



ISSN NO. 2320-5407

Journal Homepage: - www.journalijar.com

INTERNATIONAL JOURNAL OF ADVANCED RESEARCH (IJAR)

Article DOI: 10.21474/IJAR01/21976
DOI URL: <http://dx.doi.org/10.21474/IJAR01/21976>



RESEARCH ARTICLE

L'ORGANISATION SPATIO-TEMPORELLE DANS L'OEUVRE DE TIerno MONENEMBO

Gnengba Yao Dicy and Baguissoga Satra

1. Universite de Kara.

Manuscript Info

Manuscript History

Received: 13 August 2025

Final Accepted: 15 September 2025

Published: October 2025

Key words:-

Space; Novelistic fiction; Postcolonial Africa.

Abstract

The treatment of space and time in the Francophone African novel involves camouflage and/or referential designation. Thus, reading the works of Tierno Monénembo requires an effort to reconstruct geodesic and temporal reference points in order to access the deeper meaning offered by the texts. 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'Ainé 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 considerable skill.

"© 2025 by the Author(s). Published by IJAR under CC BY 4.0. Unrestricted use allowed with credit to the author."

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 fond 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.

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.

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

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

Allo Capitaine ? demanda-t-il. Je suis au torrent et je ne trouve personne.
- Direction Rutongo, nous occupons la gendarmerie ! Sois ici à l'aube ! La nuit te suffira largement pour rejoindre le poste ! Terminé !
- A vos ordres, capitaine ! Nous y serons à l'aube, j'emmène un colis.
- Son nom ?
- Je ne l'ai pas encore cuisiné. J'ai pensé que ce serait mieux que vous le fassiez vous-même. Il a tout l'air d'un génocideur [sic]. Il ne se serait pas enfui, sinon. Je l'ai trouvé affalé sous un arbre dans les broussailles du Bugesera, probablement abandonné par une colonne de réfugiés.
- Arrive, nous verrons Ça ici ! Je dis bien demain à l'aube ! Nous allons foncer sur Kigali ! Attention, il y a des poches de résistance des FAR aux environs du lac Muhazi ! Contourne Kigali par la route de Gitarama ! Terminé ! (T. Monénembo, 2000 ; p. 40).

Ce passage qui laisse entrevoir une suite d'insécurité dans un ton soldatesque, marque trois micro-espaces tous convergeant vers Kigali : Rutongo, Mihazanie, Gitarama. À des distances insignifiantes de Kigali, dans une considération géographique extratextuelle, la mention de ces espaces connote de l'extension du malheur. Plus qu'une simple inscription spatiale, ces lieux sont des relais de malheurs. Ce goût de malheur attaché aux espaces réalistes se répercute dans *Le Roi de Kahel* avec des variations. Quasiment, tous les espaces nommément désignés dans ce récit sont des espaces référentiels. Pour preuve, Paris, France, Guinée, Sénégal, Fouta-Djalon. À s'attarder sur le dernier, il est un massif montagneux en Guinée. Habité par des Peuls majoritairement, cet espace se déploie dans le roman avec toute sa configuration historique. En effet, le Fouta-Djalon a été le site de destination de plusieurs conquérants et explorateurs en raison de ses richesses naturelles. Ainsi, cette hypothèse se vérifie dans la fiction narrative : « Et voilà que quatre-vingt-six ans après Bernadotte – mais était-ce un hasard ? – il passait la même grille pour aller lui aussi briguer une couronne. Et pas n'importe où : au Fouta-Djalon ! » (p. 17).

S'il est possible, comme l'indique ce morceau de texte, de venir en Afrique pour se faire octroyer une couronne, cela traduit la passivité et l'inaction des habitants du Fouta, évidemment dans une compréhension romanesque. Au-delà, ce passage rend compte des réalités africaines d'autant plus qu'elle (Afrique) est dotée des espaces vitaux. Ainsi, l'espace du Fouta-Djalon n'en demeure pas moins séduisant vu ses atouts. En quittant son pays pour s'établir dans un autre jusqu'à convoiter la royauté, le personnage crée une relation intime avec l'espace. Aussi constate-t-on que le réalisme spatial dans *Le Roi Kahel* se justifie par la balkanisation du Fouta-Djalon dans le récit au point où Olivier Aimé s'est investi à la négociation auprès des représentants provinciaux.

L'odyssée sur le réalisme spatial fait son chemin dans *Le Terroriste noir*. Les espaces repérables gagnent la surface de l'histoire. Dès l'incipit, l'on remarque l'ancrage de ce réalisme spatial à travers la circonscription des événements dans des lieux bien connus : « Vous a-t-on dit qu'avant son arrivée à Romaincourt, personne n'avait jamais vu de nègre, à part le colonel qui savait tout du cœur de l'Afrique et du ventre de l'Orient ? » (p. 11). La dimension réaliste

ressort de cet extrait à travers l'inscription conjointe de deux univers : Afrique, France. L'implication de ces deux espaces que l'imaginaire du lecteur averti ou pas connaît, traduit la sincérité et la crédibilité des événements relatés. Du coup, le lecteur semble prendre en argent comptant le récit romanesque. De là, le récit s'oriente autrement. Il passe d'une simple fiction sinon de la pure fiction à la « la fiction-vraie », convoquant par-là la responsabilité de l'auteur. Dans cette orientation, la dimension réaliste de l'espace rejoint la pensée noble de R. Konan (2012, p. 226) : « les catégories narratives à l'instar de l'espace subissent des représentations en conformité avec la vie courante ». De ce fait, l'appréhension qui se dégage de ces deux espaces n'est pas une donnée objective, car, le récit fictif redonne autre interprétation à ses espaces, quoique bien réels. Sied-il de mentionner que l'enracinement de la fiction dans un espace référentiel fait écho dès la dédicace : « Merci à Anne-Marie et à Étienne Guillermond ainsi qu'à tous ceux de Tollaincourt ». Ce remerciement qui clôt la page dédicataire dans *Le Terroriste noir* et précède l'épigraphe nous semble bien, le piédestal à l'ancrage spatio-réaliste notamment par mention : Tollaincourt. Établir un remerciement alliant personnage/personne à un lieu désigné nommément, c'est traduire le quotidien de vie des habitants de ce lieu. Il va sans dire que, tout récit qui se rapporte à un lieu référentiel n'est que la transposition du vécu de ses ayants propriété.

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

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

Dans *Le Terroriste noir*, T. Monénembo n'exclut pas d'évoquer les lieux connus de son pays natal. Bomboli, lieu nommé n'est pas un simple hasard dans le récit. En effet, ce Bomboli est une localité située dans la région de Mamou (région du Fouta-Djalon) de la Guinée dont Mamou est le chef-lieu. C'est une localité en majorité peule. Il est à signaler que T. Monénembo est originaire de Porédaka, toujours dans la même préfecture (Mamou). Ce détail signalé, c'est dire tout de suite que l'écrivain guinéen installe les racines de son écriture dans son environnement géographique de naissance, synonyme d'une écriture réaliste et digne de crédibilité. Plus de doute, l'inscription d'un espace africain dans *Le Terroriste noir* renseigne de la vie de son milieu. Monénembo en le faisant, nous semble-t-il, réaffirmer son appartenance territoriale particulièrement guinéenne. Toutefois, en inscrivant conjointement espace référentiel africain et français, paraît-il, qu'il s'inscrit dans la philosophie de l'écriture tout-monde ou le cosmopolitisme.

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

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

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

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

Plus loin :

De quel pays ?

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

– Pas du Congo ?

– Euh, non... Tu m'as l'air déçu.

– J'avoue que je t'aurais préféré du Congo. Et surtout ne me demande pas pourquoi. Je ne saurais y répondre...

Directement du Cameroun ? ... Dans cette voiture ?

– Je viens de Sour el-Ghozlane !

– Que fais-tu à Sour el-Ghozlane ?

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

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

– Alfred ! Alfred Bamikilé !

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

Nous le constatons bien, ces espaces référentiels s'inscrivent dans la réalité géographique algérienne et parallèlement du Cameroun. Le premier espace Aïn Guesma situé dans la zone de Tiaret reflète bien l'univers de cet environnement. En effet, le point de départ du personnage Zoubida qu'elle décrit comme zone qui lui est hostile est, sans l'avoir nommé l'espace de la gare-routière d'Aïn Guesma. Cet espace dans une considération hors-texte est l'épicentre du bruit en raison de sa dimension commerciale. Ce micro-espace est donc par ricochet vu comme le microcosme de toute l'Algérie postindépendante. En outre, l'interrogation et la réponse d'Alfred contribue à exemplifier ce réalisme spatial même si, faut-il le souligner, son espace de provenance frustre ses interlocuteurs. L'espace référentiel dans l'œuvre témoigne de la vraisemblance du récit. La diégèse ne se limite pas seulement qu'à cette infime référenciation spatiale. La confirmation de cet ancrage réaliste se justifie plus lorsque le narrateur vomit enfin : « l'Algérie avait obtenu son indépendance » (p. 33). À partir d'ici, le doute du lecteur passe désormais à une évidence.

Dans cette perspective, et comme pour garantir de l'entière réalisme spatial, Le narrateur-personnage en fait cas d'autres référents spatiaux : « après quelques mois de maquis, ils décidèrent de l'envoyer en formation : Accra, Conakry » (p. 33). À s'en tenir à ces deux macro-espaces bien connus en Afrique : Accra (capitale du Ghana), Conakry (capitale de la Guinée), Bled entre, dirons-nous, dans le format de récit véridique. Dans cet entendement, l'œuvre de Monénembo légitime bien la vision de J. Demortier et al, (1986, p. 22) : « la grande tradition du récit réaliste, récit dominant en occident depuis a déjà mis au point une gamme impressionnante de procédés littéraires visant à provoquer des "effet de réel" entendus par là des effets par lesquels le lecteur confond le monde du livre au réel. ». Il faut noter que l'ancrage spatio-réaliste est de plus en plus plausible dans ce dernier extrait par l'inscription de Conakry. S'il faut considérer les référents spatiaux de l'Algérie pour justifier une certaine fiabilité historique de ces derniers, la mention de Conakry qui rappelle l'appartenance de son auteur, suffit largement pour traduire l'historicité de la Guinée. La validité de cet espace réel marque également les relations bilatérales entre la Guinée et l'Algérie autant qu'il exprime la conscience collective de ces espaces.

Dans Saharienne Indigo, dernière œuvre dans la vision de notre analyse, la voix énonciative fait balader le lecteur dans deux univers réalistes. D'abord, le récit s'ouvre sur le récit dirigé de Véronique Bangoura. Depuis le lieu de son énoncé, l'on peut l'entendre sur le sol français : Je suis debout, rue Mouffetard, le nez contre la vitre d'une pâtisserie, grelottante, transie non pas de froid mais de solitude et de désarroi, les mains rivées aux poignées pour ne pas que la voiturette dégringole. Vous vous approchez comme un fantôme, vous vous glissez dans ma vie avec l'adresse d'une anguille [...] « La fleuriste », rue du Cardinal-Lemoine ! « La boulangère », rue Monge ! « La mercière », rue de la Clef ! Et moi, « l'auxiliaire de vie », un peu partout : du Jardin des Plantes au Cluny, de la Sorbonne au Panthéon, d'Austerlitz à Notre-Dame. (T. Monénembo, 2022, p. 13-14). Nous le remarquons bien, les espaces nommément désignés se rapportent à des appellations avérées du macro-espace de la France. En effet, le premier espace, rue de Mouffetard est un lieu réel qui se situe dans le 5^e arrondissement de Paris, anciennement sous la désignation de Rue Saint-Marcel ou Saint-Marceau. C'est en ce lieu que s'est fait la rencontre et la connaissance entre Véronique Bangoura et sa désormais associée : Mme Corre. Également Rue Cardinal- Lemoine, Rue Monge etc., sont tous des espaces authentiques. Si les noms de ces lieux (espaces) peuvent porter confusion à la lecture, pour cause de leur notoriété peu connue, la suite des mentions référentielles les place en entière certitude notamment avec la mention : Sorbonne, Notre Dame de Paris et bien-sûr de Paris.

Le caractère réaliste s'ancre de plus à travers l'allusion faite à la pâtisserie de Mouffetard. Rappelons qu'à Paris, la meilleure pâtisserie trouve siège à côté de la rue Mouffetard, l'un des endroits les plus fréquentés des citoyens. À la limite de ce paysage français dans le récit qui laisse entrevoir des similitudes avec la carte géographique dudit pays, Saharienne indigo traduit finement l'imaginaire quotidien français. Les référenciations aux espaces africains traduisant le réalisme spatial africain n'en demeurent pas moins attestées. Monénembo, dans cette œuvre inscrit son espace d'appartenance toutefois dans un style teinté de peine comme le démontre ce passage : « Sous un ciel sans étoiles, Conakry fait penser à une grotte profonde avec juste quelques lucioles aux parois. J'avais au jugé, à la lueur des loupottes qui scintillaient depuis les boutiques et les étalages [...] Vous êtes de la Guinée n'est-ce pas ? ». (T. Monénembo, p. 16-34). Contrairement, dans le précédent livre, l'on constate que ce même espace qui revient ici traduit la souffrance de la narratrice par inscription de : « Sous un ciel sans étoile » ; ce qui laisse entendre dans une perspective connotative, l'état de cet espace porteur de chagrin pour ses habitants. Cette hypothèse trouve raison dans la mesure où l'espace du palais de Conakry laisse augurer une esplanade de ring :

Un vacarme explosa à ce moment-là du côté du Palais du Peuple ! Une jeep débouchait du port. Ils se tenaient à quatre sur la plate-forme, les mains liées dans le dos, portant une longue barbe et affublés d'une tunique grise. La jeep avançait tout droit vers le pont, fendait la foule sous les huées. Que voulait bien dire tout cela : cette foule, cette jeep entourée de soldats et de miliciens ? Était-ce une nouvelle formule des défilés du Parti ? Et pourquoi ces quatre hommes à la barbe hirsute et aux mains liées dans le dos ? Quel rôle leur faisait-on jouer ? J'avais déjà assisté à ce type de parade où, pour rappeler les horreurs du passé colonial, on mettait en scène des Blancs coiffés de casques coloniaux en train de chicoter des Nègres. Quelles horreurs voulaient-ils rappeler ce jour-là ? Celles de l'esclavage, peut-être. (T. Monénembo, 2022, p. 142-143). De cet énoncé, se lèvent la désolation et la consternation de V. Bangoura. De logique, en Afrique comme ailleurs, les espaces publics sont des lieux de socialisation et de gaité immense. Cependant, force est de savoir qu'à contrario de cette thèse, cet espace de socialisation devient un lieu de drame. Il va de soi que le lieu vrai traduisant un récit vrai à en croire H. Mitterrand (1989) trouve force ici dans la mesure où tels que présentés, les événements rattachés au Palais du Peuple ne sont que les massacres du 28 septembre 2009 en Guinée.

En se présentant ainsi le Palais du Peuple devient un espace prétexte de miroitement d'une histoire horrible bien déterminée dans le temps de la Guinée. Il s'installe une sorte de connivence entre l'auteur, le fictif et le factuel. Une sorte de dialectique constante depuis le monde irréel (fiction et physique) ce qui fait donner raison à B. Westphal (2004 p. 10) : L'espace et le monde qui se déploie en lui sont le fruit d'une symbolique, d'une spéculation, qui est aussi miroitement de l'au-delà, et, osons le mot d'un imaginaire. Cet imaginaire ne scinde en aucun cas du réel. L'un et l'autre s'interpénètrent selon un principe de non-exclusion qui est réglé sur le canon religieux. Toutes les choses étant par Dieu, elles participent d'une manière transcendante, qui élude par avance les clivages qui émergeront plus tard entre réel et fiction, entre vraisemblance affirmée et invraisemblance supposée.

B. Westphal souligne ici l'enchevêtrement de l'espace fictif et du réel. Ce qui participe à donner une représentation picturalement vraie des faits depuis leur attachement spatial. Il est donc clair que l'ensemble des mets spatiaux analysés chez Monénembo déchargent son écriture romanesque de toute sorte d'affabulation puisqu'il n'en a pas d'ailleurs l'intention d'« idylliser » son espace surtout africain : « le lieu (vrai) constitue le récit. Il propose à la fiction l'apparence de la réalité » (N. Banachour, 2008, p. 5). Nous pouvons donc à la suite de cette analyse conclure, que les références à des espaces nommément désignés particularisent et participent à la légitimer le récit monénembien qui dénote l'extraction de la mémoire africaine.

Temporalité narrative:-

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

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

L'analyse narratologique du temps consiste à s'interroger sur les relations entre le temps de l'histoire (mesurable en siècle, année, jour etc.), et le temps du récit (mesurable en nombre de lignes ou de pages). Il y a le temps raconté (un récit peut évoquer une journée ou plusieurs générations) et le temps mis à raconter (de quelques lignes à plusieurs volumes). Du jeu entre ces deux temps, de mesure différente, le temps romanesque tire nombre d'effets de sens. L'analyse temporelle donc de l'œuvre se démembre en quatre strates : le moment de la narration, la vitesse, la fréquence et l'ordre. La lecture du corpus laisse constater ces différents mets qui accordent à l'écriture de Monénembo grâces littéraires. L'Ainé des orphelins est élaboré sous l'angle de la narration ultérieure car, les événements qui y sont racontés précèdent l'écriture romanesque : On mangeait bien à la Cité des Anges bleus. On dormait bien, on rigolait bien. On n'avait pas de poux dans les cheveux et ces méchantes tiques aux orteils qui vous déchiquettent la chair. Il y avait tout ce qu'il fallait pour vous soigner les diarrhées et les plaies, nettoyer vos mycoses et vos gales, vous prémunir de la lèpre et de la concocerchouse[sic]. Non, je n'avais pas à me plaindre. Était-ce à cause de Claudine ? En dépit de mes sautes d'humeur, la Hirlandaise m'avait à la bonne. Ce qui fait que Célestin, le cuistot, me rajoutait une portion de purée d'igname même quand je n'avais plus faim et que quand le soleil était trop dur, l'infirmière me dispensait des travaux du potager ... (T. Monénembo, 2000, p. 77-78).

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

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

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

Il toucha ses oreilles échauffées et son dos frémissant, puis tourna un regard suppliant vers le doux petit monstre qui venait de le martyriser. (T. Monénembo, 2008, p. 15). Il ressort clairement avec les temps comme l'imparfait, le passé simple, le passé composé traduisant les indices de confirmation d'antériorité des événements par rapport au récit. De son côté, Le Terroriste noir héberge le même goût de narrativité. Peut-on lire en substance : Le nègre mangea le fromage et le poulet, vida la bouteille de Contrexéville mais refusa obstinément la cochonnaille et le vin. L'Étienne faillit lui dire : « On ne fait pas le difficile dans l'état qui est le vôtre », mais il s'en dispensa. Il pensa que c'était à cause de la compassion que lui inspirait cette situation aussi désolante qu'inattendue, il comprendrait plus tard que c'était parce qu'il venait de rencontrer l'homme le plus inoubliable de son existence. (T. Monénembo, 2012, p. 16-17). De l'imparfait en passant par le passé simple, il nous semble logique d'arguer que cette posture narrative que préfère l'auteur témoigne de son intention d'attester véritablement l'existence des données.

Dans Bled, la même constante se fait constater, preuve irréfutable que les narrateurs de Monénembo ne s'inventent pas des faits pour être dans une posture impressionniste : J'ouvris la portière arrière, me dépêchai de m'engouffrer et entendis une voix qui sortait de ma bouche : « Tue-moi si tu veux, je ne bougerai pas d'ici ! » L'homme me jeta un regard furieux, mais, s'apercevant soudain que je n'étais pas seule, il baissa la voix : « Ah, je comprends ! C'est donc ça ? Salope ! L'Algérie est foutue. J'ai envie de changer de pays !

– Tais-toi, chien ! »

Ce n'était pas moi qui venais de dire cela. Une autre personne s'était emparée de ma langue, du timbre de ma voix. Le type freina violemment et me saisit à la gorge :
« Je devrais t'étrangler !

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

Cette illustration qui marque un fait passé actualisé par la narratrice à l'écoute silencieuse, sinon majestueuse d'Alfred, abrite suffisamment de preuves quant à son ancrage antérieur au récit. Saharienne Indigo scelle la mise et inscrit le corpus dans la transmission de la narration ultérieure, preuve d'une certaine " homogénéisation scripturale : Petite, je rêvais de me métamorphoser en brebis, cet animal passionnant qui se contente de brouter de l'herbe en laissant filer le temps sans se soucier de la date de la veille ni du temps qu'il fera demain. Et elle m'allait bien, ma nature de brebis, jusqu'à ce que je croise une certaine Mme Corre ! Alors j'ai fini par céder, parce que vous êtes fouinarde, autoritaire et têtue. [...] – Ça ne se joue pas que sur une chaise roulante, la cause des auxiliaires de vie. Il y en a qui tiennent sur leurs jambes et qui sont infirmes quand même. Regardez les barjots et les mécréants ! Mais vous ne m'écoutez pas, comtesse... Oh, c'est une Ottobock que vous avez là ! Ma cousine pratiquait le même métier que vous et il m'arrivait de l'aider. (T. Monénembo, 2022, p. 12- 13).

À n'en pas douter, cet extrait énoncé par la narratrice relève d'un récit passé qui refait face. La chronologie des faits laisse appréhender que c'est une sombre histoire qui broie du noir à la narratrice qui est reconvoquée. À partir de là, la narration se présente étant ultérieure par rapport à l'histoire. En mots clairs, l'histoire précède le fait narratif. Par conséquent, le récit trouve crédit de fiabilité et de fidélité, peut-on dire. À la vérité, la constance narrative qui échelonne l'œuvre de Monénembo au-delà d'être un gage esthétique, stipule une véracité énonciative qui confère à l'auteur et à son écriture une teinte de récit véridique. Par ce procédé, l'on ne peut qu'en observer de la constante scripturale. Ipso facto, Monénembo postule une écriture objective dont l'objectif est de convaincre le lecteur.

Ingrédient indispensable à l'analyse temporel : la fréquence. Le poéticien V. Jouve (2020, p. 61) précise à ce propos : « l'étude de la fréquence consiste à se demander combien de fois est raconté un événement. Les narratologues ont relevé trois possibilités : le mode singulatif, le mode répétitif et mode itératif ». Le corpus d'étude est vêtu du mode singulatif. Cette technique qui se traduit par le fait de raconter chaque fait en une seule fois afin d'éviter de se vexer dans la contradiction ou la différenciation de considération des événements. La conséquence de ce choix par Monénembo témoigne du dynamisme narratif qui excite le lecteur quant à voir le dénouement de l'intrigue. Sous forme de feuilleton, Faustin Nsenghimana revient sur les atrocités du génocide rwandais de 1994. Le narrateur dans Le Roi de Kahel présente à son tour un pan de l'histoire d'Olivier Aimé. G. Tergoresse pour sa part ne fait pas de la répétition en racontant le parcours énigmatique d'Addi Bâ. Zoubida de même dynamise ses énoncés qu'en les

mentionnant qu'une fois. V. Bangoura dans une posture épisodique traite de sa malheureuse vie d'enfance jusqu'à son atterrissage en France.

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

Cette accusation ou responsabilité des malheurs de Faustin attribuée à Thaddée qui inaugure le récit les place dans une posture d'aval. Raisonnablement, il (passage) renvoie implicitement aux actes de Thaddée, ce qui serait sans doute en amont du récit. Il n'y a donc pas d'homologie entre les événements et l'ordre de leur apparition. C'est après que le récit en fera cas. Le Roi de Kahel laisse lire pour sa part : Alors qu'il sortait de chez lui pour aller prendre le bateau, la voix cinglante de sa femme immobilisa Olivier¹ de Sanderval au milieu de l'escalier :

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

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

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

– Et ça ?

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

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

Nous le découvrons bien, le narrateur met en avant un personnage nourri de fortes ambitions positives ou négative, on ne saurait le dire, qui dans une précipitation effrénée cherche à rallier l'Afrique. Les motifs, l'enfance du personnage qui ne verront jour que par la suite et non à l'incipit prouve que le récit n'est pas dans une logique rationnelle. Il est donc déductible que le narrateur semble accorder du primat au projet humain moins qu'à l'enfance dénuée de toutes ambitions. La discordance à ce niveau expose l'intention du personnage très tôt. Le Terroriste noir s'ancre même dans cette logique. Le seuil du récit témoigne d'un énoncé apocalyptique sur le personnage d'Addi Bâ avant de construire rétrospectivement les motifs de ladite apocalypse. En témoignent ces extraits superposés :

Vous a-t-on dit qu'avant son arrivée à Romaincourt, personne n'avait jamais vu de nègre à part le colonel qui savait tout du cœur de l'Afrique et du ventre de l'Orient ? Non, vraiment ? » (p. 11) ; « Il est né l'année du tremblement de terre, me dites-vous, ce qui correspond à l'année 1916, d'après vos calculs (p. 179). Les deux énoncés renvoient respectivement à la vie du personnage. Cependant, le premier s'exprime sous forme d'interrogation visant à savoir si l'interlocuteur connaît la personne pour laquelle sa présence a été sollicitée. Le second qui exprime la genèse du personnage mais qui cependant vient après le premier démontre ce renversement d'ordre narratif. Les exploits passent avant l'origine ; encore faut-il le préciser que c'est un Noir ! Bledne change pas de donne ; la discordance semble être poussée à l'aveu : « Je ne sais pas où je me trouve, Alfred. Au bord extrême de l'univers, je suppose. Il faut des véhicules et des bourricots pour y arriver. Vingt jours et je ne sais toujours pas le nom du Bled » (p. 13). Ce passage qui est à la porte d'entrée représente, faut-il le dire, la fin d'une course dont la cause remonte à la vie infantile du personnage. Cet endroit étrange qu'elle décrit et qui lui sert de refuge n'est pas le lieu où commence sa vie. À s'en tenir à la lecture, c'est bien au milieu du livre qu'on s'en rend compte du point de départ du personnage, permettant ainsi de reconstituer les faits ordonnément. De ce fait, l'usage de ce renversement de style dans la construction des événements prisé par Monénembo participe à « tranquilliser » le lecteur afin de cerner efficacement la trame évidemment en sollicitant sa participation. Il nous semble que se verser à faire un récit chronologique serait du « tout prêt à consommer et à comprendre ».

Saharienne Indigo confirme cette même narrative. Dans un style épars, Véronique Bangoura revient sur son vécu en lambeau. L'incipit dans cette dernière œuvre ne reflète pas la genèse événementielle mais une sorte de monologue dans une perspective d'accusation : « vous me forcez la main, Madame Corre. Vous me voyez, moi, Véronique Bangoura écrire un livre, exposer ma vie sur la place publique à la manière des bagnards et des starlettes » (p. 11). En vérité, cet énoncé est le fruit de la rencontre inopinée entre Mme Corre et Véronique à la pâtisserie. Le début romanesque n'est donc pas le commencement historique. Il s'entrevoit donc une inversion. La lecture fait

correspondre l'histoire de la narration du personnage depuis sa naissance dans un camp militaire. Cette anachronie narrative prise en charge par le personnage subjectivise les faits et les inscrit dans une sorte d'hésitation. Il va sans dire que, Monénembo joue des stratégies narratives pour créer du suspens à son lectorat.

En dernier ressort, la vitesse, aspect clé de la réflexion sur le temps, elle « permet de réfléchir sur le rythme du roman, ses accélérations et ses ralentissements. La vitesse peut s'évaluer à partir de quatre modes fondamentaux », ponctue Jouve (2020, p. 57). Compris comme telle, l'œuvre de Monénembo sujette à notre étude laisse entrevoir moult caractéristiques de la vitesse. La scène, relevant des quatre modes permet de lire la coïncidence entre le temps de lecture de l'épisode (fait) et le temps qu'il met à se dérouler. En conséquence, le temps du récit équivaut à celui de l'histoire. Dans cette perspective, on est en face du dialogue à en croire le critique français. Démonstrativement, dans L'Aîné des orphelins, la scène prend corps notamment par l'exubérance d'un récit conversationnel :

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

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

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

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

Rutongo ?

- Oui...

- Bon ! Donc, tu voulais déjà le tuer ?

- Non ! [...]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Je vais me tailler un royaume !

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

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

– Quoi, vous allez tuer tous les cannibales ?

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

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

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

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

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

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

-Vous brodez comme une fée, māmiche.

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

- Vous voulez que je vous aide ?

- Vous savez broder ?

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

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

- La broderie, c'est pas leur affaire, māmiche !

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

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

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

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

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

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

– Nedjma ou Zoubida ?

– Zoubida !

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

– Ce n'est pas grave, je reviendrai. ». (T. Monénembo, 2016, p. 13-14)

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

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

– Vous êtes du quartier ?

– À trois numéros de chez vous.

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

Ce récit entre Mme Corre et V. Bangoura à la toute première rencontre traduit suffisamment notre analyse. Nous comprenons que l'analyse de la scène permet de voir que le temps usité par le lecteur ne diffère guère de celui émis par les personnages. Il en résulte que la scène est le mode le plus prisé dans l'approche temporel de l'œuvre de Monénembo. Ce qui implique non seulement le degré de relations entre les personnages et la fiction mais également un principe fondamental de dynamisation de l'intrigue. Vient ensuite l'ellipse. Elle prend forme dans l'œuvre de Monénembo par l'omission volontaire des narrateurs quant à la suite des événements. En substance, prenons connaissance de ce récit dans L'Ainé des orphelins :

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

Monénembo, 2000, p. 138). Au sortir de ce passage, on peut se livrer aux réflexions suivantes : où et quand fut exécuté le condamné ? En effet, l'auteur ne décrit pas la scène d'exécution du criminel. Trouve-t-on des indices textuels de son exécution ? La négation s'impose car, la voix énonciative jusqu'à la fin du récit est même celle qui se dit condamnée. Prétendre décrire, de ce fait, sa propre mort reviendrait à saboter l'écriture du livre. Puisqu'au-delà d'être Faustin, il est nommé l'ainé des orphelins par sa situation sociale d'après-guerre ; un survivant donc. Faustin serait peut-être mort. Cependant, Monénembo de main de maître éclipse cette phase pour une dira-t-on, harmonisation entre le fond et la mention titrologique.

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

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

— Et ça ?

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

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

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

— Si !

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

— Vous le porterez pour jouer dans leur opéra !

— En d'autres circonstances, je n'aurais pas dit non, ma chérie ! C'est pour cela aussi que je vous ai épousée : pour

vos robes multicolores, vos fleurs dans les cheveux, vos colliers venus des pays lointains et pour les imprévisibles vocalises qu'il vous arrive de pousser dans les églises et dans les salons de thé. De là à jouer au Méphistophélès chez les Nègres!

Mais sa tortionnaire bien-aimée avait déjà refermé le coffre. Il l'embrassa et monta dans la voiture en se disant : « Je le jetterai, cet accoutrement... en arrivant au port ou alors dans le bateau... Oui, oui, dans le bateau, par-dessus le pont. (T. Monénembo, 2008, p. 15-16). En suivant l'itinéraire du personnage Olivier, nulle part dans le texte il ne jette ce « ça » (accoutrement dont il est question). Cette omission volontaire parmi tant d'autres, permet l'accélération le récit. Si ce détail est passé dans l'oubli du narrateur, on en conclut que le lecteur par une mise d'attention imagine la suite. De toute évidence, la logique événementielle en adéquation avec les paroles est décalée. Le Terroriste noir prolonge la donne en poussant l'habitude. La narratrice Germaine Tergoresse fait comprendre à son destinataire immédiat qu'Addi Bâ fut sujet de multiples trahisures. Mais, de la première à la dernière page, aucun morceau textuel n'en confirme cela. Pour preuve, peut-on lire : Il essuya ses joues et doucement posa ses lèvres sur les siennes. Elle resta sans bouger, sans le repousser, sans non plus répondre à ses avances. Il pressa sa poitrine et releva sa jupe.

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

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

— Ah, non !

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

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

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

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

De ce passage, surgit un creux narratif. Qu'a bien pu faire Addi Bâ à Huguette après l'avoir serrée contre lui voire dévêtue ? La réponse en hors-texte suffirait de confirmer que l'ellipse est une validation narrative dans cette œuvre. Pour sa part, Bled officialise ce principe. À en croire les propos de Zoubida, sa fuite de la maison est fonction de son péché qui la disgracie de sa famille. Lit-on : Le patron s'en est confié au Mozabite qui s'en est confié au barbier, qui s'en est confié au muezzin et ainsi de suite jusqu'aux oreilles de la vieille Karla. C'est la vieille Karla qui

m'héberge. Ne me demande pas comment. Ne me demande pas où. Je ne te le dirai pas, ce ne serait pas prudent. En réalité, je ne sais pas. (T. Monénembo, 2016, p.14). Si la concernée ignore où elle vit, cela relève de facto de l'imagination de tout lecteur en fonction de son interprétation. En d'autres termes, son lieu de vie est occulté de l'histoire. En le faisant, l'histoire prend le pas sur le récit. Saharienne indigo boucle la mise. L'ellipse étant une stratégie narrative pour Monénembo, il serait logiquement fâcheux de ne pas l'examiner ici. La clôture de l'œuvre témoigne d'une ellipse qui laisse l'esprit du lectorat dans une confusion totale :

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

– Votre fils, n'y pensez plus, madame Corre, ai-je fait en vous remettant le mail. Venez, je vous offre un sancerre au Vésuve. (T. Monénembo, 2022, p. 331). La réponse de Véronique postérieure à l'affirmation de comtesse augure tristesse. Est-ce le fils de Mme Corre a rendu l'âme ? En tous cas, l'incontinuité de l'histoire prouve que le récit a été écourté. Faut-il d'ailleurs rappeler que la clôture a supplanté la clausule : preuve indiscutable d'un « reste à dire ». Il va sans dire que cette éliision postule une fin ouverte (V. Jouve, 2020, p. 91).

Il est donc clair, au sortir de cet examen de cette branche narrative prisée dans le corpus que, l'ellipse revêt moult connotations. Elle offre la possibilité de penser la fiction après la fiction ou feint de choquer le lecteur quant à l'entière énonciation des faits. Donnant la possibilité à tout exégète de s'imaginer la suite, elle participe à la relativisation fictionnelle. Ingrédient fort important dans l'examen de la vitesse temporel, la pause . Son ancrage dans le récit se constate par un ralentissement. Ainsi, elle se matérialise par des descriptions ou par des commentaires du narrateur. Le corpus en présente une parfaite illustration : Le fameux QG se situait dans un no man's land perdu entre les bidonvilles de Muhima et le boulevard de Nyabugogo. Une aubaine ! Alors que dans la ville surpeuplée par les soldats et par les réfugiés, on dormait à quinze par pièce, lui, il avait trouvé ça. Un bâtiment abandonné envahi par une herbe si haute qu'il était invisible du boulevard mais encore neuf. Tout neuf : c'est-à-dire inachevé ! Les portes n'avaient pas été mises et le perron était à l'état d'ébauche. Le sol se hérissait de pierres pointues (les maçons n'avaient pas eu le temps de damer. (T. Monénembo, 2000, p. 51).

Dans cet extrait, la description freine la progression de la trame. Nous le constatons bien, Faustin s'investit à donner des précisions minutieuses de leur lieu de séjour ; un endroit qui laisse traduire la souffrance des habitants. Comme pour corser la mise, le narrateur en arrive à faire savoir de plus : Goûtons le mouton de ces pieux musulmans ! Mangeons ce que Dieu nous donne aujourd'hui. Rien ne dit que nous en aurons demain. Tu vois, ici, on est tranquilles. Personne ne connaît notre existence, ni les flics ni les voisins. Mais l'œil d'un mouchard peut surgir à tout moment. Alors, ce sera la prison. Au mieux, l'expulsion après une fouille en règle qui ne nous laissera même pas les ongles pour nous gratter les fesses. (T. Monénembo, 2000, p. 53). Ce passage qui ressort de la communication entre Faustin et son ami Musinkôro est de nature un commentaire. En aucune manière, il ne dynamise pas le fait et par voix conséquente résonne au ralenti. Ces deux fragments qui entrent dans le « non narratif », à dire vrai, n'accentuent pas l'évolution de l'histoire quand bien le récit continue.

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

Le cuisinier et l'interprète, les deux hommes essentiels des colonies ! De leur art dépendait la vie du Blanc. Il vivait ou mourait de la marmite du premier ou de la bouche du second. Une petite pincée de sel, celui de la sorcière bien sûr, et votre cœur s'arrêterait de battre après deux jours de rhume ! Un mot mal traduit dans l'oreille des rois nègres, vous étiez bon, selon le rite du coin, pour la case aux serpents ou la strangulation ! Ces deux-là, il fallait les sélectionner, les complimenter matin et soir, les gratifier pour un rien, surtout l'interprète, le poison des mots étant, dans ces contrées, souvent plus redoutable que celui des mets. (T. Monénembo, 2008, p. 28). Ce commentaire du narrateur, faussement élogieux sur les compagnons d'Olivier Aimé est de l'ordre du récit et non de la continuité de l'événementiel. Nous pouvons insinuer que le temps historique est en seconde zone au détriment de celui du récit. La pause dans Le Roi de Kahel quoiqu'il permette de faire bifurquer l'histoire n'apporte aucune accélération. Toutefois, son inscription donne du souffle au lecteur et participe à la bonne appréhension de l'événementiel.

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

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

Trop de colère, trop d'émotions confuses, trop de questions sans réponse ! Mon enfance fut un épouvantable champ de mines où, à chaque mouvement, ma tête bourrée de détonateurs risquait de sauter. Il m'arrivait de jeter un œil derrière moi pour m'étonner du chemin parcouru. « Tiens, un an déjà et elle vit toujours, cette connaissance de Zoubida ! » J'étais disponible, disponible et insouciant comme tout ce qui est neuf sur terre. Je me moquais du passé et me fichais pas mal de ce que serait demain. Je grandissais et me laissais librement ravir par le festin des odeurs et la ronde sans fin des saisons. (T. Monénembo, 2016, p. 93). Ce fragment qui ouvre la troisième partie du roman n'est en réalité qu'une extériorisation de l'état d'esprit de la narratrice dans une sorte de lamentation. Ce dit, ce commentaire exclu du récit n'empêchera nullement la compréhension de l'histoire. Saharienne Indigo de son côté laisse entrevoir du « surplace narratif ». Ce surplace se concrétise dans l'œuvre par des indices caractéristiques de la pause romanesque. Cet exemple reflète bien cette donne « Aux Pieds dans l'eau, une vague impression me saisit, celle de me trouver ailleurs que dans la ville où j'étais née. Je n'avais vu le lieu que de nuit. Une rangée de fromagers le séparait du taudis des squatteurs et deux hauts murs latéraux l'isolaient des tas d'ordures et des villas ». (T. Monénembo, 2022, p. 96). Il convient de constater, c'est une suite de photographie d'un endroit stratégique adulé par les personnages. En clair, c'est la description du « Pieds dans l'eau », espace de déboire à haut débit dans la fiction. L'analyse de la pause laisse insinuer que l'œuvre de Monénembo procède par ralentissement afin d'inclure des détails moins significatifs dans l'ordre de l'histoire, mais nécessaire au dynamisme de la narration. Qu'à cela ne tienne, il va sans dire que la pause dans une perspective de réceptivité grossit la substance de l'imagination tout en stimulant la lecture, peut-on arguer.

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

À bien voir, il y a condensation, preuve sommative. Respectivement, le premier texte résume tout du génocide de 1994 en seulement des éclats de vitres, plafonds, etc. Le second occulte toute la vie de pérégrination de Sanderval en 9 ans et la résume au seul verbe « présenta » en une phrase, simplement. Cette stratégie temporelle qui bâcle des pans événementiels plonge le lecteur dans l'embarras en plus de le « sevrer fictionnellement ». Outre la dimension temporelle esthétique, Monénembo imprègne la narration d'un temps précis bien délimité qui dans l'un (roman) ou l'autre, signale dans certaines circonstances, l'exactitude de l'information. Ce temps qui surpasse celui de la conception africaine s'articule comme un indicateur du temps occidental. Signalons que la perception du temps en Afrique épouse le constat d'A. G. Kouassi (2013, p. 7) selon lequel, en Afrique, l'on ne voit pas le temps s'égrenier. *L'Ainé des Orphelins* intègre cette dimension du temps dans une sorte de doute/ imprécision (p. 14, 72, 101, et suiv.). Les autres témoignent d'un temps réel. Dans *Le Roi de Kahel* constate-t-on : « Le petit déjeuner à sept heures ! [...] Et détendez-vous, monsieur, nous ne sommes qu'au début de l'aventure » (p. 17). L'action du personnage est bien déterminée dans un temps bien circonscrit. *Le Terroriste noir* aussi applique cet indicateur temporel en l'arrimant de victoire et pouvoir :

Le camion bouge d'ici à 20 h 06 et il doit être à la caserne d'Épinal à 21 h 37 très exactement. Tu penses ! C'est pourquoi ils nous ont vaincus, les Allemands, ils ont un sacro-saint respect de la hiérarchie et du temps... Maintenant, écoute-moi ! À 20 h 22, nous serons devant le passage à niveau. C'est l'heure du Nancy-Langres. Les barrières resteront fermées en tout trois minutes et la forêt est à moins de cinq cents mètres... Voilà, à toi de décider ! Nous tirerons à balles réelles puisque nous ne pourrions pas ne pas tirer. L'observatoire allemand se trouve sur le mont des Fourches, juste au-dessus des rails. Et le mont des Fourches, mon ami ça voit plus clair et plus net que les yeux d'un bijoutier. Trois minutes, pas une de plus. (T. Monénembo, 2016, p. 40). L'explicité de l'énoncé accorde à la maîtrise du temps de la domination. Tout le pouvoir de l'armée allemande dont il est question ici relève de l'organisation du temps et de son respect. 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 Tierno Monénembo, 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 Tierno Monénembo 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 les romans de Tierno Monénembo déconstruisent les tensions historiques entre pays autrefois colonisés et leur centre métropolitain.

Références bibliographiques:-

1. BAKHTINE Mikhaïl (1978) : Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard.
2. DULUCQ Sophie et al. (2004) : L’Espace et ses représentations en Afrique subsaharienne : approches pluridisciplinaires, Paris, Karthala.
3. GARNIER Xavier et al. (2006) : Qu’est-ce qu’un espace littéraire ? Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
4. JOUVE Vincent (2020) : Poétique du roman, Paris, Armand Colin.
5. KONAN Richmond Alain (2012) : Écriture et enracinement dans le roman négro-africain, thèse de doctorat, Université de Strasbourg.
6. KOUASSI Amenam Gisèle (2013) : Les formes du temps dans l’œuvre d’Albert Cohen, thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle -Paris III.
7. MITTÉRAND Henri (1979) : « Les titres des romans de Guy des Cars », Sociocritique, Nathan Université, p.85-97.
8. MONÉNEMBO Tierno (2000) : L’Ainé des orphelins, Paris, Seuil.
9. MONÉNEMBO Tierno (2008) : Le Roi de Kahel, Paris, Seuil.
10. MONÉNEMBO Tierno (2012) : Le Terroriste noir, Paris, Seuil.
11. MONÉNEMBO Tierno (2016) : Bled, Paris, Seuil.
12. MONÉNEMBO Tierno (2022) : Saharienne Indigo, Paris, Seuil.
13. WESTPHAL Bertrand (2007) : La Géocritique, Paris, Les Editions de Minuit.