

L'ORGANISATION SPATIO-TEMPORELLE DANS L'ŒUVRE DE TIERNO MONENEMBO

Résumé : Le traitement de l'espace et du temps dans roman africain francophone procède camoufflage et ou désignation référentielle. Ainsi la lecture des œuvres de Tierno Monénembo requiert un effort de reconstruction des repères géodésiques et temporels si l'on veut avoir accès à la signification profonde des textes proposés. Cet article vise à analyser de façon méthodique, cinq romans de cet auteur franco-guinéen à la lumière de géocritique, de la poétique et de la narratologie. Il s'agit de *L'Aîné des orphelins*, *Le Roi de Kahel*, *Le Terroriste noir*, *Bled*, et *Saharienne Indigo*. L'étude montre en définitive que la fiction chez Monénembo est inséparable de sa culture personnelle et de l'histoire du monde contemporain qu'il s'évertue à déconstruire avec une certaine habileté.

Mots clés : Espace ; Fiction romanesque ; Afrique postcoloniale.

Title : THE SPATIO-TEMPORAL ORGANIZATION IN THE WORK OF TIERNO MONENEMBO

Abstract : The treatment of space and time in the Francophone African novel involves camoufflage and/or referential designation. Thus, reading the works of Tierno Monénembo requires an effort to reconstruct geodesic and temporal reference points if one wants to access the deeper meaning of the texts offered. This article aims to methodically analyze five novels by this Franco-Guinean author in the light of geocriticism, poetics, and narratology. The novels in question are « *L'Aîné des orphelins* », « *Le Roi de Kahel* », « *Le Terroriste noir* », « *Bled* », and « *Saharienne Indigo* ». The study ultimately shows that fiction in Monénembo's work is inseparable from his personal culture and from contemporary world history, which he strives to deconstruct with a certain skill.

Keywords : Space; Novelistic fiction; Postcolonial Africa.

Introduction

Parler de l'espace-temps en littérature, c'est visiblement comme la métaphore du joueur au terrain. Sans le terrain, le joueur n'existe pas autant le terrain sans le joueur serait inutile. De cette analogie, l'on comprend que le couple temps-espace est inéluctable au fait littéraire ; l'ignorer reviendrait à fausser l'interprétation de la présente étude. L'espace-temps requiert une plénitude de significations et par-là a du crédit dans les études littéraires. Si l'espace est le lieu du déploiement du récit, le temps traduit la durée dans laquelle s'inscrit le récit. Ce couple que le théoricien russe M. Bakhtine (1978, p.235- 237) nomme « chronotope » prend le sens suivant : Le chronotope ou temps-espace est une catégorie de forme et de contenu basée sur la solidarité du temps et de l'espace dans un monde réel comme dans la fiction romanesque. La notion de chronotope fonde les indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concrète. C'est le centre organisateur des principaux événements contenu dans le sujet du roman.

En substance, M. Bakhtine souligne que la notion chronotopique est complexe car, elle est pluridisciplinaire et jaillit en littérature en prenant une forme fictive mais ayant des correspondants réels. Contre toute connaissance, il ressort que le temps et l'espace sont indissociablement mêlés.

Particulièrement dans la littérature francophone, le temps-espace prend des conceptions différentes en raison même de l'essence de ladite littérature. Il est utile de rappeler que la littérature africaine étant à sa genèse une littérature de combat et de revendications, elle s'inscrit dans une dynamique d'affranchissement et de récréation ad infinitum. Ainsi, le lieu (espace) de déploiement de cette littérature suscite contradiction et contestation, à l'instar de ce que notent X. Garnier, P. Zoberman (2006, p. 100) : « les littératures postcoloniales sont des lieux d'intense contestation culturelle, où la représentation littéraire et l'expérience vécue de l'assujettissement au pouvoir impérial et à ses effets sont liées de manière quasi inextricable ». Nul doute de comprendre que la littérature postcoloniale voire précoloniale africaine est basée sur des réclamations et ayant une orientation unidirectionnelle. Que ce soit sur l'axe temps ou espace, tout s'harmonise à offrir un récit de protestation, de dispute.

L'œuvre monénembienne participe entièrement à cette démarche d'écriture à travers notamment *L'Aîné des orphelins*, *Bled*, *Le Terroriste noir*, *Le Roi de Kahel* et *Saharienne indigo*. Ces romans partent d'espace tantôt clairement dénommé, tantôt indéterminés pour aboutir dans un temps historiquement identifiable ou suggéré. Ce sont ces deux ensembles indispensables à la survie de l'œuvre que nous scrutons avec méthode afin d'en dégager des significations esthétiques, sociologiques, historiques à la lumière de la poétique, de la narratologie et de la géocritique.

1. De la spatialité narrative

L'inscription d'un espace dans une œuvre littéraire n'est pas une construction hasardeuse. Loin d'être un simple jeu, l'espace fictionnel revêt interprétation. Qu'il soit bien désigné ou décrit comme thème titre par ancrage ou par affection pour reprendre V. Jouve (2020, p. 65), l'espace requiert plusieurs fonctions et s'insère dans l'univers romanesque que par deux possibilités. Jouve fait comprendre que s'interroger d'un point de vue poéticien sur l'espace, c'est examiner les techniques et les enjeux de la description. Enjeux de la description insinuent l'interprétation qu'en tire tout lecteur. Chaque espace où passe un personnage dégage un sens. En changeant de lieu, le personnage change de vision. Par exemple, l'on peut se rappeler que dans *Candide* de Voltaire, l'espace le château de Thunder-ten-Tronckh se révèle à la fois bonheur et malheur pour le personnage Candide. Le premier du fait qu'il était le lieu de vie paisible avec des enseignements d'un extrême optimisme que recevait Candide. Le second dans la mesure où, c'est au même espace que débuta la vie infernale de ce personnage pour cause de sa liaison avec Cunégonde. Conséquence, Candide quitta son espace paradisiaque d'antan qui lui est soudainement devenu hostile.

Fort de cet exemple, il est de conviction que le même espace peut passer d'espace agréable à celui désagréable ou inversement en fonction des histoires qui seront rattachées à cet endroit par rapport au personnage. L'œuvre de Monénembo est investie d'espaces nommément désignés (fictif et réel) qui laissent entrevoir de significations multifacettes.

2. De l'espace référentiel comme trace réaliste

L'écriture de Monénembo prend en charge des espaces bien connus. Cet ancrage de son œuvre dans des lieux repérables par tout lecteur, nous semble-t-il, une indication de réalisme romanesque. Le critique français P. Zoberman (2006, p. 81) confère à cette notion l'appréhension suivante : « un espace se définit et se comprend par la manière dont il s'organise, se distingue d'autres espaces, se divise, se structure mais aussi se perçoit. Un

espace est aussi défini par ce qu'on y inclut et ce qu'on rejette à la marge ou à l'extérieur ». On l'aura compris, la présence de l'espace référentiel traduit un sens intra/extra textuel.

Au rang des espaces référentiels chez Monénembo, dans *L'Aîné des orphelins*, se positionne Kigali. Géographiquement localisé presque au centre du pays, Kigali constitue la capitale du Rwanda, pays se trouvant précisément en Afrique de l'Est, limitrophe de l'Ouganda, de la Tanzanie, le Burundi et la République démocratique du Congo. Si dans la considération extratextuelle, Kigali est une ville décrite comme lieu d'hospitalité, passionnant par ses sites touristiques, rendant ainsi les kigaliens très heureux, en surfant le récit, l'on s'inscrit en faux de cette réalité.

Cette ville témoigne d'un récit de douleur. Le narrateur en apporte force à cette hypothèse :

Mais des voix me réveillèrent un jour à l'aube. J'allai jusqu'au perron du dortoir et distinguai à travers la grisaille de l'aube des formes incertaines en train de chanter ou de tirer des coups de fusil en l'air. Et ça criait partout : « Kigali est tombé ! Kigali est tombé ! »

De nouveau, le chemin, derrière les chars du FPR, cette fois. Direction Kigali. Le capitaine m'offrit une paire de brodequins, une couverture de laine et un calot. J'écoulai facilement la couverture et les brodequins avenue du Commerce. Je gardai le calot pour protéger mes cicatrices sur la tête. (T. Monénembo, 2000, p. 47).

Ici, résonne le degré de peur et de douleur. Quand une émeute déclare avec les armes à la main la chute d'une ville, il nous semble que ce n'est nullement du bonheur. Ainsi, prétendre vivre en ce lieu revient à faire preuve de ruse financière plutôt qu'à un attachement à certaines superstitions africaines : « A Kigali, un peu d'argent en poche, cela protège bien mieux que les grigris du vieux Funga » (p. 47). Se protéger avec de l'argent dans un espace où règne le désordre, l'insécurité chronique, c'est faire de l'argent un vecteur de corruption devant son interlocuteur.

La teinte de douleur que prend la ville de Kigali à s'en tenir au récit qui lui est alloué s'accroît. En ce sens, c'est à Kigali que se trouve l'endroit qui inflige douleur, agonie voire exécution au personnage : « je suis dans une cellule de la prison centrale de Kigali. J'attends d'être exécuté » (p. 14). Si Kigali dans son ensemble est sous l'otage d'un groupuscule qui s'organise en émeute et par la même occasion, il (Kigali) abrite des lieux de réduction de liberté totale, il est de logiques d'arguer que l'espace Kigali traduit la réalité du génocide. Dans cette lancée, la description que fait le narrateur-personnage de l'espace Kigali est une description fidèle. Par ce biais, il rappelle l'histoire en construisant le fait génocidaire ; ce qu'infèrent S. Dulucq et al, (2004, p. 5) : « en Afrique comme ailleurs, le rapport à l'espace, sa perception, ses multiples procèdent de processus historique ». Nous notons bien que le narrateur ne se met pas en position de dénaturer ce qui s'est véritablement déroulé à Kigali.

Également, il traduit cette vie de douleur en cet espace par des événements horribles, injustifiables qui s'y passent toutefois dans un style elliptique :

Le diable est partout ici ! clamait-il. Son feu est dans nos montagnes, sa cruauté dans nos cœurs. On ne sait jamais d'où ça vient mais, toutes les saisons, le sang jaillit de partout pour submerger les collines et les lacs. Nous, on veut bien une mer mais pas de cette couleur-là ! Pauvre Rwanda ! On dit que c'est le paradis ! C'est peut-être bien l'enfer ! (T. Monénembo, 2000, p. 15).

127 En lecteur averti, l'on se rend compte que ces événements aussi étranges dont fait mention le
128 narrateur sont attribués à l'espace Kigali. Faut-il rappeler que la précision de taille « collines
129 et lacs » n'est que la désignation périphrastique de Kigali traduisant ainsi cette ville qui est
130 traversée naturellement par des collines et des lacs. Inscrire le nom Kigali dans cette
131 description qui vomit le malheur, c'est faire preuve de contradiction. N'est-ce pas ce que
132 conclut Faustin dans ce relevé !

133 Le réalisme spatial de cet espace qui traduit la mémoire se voit bradé de plus de détails
134 comme pour dire au lecteur que tous les quartiers de cet espace sont des foyers de malheurs :

135 Allo Capitaine ? demanda-t-il. Je suis au torrent et je ne trouve personne.

136 - Direction Rutongo, nous occupons la gendarmerie ! Sois ici à l'aube ! La nuit te suffira
137 largement pour rejoindre le poste ! Terminé !

138 - A vos ordres, capitaine ! Nous y serons à l'aube, j'emmène un colis.

139 - Son nom ?

140 - Je ne l'ai pas encore cuisiné. J'ai pensé que ce serait mieux que vous le fassiez vous-même. Il
141 a tout l'air d'un génocideur [sic]. Il ne se serait pas enfui, sinon. Je l'ai trouvé affalé sous un
142 arbre dans les broussailles du Bugesera, probablement abandonné par une colonne de
143 réfugiés.

144 - Arrive, nous verrons Ça ici ! Je dis bien demain à l'aube ! Nous allons foncer sur Kigali!
145 Attention, il y a des poches de résistance des FAR aux environs du lac Muhazi ! Contourne
146 Kigali par la route de Gitarama ! Terminé ! (T. Monénembo, 2000 ; p. 40).

147 Ce passage qui laisse entrevoir une suite d'insécurité dans un ton soldatesque, marque trois
148 micro-espaces tous convergeant vers Kigali : Rutongo, Mihazanie, Gitarama. À des distances
149 insignifiantes de Kigali, dans une considération géographique extratextuelle, la mention de
150 ces espaces connote de l'extension du malheur. Plus qu'une simple inscription spatiale, ces
151 lieux sont des relais de malheurs.

152 Ce goût de malheur attaché aux espaces réalistes se répercute dans *Le Roi de Kahel* avec des
153 variations. Quasiment, tous les espaces nommément désignés dans ce récit sont des espaces
154 référentiels. Pour preuve, Paris, France, Guinée, Sénégal, Fouta-Djalon. À s'attarder sur le
155 dernier, il est un massif montagneux en Guinée. Habité par des Peuls majoritairement, cet
156 espace se déploie dans le roman avec toute sa configuration historique. En effet, le Fouta-
157 Djalon a été le site de destination de plusieurs conquérants et explorateurs en raison de ses
158 richesses naturelles. Ainsi, cette hypothèse se vérifie dans la fiction narrative : « Et voilà que
159 quatre-vingt-six ans après Bernadotte – mais était-ce un hasard ? – il passait la même grille
160 pour aller lui aussi briguer une couronne. Et pas n'importe où : au Fouta-Djalon ! » (p. 17).

161 S'il est possible, comme l'indique ce morceau de texte, de venir en Afrique pour se faire
162 octroyer une couronne, cela traduit la passivité et l'inaction des habitants du Fouta,
163 évidemment dans une compréhension romanesque. Au-delà, ce passage rend compte des
164 réalités africaines d'autant plus qu'elle (Afrique) est dotée des espaces vitaux. Ainsi, l'espace
165 du Fouta-Djalon n'en demeure pas moins séduisant vu ses atouts. En quittant son pays pour
166 s'établir dans un autre jusqu'à convoiter la royauté, le personnage crée une relation intime
167 avec l'espace.

168 Aussi constate-t-on que le réalisme spatial dans *Le Roi Kahel* se justifie par la balkanisation
169 du Fouta-Djalon dans le récit au point où Olivier Aimé s'est investi à la négociation auprès
170 des représentants provinciaux.

171 L'odyssée sur le réalisme spatial fait son chemin dans *Le Terroriste noir*. Les espaces
172 repérables gagnent la surface de l'histoire. Dès l'incipit, l'on remarque l'ancrage de ce réalisme
173 spatial à travers la circonscription des événements dans des lieux bien connus : « Vous a-t-on
174 dit qu'avant son arrivée à Romaincourt, personne n'avait jamais vu de nègre, à part le colonel
175 qui savait tout du cœur de l'Afrique et du ventre de l'Orient ? » (p. 11). La dimension réaliste
176 ressort de cet extrait à travers l'inscription conjointe de deux univers : Afrique, France.
177 L'implication de ces deux espaces que l'imaginaire du lecteur averti ou pas connaît, traduit la
178 sincérité et la crédibilité des événements relatés. Du coup, le lecteur semble prendre en argent
179 comptant le récit romanesque.

180 De là, le récit s'oriente autrement. Il passe d'une simple fiction sinon de la pure fiction à la « la
181 fiction-vraie », convoquant par-là la responsabilité de l'auteur. Dans cette orientation, la
182 dimension réaliste de l'espace rejoint la pensée noble de R. Konan (2012, p. 226) : « les
183 catégories narratives à l'instar de l'espace subissent des représentations en conformité avec la
184 vie courante ». De ce fait, l'appréhension qui se dégage de ces deux espaces n'est pas une
185 donnée objective, car, le récit fictif redonne autre interprétation à ses espaces, quoique bien
186 réels. Sied-il de mentionner que l'enracinement de la fiction dans un espace référentiel fait
187 écho dès la dédicace : « Merci à Anne-Marie et à Étienne Guillermond ainsi qu'à tous ceux de
188 Tollaincourt ». Ce remerciement qui clôt la page dédicataire dans *Le Terroriste noir* et
189 précède l'épigraphe nous semble bien, le piédestal à l'ancrage spatio-réaliste notamment par
190 mention : Tollaincourt. Établir un remerciement alliant personnage/personne à un lieu désigné
191 nommément, c'est traduire le quotidien de vie des habitants de ce lieu. Il va sans dire que, tout
192 récit qui se rapporte à un lieu référentiel n'est que la transposition du vécu de ses ayants
193 propriété.

194 Évidemment, cet espace référentiel français porte en lui l'imaginaire de son peuple. Il faut
195 également constater que, la teinte réaliste de cet espace nommé à la connaissance du lecteur
196 est doublée de crédibilité dans la mesure où l'auteur du roman y a séjourné avant l'écriture.

197 De plus, s'il est de constater que, l'œuvre de Monénembo inclut le réalisme spatial français,
198 elle n'en demeure pas moins ancrée dans l'espace guinéen gage d'investissement historique et
199 territorial :

200 Dans *Le Terroriste noir*, T. Monénembo n'exclut pas d'évoquer les lieux connus de son pays
201 natal. Bomboli, lieu nommé n'est pas un simple hasard dans le récit. En effet, ce Bomboli est
202 une localité située dans la région de Mamou (région du Fouta-Djalon) de la Guinée dont
203 Mamou est le chef-lieu. C'est une localité en majorité peule. Il est à signaler que T.
204 Monénembo est originaire de Porédaka, toujours dans la même préfecture (Mamou). Ce détail
205 signalé, c'est dire tout de suite que l'écrivain guinéen installe les racines de son écriture dans
206 son environnement géographique de naissance, synonyme d'une écriture réaliste et digne de
207 crédibilité.

208 Plus de doute, l'inscription d'un espace africain dans *Le Terroriste noir* renseigne de la vie de
209 son milieu. Monénembo en le faisant, nous semble-t-il, réaffirmer son appartenance
210 territoriale particulièrement guinéenne. Toutefois, en inscrivant conjointement espace

211 référentiel africain et français, paraît-il, qu'il s'inscrit dans la philosophie de l'écriture tout-
212 monde ou le cosmopolitisme.

213 *Bled*, pour sa part ne se fait pas exempter d'un récit accordant réalisme spatial à la fiction. Le
214 discours conduit par Zoubida en fait cas de référenciations spatiales :

215 J'ai quitté Aïn Guesma de nuit, poursuivie par la meute. J'imagine que certains avaient des
216 fusils, d'autres des coutelas, d'autres encore des frondes, des massues ou des lance-flammes.
217 Leurs pas, derrière moi, faisaient penser aux troupes de Gengis Khan. Et leurs voix puissantes
218 secouaient, je te le jure, le dôme du mont Zalamta : « Rattrapez la maudite ! ... Brûlez la
219 pécheresse ! ... »

220 Ils m'auraient sûrement réduite en cendres sans Lilia-la-Folle.

221 J'ai traversé toute seule l'oued Rhiau. Lilia ne voulait plus me suivre. J'ai couru jusqu'à
222 l'aube, jusqu'au massif de Bordj-Mansour, les pieds déchiquetés et les poumons en feu (p. 14-
223 15).

224 Plus loin :

225 De quel pays ?

226 – Du Cameroun ! répondis-tu d'une voix presque normale.

227 – Pas du Congo ?

228 – Euh, non... Tu m'as l'air déçu.

229 – J'avoue que je t'aurais préféré du Congo. Et surtout ne me demande pas pourquoi. Je ne
230 saurais y répondre... Directement du Cameroun ? ... Dans cette voiture ?

231 – Je viens de Sour el-Ghozlane !

232 – Que fais-tu à Sour el-Ghozlane ?

233 – Professeur d'éducation physique. On vient de me muter à Aïn Guesma. En pleine année
234 scolaire !

235 – Alors, bienvenue chez nous... Tu as un nom ?

236 – Alfred ! Alfred Bamikilé !

237 – Je parie que tu n'as pas écouté la météo, Alfred. Il y a dix morts du côté de Tissemsilt. (T.
238 Monénembo, 2016, p. 32).

239 Nous le constatons bien, ces espaces référentiels s'inscrivent dans la réalité géographique
240 algérienne et parallèlement du Cameroun. Le premier espace Aïn Guesma situé dans la zone
241 de Tiaret reflète bien l'univers de cet environnement. En effet, le point de départ du
242 personnage Zoubida qu'elle décrit comme zone qui lui est hostile est, sans l'avoir nommé
243 l'espace de la gare routièrre d'Aïn Guesma. Cet espace dans une considération hors-texte est
244 l'épicentre du bruit en raison de sa dimension commerciale. Ce micro-espace est donc par
245 ricochet vu comme le microcosme de toute l'Algérie postindépendance.

246 En outre, l'interrogation et la réponse d'Alfred contribue à exemplifier ce réalisme spatial
247 même si, faut-il le souligner, son espace de provenance frustre ses interlocuteurs. L'espace

248 référentiel dans l'œuvre témoigne de la vraisemblance du récit. La diégèse ne se limite pas
249 seulement qu'à cette infime référenciation spatiale. La confirmation de cet ancrage réaliste se
250 justifie plus lorsque le narrateur vomit enfin : « l'Algérie avait obtenu son indépendance » (p.
251 33). À partir d'ici, le doute du lecteur passe désormais à une évidence.

252 Dans cette perspective, et comme pour garantir de l'entière réalisme spatial, Le narrateur-
253 personnage en fait cas d'autres référents spatiaux : « après quelques mois de maquis, ils
254 décidèrent de l'envoyer en formation : Accra, Conakry » (p. 33). À s'en tenir à ces deux
255 macro-espaces bien connus en Afrique : Accra (capitale du Ghana), Conakry (capitale de la
256 Guinée), Bled entre, dirons-nous, dans le format de récit véridique. Dans cet entendement,
257 l'œuvre de Monénembo légitime bien la vision de J. Demortier et al, (1986, p. 22) : « la
258 grande tradition du récit réaliste, récit dominant en occident depuis a déjà mis au point une
259 gamme impressionnante de procédés littéraires visant à provoquer des "effet de réel" entendus
260 par là des effets par lesquels le lecteur confond le monde du livre au réel. ».

261 Il faut noter que l'ancrage spatio-réaliste est de plus en plus plausible dans ce dernier extrait
262 par l'inscription de Conakry. S'il faut considérer les référents spatiaux de l'Algérie pour
263 justifier une certaine fiabilité historique de ces derniers, la mention de Conakry qui rappelle
264 l'appartenance de son auteur, suffit largement pour traduire l'historicité de la Guinée. La
265 validité de cet espace réel marque également les relations bilatérales entre la Guinée et
266 l'Algérie autant qu'il exprime la conscience collective de ces espaces.

267 Dans *Saharienne Indigo*, dernière œuvre dans la vision de notre analyse, la voix énonciative
268 fait balader le lecteur dans deux univers réalistes. D'abord, le récit s'ouvre sur le récit dirigé de
269 Véronique Bangoura. Depuis le lieu de son énoncé, l'on peut l'entendre sur le sol français :

270 Je suis debout, rue Mouffetard, le nez contre la vitre d'une pâtisserie, grelottante, transie non
271 pas de froid mais de solitude et de désarroi, les mains rivées aux poignées pour ne pas que la
272 voiturette dégringole. Vous vous approchez comme un fantôme, vous vous glissez dans ma
273 vie avec l'adresse d'une anguille [...] « La fleuriste », rue du Cardinal-Lemoine ! « La
274 boulangère », rue Monge ! « La mercière », rue de la Clef ! Et moi, « l'auxiliaire de vie », un
275 peu partout : du Jardin des Plantes au Cluny, de la Sorbonne au Panthéon, d'Austerlitz à
276 Notre-Dame. (T. Monénembo, 2022, p. 13-14).

277 Nous le remarquons bien, les espaces nommément désignés se rapportent à des appellations
278 avérées du macro-espace de la France. En effet, le premier espace, rue de Mouffetard est un
279 lieu réel qui se situe dans le 5^e arrondissement de Paris, anciennement sous la désignation de
280 Rue Saint-Marcel ou Saint-Marceau. C'est en ce lieu que s'est fait la rencontre et la
281 connaissance entre Véronique Bangoura et sa désormais associée : Mme Corre. Également
282 Rue Cardinal- Lemoine, Rue Monge etc., sont tous des espaces authentiques. Si les noms de
283 ces lieux (espaces) peuvent porter confusion à la lecture, pour cause de leur notoriété peu
284 connue, la suite des mentions référentielles les place en entière certitude notamment avec la
285 mention : Sorbonne, Notre Dame de Paris et bien-sûr de Paris.

286 Le caractère réaliste s'ancre de plus à travers l'allusion faite à la pâtisserie de Mouffetard.
287 Rappelons qu'à Paris, la meilleure pâtisserie trouve siège à côté de la rue Mouffetard, l'un des
288 endroits les plus fréquentés des citoyens. À la limite de ce paysage français dans le récit qui
289 laisse entrevoir des similitudes avec la carte géographique dudit pays, Saharienne indigo
290 traduit finement l'imaginaire quotidien français.

291 Les référenciations aux espaces africains traduisant le réalisme spatial africain n'en demeurent
292 pas moins attestées. Monénembo, dans cette œuvre inscrit son espace d'appartenance toutefois
293 dans un style teinté de peine comme le démontre ce passage : « Sous un ciel sans étoiles,
294 Conakry fait penser à une grotte profonde avec juste quelques lucioles aux parois. J'avais
295 au jugé, à la lueur des loupes qui scintillaient depuis les boutiques et les étalages [...] Vous
296 êtes de la Guinée n'est-ce pas ? ». (T. Monénembo, p. 16-34).

297 Contrairement, dans le précédent livre, l'on constate que ce même espace qui revient ici
298 traduit la souffrance de la narratrice par inscription de : « Sous un ciel sans étoile » ; ce qui
299 laisse entendre dans une perspective connotative, l'état de cet espace porteur de chagrin pour
300 ses habitants. Cette hypothèse trouve raison dans la mesure où l'espace du palais de Conakry
301 laisse augurer une esplanade de ring :

302 Un vacarme explosa à ce moment-là du côté du Palais du Peuple ! Une jeep débouchait du
303 port. Ils se tenaient à quatre sur la plate-forme, les mains liées dans le dos, portant une longue
304 barbe et affublés d'une tunique grise. La jeep avança tout droit vers le pont, fendant la foule
305 sous les huées. Que voulait bien dire tout cela : cette foule, cette jeep entourée de soldats et de
306 miliciens ? Était-ce une nouvelle formule des défilés du Parti ? Et pourquoi ces quatre
307 hommes à la barbe hirsute et aux mains liées dans le dos ? Quel rôle leur faisait-on jouer ?
308 J'avais déjà assisté à ce type de parade où, pour rappeler les horreurs du passé colonial, on
309 mettait en scène des Blancs coiffés de casques coloniaux en train de chicoter des Nègres.
310 Quelles horreurs voulaient-ils rappeler ce jour-là ? Celles de l'esclavage, peut-être. (T.
311 Monénembo, 2022, p. 142-143).

312 De cet énoncé, se lèvent la désolation et la consternation de V. Bangoura. De logique, en
313 Afrique comme ailleurs, les espaces publics sont des lieux de socialisation et de gaité
314 immense. Cependant, force est de savoir qu'à contrario de cette thèse, cet espace de
315 socialisation devient un lieu de drame. Il va de soi que le lieu vrai traduisant un récit vrai à en
316 croire H. Mitterrand (1989) trouve force ici dans la mesure où tels que présentés, les
317 événements rattachés au Palais du Peuple ne sont que les massacres du 28 septembre 2009 en
318 Guinée.

319 En se présentant ainsi le Palais du Peuple devient un espace prétexte de miroitement d'une
320 histoire horrible bien déterminée dans le temps de la Guinée. Il s'installe une sorte de
321 connivence entre l'auteur, le fictif et le factuel. Une sorte de dialectique constante depuis le
322 monde irréel (fiction et physique) ce qui fait donner raison à B. Westphal (2004 p. 10) :

323 L'espace et le monde qui se déploie en lui sont le fruit d'une symbolique, d'une spéculation,
324 qui est aussi miroitement de l'au-delà, et, osons le mot d'un imaginaire. Cet imaginaire ne
325 scinde en aucun cas du réel. L'un et l'autre s'interpénètrent selon un principe de non-exclusion
326 qui est réglé sur le canon religieux. Toutes les choses étant par Dieu, elles participent d'une
327 manière transcendante, qui élude par avance les clivages qui émergeront plus tard entre réel
328 et fiction, entre vraisemblance affirmée et invraisemblance supposée.

329 B. Westphal souligne ici l'enchevêtrement de l'espace fictif et du réel. Ce qui participe à
330 donner une représentation picturalement vraie des faits depuis leur attachement spatial. Il est
331 donc clair que l'ensemble des mets spatiaux analysés chez Monénembo déchargent son
332 écriture romanesque de toute sorte d'affabulation puisqu'il n'en a pas d'ailleurs l'intention d' «
333 idylliser » son espace surtout africain : « le lieu (vrai) constitue le récit. Il propose à la fiction

334 l'apparence de la réalité » (N. Banachour, 2008, p. 5). Nous pouvons donc à la suite de cette
335 analyse conclure, que les références à des espaces nommément désignés particularisent et
336 participent à la légitimer le récit monénembien qui dénote l'extraction de la mémoire
337 africaine.

338 3. Temporalité narrative

339 Engager la réflexion sur les avenues du temps revient d'abord à questionner la dimension
340 esthétique du temps de l'histoire et celui du récit, duo composite du temps narratif et ensuite
341 d'en déduire la dose réaliste qui est conférée à ce temps.

342 Dans cette acceptation, V. Jouve (2020, p. 54) fait constater :

343 L'analyse narratologique du temps consiste à s'interroger sur les relations entre le temps de
344 l'histoire (mesurable en siècle, année, jour etc.), et le temps du récit (mesurable en nombre de
345 lignes ou de pages). Il y a le temps raconté (un récit peut évoquer une journée ou plusieurs
346 générations) et le temps mis à raconter (de quelques lignes à plusieurs volumes). Du jeu entre
347 ces deux temps, de mesure différente, le temps romanesque tire nombre d'effets de sens.

348 L'analyse temporel donc de l'œuvre se démembre en quatre strates : le moment de la narration,
349 la vitesse, la fréquence et l'ordre.

350 La lecture du corpus laisse constater ces différents mets qui accordent à l'écriture de
351 Monénembo grâce littéraires. L'Aîné des orphelins est élaboré sous l'angle de la narration
352 ultérieure car, les événements qui y sont racontés précèdent l'écriture romanesque :

353 On mangeait bien à la Cité des Anges bleus. On dormait bien, on rigolait bien. On n'avait pas
354 de poux dans les cheveux et ces méchantes tiques aux orteils qui vous déchiquettent la chair.
355 Il y avait tout ce qu'il fallait pour vous soigner les diarrhées et les plaies, nettoyer vos
356 mycoses et vos gales, vous prémunir de la lèpre et de la concocerchose[sic]. Non, je n'avais
357 pas à me plaindre. Était-ce à cause de Claudine ? En dépit de mes sautes d'humeur, la
358 Hirlandaise m'avait à la bonne. Ce qui fait que Célestin, le cuistot, me rajoutait une portion de
359 purée d'igname même quand je n'avais plus faim et que quand le soleil était trop dur,
360 l'infirmière me dispensait des travaux du potager ... (T. Monénembo, 2000, p. 77-78).

361 Nous le voyons bien, le personnage-narrateur rend compte des événements passés dans une
362 sorte de nostalgie. La récurrence de l'imparfait dans ce passage alloué à un récit antérieur en
363 est la preuve. Faustin témoigne de ce qui « fut » et non de ce qui « est ». Dans *Le Roi de*
364 *Kahel* également, la narration est antérieure au récit :

365 Alors qu'il sortait de chez lui pour aller prendre le bateau, la voix cinglante de sa femme
366 immobilisa Olivier¹ de Sanderval au milieu de l'escalier :

367 – Mon pauvre Aimé, regardez ce que vous avez oublié !

368 Il toucha ses oreilles échauffées et son dos frémissant, puis tourna un regard suppliant vers le
369 doux petit monstre qui venait de le martyriser. (T. Monénembo, 2008, p. 15).

370 Il ressort clairement avec les temps comme l'imparfait, le passé simple, le passé composé
371 traduisant les indices de confirmation d'antériorité des événements par rapport au récit. De son
372 côté, *Le Terroriste noir* héberge le même goût de narrativité. Peut-on lire en substance :

373 Le nègre mangea le fromage et le poulet, vida la bouteille de Contrexéville mais refusa
374 obstinément la cochonnaille et le vin. L'Étienne faillit lui dire : « On ne fait pas le difficile
375 dans l'état qui est le vôtre », mais il s'en dispensa. Il pensa que c'était à cause de la
376 compassion que lui inspirait cette situation aussi désolante qu'inattendue, il comprendrait plus
377 tard que c'était parce qu'il venait de rencontrer l'homme le plus inoubliable de son existence.
378 (T. Monénembo, 2012, p. 16-17).

379 De l'imparfait en passant par le passé simple, il nous semble logique d'arguer que cette
380 posture narrative que préfère l'auteur témoigne de son intention d'attester véritablement
381 l'existence des données.

382 Dans Bled, la même constante se fait constater, preuve irréfutable que les narrateurs de
383 Monénembo ne s'inventent pas des faits pour être dans une posture impressionniste :

384 J'ouvris la portière arrière, me dépêchai de m'engouffrer et entendis une voix qui sortait de
385 ma bouche :

386 « Tue-moi si tu veux, je ne bougerai pas d'ici ! »

387 L'homme me jeta un regard furieux, mais, s'apercevant soudain que je n'étais pas seule, il
388 baissa la voix :

389 « Ah, je comprends ! C'est donc ça ? Salope ! L'Algérie est foutue. J'ai envie de changer de
390 pays !

391 – Tais-toi, chien ! »

392 Ce n'était pas moi qui venais de dire cela. Une autre personne s'était emparée de ma langue,
393 du timbre de ma voix. Le type freina violemment et me saisit à la gorge :

394 « Je devrais t'étrangler !

395 – Salaud ! ». (T. Monénembo, 2016, p. 16- 17).

396 Cette illustration qui marque un fait passé actualisé par la narratrice à l'écoute silencieuse,
397 sinon majestueuse d'Alfred, abrite suffisamment de preuves quant à son ancrage antérieur au
398 récit.

399 Saharienne Indigo scelle la mise et inscrit le corpus dans la transmission de la narration
400 ultérieure, preuve d'une certaine " homogénéisation scripturale :

401 Petite, je rêvais de me métamorphoser en brebis, cet animal passionnant qui se contente de
402 brouter de l'herbe en laissant filer le temps sans se soucier de la date de la veille ni du temps
403 qu'il fera demain. Et elle m'allait bien, ma nature de brebis, jusqu'à ce que je croise une
404 certaine Mme Corre ! Alors j'ai fini par céder, parce que vous êtes fouinarde, autoritaire et
405 têtue. [...] – Ça ne se joue pas que sur une chaise roulante, la cause des auxiliaires de vie. Il y
406 en a qui tiennent sur leurs jambes et qui sont infirmes quand même. Regardez les barjots et les
407 mécréants ! Mais vous ne m'écoutez pas, comtesse... Oh, c'est une Ottobock que vous avez là
408 ! Ma cousine pratiquait le même métier que vous et il m'arrivait de l'aider. (T. Monénembo,
409 2022, p. 12- 13).

410 À n'en pas douter, cet extrait énoncé par la narratrice relève d'un récit passé qui refait face. La
411 chronologie des faits laisse appréhender que c'est une sombre histoire qui broie du noir à la

412 narratrice qui est reconvoquée. À partir de là, la narration se présente étant ultérieure par
413 rapport à l'histoire. En mots clairs, l'histoire précède le fait narratif. Par conséquent, le récit
414 trouve crédit de fiabilité et de fidélité, peut-on dire.

415 À la vérité, la constance narrative qui échelonne l'œuvre de Monénembo au-delà d'être un
416 gage esthétique, stipule une véracité énonciative qui confère à l'auteur et à son écriture une
417 teinte de récit véridique. Par ce procédé, l'on ne peut qu'en observer de la constante
418 scripturale. Ipso facto, Monénembo postule une écriture objective dont l'objectif est de
419 convaincre le lecteur.

420 Ingrédient indispensable à l'analyse temporel : la fréquence. Le poéticien V. Jouve (2020, p.
421 61) précise à ce propos : « l'étude de la fréquence consiste à se demander combien de fois est
422 raconté un événement. Les narratologues ont relevé trois possibilités : le mode singulatif, le
423 mode répétitif et mode itératif ».

424 Le corpus d'étude est vêtu du mode singulatif. Cette technique qui se traduit par le fait de
425 raconter chaque fait en une seule fois afin d'éviter de se vexer dans la contradiction ou la
426 différenciation de considération des événements. La conséquence de ce choix par
427 Monénembo témoigne du dynamisme narratif qui excite le lecteur quant à voir le dénouement
428 de l'intrigue. Sous forme de feuilleton, Faustin Nsenghimana revient sur les atrocités du
429 génocide rwandais de 1994. Le narrateur dans *Le Roi de Kahel* présente à son tour un pan de
430 l'histoire d'Olivier Aimé. G. Tergoresse pour sa part ne fait pas de la répétition en racontant le
431 parcours énigmatique d'Addi Bâ. Zoubida de même dynamise ses énoncés qu'en les
432 mentionnant qu'une fois. V. Bangoura dans une posture épisodique traite de sa malheureuse
433 vie d'enfance jusqu'à son atterrissage en France.

434 L'ordre, aliment sine qua non à l'analyse du temps retient l'attention : « l'étude de l'ordre
435 s'intéresse au rapport entre l'enchaînement logique des événements présentés et l'ordre dans
436 lequel ils sont racontés » (V. Jouve, 2020, p. 62). De L'Aîné des orphelins à *Saharienne*
437 *indigo*, la technique usitée est la discordance. Le récit dans le corpus à la lecture s'apparente à
438 un puzzle. Les narrateurs ne s'inscrivent pas dans une sorte de linéarité narrative. Prenons
439 connaissance de cet extrait : « je n'en veux pas au sort. J'en veux à Thaddée. Il ne me reste
440 plus aucune chance : ils reviendront me tuer demain ou bien après demain. Même ceux qui ne
441 croient pas en Dieu pardonnent avant de mourir. Mais Thaddée est impardonnable. Tous ces
442 malheurs viennent de lui ». (T. Monénembo, 2000, p. 13).

443 Cette accusation ou responsabilité des malheurs de Faustin attribuée à Thaddée qui inaugure
444 le récit les place dans une posture d'avale. Raisonnablement, il (passage) renvoie
445 implicitement aux actes de Thaddée, ce qui serait sans doute en amont du récit. Il n'y a donc
446 pas d'homologie entre les événements et l'ordre de leur apparition. C'est après que le récit en
447 fera cas. *Le Roi de Kahel* laisse lire pour sa part :

448 Alors qu'il sortait de chez lui pour aller prendre le bateau, la voix cinglante de sa femme
449 immobilisa Olivier¹ de Sanderval au milieu de l'escalier :

450 – Mon pauvre Aimé, regardez ce que vous avez oublié !

451 Il toucha ses oreilles échauffées et son dos frémissant, puis tourna un regard suppliant vers le
452 doux petit monstre qui venait de le martyriser.

453 – Mais quoi, ma petite Rose ? Vous m'avez vous-même aidé à faire mes bagages !

454 – Et ça ?

455 Elle exhiba l'objet du délit caché dans son dos.

456 – Oh ! Je vous assure que ce n'est pas le moment de plaisanter, ma chérie ! Rendez-vous
457 compte, je m'en vais ! En Afrique ! À Timbo. (T. Monénembo, 2008, p. 15).

458 Nous le découvrons bien, le narrateur met en avant un personnage nourri de fortes ambitions
459 positives ou négative, on ne saurait le dire, qui dans une précipitation effrénée cherche à
460 rallier l'Afrique. Les motifs, l'enfance du personnage qui ne verront jour que par la suite et
461 non à l'incipit prouve que le récit n'est pas dans une logique rationnelle. Il est donc déductible
462 que le narrateur semble accorder du primat au projet humain moins qu'à l'enfance dénuée de
463 toutes ambitions. La discordance à ce niveau expose l'intention du personnage très tôt.

464 *Le Terroriste noir* s'ancre même dans cette logique. Le seuil du récit témoigne d'un
465 énoncé apocalyptique sur le personnage d'Addi Bâ avant de construire rétrospectivement les
466 motifs de ladite apocalypse. En témoignent ces extraits superposés :

467 Vous a-t-on dit qu'avant son arrivée à Romaincourt, personne n'avait jamais vu de nègre à
468 part le colonel qui savait tout du cœur de l'Afrique et du ventre de l'Orient ? Non, vraiment ?
469 » (p. 11) ; « Il est né l'année du tremblement de terre, me dites-vous, ce qui correspond à
470 l'année 1916, d'après vos calculs (p. 179).

471 Les deux énoncés renvoient respectivement à la vie du personnage. Cependant, le premier
472 s'exprime sous forme d'interrogation visant à savoir si l'interlocuteur connaît la personne pour
473 laquelle sa présence a été sollicitée. Le second qui exprime la genèse du personnage mais qui
474 cependant vient après le premier démontre ce renversement d'ordre narratif. Les exploits
475 passent avant l'origine ; encore faut-il le préciser que c'est un Noir !

476 *Bledne* change pas de donne ; la discordance semble être poussée à l'aveu : « Je ne sais pas où
477 je me trouve, Alfred. Au bord extrême de l'univers, je suppose. Il faut des véhicules et des
478 bourricots pour y arriver. Vingt jours et je ne sais toujours pas le nom du Bled » (p. 13). Ce
479 passage qui est à la porte d'entrée représente, faut-il le dire, la fin d'une course dont la cause
480 remonte à la vie infantile du personnage. Cet endroit étrange qu'elle décrit et qui lui sert de
481 refuge n'est pas le lieu où commence sa vie. À s'en tenir à la lecture, c'est bien au milieu du
482 livre qu'on s'en rend compte du point de départ du personnage, permettant ainsi de
483 reconstituer les faits ordonnément. De ce fait, l'usage de ce renversement de style dans la
484 construction des événements prisé par Monénembo participe à « tranquilliser » le lecteur afin
485 de cerner efficacement la trame évidemment en sollicitant sa participation. Il nous semble que
486 se verser à faire un récit chronologique serait du « tout prêt à consommer et à comprendre ».

487 *Saharienne Indigo* confirme cette même narrative. Dans un style épars, Véronique Bangoura
488 revient sur son vécu en lambeau. L'incipit dans cette dernière œuvre ne reflète pas la genèse
489 événementielle mais une sorte de monologue dans une perspective d'accusation : « vous me
490 forcez la main, Madame Corre. Vous me voyez, moi, Véronique Bangoura écrire un livre,
491 exposer ma vie sur la place publique à la manière des bagnards et des starlettes » (p. 11). En
492 vérité, cet énoncé est le fruit de la rencontre inopinée entre Mme Corre et Véronique à la
493 pâtisserie. Le début romanesque n'est donc pas le commencement historique. Il s'entrevoit
494 donc une inversion. La lecture fait correspondre l'histoire de la narration du personnage
495 depuis sa naissance dans un camp militaire. Cette anachronie narrative prise en charge par le

496 personnage subjectivise les faits et les inscrit dans une sorte d'hésitation. Il va sans dire que,
497 Monénembo joue des stratégies narratives pour créer du suspens à son lectorat.

498 En dernier ressort, la vitesse, aspect clé de la réflexion sur le temps, elle « permet de réfléchir
499 sur le rythme du roman, ses accélérations et ses ralentissements. La vitesse peut s'évaluer à
500 partir de quatre modes fondamentaux », ponctue Jouve (2020, p. 57). Compris comme telle,
501 l'œuvre de Monénembo sujette à notre étude laisse entrevoir moult caractéristiques de la
502 vitesse.

503 La scène, relevant des quatre modes permet de lire la coïncidence entre le temps de lecture de
504 l'épisode (fait) et le temps qu'il met à se dérouler. En conséquence, le temps du récit équivaut
505 à celui de l'histoire. Dans cette perspective, on est en face du dialogue à en croire le critique
506 français.

507 Démonstrativement, dans L'Aîné des orphelins, la scène prend corps notamment par
508 l'exubérance d'un récit conversationnel :

509 Dis-nous, Faustin Nsenghimana, pourquoi avoir acheté ce revolver ?

510 - Vous le savez bien : tout le monde en a un en ville.

511 - On ne parle pas de toute la ville, on parle de toi, Faustin Nsenghimana !

512 - Envisageais-tu déjà de tuer Musinkôro ? reprit un deuxième. Vous avez bien eu un différend
513 dans ce camp Rutongo ?

514 - Oui...

515 - Bon ! Donc, tu voulais déjà le tuer ?

516 - Non ! [...]

517 — Faustin, insista le tout premier, si j'ai bien compris, tu as tué cet homme parce que tu l'as
518 trouvé, disons, avec ta sœur ?

519 — Vous, si je couchais avec votre sœur, vous me feriez bien ce que j'ai fait à cette pourriture,
520 non ? L'honneur de la famille, ça ne se discute nulle part au monde, en tout cas pas chez les
521 Nsenghimana ! Certains rigolaient, d'autres applaudissaient. Bukuru me tirait nerveusement
522 par la chemise en me faisant des gestes affolés, Quant à Claudine, son visage perlait de sueur,
523 elle était au bord de l'évanouissement. Moi, J'étais fier de moi.

524 - C'est toi qu'on juge, Faustin, certainement pas le monde entier ! dit le troisième juge en
525 s'étranglant de rage.

526 - Dis-moi, Faustin, continua le deuxième juge, dans ce fameux QG, vous n'étiez pas que des
527 petits saints si l'on en croit Tatien. Tu as bien couché avec des filles là-bas, je veux dire les
528 sœurs des autres et personne, que je sache, ne t'a logé une balle dans le ventre !

529 - Justement, c'étaient les sœurs des autres ! La salle s'était remplie à craquer au fur et à
530 mesure que je parlais. C'était pour moi les éclats de rire complices et les regards admiratifs.
531 N'en déplaise à ce crétin de Matata, je n'avais plus besoin du stade de Nyamirambo pour
532 asseoir ma renommée. [...] - Regrettes-tu ton acte ? me demanda le troisième juge.

533 - Je m'excuse, monsieur le juge, mais je n'ai aucun sens du regret. (T. Monénembo, 2000, p.
534 134-135).

535 Cet énoncé qui marque le procès de Faustin à la cour de justice est construit sur le plan du
536 model dialogal. En forme de questions-réponses, sans interposition telle des répliques dans
537 une perspective théâtrale, il ressort que la scène donne la liberté aux personnages dans L'Aîné
538 des orphelins et traduit fidèlement leur intention dans un style direct.

539 *Le Roi de Kahel* arbore cette pratique dès l'incipit jusqu'à l'excipit. Il va sans dire que
540 Monénembo, de ce fait, postule l'objectivité dans le romanesque. Puisque le discours rapporté
541 au style direct exempte l'auteur de tout commentaire. Pour preuve, observons cet énoncé :

542 – Attention, je ne joue qu'avec les maîtres !

543 – Avec les maîtres ! dit-il. Eh bien, allons-y, grand-père, vous ne verrez pas plus maître que
544 moi pour les échecs comme pour le reste ! ... Si vous me battez, je vous donne ça ! ...
545 Qu'allez-vous faire en Afrique, grand-père ?

546 – Je vais me tailler un royaume !

547 – Roi d'Afrique, oui, oui, vous en avez la tête ! Vous ne me mangerez pas au moins, une fois
548 devenu nègre, hein, grand-père ?

549 – Vous m'avez l'air encore plus fade que prétentieux, mon petit jeune homme. Et, pour tout
550 vous dire, c'est justement pour stopper le cannibalisme que je me rends en Afrique.

551 – Quoi, vous allez tuer tous les cannibales ?

552 – Non, je vais les reconvertir, je vais en faire des savants !

553 – Chouette alors, des Pygmées émules de Gay-Lussac, mais vous êtes génial, grand-père !
554 Non seulement vous me battez aux échecs, mais vous êtes encore plus farfelu que moi. Je
555 n'aime pas beaucoup ça, grand-père !

556 – Et vous, comment comptez-vous vous illustrer ?

557 – Les ponts, les ports, les monuments, grand-père ! Tant et si bien qu'ils vont tous se coucher
558 sous mes pieds pour me prier d'accepter le titre de gouverneur du Sénégal ! L'Afrique, c'est
559 la chance de ma génération ! Et moi, ça se voit de loin, je suis un ambitieux ! (T. Monénembo,
560 2008, p. 21-22).

561 Ce face à face entre Olivier Aimé et son co-voyageur Souvignet traduit l'un des récits
562 dialogaux. Se positionnant en début du récit, ce discours révèle le but poursuivi par Olivier
563 Aimé en allant en Afrique. C'est en clair convenir qu'avec la scène, l'on assiste à un discours
564 beaucoup plus teinté de véracité puisqu'il exclut toute sorte de transposition de pensée d'un
565 personnage par un autre. Le discours contenu dans le dialogue est par essence synonyme de
566 fidélité.

567 *Le Terroriste noir* n'en fait pas exception. Toute l'œuvre est le fruit d'échange des
568 personnages qui la constituent. Par ce caractère, il relève d'une certaine attestation de
569 crédibilité narrative. En témoigne le dialogue entre Mamiche et Addi Bâ :

570 -Vous brodez comme une fée, mâmiche.

571 -Vous m'appellez « mômiche » aussi ? Bon bé, comme ça vous serez deux avec Germaine vu
572 que l'André, les Boches l'ont emporté et que le Pascal, il cause plus grand-chose.

573 - Vous voulez que je vous aide ?

574 - Vous savez broder ?

575 - C'est mon père qui m'a appris. Vous savez, mômiche, chez nous c'est un travail d'hommes.
576 Le plus noble des métiers, disait mon père.

577 - Môm ! C'est que, alors, vos femmes ont toutes déserté !

578 - La broderie, c'est pas leur affaire, mômiche !

579 - J'aimerais pas voir ça, moi, un homme qui brode. (T. Monénembo, 2012, p. 93-94).

580 Même si ce passage laisse comprendre l'attitude déconcertante de Mamiche quant aux travaux
581 de femmes considérés comme pour des hommes en Afrique, force est de constater que la
582 texture dialogale inscrit les propos dans la fiabilité romanesque.

583 Bled n'est pas du reste ; la scène est de mise. Comme dans les précédents romans, elle se
584 matérialise par le dialogue dès les premières pages :

585 « Y a-t-il dans cette contrée une dénommée Zoubida ?

586 – Des Zoubida, y en a partout, même au sommet de la tour Eiffel.

587 – Celle-là ne ressemble à aucune autre Zoubida, elle est née avec un stigmate au front, un
588 stigmate en forme d'étoile.

589 – Nedjma ou Zoubida ?

590 – Zoubida !

591 – Dans ce cas, je ne peux rien pour toi, étranger. Je n'ai jamais vu une Zoubida avec une
592 étoile au front.

593 – Ce n'est pas grave, je reviendrai. ». (T. Monénembo, 2016 p13-14)

594 Cette conversation entre l'« inconnu » comme le mentionne la narratrice et le patron du
595 restaurant confirme que le dialogue, vecteur principal de la scène traverse l'œuvre et est
596 preuve de la continuité du récit objectif

597 Enfin *Saharienne Indigo* s'annonce dans la même lignée. Le texte est résultant de parole
598 échangée. À titre illustratif :

599 – Vous êtes du quartier ?

600 – À trois numéros de chez vous.

601 J'ai tressauté. Une brûlure m'aurait fait le même effet. Et les interrogations se sont mises à se
602 multiplier dans mon cerveau médusé. « À trois numéros de chez moi ! Bizarre, bizarre... (T.
603 Monénembo, 2022, p. 28).

604 Ce récit entre Mme Corre et V. Bangoura à la toute première rencontre traduit suffisamment
605 notre analyse. Nous comprenons que l'analyse de la scène permet de voir que le temps usité

606 par le lecteur ne diffère guère de celui émis par les personnages. Il en résulte que la scène est
607 le mode le plus prisé dans l'approche temporel de l'œuvre de Monénembo. Ce qui implique
608 non seulement le degré de relations entre les personnages et la fiction mais également un
609 principe fondamental de dynamisation de l'intrigue.

610 Vient ensuite l'ellipse. Elle prend forme dans l'œuvre de Monénembo par l'omission
611 volontaire des narrateurs quant à la suite des événements. En substance, prenons connaissance
612 de ce récit dans *L'Aîné des orphelins* :

613 Ma tête heurta les bancs et les parois du mur Je cherchai vainement le visage de Claudine
614 avant de me retrouver dehors, la tête en bas et les genoux en compote. Elle avait dû partir
615 pour ne pas mourir de honte. Ce fut seulement le lendemain quand je vis ce dur d'Ayirwanda
616 en larmes que je compris. Je venais d'être condamné à mort. (T. Monénembo, 2000, p. 138).

617 Au sortir de ce passage, on peut se livrer aux réflexions suivantes : où et quand fut exécuté le
618 condamné ? En effet, l'auteur ne décrit pas la scène d'exécution du criminel Trouve-t-on des
619 indices textuels de son exécution ? La négation s'impose car, la voix énonciative jusqu'à la fin
620 du récit est même celle qui se dit condamnée. Prétendre décrire, de ce fait, sa propre mort
621 reviendrait à saboter l'écriture du livre. Puisqu'au-delà d'être Faustin, il est nommé l'aîné des
622 orphelins par sa situation sociale d'après-guerre ; un survivant donc. Faustin serait peut-être
623 mort. Cependant, Monénembo de main de maître éclipse cette phase pour une dira-t-on,
624 harmonisation entre le fond et la mention titrologique.

625 *Le Roi de Kahel* n'en traduit pas moins cette évidence. Le narrateur fait appel à l'esprit
626 ingénieux du lecteur pour s'imaginer la suite :

627 – Mais quoi, ma petite Rose ? Vous m'avez vous-même aidé à faire mes bagages !

628 – Et ça ?

629 Elle exhiba l'objet du délit caché dans son dos.

630 – Oh ! Je vous assure que ce n'est pas le moment de plaisanter, ma chérie ! Rendez-vous
631 compte, je m'en vais ! En Afrique ! À Timbo ! – Justement ! coupa-t-elle sèchement en le
632 devançant dans la cour où les domestiques finissaient de ranger les malles et d'atteler les
633 chevaux.

634 – Vous n'allez tout de même pas rouvrir ma valise rien que pour ça !

635 – Si !

636 – Mais que voulez-vous bien que j'en fasse chez les Nègres ?

637 – Vous le porterez pour jouer dans leur opéra !

638 – En d'autres circonstances, je n'aurais pas dit non, ma chérie ! C'est pour cela aussi que je
639 vous ai épousée : pour vos robes multicolores, vos fleurs dans les cheveux, vos colliers venus
640 des pays lointains et pour les imprévisibles vocalises qu'il vous arrive de pousser dans les
641 églises et dans les salons de thé. De là à jouer au Méphistophélès chez les Nègres!

642 Mais sa tortionnaire bien-aimée avait déjà refermé le coffre. Il l'embrassa et monta dans la
643 voiture en se disant : « Je le jetterai, cet accoutrement... en arrivant au port ou alors dans le
644 bateau... Oui, oui, dans le bateau, par-dessus le pont. (T. Monénembo, 2008, p. 15-16)

645 En suivant l'itinéraire du personnage Olivier, nulle part dans le texte il ne jette ce « ça »
646 (accoutrement dont il est question). Cette omission volontaire parmi tant d'autres, permet
647 l'accélération le récit. Si ce détail est passé dans l'oubli du narrateur, on en conclut que le
648 lecteur par une mise d'attention imagine la suite. De toute évidence, la logique événementielle
649 en adéquation avec les paroles est décalée.

650 *Le Terroriste noir* prolonge la donne en poussant l'habitude. La narratrice Germaine
651 Tergoresse fait comprendre à son destinataire immédiat qu'Addi Bâ fut sujet de multiples
652 trahisures. Mais, de la première à la dernière page, aucun morceau textuel n'en confirme cela.
653 Pour preuve, peut-on lire :

654 Il essuya ses joues et doucement posa ses lèvres sur les siennes. Elle resta sans bouger, sans le
655 repousser, sans non plus répondre à ses avances. Il pressa sa poitrine et releva sa jupe.

656 — Vous savez depuis quand je n'ai pas connu de femme, Huguette ? ... Depuis la guerre.

657 — Cela fait plus d'un an ! répondit-elle d'une voix simplement étonnée ; pas du tout craintive,
658 pas du tout outrée. Vous trouvez ça normal, Huguette ?

659 — Ah, non !

660 — J'ai envie de vous, Huguette, et je n'ai pas honte de vous le dire ! Cela vous choque, hein,
661 Huguette ?

662 — Non, non, pleurnicha-t-elle. Seulement...

663 — Seulement, vous ne m'aimez pas, Huguette, n'est-ce pas ?

664 — Vous faites exprès de ne pas comprendre. Vous ne savez pas ce que le docteur Couillaud, il
665 m'a dit : il y a un enfant de mon mari en train de pousser dans mon ventre. Ils ne se verront
666 jamais, monsieur : cet enfant-là ne connaîtra pas son père, j'en suis sûre. Ils restèrent là
667 longtemps collés l'un à l'autre, bercés par leurs souffles, et le bruit virtuel de leurs pensées en
668 désordre. Puis il se releva, l'aida à arranger son soutien-gorge et sa jupe. (T. Monénembo,
669 2012, p. 50).

670 De ce passage, se lève un creux narratif. Qu'a bien pu faire Addi Bâ à Huguette après l'avoir
671 serrée contre lui voire dévêtue ? La réponse en hors-texte suffirait de confirmer que l'ellipse
672 est une validation narrative dans cette œuvre.

673 Pour sa part, *Bled* officialise ce principe. À en croire les propos de Zoubida, sa fuite de la
674 maison est fonction de son péché qui la disgracie de sa famille. Lit-on :

675 Le patron s'en est confié au Mozabite qui s'en est confié au barbier, qui s'en est confié au
676 muezzin et ainsi de suite jusqu'aux oreilles de la vieille Karla. C'est la vieille Karla qui
677 m'héberge. Ne me demande pas comment. Ne me demande pas où. Je ne te le dirai pas, ce ne
678 serait pas prudent. En réalité, je ne sais pas. (T. Monénembo, 2016, p.14).

679 Si la concernée ignore où elle vit, cela relève de facto de l'imagination de tout lecteur en
680 fonction de son interprétation. En d'autres termes, son lieu de vie est occulté de l'histoire. En
681 le faisant, l'histoire prend le pas sur le récit.

682 Saharienne indigo boucle la mise. L'ellipse étant une stratégie narrative pour Monénembo, il
683 serait logiquement fâcheux de ne pas l'examiner ici. La clôture de l'œuvre témoigne d'une
684 ellipse qui laisse l'esprit du lectorat dans une confusion totale :

685 – Faites vite, comtesse, je suis pressée, vous le savez bien ! J'ai déjà la valise. Je cours acheter
686 les cadeaux et les fringues. Vivement mercredi ! J'ai hâte de revoir mon fils.

687 – Votre fils, n'y pensez plus, madame Corre, ai-je fait en vous remettant le mail. Venez, je
688 vous offre un sancerre au Vésuve. (T. Monénembo, 2022, p. 331).

689 La réponse de Véronique postérieure à l'affirmation de comtesse augure tristesse. Est-ce le fils
690 de Mme Corre a rendu l'âme ? En tous cas, l'incontinuité de l'histoire prouve que le récit a été
691 écourté. Faut-il d'ailleurs rappeler que la clôture a supplanté la clausule : preuve indiscutable
692 d'un « reste à dire ». Il va sans dire que cette éliision postule une fin ouverte V. (Jouve, 2020,
693 p. 91).

694 Il est donc clair, au sortir de cet examen de cette branche narrative prisée dans le corpus que,
695 l'ellipse revêt moult connotations. Elle offre la possibilité de penser la fiction après la fiction
696 ou feint de choquer le lecteur quant à l'entière énonciation des faits. Donnant la possibilité à
697 tout exégète de s'imaginer la suite, elle participe à la relativisation fictionnelle.

698 Ingrédient fort important dans l'examen de la vitesse temporel, la pause . Son ancrage dans le
699 récit se constate par un ralentissement. Ainsi, elle se matérialise par des descriptions ou par
700 des commentaires du narrateur. Le corpus en présente une parfaite illustration :

701 Le fameux QG se situait dans un no man's land perdu entre les bidonvilles de Muhima et le
702 boulevard de Nyabugogo. Une aubaine ! Alors que dans la ville surpeuplée par les soldats et
703 par les réfugiés, on dormait à quinze par pièce, lui, il avait trouvé ça. Un bâtiment abandonné
704 envahi par une herbe si haute qu'il était invisible du boulevard mais encore neuf. Tout neuf :
705 c'est-à-dire inachevé ! Les portes n'avaient pas été mises et le perron était à l'état d'ébauche.
706 Le sol se hérissait de pierres pointues (les maçons n'avaient pas eu le temps de damer. (T.
707 Monénembo, 2000, p. 51).

708 Dans cet extrait, la description freine la progression de la trame. Nous le constatons bien,
709 Faustin s'investit à donner des précisions minutieuses de leur lieu de séjour ; un endroit qui
710 laisse traduire la souffrance des habitants. Comme pour corser la mise, le narrateur en arrive à
711 faire savoir de plus :

712 Goûtons le mouton de ces pieux musulmans ! Mangeons ce que Dieu nous donne aujourd'hui.
713 Rien ne dit que nous en aurons demain. Tu vois, ici, on est tranquilles. Personne ne connaît
714 notre existence, ni les flics ni les voisins. Mais l'œil d'un mouchard peut surgir à tout
715 moment. Alors, ce sera la prison. Au mieux, l'expulsion après une fouille en règle qui ne nous
716 laissera même pas les ongles pour nous gratter les fesses. (T. Monénembo, 2000, p. 53).

717 Ce passage qui ressort de la communication entre Faustin et son ami Musinkôro est de nature
718 un commentaire. En aucune manière, il ne dynamise pas le fait et par voix conséquente
719 résonne au ralenti. Ces deux fragments qui entrent dans le « non narratif », à dire vrai,
720 n'accentuent pas l'évolution de l'histoire quand bien le récit continue.

721 *Le Roi de Kahel* participe à faire voir cette construction. À la limite, observons cet extrait :

722 Le cuisinier et l'interprète, les deux hommes essentiels des colonies ! De leur art dépendait la
723 vie du Blanc. Il vivait ou mourait de la marmite du premier ou de la bouche du second. Une
724 petite pincée de sel, celui de la sorcière bien sûr, et votre cœur s'arrêtait de battre après deux
725 jours de rhume ! Un mot mal traduit dans l'oreille des rois nègres, vous étiez bon, selon le rite
726 du coin, pour la case aux serpents ou la strangulation ! Ces deux-là, il fallait les sélectionner,
727 les complimenter matin et soir, les gratifier pour un rien, surtout l'interprète, le poison des
728 mots étant, dans ces contrées, souvent plus redoutable que celui des mets. (T. Monénembo,
729 2008, p. 28).

730 Ce commentaire du narrateur, faussement élogieux sur les compagnons d'Olivier Aimé est de
731 l'ordre du récit et non de la continuité de l'événementiel. Nous pouvons insinuer que le temps
732 historique est en seconde zone au détriment de celui du récit. La pause dans *Le Roi de Kahel*
733 quoiqu'il permette de faire bifurquer l'histoire n'apporte aucune accélération. Toutefois, son
734 inscription donne du souffle au lecteur et participe à la bonne appréhension de l'événementiel.

735 *Le Terroriste noir* admet le constat. La pause dans cette troisième œuvre fonctionne à
736 rebrousse-temps de l'histoire bien que la narration suive son élan : « sa vie de Don Juan reste
737 énigmatique que sa vie de résistant, menée au-delà près comme une mission secrète » (p.202).
738 À s'en tenir à ce court extrait, on peut le voir, l'avis de la narratrice sur Addi Bâ qui en réalité
739 n'est pas différent d'une injure est au compteur du ralentissement. Stopper l'histoire, accablé le
740 personnage d'insultes, notamment en critiquant sa vie privée nous semble faire infraction à la
741 progression des faits.

742 Dans *Bled*, la cloche reste la même. Là encore, la narratrice interrompt le fil et se contemple
743 des commentaires :

744 Trop de colère, trop d'émotions confuses, trop de questions sans réponse ! Mon enfance fut un
745 épouvantable champ de mines où, à chaque mouvement, ma tête bourrée de détonateurs
746 risquait de sauter. Il m'arrivait de jeter un œil derrière moi pour m'étonner du chemin
747 parcouru. « Tiens, un an déjà et elle vit toujours, cette connasse de Zoubida ! » J'étais
748 disponible, disponible et insouciant comme tout ce qui est neuf sur terre. Je me moquais du
749 passé et me fichais pas mal de ce que serait demain. Je grandissais et me laissais librement
750 ravir par le festin des odeurs et la ronde sans fin des saisons. (T. Monénembo, 2016, p. 93).

751 Ce fragment qui ouvre la troisième partie du roman n'est en réalité qu'une extériorisation de
752 l'état d'esprit de la narratrice dans une sorte de lamentation. Ce dit, ce commentaire exclu du
753 récit n'empêchera nullement la compréhension de l'histoire.

754 Saharienne Indigo de son côté laisse entrevoir du « surplace narratif ». Ce surplace se
755 concrétise dans l'œuvre par des indices caractéristiques de la pause romanesque. Cet exemple
756 reflète bien cette donne « Aux Pieds dans l'eau, une vague impression me saisit, celle de me
757 trouver ailleurs que dans la ville où j'étais née. Je n'avais vu le lieu que de nuit. Une rangée
758 de fromagers le séparait du taudis des squatteurs et deux hauts murs latéraux l'isolaient des tas
759 d'ordures et des villas ». (T. Monénembo, 2022, p. 96).

760 Il convient de constater, c'est une suite de photographie d'un endroit stratégique adulé par les
761 personnages. En clair, c'est la description du « Pieds dans l'eau », espace de déboire à haut
762 débit dans la fiction. L'analyse de la pause laisse insinuer que l'œuvre de Monénembo procède
763 par ralentissement afin d'inclure des détails moins significatifs dans l'ordre de l'histoire, mais
764 nécessaire au dynamisme de la narration. Qu'à cela ne tienne, il va sans dire que la pause dans

765 une perspective de réceptivité grossit la substance de l'imagination tout en stimulant la lecture,
766 peut-on arguer.

767 En dernière position dans l'appréhension de la vitesse, nous avons le sommaire. Il « condense
768 une longue durée de l'histoire en quelques mots ou quelques pages : il produit donc un effet
769 d'accélération. Le narrateur met moins de temps à raconter les faits qu'ils n'en ont mis à se
770 dérouler » (Jouve, 2020, p. 58). À la lecture, l'œuvre de Monénembo n'abolit pas cette
771 pratique. Du récit de Faustin jusqu'à celui de Véronique Bangoura, l'écriture fidélise cette
772 constatation. Si dans *Le Terroriste noir*, *Bled*, et *Saharienne indigo*, la lecture conduit à la
773 conclusion selon laquelle cette posture (le sommaire) se traduit par « une seule soirée » qui
774 résume la vie des personnages, dans *L'Aîné des orphelins* et *Le Roi de Kahel*, des passages
775 laconiques le démontrent : « On entendit hurler des ordres. Les vitraux volèrent en éclats, les
776 icônes tombèrent en poussière, des dizaines de cervelles déchiquetées éclaboussèrent le
777 plafond et les murs Ils jetaient des grenades. Mes souvenirs du génocide s'arrêtent là » (2000,
778 p. 156) ; plus loin : « entre 16 janvier 1901 et le 3 mars 1919, Olivier de Sanderval se présenta
779 quarante -huit tentative » (2022 p. 331).

780 À bien voir, il y a condensation, preuve sommative. Respectivement, le premier texte résume
781 tout du génocide de 1994 en seulement des éclats de vitres, plafonds, etc. Le second occulte
782 toute la vie de pérégrination de Sanderval en 9 ans et la résume au seul verbe « présenta » en
783 une phrase, simplement. Cette stratégie temporelle qui bâcle des pans événementiels plonge le
784 lecteur dans l'embarras en plus de le « sevrer fictionnellement ».

785 Outre la dimension temporelle esthétique, Monénembo imprègne la narration d'un temps
786 précis bien délimité qui dans l'un (roman) ou l'autre, signale dans certaines circonstances,
787 l'exactitude de l'information. Ce temps qui surpasse celui de la conception africaine s'articule
788 comme un indicateur du temps occidental. Signalons que la perception du temps en Afrique
789 épouse le constat d'A. G. Kouassi (2013, p. 7) selon lequel, en Afrique, l'on ne voit pas le
790 temps s'égrener. *L'Aîné des Orphelins* intègre cette dimension du temps dans une sorte de
791 doute/ imprécision (p. 14, 72, 101, et suiv.). Les autres témoignent d'un temps réel. Dans *Le*
792 *Roi de Kahel* constate-t-on : « Le petit déjeuner à sept heures ! [...] Et détendez-vous,
793 monsieur, nous ne sommes qu'au début de l'aventure » (p. 17). L'action du personnage est
794 bien déterminée dans un temps bien circonscrit. *Le Terroriste noir* aussi applique cet
795 indicateur temporel en l'arrimant de victoire et pouvoir :

796 Le camion bouge d'ici à 20 h 06 et il doit être à la caserne d'Épinal à 21 h 37 très
797 exactement. Tu penses ! C'est pourquoi ils nous ont vaincus, les Allemands, ils ont un sacro-
798 saint respect de la hiérarchie et du temps... Maintenant, écoute-moi ! À 20 h 22, nous serons
799 devant le passage à niveau. C'est l'heure du Nancy-Langres. Les barrières resteront fermées
800 en tout trois minutes et la forêt est à moins de cinq cents mètres... Voilà, à toi de décider !
801 Nous tirerons à balles réelles puisque nous ne pourrons pas ne pas tirer. L'observatoire
802 allemand se trouve sur le mont des Fourches, juste au-dessus des rails. Et le mont des
803 Fourches, mon ami ça voit plus clair et plus net que les yeux d'un bijoutier. Trois minutes, pas
804 une de plus. (T. Monénembo, 2016, p. 40).

805 L'explicité de l'énoncé accorde à la maîtrise du temps de la domination. Tout le pouvoir de
806 l'armée allemande dont il est question ici relève de l'organisation du temps et de son respect.
807 L'irrespect du temps réel est sans doute synonyme de l'échec, régression.

Bled et Saharienne indigo font l'écho d'une horloge pointeuse quant au déroulement des faits faisant passer la fiction aux réalités quotidiennes :

À une heure du matin, on me logea dans une chambre sous les toits. Je pris une douche – la première depuis des semaines – et je fis la toilette du bébé. On m'apporta un grand bol de chorba et des restes de couscous au méchoui [...] le lendemain, à dix-huit heures (l'heure où les hommes sont au pastis et les femmes dans leurs chambres pour récupérer un peu), je me faufilai dans le couloir et me dépêchai de sortir l'arme de son fourreau pour la remplacer par un des couteaux de la cuisine. (T. Monénembo, 2016, p. 18-48) ;

Il était déjà 14 heures, comtesse. Huit heures que je me trouvais là, affamée, somnolente, à demi rôtie par le soleil, et j'avais un mal fou à garder mon fils, les flots humains risquaient à tout moment de me l'emporter. À 5 heures, ils avaient frappé à ma porte, m'avaient donné l'ordre de m'habiller et de les suivre sans mot dire. (T. Monénembo, 2022, p. 141-142).

À ces seuls extraits, la mention d'heure avec exactitude est fonction de la précision d'une histoire. Il va sans dire que le temps est résultant du récit sinon, « le héros du roman ».

Nous voyons bien que l'ensemble du corpus calque les faits dans un temps organisé. Cette temporalité au chevet de l'esthétique romanesque qui se tient à l'opposé du discontinu chez Monénembo valide un certain réalisme fictionnel. Dans cette vision, l'écriture de Monénembo ne peut que trouver force chez A. G. Kouassi (2013, p. 10) lorsqu'il postule que les infinies pluies de détails temporels permettent de dater les épisodes et réclamer une véracité, du fait de leur apparence à la vie quotidienne.

Le romanesque de TiernoMonénembo, en concentrant toutes les strates du temps narratif, s'identifie à la volonté des lecteurs de la contemporanéité qui affectionnent le détail en tout. Quelle soit dans le moule de l'esthétique ou dans une perspective de fidélisation de la narration, la temporalité prend une appréhension complexe car, relevant plus de l'abstraction que du concret. Cependant, foncièrement agissant sur l'humain et ses actions, ce que ne démentent d'ailleurs pas les débats philosophiques (le temps maître de construction et de destructions), l'examen du temps chez Monénembo postule à la fois imagination et réalité.

Conclusion

En résumé, l'espace dans les œuvres romanesques de TiernoMonénembo fonctionne essentiellement de façon mimésique et sémiosique. Du point de vue mimésique, les lieux référentiels donnent de la vraisemblance aux récits. Kigali, Paris, France, Guinée, Sénégal, Fouta-Djalon, Cameroun, introduisent d'emblée le lecteur dans l'univers postcolonial. Sur le plan sémiosique, les désignations sont porteuses de significations, permettent d'évaluer les enjeux au sein de la société du roman. La Sorbonne, Notre Dame de Paris, sont perçus comme étant des pôles d'hégémonie intellectuelle et religieuse. Ce va-et-vient entre le donné explicite et l'implicite permet d'établir efficacement des liens entre espace et temporalité. Le temps narratif, les jeux de distance, de vitesse, les scènes descriptives sont également au service de la signification que propose le romancier franco-guinéen. Nous objectivons que le roman de TiernoMonénembo déconstruit les tensions historiques entre pays autrefois colonisés et leur centre métropolitain.

Références bibliographiques

BAKHTINE Mikhaïl (1978) : *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

850 DULUCQ Sophie et al.(2004) :*L'Espace et ses représentations en Afrique subsaharienne :
851 approches pluridisciplinaires*, Paris, Karthala.

852 GARNIER Xavier et al. (2006) :*Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Paris, Presses
853 Universitaires de Vincennes.

854 JOUVE Vincent (2020) :*Poétique du roman*, Paris, Armand Colin.

855 KONAN Richmond Alain (2012) : *Écriture et enracinement dans le roman négro-africain*,
856 thèse de doctorat, Université de Strasbourg.

857 KOUASSIAmenamGisèle (2013) :*Les formes du temps dans l'œuvre d'Albert Cohen*, thèse
858 de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle -Paris III.

859 MITTÉRAND Henri (1979) : « Les titres des romans de Guy des Cars », *Sociocritique*,
860 Nathan Université, p.85-97.

861 MONÉNEMBO Tierno(2000) : *L'Aîné des orphelins*, Paris, Seuil.

862 MONÉNEMBO Tierno(2008) :*Le Roi de Kahel*, Paris, Seuil.

863 MONÉNEMBO Tierno(2012) : *Le Terroriste noir*, Paris, Seuil.

864 MONÉNEMBO Tierno(2016) :*Bled*, Paris, Seuil.

865 MONÉNEMBO Tierno(2022) : *Saharienne Indigo*, Paris, Seuil.\$

866 WESTPHAL Bertrand (2007) :*La Géocritique*, Paris, Les Editions de Minuit.

867