains en continu pendant des décennies et attendre quatre-vingt ans avant de l'attribuer à un Blanc.* »
Oui, on a l'impression que notre légitimité, nous les auteurs qui publient en France, dépend du regard que les différentes académies, les prix littéraires et autres distinctions portent sur nos oeuvres. C'est à la fois frustrant et presque normal. Ceux qui nous publient nous intègrent dans un système conçu tel quel, avec ses contraintes et sa logique commerciale. Leurs entreprises - car, le livre n'est pas qu'objet culturel - sont en compétition et doivent pouvoir rentabiliser les investissements consentis. Ce qui se passe en littérature se passe dans d'autres domaines…

Cyriaque écrit :

15 novembre, 2008 à 11:29

Salut à vous, Tierno, écrivain talentueux qui fait la fierté de la Guinée autant que celle de l'Afrique entière!
Merci de nous faire plaisir et de nous faire rêver !

Gangoueus écrit :

15 novembre, 2008 à 18:43

Il me semble que le Grand Prix littéraire d'Afrique noire de l'ADELF ne dépende pas de ces contraintes commerciales… Mais est-ce que nous y portons une attention respectueuse?
Pour ma part, je n'ai jamais été déçu par un lauréat de ce prix. Mais il me semble que la récompense absolue, c'est le Renaudot ou le Goncourt. C'est regrettable.

Christelle,
Je propose également mes commentaires de lecture sur des auteurs africains, dont notre hôte, sur mon blog : http://gangoueus.blogspot.com
Bien à vous !

Christelle écrit :

25 novembre, 2008 à 1:13

A Gangoueus,

J'ai pris bonne note de votre proposition. Quand mes petits ennuis de commerçante vont s'estomper un peu, je prendrai le temps de parcourir votre blog et d'y lire les commentaires que vous faites sur les livres de Tierno Monénembo. Merci !

Eric Joël BEKALE écrit :

12 décembre, 2008 à 20:34

Bonjour à vous tous, amis de la toile !

Effectivement, que dire de plus ?… Sinon, encore et encore toutes nos félicitations à TIERNO pour ce Prix qui, à la suite d'Alain, vient rehausser la littérature africaine.

En espérant que l'année prochaine sera le tour de Florent… ou d'un autre confrère…

Bien à tout le monde !

II - Présentation générale de la République de Guinée

Géographie

Situation

La Guinée, d'une superficie de 245 857 km², est composée d'un littoral (346 km) et d'une partie intérieure plus vaste. Elle est bordée au Nord-Ouest par la Guinée-Bissau et le Sénégal, au Nord-est par le Mali, à l'Est par la Côte d'Ivoire, au Sud-ouest par la Sierra Léone et au Sud par le Libéria.

Le relief regroupe quatre ensembles naturels :

La Guinée Maritime ou Basse Guinée, située le long de l'Océan Atlantique et adossée au massif du Fouta-Djalon (1515 m), est peuplée en majorité de Soussous. Ses rivages sur l'Atlantique sont bas, verdoyants et découpés par de larges estuaires. Sa végétation est constituée de mangroves, de palmiers et de cocotiers. En outre, la côte est jalonnée de belles îles et de nombreuses plages tapissées de sable fin.

La Moyenne Guinée ou zone du Fouta-Djalon, dont le mont Loura (1538 m) et le mont Tinka (1425 m), constituent les points culminants. Elle couvre environ un tiers du pays. La population est à majorité peule. Le climat y est doux et de nombreux cours d'eau y prennent leur source notamment les fleuves (Sénégal et Gambie...), ce qui lui a valu le nom de « *château* d'eau » de l'Afrique Occidentale.

La Haute Guinée, région des savanes où domine l'ethnie malinké, occupe un autre tiers. Fragment du plateau mandingue, la Haute Guinée est arrosée par le fleuve Niger et ses nombreux affluents. Avec son climat sec, elle présente une végétation de savane arborée.

La Guinée Forestière, essentiellement montagneuse et en grande partie couverte par la forêt dense qui renferme des bois précieux, dont l'acajou. Riche en minerai de fer, le mont Nimba culmine à 1752 m. Cette partie du territoire guinéen regroupe plusieurs ethnies dont les Kissiens, les Tomas et les Guerzés.

Hydrographie

La Guinée présente la particularité d'avoir un exceptionnel réseau hydrographique. Avec aussi un réseau fluvial dense, elle possède les plus importantes réserves hydro-électriques de toute l'Afrique de l'Ouest.

Climat

On distingue une zone tropicale et une zone subéquatoriale ainsi que quatre climats régionaux : tropical maritime en Basse Guinée (23 à 35°C, maximum de pluie en août), tropical de montagne en Moyenne Guinée (deux saisons à peu près égales et une pluviométrie de 1 600 à 2000 mm) ; tropical sec, dit sub-soudanien en Haute Guinée, pluies plus faibles et températures élevées, sauf de décembre à février par suite de l'harmattan (15 au lieu de 40°C), subéquatorial en Guinée Forestière, caractérisé par une longue saison pluvieuse de 8 à 10 mois et une température moyenne de 24 à 28°C.

Végétation

En dehors de la Guinée Forestière (caféiers, cacaoyers, théiers) où l'on trouve une forêt tropicale dense avec ses bois précieux, les forêts galeries croissent le long des cours d'eau de la Haute Guinée, ainsi que quelques îlots forestiers sur les marches du Fouta-Djalon. En Basse Guinée, la grande forêt a presque disparu, remplacée par la palmeraie (cocotiers, colatiers, bananiers).

Faune

Les reptiles sont bien représentés dans la faune guinéenne, également riche d'une multitude de variétés d'oiseaux. Parmi les mammifères qu'on y rencontre, figurent les léopards, les hippopotames, les sangliers, les antilopes, etc.

Population

La Guinée compte environ neuf millions quatre cent deux mille habitants répartis entre les zones rurales (65,1 %) et les zones urbaines (34,9 %). Environ 44 % de la population a moins de 15 ans et le taux d'accroissement démographique est de 2,2 % par an. La densité moyenne s'élève autour de 38,2 habitants au km^2. En dehors de Conakry (plus d'un million d'habitants) les villes sont relativement petites (moins de 100 000 habitants). La population guinéenne est composée d'une vingtaine d'ethnies variées : Peulh, Malinké, Soussou, Kissi, Toma, Guerzé... La langue officielle est le français. Mais il existe huit autres langues nationales.

Histoire

Pendant près de trente mille ans, des populations diverses se sont succédé sur le territoire actuel de la République de Guinée.

Histoire contemporaine

Après la Seconde Guerre mondiale, plusieurs partis politiques se constituèrent dans la colonie de la Guinée française. Le parti démocratique de Guinée (PDG), dirigé par Sékou Touré, chef syndicaliste, devenu la première force politique du pays, lance une campagne d'opposition au projet d'intégration dans la Communauté française proposée par le Président le Général De Gaulle. La Guinée fut ainsi la seule colonie française à voter "non" à ce projet lors du référendum du 28 septembre 1958 et à accéder par voix de conséquence à son indépendance immédiate. C'est ainsi, qu'à la différence des autres pays africains colonisés par la France, le nouvel Etat souverain proclamé "République Démocratique Laïque et Sociale de Guinée" (RDSLG) vit le jour le 2 octobre 1958. Isolée également des autres nations occidentales, la Guinée se tourna progressivement vers l'URSS et la Chine et s'engagea dans un système de gestion socialiste de son économie.

Premier Président de la RDSLG, Sékou Touré, à l'origine très populaire, mit en place un régime dictatorial à parti unique. Sa mort subite, le 26 mars 1984, permit à l'Armée de

porter au pouvoir le général Lansana Conté et un comité militaire de redressement national (CMRN) le 3 avril 1984. La Deuxième République est née. Elle supprime le parti unique PDG et toutes les institutions. En 1990 est créé un comité de surveillance destiné à superviser la transition de la Guinée vers le multipartisme. Un projet de constitution fut élaboré puis adopté en 1991 et le multipartisme instauré. En décembre 1993, la première élection présidentielle pluraliste eut lieu. Elle fut remportée mais contestée par le général Lansana Conté, alors Président de la République de Guinée :

X^{ème} et XI^{ème} siècle : appartenance à l'Empire du Ghana ;

XIV^{ème} siècle : appartenance à l'Empire du Mali ;

Vers 1320 : le nom "Guinée" apparaît pour la première fois dans les écrits de Giovani Carignan ;

XV^{ème} siècle : arrivée des premiers colons (portugais) ;

20 janvier 1880 : l'île de Tombo est placée sous protectorat français par le roi de Dubréka ;

1882 : constitution des "Rivières du Sud" en colonie dépendant de Dakar ;

24 décembre 1884 : la conférence de Berlin reconnaît les droits de la France sur la région ;

01 août 1889 : création de la colonie des "Rivières du Sud" ;

17 décembre 1890 : la colonie passe en autonomie complète, avec Conakry pour chef-lieu ;

17 décembre 1891 : création de la Guinée française ;

10 mars 1893 : détachement des dépendances, naissance de la Guinée française ;

28 septembre 1958 : vote du "non" à 94,4 % au référendum d'intégration à la Communauté française ;

02 octobre 1958 : proclamation de l'indépendance de la République de Guinée ;

12 décembre 1958 : admission à l'ONU ;

23 décembre 1990 : établissement de la Constitution appelée "loi fondamentale" ;

Politique

Le Président de la République est élu au suffrage universel direct pour un mandat de cinq ans renouvelable une seule fois. Le pouvoir législatif est représenté par l'Assemblée nationale, dont les 114 membres sont élus au suffrage universel direct pour cinq ans.

La devise du pays est : Travail - Justice – Solidarité ;

Religion

La Guinée connaît l'influence de trois systèmes religieux : 85 % de musulmans, 10 % de chrétiens, 5% d'animistes.

ENTRETIEN RÉALISÉ AVEC TIERNO MONÉNEMBO[1]

Elsa : Est-ce que je peux vous demander dans un premier temps, simplement, de vous présenter ? Parce qu'on dit beaucoup de choses sur vous, on peut lire beaucoup de choses sur vous, et on peut se rendre compte que des éléments…

T. M. : Ah bon ?

Elsa : Votre date de naissance, par exemple, n'est pas toujours la même partout. J'ai lu tantôt 1948, tantôt 1947.

T.M. : C'est 1947.

Elsa : Eh bien voilà. Donc je vous laisse vous présenter, et ensuite je vous poserai les questions que j'ai préparées pour vous.

T.M. : Mon vrai nom, c'est Tierno Saïdou Diallo, ça vous le savez.

Elsa : Oui.

T.M. : Je suis né à Porédaka, en Guinée, en 1947, le 2 juillet 1947. J'ai quitté la Guinée en 1969. Je me suis exilé d'abord au Sénégal, ensuite en Côte-d'Ivoire. J'arrive ici en France en 73. J'ai fait des études de biochimie, j'ai enseigné en Algérie, au Maroc, je suis venu par la suite ici en Normandie, j'ai enseigné longtemps dans des différents lycées de la région et ensuite j'ai abandonné l'enseignement en 1990 pour me consacrer à l'écriture. Voilà en gros ce que c'est que ma biographie.

[1] Entretien effectué à « *La Consigne* » à Caen de 14h-03' à 17h-09' le 17-02-10. Conception et réalisation Elsa COSTERO et Mohamed KEITA. Pour en savoir davantage sur l'intégralité de cet entretien, veuillez consulter le site internet y afférent dans la rubrique des sites internet.

Elsa : D'accord. Merci. Alors, moi, étant donné la teneur de mon sujet qui est la représentation de l'Histoire, j'aimerais avoir votre point de vue, donc toutes mes questions vont tourner un peu autour de l'Histoire. J'ai une première question qui est assez globale et qui va me permettre d'introduire tout le reste, c'est savoir ce que l'écrivain dit de l'Histoire, selon vous, que l'historien ne dit pas ?

T.M. : Ah, oui, c'est une question surprenante, elle est très intéressante, parce que j'ai l'impression que quand on se met à parler d'histoire en tant qu'écrivain, on s'impose une démarche qui se veut différente de celle de l'historien. Je pense que ça, c'est quelque chose de frappant. L'historien tend à l'objectivité, entre guillemets d'ailleurs, parce que l'objectivité en histoire est très difficile à déterminer, je pense que l'histoire elle-même est une fille de l'imaginaire quelque part. Alors que, a contrario, l'écrivain, il pense à l'originalité, vous voyez ? L'écrivain est un original, il a un regard original sur le monde. Sa démarche, c'est ce qui le pousse dans sa démarche : il est évident qu'il a envie de raconter justement ce qui n'a pas été raconté par l'histoire elle-même. Il y a quelqu'un, à mon avis, qui comprend cela très, très, très bien, qu'on a toujours voulu confiner dans une espèce de littérature littéralisante, c'est Proust. On pense toujours que Proust a passé sa vie à écrire de belles phrases, mais ce n'est pas vrai. Proust est un créateur artistique, mais c'est aussi un très grand philosophe, un chroniqueur mondain, mais c'est un chroniqueur historique de talent. Toute l'époque de Proust est contenue dans ses livres. Tous, tous les grands personnages historiques sont dedans, mais de façon tellement, comment appeler ça, virtuelle, de façon tellement dépolie. Proust c'est quelqu'un qui en somme inculque la vérité la plus massive et éthérée chez lui, évidemment, mais l'histoire est là ! Plein, plein. Mais justement, j'ai l'impression, qu'est-ce qui motive peut-être l'historien, une tentative désespérée de domestiquer l'histoire, c'est ça…j'ai l'impression que l'écrivain a envie d'humaniser l'histoire, dans la mesure où l'écrivain tente de créer un lien intime entre le fait historique et l'individu. Du point de vue de l'historien comme du point de vue du politique, l'histoire est un fait global, c'est la grande masse, c'est le grand événement, voilà. Alors que chez l'écrivain, l'histoire est réduite, comme disait Senghor, à une chose à hauteur d'homme. Lisez Faulkner par exemple, toute l'histoire de la Sécession, de la guerre de Sécession, est un grand événement, plein de bruit et de fureur, bien évidemment, mais elle est ramenée à une petite rumeur, à une petite obsession, à une forme de nostalgie, à une amertume vécue par une vieille femme ou par un vieux, le vieux Sartoris, vous comprenez. L'histoire n'est plus le grand événement qui se passe sur le champ de bataille mais qui se passe dans la tête et dans le cœur de l'homme. C'est ça qui est une tentative d'humaniser l'histoire. Chez Proust, chez Faulkner, même chez Tolstoï, chez tous les grands

écrivains, car finalement rares sont les grands écrivains qui ont échappé à l'histoire, ils ont tendance à la maîtriser, ils ont tendance à la dominer parfois, mais c'est presque impossible, l'histoire est toujours présente chez les grands écrivains. L'action de la mémoire s'impose.

Elsa : Oui, c'est ça, la question de l'histoire et de la mémoire. Donc finalement, quand il est question d'humaniser l'histoire, chez l'écrivain, c'est l'humaniser avant tout à travers soi ? Á travers son propre vécu ?

T.M. : Exactement. Créer un lien entre les faits collectifs et l'individu. C'est ça. L'histoire n'est pas vécue collectivement chez l'individu, elle est vécue intimement. C'est très caractéristique chez des gens comme Faulkner. Pour la guerre, il ne décrit pas les champs de bataille, ou très rarement. Vraiment, l'histoire est intériorisée par l'individu, pour réminiscence, c'est toujours par rapport à un objet, par rapport à un amour blessé, par rapport à quelque chose…l'histoire est personnalisée, elle est réduite à sa dimension humaine.

Elsa : Intime, privée.

T.M. : Exactement, c'est privatiser l'histoire en quelque sorte (rires).

Elsa : Est-ce que ça, par exemple, l'explication que vous nous donnez, donne une justification à votre préférence pour les…je dis préférence, parce que je l'ai entendu, me semble-t-il, dans un entretien que vous donniez sur RFI à propos du *Roi de Kahel*, votre préférence pour les personnages oubliés ou secondaires de l'histoire ?

T.M. : Bien sûr !

Elsa : Pour les...vous disiez, je crois, dans l'entretien, vous n'utilisiez pas le mot « ratés », mais les petits de l'histoire, c'est ce que vous dites aussi dans *Cinéma*.

T.M. : Oui, les marginaux sont beaucoup plus intéressants, c'est le cas d'Olivier de Sanderval qui est un personnage historique, mais qui est plus qu'un personnage historique, parce que le roman c'est plus que l'histoire justement. Le roman ajoute à l'histoire toute cette dimension humaine qui est très difficilement traduisible par l'objectivité historique justement. Parce que l'homme, c'est quoi ? C'est une vision du monde, c'est une mémoire, c'est une sensibilité, tout cela n'est pas forcément exprimable dans l'étude critique de l'histoire. L'histoire d'armes, de faits historiques, de galon, de médailles et de statues, alors que là, l'histoire…dans le roman, il est permis de pleurer, en quelque sorte, vous comprenez. Dans l'histoire il n'est pas, on ne va pas se mettre à pleurer (rires).

Elsa : De pleurer ou même de sourire, d'ailleurs.

T.M. : Ou même de sourire.

Elsa : Parce que dans *Cinéma*, par exemple, il n'est pas tant question de pleurer que ça, il est aussi question de sourire à travers tous ces souvenirs d'enfance.

T.M. : Bien sûr.

Elsa : C'est aussi des souvenirs joyeux, toute cette vie d'aventures de ce petit enfant, ce n'est pas triste tout ça, finalement. Est-ce que tu veux ajouter quelque chose Mohamed ? Poser une question en rapport avec ça ? On continue ? Ok. Je continue. Toujours dans cette même perspective, par rapport à ce que l'écrivain peut dire que l'historien ne dit pas, moi, j'aimerais savoir dans quelle mesure vous, en tant qu'écrivain, qui en plus avez vécu une grande partie de l'histoire que vous racontez, dans quelle mesure est-ce que vous avez l'impression, voire l'intention, de participer à une réécriture de l'historiographie, de l'histoire avec un grand H en fait ?

T.M. : Alors, ce n'est pas en tant que telle mon ambition. Je suis devenu romancier « historisant » entre guillemets, par hasard, c'est simplement qu'à un moment donné, j'ai voulu…l'histoire, c'est venu tout seul, parce que j'ai parlé de la Guinée au temps de la dictature, c'est historique évidemment, elle est venue aussi par ce que j'ai parlé des esclaves au Brésil, j'ai parlé des Peuls, donc c'est aussi historique, j'ai parlé du roi de Kahel. De manière générale mes romans sont plutôt des romans du quotidien, des romans de l'intimité que des romans de l'histoire. Et même lorsque l'histoire est présente, elle est réduite au maximum, elle colle au plus près à la vie de mes personnages. Elle ne se passe pas dans les champs de bataille, elle se passe à la maison très souvent. Elle est domestiquée, j'emploie encore le mot. Mais, encore une fois, on n'échappe pas à l'histoire, c'est quelque chose de terrible. L'histoire est un grand monstre, surtout pour un romancier, il faut la dompter, si on ne dompte pas cet être-là, elle fait des ravages terribles. Donc je n'ai pas l'ambition de réécrire l'histoire autrement. En revanche, j'ai envie de contredire l'histoire en quelque sorte, l'histoire officielle. C'est pour ça, par exemple, que je me suis intéressé à cet Olivier de Sanderval. Vraiment il pose problème, il pose problème à tout le monde. Il pose problème aux Français, il pose problème aux Peuls, il pose problème à l'Afrique, il pose problème à la colonisation. Il reste un problème quel que soit l'angle sous lequel vous le regardez. J'adore ce genre de personnage, parce que j'adore justement tous ceux qui réussissent à contredire les vérités officielles. L'histoire est une vérité officielle, l'histoire est une grande mise en scène collective. La nomenklatura n'est pas que celle du parti soviétique, elle a toujours existé. On effaçait les photos des gens à Moscou comme on le voulait, vous êtes d'accord avec moi ?

Elsa : Oui.

T.M. : La France a fait la même chose avec Olivier de Sanderval.

Elsa : Oui, et avec d'autres.

T.M. : Il n'existe plus. Pourtant sans lui, la France n'aurait jamais colonisé la Guinée, parce qu'elle est historique, c'est lui qui est venu avant les Français.

Mohamed : C'est un précurseur.

T.M. : C'est lui, mais il n'existe plus.

Elsa : Oui, il a été rayé de la carte historique.

T.M. : Complètement. Ils sont très, très méthodiques. Pourtant c'est quelqu'un, sa famille est à l'origine de toutes les industries chimiques européennes, il a été ami de Gambetta, maire de Marèze (?), il a inventé plein de choses, mais il n'existe pas.

Elsa : Donc, là, il existe de nouveau.

T.M. : Un peu, mais bon c'est tout petit. Ce n'est pas la place à laquelle il aurait dû être et l'Etat ne le reconnaîtra jamais. Il pose problème. Parce que l'administration ne vit qu'avec des éléments contrôlables. Dès que vous êtes incontrôlables, vous êtes ennemi de l'administration. Dans tous les pays du monde, il faut savoir où tu es, à telle heure, qu'est-ce que tu fais, comment tu penses.

Elsa : Et de plus en plus.

T.M. : Voilà, c'est ça administrer, et lui on n'y arrive pas, il échappe, partout, il est gênant, ce n'est même pas un ennemi, il est simplement gênant.

Elsa : Et par exemple, dans *Peuls*, cette contradiction du discours officiel, parce que dans votre épilogue, à la fin du roman, où clairement vous contredisez en effet cette histoire officielle nationale…

T.M. : Oui. Oui.

Mohamed : Bokar Biro.

T. M. : Oui bien sûr, par rapport à Bokar Biro, par exemple, écoutez, encore une fois, ce qui prévaut en Afrique, c'est ceux qui tiennent le pays qui font l'histoire. C'est celui qui est au pouvoir qui fait l'histoire. Sékou Touré et étaient les deux hommes qui ont dirigé la Guinée après l'indépendance. Sékou Touré se dit descendant de Samory, descendant d'Alpha Yaya, ils ont pris les deux là. Tous les autres sont oubliés. Pourtant Bokar Biro a été tué au champ de bataille, c'est quelqu'un qui n'est pas. Mais c'est vrai aussi que l'histoire c'est la parole, encore une fois, l'histoire n'est pas objective, l'histoire c'est ce qu'on en dit.

Elsa : C'est une mise en scène.

T.M. : Et Alpha Yaya Diallo avait des griots supérieurs à ceux de Bokar Biro, c'est normal qu'il soit plus connu.

Mohamed : Et selon vous, cette erreur de l'histoire, quels en sont les responsables en fait ?

T.M. : Ceux qui créent l'histoire.

Mohamed : Dans le contexte précis de la Guinée ?

T.M. : Les individus qui représentaient l'Etat en 1958 ont créé l'historiographie nationale en fonction d'eux-mêmes, vous êtes d'accord avec moi ?

Mohamed : Oui.

T.M. : Voilà. L'histoire, on a pris Samory Touré et Alpha Yaya Diallo, pourquoi ? Quelle est mon explication, c'est tout simplement…

Elsa : Ce sont des choix.

T.M. : Il y en a d'autres. Ce sont des héros, je ne leur nie pas ça. Ils ne sont pas les seuls. Ils ne sont pas seuls, ils ne sont pas seuls.

Mohamed : Absolument.

T.M. : Ils ne sont pas les seuls à s'être battus. Les héros sont nombreux, parce que toutes les ethnies de Guinée se sont battues contre la colonisation. C'est en 1935 qu'ils ont été battus, ils ont résisté jusqu'à 1935. L'histoire est toujours subjective quoique l'on dise.

Elsa : Et vous, par exemple, quand vous réécrivez ou quand vous écrivez cette histoire des Peuls en 2004, il y a tout un travail préparatoire énorme avant si j'ai bien compris, parce que vous en parlez dès 1995 ou 96, je crois, de ce projet-là.

T.M. : Oui, 1995.

Elsa : Dans les interviews, c'est ce qu'on voit apparaître, dix ou douze ans avant. Ce travail-là, vous l'avez fait vraiment dans l'intention d'un roman et d'une contradiction, ou est-ce qu'il y avait un roman d'abord…

T.M. : Je voulais écrire un roman sur les Peuls, mais un roman qui se rapproche beaucoup plus de la légende que de l'histoire. Parce qu'il n'y a pas de roman sans le mythe et sans la légende, il n'y a pas d'histoire non plus sans le mythe et sans la légende. Et je me suis dit, il me faut d'abord des éléments d'informations, donc j'ai été cherché parce qu'il y a beaucoup de choses contradictoires sur les Peuls. J'ai tout pris. Et qu'est-ce que j'ai fait en tant que romancier ? J'ai travaillé encore une fois sur la subjectivité, je me suis dit : voici trois, quatre, cinq versions d'un même texte, je

vais prendre non pas le plus objectif mais le plus beau. Je ne souhaite pas savoir s'il est vrai. A partir du moment où c'est littérairement beau, je le prends.

Elsa : Donc, clairement, quand vous avez lu par exemple les Boubacar Barry…

T.M. : Oui, Boubacar Barry qui est très rationnel

Elsa : Oui.

T.M. : J'ai pratiquement utilisé son livre comme fil conducteur dans mon roman parce qu'il est très…c'est un historien au sens moderne du terme. Tout est dépouillé, il regarde ça de façon très critique. Il y a aussi Cheikh Camara qui a écrit sur l'histoire du Fouta-Tôro qui est un historien traditionnel, mais qui est très critique comme l'historien moderne, parce qu'il écrit en peul et en arabe, il a une culture arabe très forte. Il pose un problème, il dit : « ah on dit ça mais moi, je ne le crois pas. », pour ceci pour cela, etc. Mais malgré tout cela, je me suis quand même laissé entraîner par la beauté de la parole plus que par la vérité de l'histoire.

Elsa : Quand vous parlez de subjectivité dans cette écriture de l'histoire, parce que là, finalement, votre subjectivité à vous, votre sujet à vous, c'est dans le choix du beau qu'il intervient dans cette réécriture de l'histoire ?

T.M. : Dans le choix du mot ?

Elsa : Du beau.

T.M. : Du beau, oui. Comment dirais-je ? Je vous donne un exemple très très simple : l'épopée de Soundiata Keita, par exemple, on sait qu'il y a une querelle entre sa mère et sa coépouse de celle-ci.

Mohamed : Sogolon et Nana Triban.

T.M. : Pour une question de feuille de baobab, on dit : il se lève

Elsa : Pour la première fois

T.M. : Il se lève, il devient un arc, il va, objectivement, il est allé cueillir des feuilles de baobab pour sa mère, mais il y a une autre légende qui dit non, qu'il a été arraché l'arbre et le planter dans la cour de sa mère. Moi, c'est cette histoire-là qui m'intéresse.

Mohamed : Ça c'est la dimension mythique, poétique…

T.M. : La dimension même, comment appeler ça, merveilleuse, c'est pratiquement la légende et le conte. Regardez *Peuls*, j'ai voulu quand même aussi partir de l'imaginaire peul, bâtir seulement dans le cadre de l'imaginaire peul lui-même. C'est ça. Tous les mythes fondateurs du peuple peul sont là-dedans, le lait et la vache, les pérégrinations, et le reste, les grands événements historiques ne sont plus qu'un contenu. Le contenant est déjà là, c'est l'imaginaire peul lui-même. Voilà. Et

après, maintenant je peux broder sur les événements historiques quitte à minimiser certains et grossir d'autres, alors que dans l'histoire, ce n'est pas exactement ça.

Elsa : C'est la liberté du romancier et le choix du beau, toujours. C'est vrai que c'est un roman qui est particulièrement poétique, qui est magnifique à lire.

T.M. : J'ai pris la poésie bucolique peule, c'est cette base-là, parce que moi j'ai invité ici un griot peul du Sénégal, qui est venu me raconter pendant des nuits entières, j'ai pris un peu son ton, il me racontait la chasse à l'hippopotame, la transhumance, ils ont des trucs qui se trouvent au Sénégal, dans le Ferlo, ils ont gardé de vieilles épopées.

Mohamed : On peut dire que c'est ce griot-là qui vous a inspiré.

T.M. : Un peu, je me suis un peu inspiré de son ton poétique.

Mohamed : Parce qu'il y a un dialogue fictif dans *Peuls* entre le Sérère et le Peul. Donc le style est celui du griot.

T.M. : Du griot, oui, plus ou moins.

Elsa : Oui, du griot et puis du modèle de la parenté à plaisanteries…

T.M. : Exactement.

Elsa : Tout ça se sent énormément.

Mohamed : C'est original ce procédé, moi je l'ai trouvé originel.

Elsa : C'est très original d'autant plus que c'est une épopée.

T.M. : Je voulais quand même montrer que l'identification chez nous, elle est mutuelle. Personne ne se nomme, chacun nomme l'autre en fait. Votre identité participe à l'identité des autres. Je ne vois pas par exemple, un Sérère, un Peul, si je ne suis pas là, il n'y a pas de Sérère, si le Sérère n'est pas là, il n'y a pas de Peul. On est double en quelque sorte, on fonctionne comme ça.

Elsa : Oui, mais même plus que double, parce que c'est vrai que dans le roman *Peuls*, on assiste à un carrefour culturel…

T.M. : Non, la langue est la même. Vous savez, à 60% aujourd'hui encore, le peul et le sérère, c'est la même langue.

Elsa : C'est incroyable !

T.M. : 60% !

Mohamed : Justement, *Peuls* est tellement riche qu'on a du mal à l'étudier.

Elsa : Oui c'est vrai ! (rires)

Mohamed : Moi ce qui m'a intrigué et en même temps interpelé dans *Peuls*, c'est les querelles fratricides qui règnent dans la lignée de Dôya Malal. Est-ce que c'est dans la vraie vie…

T.M. : En fait, l'histoire quand même des Peuls, c'est beaucoup une histoire de guerres fratricides, c'est connu. Les nomades de manière générale, que ce soit les Arabes, les Juifs, les Somaliens ou les Peuls, les peuples qui bougent. Les Mandingues, c'est pareil.

Mohamed : Oui, bien sûr.

T.M. : Soundiata Keita, son héritage ne fût pas simple. De toute façon, moi je considère que les Mandingues eux-mêmes, c'est des nomades, que c'est des colporteurs. C'est pas des éleveurs, mais ils ont passé leur vie à bouger. Nous sommes les deux peuples nomades en Afrique de l'Ouest. Donc ces guerres fratricides ont toujours existé. En même temps, du point de vue des mythes, de tous les grands mythes fondateurs, ces guerres fratricides sont récurrentes, que ce soit dans la Bible, l'Iliade et l'Odyssée, partout, il y a toujours des querelles qui se transmettent de génération en génération. On hérite des haines autant qu'on hérite des bijoux. Ces sociétés rancunières, claniques, où chacun défend la mémoire de son ancêtre. C'est un peu ça, c'est une métaphore de l'histoire humaine.

Elsa : La guerre fratricide est une métaphore de l'histoire.

T.M. : Mais bien sûr. Caïn et Abel, jusqu'à aujourd'hui, c'est encore ça.

Elsa : Mais c'est vrai que ce sont des structures relationnelles qui scandent vraiment le passage des siècles dans *Peuls*.

T.M. : Exactement.

Elsa : Tous se crèvent un œil, se tuent, se trahissent…

T.M. : En même temps, c'est un procédé littéraire, lorsqu'il y a conflit d'une génération à une autre, cela vous permet, cela vous sert de fil conducteur historique, cela vous permet de faire sentir au lecteur le mouvement du temps. Vous n'avez pas besoin de dire : on est au 19^{e} siècle ou en dix-huit cent machin, son petit-fils arrive et il continue l'histoire autrement.

Elsa : Oui, en même temps, le temps, dans *Peuls*, est très particulier.

T.M. : Il est très particulier.

Elsa : Parce je disais justement que les affrontements fratricides, les trahisons se répètent de siècle en siècle…

T.M. : Le temps n'est pas linéaire malgré tout.

Elsa : Non, je ne dis pas qu'il est linéaire, mais vous dites, en effet, que parfois il n'est pas nécessaire de rappeler qu'on est en tel siècle, à telle date, en attendant, moi j'ai dû le lire une

quantité de fois incroyable pour arriver vraiment à situer les personnages, simplement parce que la plupart ont le même prénom, de génération en génération. Il y a tout une réflexion sur le temps qui ne bouge pas tant que ça, une réflexion sur le vieillissement, d'un coup qui surprend tous les personnages, y comprend par leur mort, par leur âge, alors que nous-mêmes, en tant que lecteur, on ne les a pas vus vieillir, justement parce que, sans que le temps soit linéaire, ni complètement répétitif, on est, du moi, j'ai été très surprise par cet aspect très commun d'une génération à une autre, et c'est assez perturbant. Parce qu'en effet, l'histoire se déroule tout de même et les personnages disparaissent, d'autres réapparaissent, mais c'est très perturbant. Vous avez voulu le représenter comment le temps, finalement ?

T.M. : Il ya deux choses dans ce roman, évidemment c'est le temps historique, c'est le temps progressiste, progressif de l'historien, puis le temps immobile du poète, le temps immobile qu'on perçoit bien chez les écrivains des mythes, des mythes fondateurs, et chez les écrivains modernes. Le temps immobile, il est très bien saisi chez des écrivains comme Proust ou Modiano par exemple. Le temps justement, on a l'impression comme dans un avion, vous savez quand vous vous mettez dans un avion, vous avez l'impression que l'avion est immobile, et le temps avance. Voilà, c'est un peu ça. Parce que justement les écrivains s'éloignent un peu du mouvement social pour se rapprocher de l'état d'âme de l'individu, qui lui bouge beaucoup moins à mon avis que l'histoire elle-même. C'est ça.

Elsa : Donc, finalement, vous cherchez à saisir cette espèce d'état d'âme dont vous parlez.

T.M. : Exactement.

Elsa : Quelque chose qui est au-delà du mouvement social.

T.M. : Exactement. Cette connexion qui peut être établie entre l'individu, dans son intimité la plus totale, et l'histoire dans son côté spectaculaire et son côté collectif. C'est ça le roman, c'est ce qui crée une histoire intime entre le groupe et l'individu. La poésie et le roman, c'est cela justement.

Elsa : C'est vrai, quand on vous lit dans des entretiens, vous insistez souvent sur l'aspect collectif de votre écriture de l'histoire. Vous dites d'ailleurs que vous n'êtes pas un écrivain de l'histoire personnelle…

T.M. : Je suis l'écrivain d'une génération, mais d'une génération dans la mesure où je peux me revendiquer un peu comme un symbole de cette génération. Je peux dire « je » mais tout en sachant qu'il s'agit très bien d'un « je » collectif. C'est un nous dissimulé. C'est vrai que je n'ai jamais écrit sur ma vie en tant que tel. Je ne me suis jamais représenté dans un roman. Je n'ai

jamais fait mon autobiographie. Mais il est évident que des éléments autobiographiques, de moi ou de mes copains d'enfance, émaillent l'ensemble de mes livres, que ce soit dans *Les Crapauds-Brousse, Les écailles du ciel*, notamment *Un rêve utile* et *Un attiéké pour Elgass*, c'est quand même la vie de ma génération, c'est évident.

Elsa : Cette vie d'exil, d'études…

Mohamed : *Un rêve utile* ?

T.M. : *Un rêve utile,* à Lyon. Les travailleurs immigrés de Lyon. *Un attiéké pour Elgass* à Abidjan, où nous étions étudiants.

Mohamed : *Un attiéké pour Elgass* pourrait même être adapté au théâtre.

T.M. : Au théâtre ou au cinéma. C'est vrai qu'il y a une mise en scène. J'ai fait exprès. D'abord, c'est une parodie du théâtre classique, puisque ça se passe en vingt-quatre heures, il y a une unité de lieu, il y a une unité d'action, mais il n'y a pas une unité de temps. Chez moi, il n'y a jamais une unité de temps (rires), le temps est plus soutenu…

Elsa : En effet ! (rires)

Mohamed : C'est une transgression du théâtre classique.

T.M. : *Un attiéké pour Elgass* est à la fois une parodie du théâtre classique et du roman policier. C'est un roman policier qui se déroule sous forme d'enquête. Il s'agit de savoir qui est le coupable…

Elsa : De la mort d'Idjatou.

T.M. : De la mort d'Idjatou.

Mohamed : J'ai l'impression que c'est une sorte d'hommage aussi rendu à Elgass en quelque sorte.

T.M. : A Elgass, et, au-delà d'Elgass, à toute ma génération à moi. Cette petite épopée sortie de vies ordinaires, lâchées dans le cosmos tous seuls, nous sommes les premiers exilés, vous, vous êtes venus après, vous êtes endurcis, nous, on n'avait pas l'habitude de ça, on venait de quitter nos grand-mères, on ne connaissait pas. La première fois que des Guinéens se retrouvaient en exil comme ça, c'était une épreuve assez traumatisante d'ailleurs. Elle ne l'est plus aujourd'hui, l'exil, c'est devenu banal à l'excès, nos enfants sont nés dans l'exil et s'en foutent de ça. Mais, sinon, à l'époque c'était quelque chose de très important.

Mohamed : Mais c'est vrai que maintenant, les exils, c'est voulu, alors que vous, c'était obligé.

T.M. : C'était obligé, absolument.

Elsa : Quand vous parlez d'épopée sordide à propos d'*Un attiéké pour Elgass*, c'est un mot qu'on retrouve aussi dans *Cinéma* le mot épopée, où Binguel, qui doit avoir quatorze ans, quand il raconte ça, quand il raconte toutes ces années d'indépendance. Il dit lui-même qu'il raconte son épopée. Dans ce mot d'épopée, il y a quand même beaucoup de choses, il y a toute une vision de l'histoire, qui est pleine d'espoir, qui se termine normalement par une harmonie avec l'entourage. En fait, qu'est-ce qu'on souhaitait à cette époque-là ? Quand vous parlez d'épopée de votre génération, qu'est-ce qu'on souhaitait à ce moment-là ?

T.M. : C'est-à-dire, je pense que l'individu de ma génération, les adolescents ont envie, et ils ont bien raison à mon avis, d'avoir leur propre épopée en dehors de la grande épopée du monde. C'est ça faire une vie. D'abord, se construire une vie, c'est se construire une parole, c'est se constituer sa propre histoire. Evidemment, il s'agit là d'épopées dérisoires, ça vole pas haut, c'est souvent naïf, souvent inabouti, mais ces épopées, c'est des gens qui essaient d'exister parce que précisément la grande histoire collective a tendance à écraser, à effacer les histoires individuelles. Je pense que tout le travail du romancier, c'est cela justement, c'est chercher à donner à l'homme en tant qu'individu une histoire. C'est cela. C'est-à-dire de ne pas laisser le moteur de l'histoire aux généraux et aux historiens. Aujourd'hui, regardez le monde moderne, l'individu est en train de se bâtir une histoire, il ne réussit pas toujours, l'individu existe de plus en plus. Il n'existait pas avant dans notre société, il n'y a pas très longtemps que l'individu existe, il n'y a pas longtemps…
Elsa : Oui, mais, paradoxalement, il est quand même beaucoup écrasé.
T.M. : Il est toujours écrasé mais la culture, et surtout les moyens de communication modernes permettent aujourd'hui de se construire des histoires. Chacun peut avoir son film, il y a des blogs, il y a des facebook, etc. Les gens existent, il y en a même qui exposent leur vie quotidienne sur le net, comment ils se lèvent, comment ils vont prendre leur petit-déjeuner. C'est une épopée de rien du tout, mais c'est leur épopée. Vous voyez, il y a une tentative de se donner une histoire à soi-même.
Elsa : Et la vôtre d'épopée, la vôtre, toujours avec ce « nous » générationnel, c'était une épopée nationale, des sentiments d'indépendance, c'était quoi ? Tout en sachant qu'il y a bien sûr l'avant indépendance et puis l'après, avec l'exil, etc. C'est tout ça votre génération, c'est l'avant et c'est l'après aussi.

T.M. : Oui, il y a eu l'indépendance, que nous avons beaucoup plus subie que vécue. Nous étions jeunes, donc pas fait partie des acteurs de cette indépendance-là. Mais nous avons vu une grande histoire se dérouler devant nous, sur l'écran, parce qu'on voyait De Gaulle et Sékou Touré en train

de s'insulter, on n'y comprenait pas grand-chose. Et nous aussi, à partir de cette histoire collective, on a voulu se tailler une histoire à nous. Cette indépendance, on se rend très vite compte, dès l'âge de seize, dix-sept ans, qu'elle n'a pas été faite pour nous, qu'on n'est pas concerné, qu'elle ne concerne que quelques personnes. Lisez bien encore une fois *Une saison au Congo* d'Aimé Césaire, pour comprendre à quel point (rires) très vite les Africains ne se sentent pas partie prenante de cette indépendance-là. Donc on s'est détourné de tout cela. Cette histoire qu'on nous proposait, comme toute faite et que, pratiquement, nous devions accepter comme une espèce de fatalité, nous nous en sommes détachés, nous avons voulu nous bâtir notre propre histoire, dans la réalité comme dans la fiction, puisque la réalité, nous avons quitté le pays, en quelque sorte, on a récusé pratiquement cette indépendance et les héros qui étaient censés l'incarner. Nous sommes partis du pays, à pied, assez jeunes. On s'est retrouvés dans des pays étrangers où on ne connaissait personne et là, il nous a fallu reconstituer une vie quotidienne et un imaginaire. Et toute mon œuvre sort de cette expérience-là.

Elsa : D'ailleurs c'est un imaginaire qui se déploie au point de toucher toute l'Afrique de l'ouest à travers l'histoire des Peuls.

T.M. : Oui, et d'autant plus que, regardez bien, avant d'aller vers l'imaginaire peul, l'imaginaire collectif, j'étais d'abord dans l'imaginaire de cette génération, de ces petits individus perdus dans des villes imaginaires. Mon premier imaginaire est humain dans mes romans, c'est les villes, c'est Abidjan, c'est Conakry, etc.

Elsa : C'est Lyon.

T.M. : C'est Lyon. C'est urbain, c'est-à-dire, écoutez, les enfants perdus dans les zones urbaines d'aujourd'hui dans lesquelles ils sont obligés de reconstruire un nom, un visage, une parole.

Elsa : L'identité, la construction identitaire dans ce contexte-là de perte de repères, de mutations sociales, historiques totales, d'exil, elle se fait comment ?

T.M. : Elle se fait par un travail de reconstruction de mémoire personnelle, déjà. C'est très marquant, à mon avis, dans *Un attiéké pour Elgass*. La meilleure manière de ne pas se perdre, c'est de se remémorer, c'est de reconstruire la mémoire, c'est-à-dire de reconstruire un, deux, ne serai-ce que un ou deux symboles capables de vous rattacher à ce que vous fûtes avant que la déchirure n'opère. C'est le sassa par exemple dans *Un attiéké pour Elgass*. Le sassa est là qui lie, le sassa est le seul lien entre ce passé stabilisant, rassurant et ce présent absolument chaotique dans lequel rien, rien, rien n'est jamais acquis, à aucun niveau. Le sassa est le seul élément qui permet encore de se rattacher à quelque chose.

Mohamed : Est-ce que c'est la même chose qui se passe dans *Peuls* avec l'hexagramme de coralline ?

T.M. : Absolument. Ils ont exactement la même valeur symbolique.

Mohamed : En même temps, ce symbole-là est à la base de la division en quelque sorte.

T.M. : Entre nous tous. Absolument. Parce que chacun le veut pour soi, mais, en même temps, le fait que ce symbole passe d'un clan à un autre durant tout le roman sert un peu de marqueur, de fil conducteur, c'est ce qui permet de retrouver des traces et éventuellement les liens qui relient les personnages. Finalement, ce symbole-là, cet hexagramme de coralline, c'est presque l'ADN du clan de Dôya Malal. C'est ça, c'est le marqueur génétique. Dès qu'il y a le clan quelque part, on sait qu'il y a un Dôya Malal là. C'est comme quand vous allez au laboratoire, le généticien vous voit, quel caractère, « ah il y a dix ans, j'ai eu… Ce n'est pas votre grand-père ça ? ». Voilà, c'est un peu ça.

Elsa : D'autant plus que l'hexagramme, c'est une forme protectrice dans l'imaginaire peul.

T.M. : Absolument. C'est ce qu'on appelle l'égide, parce que finalement je me suis rendu compte que, je ne sais pas où j'ai lu ça, probablement cet égide grec probablement est d'origine, c'est un mot qu'ils ont dus découvrir chez les peuples berbères d'Amérique du nord. « Gide » chez ces gens-là, c'est un petit cuir protecteur que l'on mettait contre la poitrine, pour se protéger des sorciers et des balles.

Mohamed : Comme les gris-gris.

T.M. : C'est ça, comme les gri-gris. C'est ça l'égide et apparemment c'est un mot berbère.

Mohamed : Ce qui est intéressant, c'est que le même hexagramme se retrouve un peu, plus ou moins dans *L'aîné des orphelins* sous forme de rocher.

T.M. : Absolument.

Mohamed : Mais cette fois-ci, il est la cause de tout le malheur dans *L'aîné des orphelins*.

Elsa : Est-ce que le symbole, parce que vous parlez de la création de ces symboles pour se rattacher à cette mémoire personnelle d'abord dans le cadre de l'exil et de la reconstruction identitaire, est-ce que le symbole il est forcément traditionnel ? Parce que l'hexagramme sort d'un contexte littéraire traditionnel, le *sassa*, c'est aussi un héritage.

T.M. : Aussi bien dans *Peuls*, dans *L'aîné des orphelins* que dans *Un attiéké pour Elgass*, les symboles sont issus du monde traditionnel, en même temps ce symbole établit, disons, un degré de désarroi. A mon avis, ce symbole il rassure, il relie à quelque chose, parce que précisément ce qui est devant soi, est absolument….traumatisant.

Elsa : Inquiétant.

T.M. : Comment appeler ça ? C'est quelque chose…la vie que ces jeunes gens vivent : Faustin dans *L'aîné des orphelins* après le génocide, ou ces exilés guinéens perdus dans la jungle urbaine d'Abidjan après leur exil, c'est une vie plus ou moins traumatisante. Ils ont besoin de se rattacher à quelque chose, comme les naufragés sont obligés de se rattacher à quoi que ce soit.

Elsa : A ce qui reste.

T.M. : Voilà, exactement. A ce qui reste. Et qu'est-ce qui reste ? Ce sont les produits de la tradition. C'est ce qui reste en Afrique. Ce n'est pas ce monde. Faustin, tout comme les exilés guinéens d'Abidjan, pour moi, décrivent très bien les Africains modernes, ce sont des Africains perdus entre un monde traditionnel pratiquement mort et un monde moderne auquel ils ne comprennent rien pour l'instant, pas encore, qu'ils ne maîtrisent pas suffisamment.

Elsa : Parce que c'est un monde en cours de fabrication, de construction.

T.M. : Exactement, et ça, je pense que ça c'est quelque chose que l'on retrouve dans la vie des Africains d'aujourd'hui, et aussi qu'on retrouve pratiquement dans tous les romans africains. Le roman africain est bâti sur un voyage initiatique récurrent d'un roman à l'autre, d'une génération à l'autre, d'une langue à une autre, des anglophones aux francophones, c'est la même chose. C'est un voyage initiatique récurrent entre le village et la ville. C'est tout. On n'a jamais quitté ce chemin-là. C'est un véritable chemin du calvaire, puisque la ville dans les tous romans africains, évidemment, a une connotation négative, forcément, c'est le lieu de la folie, de la déperdition, c'est le lieu de la mort. Et ça c'est valable dans *Ville cruelle* de Mongo Beti, c'est valable dans *Le nègre et la médaille*, c'est valable dans *Les soleils des Indépendances*, c'est valable dans *Les Crapauds-Brousse*, dans *Saint Monsieur Baly*, dans *L'anté-peuple*. Tous les romans africains, dans *Le monde s'effondre*. Tous sont bâtis sur ça.

Elsa : Oui et même parmi les plus récents. Je suis en train de penser au *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui…La fabrique des cérémonies…Ce qui est marrant par contre c'est que le retour se fait d'un point qui est de plus en plus loin du pays d'origine…

T.M. : Le rayon s'est élargi…Avant la ville c'était le village d'à côté. Je vous donne un exemple : avant la ville c'était Mamou, Porêdaka, Conakry. Porêdaka, Abidjan. Porêd aka, New York. Porêdaka, Montréal. Les grandes villes aujourd'hui c'est les grandes villes du monde…

Elsa : Est-ce que l'exil par exemple en tant qu'expérience … positive pour des auteurs qui sont plus jeunes que vous qui n'ont pas connu le même exil que vous. Est-ce que ça peut être un symbole justement auquel on se rattache ?

T.M. : Bien sûr ! L'exil c'est le…Disons c'est l'initiation moderne par excellence. Quand je vous ai parlé du chemin initiatique entre le village et la ville, c'est déjà l'exil. Quand on quitte le village pour la ville, c'est l'exil. Par ce que la ville… est symboliquement, culturellement, topographiquement, étrangère au milieu d'origine du personnage. La ville, elle est blanche. La ville, elle est coloniale. La ville c'est l'antagoniste, c'est l'ennemi, c'est le défi, c'est le danger permanent, la ville. Surtout au temps colonial. Cela est resté jusqu'au cinéma. *Borom Sarret* de Sembene Ousmane. La ville est toujours pour l'Africain de grands problèmes… C'est quelque chose de récurrent dans les romans.

Elsa : Même Paris. Je suis en train de penser à Paris dans les romans de Sami Tchak… C'est toujours problématique.

T.M. : *Place des Fêtes.* Bien sûr !

Elsa : C'est toujours problématique !

T.M. : …Regarder l'arrivée dans la ville d'Abidjan de Fama. C'est la déchéance totale. C'est le lieu de la déchéance. C'est le lieu de la déperdition. C'est là qu'on devient fou… Ou c'est la folie ou c'est la mort ou la prison. Là c'est la déperdition : le vieux Méka quand il y vient en anti-héros il finit en tant que prisonnier… C'est impossible. Ce n'est pas un voyage. C'est une mésaventure totale.

Elsa : Donc ça selon vous la ville … ce serait une des structures du roman africain d'aujourd'hui ?

T.M. : Absolument ! C'est le chemin initiatique entre le village et la ville, à mon avis, ça c'est quelque chose qui est en permanence dans les romans. D'une manière ou d'une autre. Maintenant c'est vrai que le retour vers le village, avant il était problématique. Il est de plus en plus présent. Je pense que la notion de retour est en train de mourir aussi bien en Afrique là-bas qu'en Europe. Je me rends compte d'une chose dans mon village…Il y a beaucoup de fonctionnaires….Tous pratiquement travaillent ailleurs que dans leur village. Ils travaillent dans les villes. Souvent ils construisent dans leurs villages tous. Ah ! Ils restent dans des petits taudis dans lesquels ils vivent à Conakry. Je dis c'est incroyable ! … Laissez tomber le retour. Il n'existe plus le retour… Quand je vais en Guinée, je n'ai plus besoin d'aller à Porêdaka. Je fais pratiquement quatre à cinq ans sans y aller. Je n'ai plus personne à Porêdaka. Tous mes parents sont à Conakry. Mes frères sont à Conakry. Ma mère est à Conakry. Mes grands-mères sont mortes au village. On s'y rend de temps en temps…On n'a plus personne au village… Il y a longtemps que j'ai quitté la Guinée. Il y a plein de gens que j'imaginais toujours à Conakry, à Porêdaka, à Mamou. Mais ils se trouvent à

présent à New York et depuis longtemps. […] Leurs enfants sont nés là. Ils ne vont jamais à Conakry, Porêdaka. La ville est toujours un problème mais on commence à ... *Place des Fêtes* n'est pas de retour… L'image de l'Afrique y est assez négative pour les jeunes d'aujourd'hui.

Mohamed : Selon vous qu'est-ce qui peut donc encourager justement ce retour ?

T.M. : Rien ne peut l'encourager. A part le courage. Surtout que la structure économique du monde est que d'abord le village est mort. Il est mort. Il est fini…Le village est condamné dans le monde entier. Le village n'a aucun avenir. Ce n'est pas seulement chez nous. Regardez…A tous les niveaux, je vois plein de gens qui sont obligés d'aller… dans les agences matrimoniales pour trouver une compagne. Le village est mort… Le monde n'est plus rural. Regardez l'Afrique. Quand je quittais la Guinée c'était 200 000 habitants. Actuellement c'est 10 000 000 et demi d'habitants. Regardez Abidjan. Quand j'arrivais à Abidjan c'était une petite ville. Aujourd'hui c'est une mégapole. Bamako c'est une mégapole. Ouagadougou c'est une mégapole. Le monde est en ville.

Elsa : Vous parliez à l'instant d'une image de l'Afrique transmise par exemple dans *Place des Fêtes.* Je crois que… beaucoup de gens cherchent à travers des romans d'écrivains africains aujourd'hui une image du continent africain. Vous cherchez vous à transmettre une image particulière…?

T.M. : Très tôt, je me suis rendu compte que l'image de l'Afrique était…brouillée par une sorte de discours coloniaux…Etant donné que l'Afrique est en pleine métamorphose, en pleine mutation… donc forcément l'image est éclatée. Y a plus d'images réelles. Le moral a été brisé en quelque sorte. L'image est complètement éclatée… On s'en rend compte dans tous les romans…Car le roman est une sorte de miroir de la société. Mais l'image de l'Afrique dans tous ces romans-là depuis que le roman a commencé c'est une image complètement éclatée… L'individu est toujours dans cet état … de la dernière page à la première. Dans tous les romans africains. (Rires) Le roman africain est le roman de la distorsion… Surtout la structure culturelle, l'imaginaire. L'histoire de l'Afrique elle-même n'est pas une image.. Comment appeler ça… ? Une image nette. Une image engageante. Regardez l'histoire, les images de la Guinée à la télévision ; ça fait vomir.

Elsa : Oui ! Mais dans *Peuls* par exemple. Vous avez l'air en tout cas, ce sont vos formules, mais venir un petit peu à bout … de ce caractère peu engageant … parce que c'est une belle histoire d'une grande partie de l'Afrique de l'ouest.

T.M. : Oui ! Oui ! Mais c'est ce que j'ai voulu faire… En fait c'est raconter…C'est faire sentir plus que de raconter l'histoire des Peuls. Moi j'ai voulu faire sentir au lecteur ce que c'est que l'imaginaire de la culture peule…Il y a des gens qui ont voulu lire ce livre de façon classique. Donc ce n'est pas la peine puisque quel est le personnage dans ce roman … ? Le personnage c'est les Peuls eux-mêmes. C'est les seuls Peuls eux-mêmes. Donc on n'a pas besoin de savoir comment s'appelle celui qui est en train de parler…Comment ils se sont dispersés à travers l'Afrique ? Comment ils se sont mêlés aux histoires des autres ? Comment ils ont emmené les autres à se mêler à leur propre histoire ?... A l'intérieur… c'est une confluence de peuples, de langues, d'Etats, de cultures. Le mot peuple veut dire vivre. Mais ce n'est pas vivre seul. Le peul est en symbiose avec l'autre. Il y est obligé. Il n'avait que le lait, le fumier et la viande. Il ne cultivait pas déjà. Il fallait…

Elsa : Les échanger.

T.M. : …C'est là que les liens se sont créés. Ils se sont mariés entre eux…Ils se sont mêlés. Ils se sont fait connaître…Il y avait des peuls à l'intérieur de tout le peuple parlant leur langue et vivant comme eux…

Elsa : C'est incroyable ! Ça été une grande découverte.

T.M. : En plus, j'ai voulu montrer aussi la notion de peuple, la notion d'ethnie, la notion de peuple, qu'est-ce que c'est que ça ? En fait c'est des mouvements qu'il y a et *Peuls* le montre très bien parce qu'on change d'ethnies tout le temps. Tout le temps changement d'ethnies…

Elsa : En fait c'est une forme de réalisme…Le réalisme historique. Au détriment des objectivités.

T.M. : Exactement !

Mohamed : Finalement la question de la mémoire revient toujours à la fin de vos romans.

T.M. : Oui ! Oui ! Comme je l'ai dit moi je suis un obsédé de la mémoire. Je suis convaincu qu'on a besoin de se rattacher à quelque chose même à …un objet. Un objet aussi misérable que celui du sassa dans *Un Attiéké pour Elgass.*

Elsa : Oui…Celui dont vous parliez tantôt…

T.M. : On a besoin de çà. C'est le passé qui stabilise un peu… C'est le passé finalement qui donne le sens…On est là finalement à ruminer sur le passé…J'ai l'impression que chez nous on a besoin de reconstruire sinon une mémoire, au moins le besoin d'une mémoire. C'est pour cela je consacre une part de mon travail de romancier à la sauvegarde de la mémoire africaine…chez les jeunes. Regardez même nos indépendances sont en train de mourir…Qui connaît exactement l'histoire de l'indépendance algérienne ? Qui connaît exactement l'histoire de l'indépendance

guinéenne ? On voit les gens aller et venir au pouvoir… Personne ne s'hasarde à donner un minimum de cohérence à tous ces événements…C'est ça…Regardez l'Europe, finalement en tout cas, l'Europe est devenue si forte finalement…C'est une question de mémoire…Tout est confortablement installé dans sa mémoire. L'enfant tu n'as même pas besoin de dire…nous sommes dans la rue…L'histoire est déjà là…Chaque rue porte un nom. Chaque statue, une référence. Chez nous c'est contradictoire. Mais c'est incroyable ! L'histoire est là. Mais malheureusement, elle n'est plus entretenue parce que disons, notre lecture de l'histoire a été…les archives, l'actualité à la radio, en plus les agents même de la parole en Afrique sont en train de disparaître. C'est le griot qui parlait au nom de la société, c'est le griot qui inventait la parole qui l'entretenait. Le griot est en train de disparaître. Les écrivains tentent d'exister dans une position particulièrement exécrable. Ils écrivent dans une langue qui n'est pas la leur à l'origine que leurs compatriotes ne comprennent pas forcément…Tout ça n'est pas facile à gérer… On se débrouille en quelque sorte. On fait ce qu'on peut. Chacun essaie de bricoler, à faire en sorte que cette mémoire même à l'état de débris elle puisse être préservée au minimum.

Elsa : Vous avez vous-même connu une forme de transcription de l'histoire ?

T.M. : Enfin oui. Quand j'étais enfant il y avait encore des griots. Le traditionnel n'était plus ce qu'il était avant mais il existait toujours, il n'était pas complètement effondré. Parce que curieusement en Guinée l'indépendance … c'était pour favoriser l'extinction de la mémoire. On s'était mis à s'attaquer à tous les biens … Un peu comme en Chine. Parce qu'il y a eu une révolution culturelle en Guinée. Il fallait balayer tout ça… Déjà, nous nous avons subi et la colonisation et le communisme. Donc vous voyez (Rires!) ça fait deux catastrophes terribles. Donc nous sommes moins rassurés du point de vue traditionnel que des pays voisins comme le Sénégal, le Mali ou la Côte d'Ivoire… C'est une catastrophe.

Elsa : Abîmé par la colonisation…

T.M. : Par la colonisation. Ensuite récupéré par le système Sékou Touré qui a transformé tous les griots en griots du régime.

Elsa : Oui !

T.M. : C'était fatal ! Le griot avait un autre rôle. Il n'était pas là pour chanter les partis politiques. Il était là pour chanter les louanges des hommes d'avant, les grands hommes d'avant de la société traditionnelle.

Elsa : C'est vrai que c'est à comparer dans *Cinéma* parce que Binguel racontant l'histoire colporte énormément de choses … rien de tout ça n'apparaît dans cette histoire ancestrale … alors qu'il y a tant de gens qui parlent à travers lui.

T.M. : Comment il s'appelle ? … Binguel c'est le symbole…C'est un enfant perdu, moins tragique que Faustin. C'est un enfant perdu. Un enfant déraciné à l'excès. Déracinement familial, déracinement national. La nation n'existait pas encore. Il n'a aucune référence. Qu'est-ce que c'est que son père ? Son père, c'est un commerçant de la pire espèce… Un opportuniste à l'excès, qui est là, qui ne s'occupe même pas de sa famille. En fait il grandit comme il peut. Sa mère est malade. La coépouse de sa mère s'occupe de lui. Il ne sait même pas qui est sa vraie mère.

Elsa : Oui !

T.M. : Une crise identitaire !

Elsa : […] Dans la … de l'imagination Il … ? écrit dans ce texte que la littérature n'est autre qu'un rêve enduré. Qu'est-ce que vous en pensez au regard de tous les romans que vous avez écrits, parfois cauchemardesques ?

T.M. : Oui. Le rêve et le cauchemar sont une question de degré. Encore une fois le rêve c'est l'entité dévoilée. Je l'ai dit au début, le roman c'est cela, le lien qu'on essaie de créer entre l'intérieur de l'écrivain et le monde extérieur en rapport avec l'histoire, la légende et le mythe.

Elsa : Une autre question en rapport avec la question de la langue et l'histoire concerne l'attitude de désengagement des auteurs de la nouvelle génération de la littérature francophone… vis-à-vis de l'Afrique, tels qu'Alain Mabanckou ou Sami Tchak. Qu'est-ce que vous en pensez ?

T.M. : Je n'ai pas lu cette réflexion sur la littérature francophone. Mais je dis simplement que je n'appartiens pas à la même génération que ces écrivains. L'histoire de l'écriture est une question de génération. Frantz Fanon l'a suffisamment dit. Mais c'est vrai que je ne suis pas dans leur démarche. […] Dans un continent comme le nôtre, moi j'ai besoin, moi, je pense qu'un écrivain - sans aller jusqu'à prononcer ce maudit mot d'engagement – a tout de même à mon avis encore un lien à établir avec son lieu d'origine. Je n'en suis arrivé à renier l'Afrique. L'Afrique existe. Je pense que si l'Afrique n'existait pas le monde s'en serait rendu compte…Dire que l'Afrique n'existe pas c'est la caricature même de l'assimilation telle qu'elle était proposée au temps colonial… Moi…je considère que l'intégration autrement en gardant ma langue, en gardant ma mémoire de peul, d'africain et de français. Pourquoi ? On n'a pas demandé ça aux russes, ni aux gitans, ni aux machins !... On ne peut pas produire Césaire et Senghor et produire ce genre de discours. Ça ne peut pas aller…quand même puisque les autres ont besoin d'affirmer notre identité culturelle parce que justement elle a été niée. Et si nous la nions nous-mêmes, nous faisons le travail de nos colonisateurs.

Elsa : Oui ! En effet c'est l'impression que j'ai quand je lis tous ces auteurs… C'est vrai qu'on a l'impression d'un rapport…d'un rapport un peu désagréable au continent africain. Enfin désagréable en tout cas on peut…oui. Mais moi il me semble justement que dans *Peuls*, dans *Le roi du Kahel* et peut-être même dans les œuvres à venir, vous avez réussi à réinventer un rapport au continent pas toujours facile…Est-ce que c'était un peu votre intention de … ?

T.M. : Oui. Vous savez lorsque j'ai voulu écrire *Peuls* je me suis dit tout le monde a parlé des Peuls : les Arabes, les Européens,…Mais je me suis rendu compte que les Peuls ne parlent pas d'eux. C'est grave. Alors j'ai essayé… J'ai raconté l'histoire des Peuls en partant du discours des Peuls eux-mêmes. Je me suis rendu compte que ce discours existait. Les gens quand même ont des mythes. Donc le monde a un mythe fondateur. Les malinkés ont les mêmes problèmes d'ailleurs. Un handicap. Sauf que les griots ont sauvé des choses de chez nous que l'islamisation a éloignées, ravagées. Notamment au Fouta Djalon, où pratiquement tout était anti-islamique. … C'est un handicap. Et ça c'est un travail que nous avons fait nous-mêmes… C'est nous-mêmes qui nous sommes islamisés nous-mêmes. Les peuples islamisés fortement en Afrique de l'ouest : Sounikés, Malinkés, ont par exemple ce problème-là. Encore chez vous la musique a sauvé énormément de choses. Vous avez la chance d'avoir de grands griots. Bon … et ce qui fait que… il y a des choses de source originelle. Qu'est-ce que les Peuls disent de leur origine par exemple ?… C'est partout le même. Ce mythe de « yoyo » revient. C'est vrai. Je me suis renseigné. C'est une onomatopée. C'est le seul truc qui leur est resté. « Mi yooli ho », « mi boni ho ». Mais le milya est là. C'est le peuple du nil. La mère de la « Félicité ». C'est la mer rouge. Ce pays paradisiaque ! Mais c'est vrai aussi que la plupart des peuples naissent chassés d'un paradis. Pratiquement c'est très curieux dans le monde entier chez les Catholiques, chez les musulmans, chez les Peuls, chez les Mandingues, chez tout le monde. Tout le peuple du monde est créé à partir d'un péché originel…

Mohamed : Originellement le péché d'Adam et Eve ?

T.M. : Exactement, Adam et Eve (Rires) ! Et là ils ont commis des péchés. Ils étaient chassés de leur pays par des dieux. Comment on appelle … ça ? Par des cataclysmes. Le seul métier de construire l'histoire moderne peule c'est le ciment de la mythologie. Et je pense que toutes les grandes histoires sont bâties sur des mythologies. C'est le mythe qui fonde le peuple. Les peuples peuvent vivre des millénaires…ils n'existent pas tant que leurs poètes n'auraient pas raconté leurs vies, leurs mythologies. C'est le mythe qui fonde le peuple. Qui forme le mythe ? C'est le poète… Le mythe est une œuvre poétique.

Elsa : Et le roman ?

T.M. : Le mythe contient le roman. Comment il s'appelle ? Homère…, il raconte tout… C'est comme le griot chez nous. Tant que tu ne sais pas narrer, tu n'existe pas. C'est l'apparence qui crée le monde. Regardez le « Verbe » dans le Coran. Dans le Coran la première sourate « Ikra » veut dire lire. L'ange lui dit : « lit ». Les hommes que j'ai créés par la plume. Carrément le Bon Dieu nous dit que c'est par la plume… La vie c'est une œuvre du Bon Dieu en quelque sorte… Ce qui n'a pas été entendu n'existe pas…Moi je rentre en Guinée, j'ai un lointain cousin qui purgeait dans la brousse là-bas, même à Conakry, il vient rarement. Il vient me voir. On lui dit que je suis revenu. Il vient, il me regarde comme ça…il me dit : « moi, je ne te salue pas ». Je lui dis pourquoi ? Il dit tu es à Mamou ici tu as fait tout ce temps, tu n'es pas venu nous voir. (Rires) ! Mais le monde ne va pas au-delà de Mamou. (Rires).

Mohamed : La question du rapport entre la tradition et la modernité apparaît dans nos œuvres. Notamment dans *Les écailles du ciel* où on confie même la parole aux morts. Ce symbolisme-là représente quoi en fait… dans l'imaginaire de l'écrivain ? La cruauté de la réalité est telle que les êtres vivants n'arrivent plus à assumer leurs responsabilités. C'est plutôt les morts qui viennent au secours des vivants. C'est tout de même curieux, non ?

T.M. : Oui. C'est parce que…vous savez c'est…pour évoquer les morts … sécher les larmes des vivants. Parce que lorsque chaque… fois qu'un peuple est en crise, il revient vers son passé…C'est l'amont qui nourrit l'aval. C'est la source qui nourrit le fleuve qui va vers la mer. Dès que vous le coupez de sa source il tarit. Cette source, demeure même quand les gens sont morts. Cette source reste encore vive. C'est la mémoire collective. Comme la crise est forte, c'est le vieux Sibé qui fait vivre … le petit Samba parce que Samba… A la limite, Samba n'existe pas. Samba est une impossibilité. Il faut d'abord remarquer une chose c'est que durant tout le roman je ne sais pas si vous l'avez remarqué, Samba ne dit pas un mot. Il ne parle pas…

Mohamed : Non ! Il ne parle pas.

T.M. : Et moi dans certains de mes romans comme *Les écailles ciel, Un Attiéké pour Elgass*, Samba ne dit pas un mot à la limite c'est une ombre et Elgass est mort et l'histoire se déroule autour de son ombre…J'ai même un autre projet de roman qui doit sortir janvier 2011.

Elsa : Comment on vous a accueilli aux éditions du seuil en 1979 ?

T.M. : …Il y a eu un vote… par un contrat.

Mohamed : Les premiers contacts étaient-ils faciles ?

T.M. : Ce n'était pas facile…C'était impossible. Moi j'ai envoyé mon roman par la poste. Ils m'ont dit bon ça peut nous intéresser. Mais modifiez ceci et cela. J'ai modifié. Ils ont relu. Ils ont donné leur accord.

Elsa : Vous vous souvenez de ce qu'ils vous ont demandé de modifier ?

T.M. : Alors ils m'ont demandé par exemple à la fin … la traversée de la brousse. Ils m'ont dit de rallonger de quelques pages.

Elsa : D'accord.

T.M. : Et puis ils m'ont changé le titre : le crapaud, pour *Les crapauds-brousse.*

Mohamed : Et au début vous avez choisi quoi comme titre ?

T.M. : Les crapauds.

Mohamed : Simplement ?

T.M. : …banal… (Rires).

Mohamed : Ils vous l'ont proposé…?

T.M. : Non…non. Ils m'ont dit de leur proposé le titre dans lequel le lecteur se rendra compte qu'il s'agit de l'Afrique.

Elsa : Ah d'accord !

T.M. : J'ai proposé d'abord *Les crapauds de la brousse.* Ils m'ont dit non ! Aller « *Crapauds-brousse* ». (Rires).

Elsa : Est-ce que c'est vous qui avez choisi la couverture de *Peuls* avec cette photo… ?

T.M. : Non !...non. Ce n'est pas moi du tout. C'est Louis Gardel qui m'a édité qui a choisi cette photo.

Elsa : Vous en pensez quoi pour le choix de la photo pour le roman *Peuls* ?

Mohamed : Pensez-vous qu'un bon écrivain peut-il être un bon politique ?

T.M. : Senghor a été président du Sénégal. Comment il s'appelle…? Celui qui a écrit *Sous l'orage* ?

Mohamed : Seydou Badjan.

T.M. : Seydou Badjan Kouyaté a été ministre. Cheick Hamidou Kane a été ministre.

Mohamed : Si on vous proposait, n'est-ce pas,…pas maintenant, de retourner en Guinée pour occuper un poste de responsabilité. Est-ce que vous seriez prêt à revenir en Guinée ?

T.M. : De toute façon le retour en Guinée, moi je l'envisage. Moi je crois que dans les deux ans à venir je vais rentrer…Je commence à vieillir. Maintenant pour ce qui est…vous savez…le… j'ai fait la littérature parce que j'avais en tête eh… un certain idéal. La politique est une belle chose. Elle peut être une très belle chose. Elle peut être une catastrophe aussi et un cauchemar. Et en

Guinée la politique a été une catastrophe…depuis 1958. Donc il y a un grand problème. Je ne veux pas donc dire…faire de la politique dans ces circonstances-là. En Guinée aujourd'hui faire de la politique, c'est faire une carrière. J'ai vu les gens fonctionner…Mais c'est que ces gens…ils voient leur pouvoir politique. Je crois pas qu'ils voient le pays la plupart. J'ai pas envie de…de me compromettre. J'ai envie de…de mourir propre en quelque sorte. J'ai des … comme des Sassine, etc, etc. Franchement dans des circonstances actuelles,… En revanche si les Guinéens se cultivent… voilà ce qui nous est arrivés pendant cinquante ans maintenant… mettre tout de côté, rassemblons-nous, travaillons ensemble pendant deux ou trois ans là je viendrais. Mais on met de côté les petites ambitions personnelles. On met … tout le monde ensemble et on dit voilà ce qu'on va faire pendant trois, quatre ans […] et après maintenant on fera l'apéritif. Ah oui mais allez là dans… (Rires) il faut savoir que ma génération est une génération de vieux militants. Nous avons milité dans la FEANF (Fédération des étudiants d'Afrique Noire en France). Alpha Condé a fait la FEANF, lui, il est candidat à la présidence aujourd'hui. Je connais plein de gens même un Centrafricain qui m'a téléphoné la dernière fois… On est resté les mêmes tous. On a tous refusé de rentrer…On est encore en train de chercher… A Lyon les jeunes guinéens s'organisent. Ils ont donné un colloque au mois de juin là, ils voulaient que je vienne. Et je leur ai dit qu'il n'y a pas de problème. C'est incroyable ! On a gardé ce rêve mais qui ne viendra jamais, malheureusement.

Mohamed : Pensez-vous qu'on a encore un peu d'espoir ?

T.M. : Ecoutez je pense franchement que c'est la première fois depuis l'indépendance que la Guinée est sur le bon chemin. Elle a failli l'être en 1984. Elle a failli l'être en 1958. C'est-à-dire…elle est controversée. Elle a failli l'être en 1984 Conté a fait ce qu'il a fait. Elle a failli l'être en 2008 avec Dadis Camara. Bon maintenant… c'est la première fois qu'on va vers les élections. C'est la première fois que la date d'une élection présidentielle réelle est fixée en Guinée.

Mohamed : Ça c'est sûr.

T.M. : C'est la première fois depuis l'indépendance qu'on a des représentants à peu près plausibles du peuple de Guinée dans une assemblée. C'est la première fois que l'opposition est associée directement au pouvoir.

Mohamed : Ça c'est juste.

T.M. : C'est une grande avancée. Mais on est en Guinée, qu'est-ce qui va se passer d'ici au mois de juin ? Personne ne le sait. Ce qu'a fait Sékouba, je lui dis bravo ! S'il continue comme ça si on va aux élections, dans un ou deux mandats, cet homme va devenir président comme ATT au Mali. Parce qu'il aura sauvé le pays. Tous les civils le disent : le héros qu'on attendait, il peut l'être. Mais si lui aussi il a autre chose dans la tête… (Rires) !

Mohamed : Je ne sais pas si vous avez lu *Dramouss.*

T.M. : Oui j'ai lu *Dramouss.*

Mohamed : Ce qui se passe actuellement en Guinée c'est exactement ce qui est raconté dans *Dramouss.*

T.M. : Oui !…oui!

Mohamed : *Dramouss* parle vers la fin du roman de l'arrivée d'un messie, d'un militaire qui va conduire le pays vers le bonheur. Mais malheureusement il n'est plus édité actuellement.

T.M. : De toute façon si ce mec continue comme il a commencé, moi je lui tirerai mon chapeau. Si vous allez vers les élections calmement sans… celui qui est élu…mais ça aussi nos opposants doivent se dire : pour la démocratie, il faut des démocrates. Si chacun d'entre eux ne voit que du…parce qu'en démocratie il faut accepter la défaite et accepter le jeu franc. Celui qui a gagné on te laisse tu gères. Regardez au Mali, au Bénin. Tu gagnes…tu gères. S'ils acceptent ça, ils jouent franchement…Mais on ne sait pas maintenant celui-là quel est son pouvoir dans l'armée guinéenne qui est une armée absolument imprévisible.

Mohamed : Mais l'opposition guinéenne est divisée…Ils ne sont pas d'accord.

T.M. Ils ne sont pas d'accord. Ils se tapent dessus tout le temps. C'est des mesquins. C'est…Quand ils étaient tapés ils se sont rapprochés un peu…Quand on les a frappés…tous …là ils étaient rapprochés…ils commençaient à se parler mais après chacun voit…Chacun voit sa carrière politique. C'est-à-dire ce qui les anime, c'est d'être président de la Guinée. Et c'est ça que je n'arrive pas à comprendre. Il faut avoir des projets pour son pays. Pas simplement pour soi-même.

Mohamed : Ça c'est vrai.

T.M. : Sinon l'armée révoltée va revenir si on gère mal la démocratie. Regarde le Niger. Regarde partout. Si les démocrates ne sont pas à la hauteur…

Mohamed : C'est dommage ! Moi en fait je vais maintenant poser une question qui va au-delà de notre thème de recherche. La plupart des héros de vos romans ont entre quatorze et seize ans. Est-ce que dans votre parcours, dans votre adolescence vous avez connu un parcours aussi difficile par exemple que celui de Binguel ? Avez-vous eu des problèmes de parents ?

T.M. : Oui…oui mes parents étaient décédés. C'est ma grand-mère qui m'a éduqué. Mais mon enfance a été vraiment douce…heureuse. Ma grand-mère m'a tellement aimé, m'a tellement protégé que…

Mohamed : Parce que la figure du père dans votre roman, dans votre œuvre en général est contradictoire quoi. Je ne sais pas je vois au niveau du père et Sékou Touré une perpétuelle lutte, d'une part, d'autre part je constate dans *Les crapauds-brousse*, le père de Diouldé qui écrit une lettre terrible à Diouldé.

T.M. : Vous savez les pères africains c'est quelque chose de terrible. Le père africain vous le savez bien c'est un maître redoutable.

Mohamed : C'est la maman qui encaisse…tous les mauvais coups du papa… C'est terrible.

T.M. : Absolument. Dans ces familles-là de toute façon le gros du travail repose sur les mamans. Les papas ce sont des chefs, c'est des féodaux. C'est évident. Et les enfants et les femmes sont au service du chef. Bon ceci dit je ne suis pas un homme qui…j'adore mon père, j'adore les pères africains. Ils sont ce qu'ils sont. Ils sont durs. Mais c'est leur culture qui le fait, ils sont…C'est vrai que symboliquement dans mes romans il y a toujours un problème entre les enfants et leur père, parce que je pense que c'est ce qui est dans la vie africaine. Nos relations avec nos papas ne sont pas aisées : on les aime, on les admire mais quand même il y a toujours une lutte conflictuelle plus ou moins et très souvent la maman est maltraitée. Il y a toujours quand même un petit…La plupart des enfants en veulent à leur père en Afrique notamment le petit peul. C'est quelque chose de caractéristique. Et c'est aussi caractéristique au Maghreb…la répudiation chez Chraïbi par exemple.

Mohamed : Cela explique-t-il pour autant le choix de nos personnages par exemple Môdy Djinna ?

T.M. : Môdy Djinna ça veut dire Monsieur DIALLO.

Mohamed : J'ai fait ma maîtrise à l'ISSEG-Manéah, alors j'y ai rencontré une femme madame DIALLO qui dit que son mari est un cousin à vous. Est-ce que c'est ce cousin qui s'appelle Bangus dans *Les écailles du ciel* ou c'est un nom que vous avez inventé comme ça ?

T.M. : Ah oui j'avais un cousin qui enseignait là-bas. Souvent c'est des petits noms qu'on donnait aux copains qui reviennent dans mes romans. Je sais que beaucoup de mes copains se reconnaissent dans mes romans. Ce qui est vrai…

Mohamed : Madame DIALLO m'a dit que son mari…Comment il s'appelle ?

T.M. : Moustapha…Mais Moustapha c'est mon cousin.

Mohamed : Ah bon ?

T.M. : Mais oui. (Rires) ! On a le même âge. Son père est le grand-frère de ma mère. Il enseignait là-bas.

Mohamed : Ah oui !

T.M. Sa femme s'appelle Aminata. C'est ça non ?

Mohamed : Oui tout à fait.

T.M. : Bon vous retournez tout à l'heure, vous avez prévu un train ?

Elsa : Eh…On a vu les horaires et nous verrons à la fin de l'entretien.

T.M. : Vous savez à quelle heure vous avez le train non ?

Elsa : Oui ! y en a un à 17 heures et demi…

T.M. : […] J'ai tout laissé en Guinée. J'arrive en France. La carte d'identité guinéenne me suffisait à cette époque-là. En soixante-quinze…ils ont institué la carte de séjour même pour les anciennes colonies françaises. Bon moi j'ai étudié…ils m'ont dit bon vous avez droit à un an…Pour avoir la carte de séjour il faut que vous ayez un travail. Moi j'étudiais, je ne pouvais pas travailler. J'avais déjà fait beaucoup de diplômes, mais cette année-là j'avais la maîtrise à faire…je ne pouvais pas travailler. Donc j'ai pensé au passeport français de mon père j'ai dit à un de mes cousins de me l'envoyer. C'était au temps de Sékou Touré en « 75 ». Ce qui est très grave parce qu'à cette époque-là c'était le camp Boiro…Il l'a donné à un de ses copains qui était du régime qui allait en mission en Roumanie. Je l'ai reçu mercredi à Lyon. Le mercredi suivant j'étais français. Et le lundi suivant j'avais un poste…

Mohamed : Ça veut dire que votre papa était déjà… ?

T.M. : Il était déjà fonctionnaire au temps colonial. Donc il avait la nationalité française. Et mon sort a changé. Il y a plein de gens ici qui sont machin … surdiplômés…Un papier et tout change.

Propos recueillis par Elsa COSTERO et Mohamed KEÏTA.
Caen, le 26 février 2010.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS : **5**
MOTS CLÉS : **5**
ENGLISH SUMMARY: **5**
KEYWORDS: **5**
LISTE DES ABREVIATIONS **6**
MOT D'ESPRIT **9**
REMERCIEMENTS **10**
INTRODUCTION GÉNÉRALE **11**
Voix narrative **20**
Introduction 21
Chapitre I : Caractéristiques des instances narratives principales **22**
LES NARRATEURS NOIRS 23
I.2. LES NARRATEURS METIS 62
I.3. LES PRINCIPAUX NARRATEURS, L'IDEAL PARTAGE : LE BEAU ? 66
I.3. LES PRINCIPAUX NARRATEURS : PORTRAIT PARTAGE, LE MALAISE ? 74
CHAPITRE II : REPRÉSENTATION DES INSTANCES NARRATIVES **77**
II.1. LA FOCALISATION INTERNE OU LES NARRATEURS PERSONNAGES 77
II.2. LA TYPOLOGIE DES NARRATAIRES 84
II.3. LE VERBE, LES RUMEURS 89
Acteurs du récit ou expression de la personnalité sociale **93**
Introduction 94
CHAPITRE I : PORTRAIT PHYSIQUE **95**
I.1. LES CHEVEUX ET LES YEUX 99
L'ALCOOL 101
L'EXIL 102
LE BAR 103
LA PRISON 105
LA VILLE 107
I.2. LA TENUE VESTIMENTAIRE 108
I.3. LA DEMARCHE 115
L'ENFANCE, SES BALBUTIEMENTS, SES BLAMES 121
CHAPITRE II : PORTRAIT MORAL ET REPARTITION SOCIALE DES **129**
SECTEURS D'ACTIVITES **129**
II.1. LES ATTITUDES ANTINOMIQUES ET DEPRESSIVES 138

II.2. LES PERSONNAGES FEMININS OU L'APPROPRIATION DES CARACTERES DE LA MASCULINITE 155
II.3. LA SEXUALITE ET LES PRATIQUES SEXUELLES DES PERSONNAGES 169

Mythe personnel, genèse et interprétation 201

Introduction 202

CHAPITRE I : ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES ET GENÈSE DU MYTHE PERSONNEL 203

I.1. LES RACINES GUINEENNES ET LE CONCEPT DU MYTHE PERSONNEL 203
I.2. LE CONTEXTE SOCIO-FAMILIAL, POLITIQUE ET LES APPORTS DU MILIEU ORIGINEL 229
I.3. LE DIVORCE PARENTAL ET SES REPERCUSSIONS SUR L'EPANOUISSEMENT 238
AFFECTIF ET IMAGINATIF DE L'ENFANCE DANS LA FICTION ROMANESQUE 238

CHAPITRE II : LE MYTHE PERSONNEL, VIE SOCIALE ET ETAPES DE FORMATION DE LA PERSONNALITE DE L'ECRIVAIN 248

II.1. LA VIE UNIVERSITAIRE OU LE BILAN D'UNE MATURITE INTELLECTUELLE 249
II.2. L'ECRIVAIN EN « SITUATION » 262
Conclusion générale 270

BIBLIOGRAPHIE 277

INDEX DES AUTEURS CITÉS 294

I - TIERNO MONENEMBO OU LE RENAUDOT MODESTE 298

TABLE DES MATIÈRES 336