

**Université de Cergy-Pontoise**  
UFR de Lettres et Sciences Humaines

*Tierno Monénembo : écriture de l'exil et architecture du moi*

**Thèse pour le Doctorat**  
(Nouveau régime)

Option Littératures francophones

Présentée et soutenue par : Edem Koku Awumey

Décembre 2005

**Jury**

- Bernard MOURALIS, Professeur émérite, Université de Cergy-Pontoise, directeur de thèse.
- Ursula BAUMGARDT, Professeur, INALCO, Institut National des Langues et Civilisations Orientales.
- Jean BESSIERE, Professeur, Université de Paris III-La Sorbonne Nouvelle.
- Romuald FONKOUA, Professeur, Université de Strasbourg.

## Sommaire

<i>Introduction</i>	5
<i>Première partie</i>	25
<i>Situations et formes d'exil : de la traversée spatiale à l'exploration du moi</i>	25
<i>Chapitre I : Exils sacrés et profanes</i>	26
<i>Chapitre II : L'exil : une constante de l'imaginaire</i>	48
<i>Deuxième partie</i>	107
<i>La Guinée de l'oppression et de l'exil</i>	107
<i>Chapitre 1 : La Guinée et le mouvement migratoire</i>	108
<i>Chapitre 2 : Sékou Touré, l'Espoir, l'Oppression et l'Exil</i>	139
<i>Chapitre 3 : Guinées de l'imaginaire</i>	180
<i>Troisième partie</i>	212
<i>Tierno Monénembo : le Moi en exil</i>	212
<i>Chapitre 1 : L'écrivain et l'errance</i>	213
<i>Chapitre 2 : L'écrivain et la mémoire</i>	277
<i>Chapitre 3 : Le périple du Moi</i>	319
<i>Chapitre 4 : Les mots et l'exil</i>	347
<i>Conclusion</i>	371
<i>Bibliographie</i>	376
<i>Index</i>	395

*A Lui,  
Pour Nado, le pays et l'exil,  
A mon père et à ma mère  
Et à tous ceux qui ont une part dans la réalité de ce travail,  
A Bernard Mouralis, Romuald Fonkoua, Sélom Gbanou  
Et tous les autres,  
Tous, mémoires et chemins qui m'ont appris...*

En un sens, toute écriture est écriture du moi. Mais, le plus souvent, ce moi qui fait œuvre d'écriture parle d'autre chose ; la littérature du moi commence par l'usage privé et réfléchi d'une écriture qui, au lieu de s'accrocher à n'importe quoi, à la manière des paroles qui s'envolent dans le courant des jours, s'enracine dans la présence de soi à soi qu'elle s'efforce de rendre intelligible à elle-même.

George Gusdorf, *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991

## Introduction

C'est dire qu'en soi, l'étranger n'a pas de soi. Tout juste une assurance vide, sans valeur, qui axe ses possibilités d'être constamment autre, au gré des autres et des circonstances. *Je fais ce qu'on veut, mais ce n'est pas « moi » - « moi » est ailleurs, « moi » n'appartient à personne, « moi » n'appartient pas à « moi », ... « moi » existe-t-il ?*

Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Fayard, 1988

Il a souvent été fait mention – et quelquefois à tort - du rapport particulier des littératures africaines à la communauté, à un cercle social marqué par un certain nombre de règles. L'idée est pertinente pour des œuvres s'inspirant d'une culture du partage, de la communication et de l'interférence entre les intelligences. On oserait, ici, évoquer Édouard Glissant<sup>1</sup> et sa *Poétique de la relation*, même s'il y a des nuances entre la problématique des écritures africaines et celles de l'insularité. La remarque situe toutefois les œuvres négro-africaines dans la permanence d'un rapport à un fonds culturel commun. Il se lit chez Senghor, Bernard Dadié, Hampaté Bâ, Soyinka, une écriture qui pose l'être, son moi comme partie d'un tout ; les traces du moi dans les œuvres des auteurs noirs ne se conçoivent pas sans cette hantise de la relation.

Le phrasé, la parole d'Hampaté Bâ, s'inspirant de l'enseignement de Tierno Bocar recentre l'image, le portrait du personnage dans le tableau

---

<sup>1</sup> Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Seuil, 1990.

sociétaire. Ce schéma, cette démarche commune n'empêche pas cependant la lecture de traces isolées, un personnage, un discours qui subvertissent la norme. Parallèlement aux techniques et exigences de la palabre africaine (les mots et l'espace en partage), il s'est affirmé dans les littératures africaines des voix solitaires, marginales. C'est en somme annoncer le paradoxe de l'exil du moi du personnage au sein du nœud communautaire. Les écritures africaines poétisent un triple exil : l'exil du personnage au sein de sa propre culture marquée par l'intrusion violente d'une manière de pensée autre consécutive à la colonisation, l'exil dans la nouvelle Afrique des indépendances qui ne brouille pas moins les rêves et les repères idéologiques, l'exil sur les routes du Nord d'une génération d'écrivains chassés de leur pays par le pouvoir oppressif.

En 1961, au moment où nombre d'œuvres poursuivaient la reconquête identitaire, Cheikh Hamidou Kane avouait l'ambiguïté de la situation de l'écrivain et de son personnage. Il interrogeait les possibles d'un ancrage identitaire et trouvait sa légitimité dans la quête permanente des racines et repères. Son personnage cherche ses pas et une entrée moins troublée dans le discours et l'Histoire. L'auteur de *L'Aventure ambiguë* observe une démarche : « *Il apprend à marcher. Il ne sait pas où il va. Il sent seulement qu'il faut qu'il lève un pied et le mette devant...* »<sup>2</sup> Tout en avouant son errance et le caractère hypothétique de sa quête, le personnage d'Hamidou Kane substitue au « nous » communautaire identificateur, le pronom, le « Il » de la solitude et de l'écart. C'est un personnage, un moi créateur et porteur de la distance de l'exil. L'évocation du tourment intérieur, singulier du personnage s'est peu à

---

<sup>2</sup> Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, p. 56.

peu imposée à côté de la relation communautaire. Le roman négro-africain des années 1950 a exprimé le choc des cultures et le tourment identitaire à travers des voix isolées, ambiguës, se posant dans et hors des normes et exigences de la tradition. David Ananou (*Le Fils du fétiche*, 1955), Mongo Béti (*Le Pauvre christ de Bomba*, 1956), Ferdinand Oyono (*Une vie de Boy*, 1956 ; *Le Vieux nègre et la médaille*, 1956), entre autres auteurs ont eu cette particularité d'introduire dans l'imaginaire, deux voix : l'oralité, la parole, un rythme hérité de la tradition, et une voix solitaire qui interroge et fait le procès de l'héritage culturel et de la société coloniale.

C'est en somme la voix de la recherche, de la quête continue d'un sens à l'Histoire. A la question de l'incertitude et du flottement identitaire, se superpose la permanence d'un questionnement de l'Afrique entre l'héritage, (l'oralité, les traditions) et une modernité conflictuelle. L'imaginaire négro-africain confronte à une pluralité de rives : l'Afrique, les traces de l'Autre et du moi. Entre ses rives, le poète ou le romancier tente de reconstruire son identité. Henri Lopès, (*Le Chercheur d'Afriques*, 1990, *Sur l'autre rive*, 1992) poursuit la même quête :

Je recherche mes Afriques aussi bien dans le temps que dans l'espace, quelquefois en profondeur. L'Africain est semblable au lamantin du célèbre poème de Senghor. Chaque nuit, il remonte le fleuve pour se désaltérer à la source. Que l'on soit pur-sang (si ce terme a un sens) ou un sang mêlé, notre identité ne nous est pas donnée au berceau, nous devons la construire.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Henri Lopès, « Mes trois identités » in *Discours sur le métissage, identités métisses. En quête d'Ariel*. Ouvrage publié sous la direction de Sylvie Kandé, Paris, l'Harmattan, 1999, pp. 137.

L'Histoire a fait des écritures négro-africaines une production d'entre-deux. Elle isole et complexifie le parcours du personnage qui s'impose comme reflet et subversion d'une somme de cultures. Ce sentiment d'exil, ce mal-être au cœur des limites territoriales sera accentué par le constat que les indépendances, à partir des années 1960 n'ont rien changé à l'incohérence et au malaise sociétaux. L'imaginaire rend compte de l'écart entre l'Afrique des indépendances rêvée et la réalité. La désillusion, cette distance entre le réel et l'Afrique pensée, imaginée a accru le sentiment d'isolement et de brouillage des repères.

L'écriture devient le lieu de l'errance dans une Afrique post-coloniale brutale et répressive. Henri Lopès décrit dans le *Pleurer-Rire* (1982) la violence absurde qui conduira nombre de personnages (et d'écrivains) au choix de l'exil. Le roman fait écho à bien d'autres montrant l'écart entre le rêve de liberté du peuple et les projets répressifs des pouvoirs en place. *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma (1968), *Le Cercle des tropiques* d'Alioum Fantouré (1972) ou *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi (1979) donnent à lire les mêmes voix isolées, exilées ; ces œuvres insistent sur le gouffre entre les aspirations de l'être et le projet totalitaire. L'imaginaire présente une nouvelle Afrique qui censure et opprime tout discours ou démarche singulière.

Le roman négro-africain de l'après-indépendance a affirmé une poétique et une pensée autonomes en marge de la langue de bois. La langue de bois, dans ce rapport, exile tout discours et projet portant les marques de la différence. Au moi culturel troublé, écartelé, s'est

substitué un moi politique et idéologique non moins désorienté. L'exil se décline ici en termes d'exclusion sociétaire et d'inadéquation avec un système de pensée, une norme. Il se lit, en filigrane, à travers le périple du personnage, le propre parcours de bien des écrivains ; le roman s'impose peu à peu comme une mise en fiction de l'expérience du rejet vécue par l'auteur. Sans toutefois confondre le créateur et sa créature, on peut tracer le parallèle entre Alioum Fantouré et son personnage Bohi Di dans *Le Cercle des tropiques*. Le personnage est porteur d'une part des angoisses et questions de l'écrivain. Torturé, il vit deux mondes – le même et l'autre insolubles – dont il n'arrive pas à réaliser l'équilibre et se confie par le truchement d'une écriture qui tente de combler le vide :

Les bouleversements politiques, les paramètres économiques, écrit Esther Heboyan de Vries, l'errance personnelle conduisent les écrivains à exister entre deux mondes et à s'abandonner, tantôt sur le mode euphorique, tantôt sur le mode dysphorique, au pouvoir des mots.<sup>4</sup>

Entre l'euphorie et le trouble mémoriel, faut-il lire les variations psychologiques d'un personnage, la pluralité de sentiments et d'idées à laquelle il peut être exposé une fois les repères perdus ? Ou bien est-il possible de dépasser le trouble, le choc des espaces et des idéologies pour penser au final une psychologie forte, un moi nouveau qui serait reconstruteur d'un certain équilibre, une écriture de l'exil qui recollerait, par le recul et la distance les deux – ou plusieurs – bouts d'une histoire violentée ? Les personnages du roman de l'après-

---

<sup>4</sup> Esther Heboyan de Vries dans l'Avant-propos de *Exil à la frontière des langues*, Artois Press université, 2001, actes de la journée d'étude du 19 novembre 1999 à Arras.

indépendance ont, pour la plupart, échoué dans cette recherche d'un lien entre le passé et le présent, entre le *Centre*, la grande ville ou la métropole, nouveaux espaces d'exil et la *Périphérie*, le village, le bercail. C'est dans le repli, le retour au village que le personnage de Kourouma, Fama, cherche le salut. Un retour qu'il voudrait cathartique, mais qui l'isolera encore davantage. Outre la dénonciation des dictatures, c'est ce moi troublé, ambigu dont a fait cas la littérature africaine postcoloniale.

Ce trouble, cette ambiguïté sera portée bien au-delà des limites territoriales. Après Cheikh Hamidou Kane, Jean-Pierre Makouta Mboukou (*Les exilés de la forêt vierge* 1974), une nouvelle génération d'écrivains africains rendra compte de son exil à Paris, Londres, Bruxelles. La question – nous y reviendrons – a bien été abordée par une génération précédente, celle d'Ousmane Socé (*Karim*, 1935) ou Bernard Dadié (*Un Nègre à Paris*, 1959). Mais on lit moins chez ces auteurs la douloureuse équation d'un exil qui signifierait l'impossibilité d'un retour, la perte définitive du pays natal. C'est sur le mode de la découverte que ces premiers écrivains ont décrit le parcours de leurs personnages dans la cité parisienne. Aujourd'hui, pour des raisons politiques, économiques ou par choix tout simplement, la nouvelle génération vit, subit, écrit et gère la rupture, l'éloignement, la distance par rapport au pays natal. Les traces de l'Autre et de l'ailleurs sont ainsi accentuées dans des œuvres qui n'occultent pas cependant les réalités africaines. Il est plutôt question pour eux d'insister sur les liens entre cette réalité, l'Afrique et les autres mondes. Des liens, des relations complexes bien évidemment.

Il s'affirme chez Alain Mabanckou (*Bleu Blanc Rouge*, 1998; *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*, 2002), Daniel Biyaoula (*L'impasse*, 1996), Abdouraman Waberi (*Rift, Routes, Rail*, 2001 ; *Transit* 2003), Kangni Alem (*Cola Cola jazz*, 2002) ; Kossi Efoui (*La Fabrique de cérémonies*, 2001), Sami Tchak (*Hermina* 2003) entre autres, une poétique du déplacement et du rapport à l'Autre. Ils interrogent la thématique binaire de *l'immigration* et du *retour* à travers des projets d'écriture particuliers. L'immigration et le retour sont deux mots et situations qui définissent le parcours du personnage ; ils fournissent le portrait fissuré d'un moi qui évolue entre rejet et tentative d'insertion dans la nouvelle donne sociale. Cependant, comme déjà mentionné, la problématique de l'insertion dans le Paris de l'immigration laisse entrevoir le regard de l'écrivain constamment rivé sur l'Afrique.

Le roman, le théâtre (Kossi Efoui, *Le Petit frère du rameur*, 1995 ; Koulsy Lamko, *Exils*, 1994), la poésie (Abdouraman Waberi, *Les nomades, mes frères, vont boire à la Grande Ourse*, 2000), disent l'errance, le croisement des espaces ; une écriture de la traversée qui se révèle à travers des formes innovantes et le souci de dire une Afrique libérée des clichés réducteurs. A la suite de Tchikaya U Tam'si dont le discours se libère du projet commun de la Négritude sengorienne, la nouvelle génération impose une démarche singulière, un rapport unique de l'écrivain à l'objet. Elle exprime l'Afrique en multipliant les angles, prismes et visions. Dans le recul et un exil diversement vécu, cette génération met en œuvre une poétique marquée par le *divers* et la *nuance*. Papa Samba Diop écrit à propos du projet littéraire de Waberi :

Divers, ses écrits reflètent différents aspects d'une personnalité dont le discours littéraire, poétique à souhait, exprime, parfois sur le ton de la revendication, à d'autres moments sur celui de la polémique, mais souvent sur celui de la nostalgie, l'éloignement du pays natal et toutes les pulsions que cet exil peut réveiller chez un créateur. Sans excès, mais sans sécheresse, cette parole littéraire dit Djibouti, « *république miniature* » [et l'Afrique], avec ses grandeurs, ses bassesses, qu'Abdourahman Waberi veut révéler au monde par une « *écriture économique*. »<sup>5</sup>

Le dépaysement et la distance qu'il engendre ont rendu plus vifs et plus actuels les liens entre l'écrivain et le pays natal. Il y a un phénomène de retour au bercail par le texte mais également de l'écrivain sur lui-même, vers son moi né de la traversée d'une pluralité de mondes. Une approche de l'exil dans les littératures africaines, au-delà de la problématique spatiale révèle la complexité du monde du *soi*, la traversée de l'univers intérieur et la redéfinition d'une identité par rapport à soi. De Blaise Njehoya (*Le Nègre Potemkine*, 1988) et Kossi Efoui (*La Fabrique de cérémonies*, 2001), on retient le foisonnement des lieux de la fiction mais également le périple solitaire de personnages désorientés. Dans leurs périples entre Paris et la ville africaine, ces personnages de la quête n'atteindront pas leur but. Ils échouent à gérer la question spatiale, les problèmes particuliers qui se posent à eux parce qu'ils n'ont pas su, au départ, résoudre leurs drames intérieurs, le malaise inhérent à l'exil. À Paris comme dans les ruelles de sa cité africaine, le personnage du roman négro-africain est en perte de repères ; celui d'Efoui ne reconnaît plus

---

<sup>5</sup> Papa Samba Diop, « *Littérature francophone subsaharienne : une nouvelle génération ?* » in Notre Libraire, *Nouvelle Génération* ; n°146, Octobre – Décembre 2001, p.16.

Tapiokaville et les quartiers de l'enfance, celui de Njehoya court sans but les antipodes de la cité parisienne.

La métaphore du *Nègre Potemkine* est intéressante. Elle insiste, soit, sur une identité en partage, le portrait du nègre faisant écho à celui de l'Autre. Mais, Potemkine, c'est également le célèbre bateau russe de l'errance de la mutinerie et de la subversion. Cette démarche subversive isole le parcours du personnage ; il traduit, dans l'imaginaire, la sortie du lieu et du discours communs pour penser et réintégrer son univers intérieur et celui de l'Autre. Le roman négro-africain de ces dernières années affiche des figures solitaires, marginales, isolées : les tribulations du *Petit prince de Belleville de Beyala* (1992), les fuites permanentes d'Herberto Prada, le personnage de Sami Tchak dans *Hermina* (2003) qui n'achèvera jamais ce roman qui pourrait le définir, le situer dans la complexité des mondes. Ce personnage erre de son île natale à Cuba, Miami, Paris. On retient moins les expériences vécues dans ces lieux que le moi, la personnalité insoluble qui les traverse. On oserait avancer que l'exil, chez les auteurs africains, tente un recentrage du discours et du portrait du personnage ; libéré des liens communautaires, il est confronté à lui-même.

L'exil, écrit, Justin K. Bisanswa, n'est plus un problème de soi à la terre ou à la culture étrangère, mais de soi à soi. Nous voilà donc loin des concepts d'errance, de rhizome, de nomadisme, alors que nous interpelle désormais l'idée de *traversée*.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Justin K. Bisanswa, « Dire et lire l'exil dans la littérature africaine » in *Tangence, Figures de l'exil dans les littératures francophones*, n°71, hiver 2003, Université du Québec à Rimouski, Université du Québec à Trois-Rivières, p. 27.

Le moi culturel ambigu, le moi politique et idéologique troublé et le moi de l'entre-mondes exilé, affichent, dans les écritures africaines, la permanence du déchirement intérieur et du flottement spatial, cette « *balance du dedans et du dehors* »<sup>7</sup> vécu par le personnage, mais également ce rapport unique de soi à soi. Ces trois figures du moi ne sont cependant pas isolées. Elles s'enchevêtrent dans un même imaginaire, comme par exemple chez Mudimbé (*Entre les eaux*, 1973 ; *L'écart*, 1979) et traduisent à la fois l'horreur de l'acculturation, le viol idéologique et l'exil. Des œuvres miroirs d'une Afrique qui se pense dans ses limites précaires et investit peu à peu *l'ailleurs*.

Tierno Monénembo fait partie de ces écrivains à cheval entre plusieurs générations et mondes et dont les œuvres relèvent la double problématique des dictatures africaines et de l'exil. Son œuvre, produite presque entièrement à l'étranger, manifeste cependant un très fort rapport au bercail. Dans une sorte de distance, il interroge ce rapport et peu à peu, il s'est imposé dans l'imaginaire un moi, une parole quasi subversive en réaction à la totalité étouffante que pouvait représenter l'Afrique des dictatures. Sur les chemins de l'exil, s'affirme une écriture qui rend permanents la crise personnelle et le malaise identitaire. On peut poser au départ l'écriture du moi comme un effet de ce malaise accentué par l'exil. George Gusdorf s'exprime à ce propos :

---

<sup>7</sup> Katel Colin-Thébaudeau, « *Dany Laferrière exilé au « Pays sans chapeau* », in Tangence, *Figures de l'exil dans les littératures francophones*, op. cit. p.66.

Le commencement des écritures du moi correspond toujours à une crise de la personnalité ; l'identité personnelle est mise en question, elle fait question ; le sujet découvre qu'il vivait dans le malentendu. Le repli dans le domaine de l'intimité répond à la rupture d'un contrat social fixant le signalement de l'individu selon l'ordre d'apparences usuelles dont l'intéressé s'aperçoit brusquement qu'elles sont abusives et fondées.<sup>8</sup>

Sous le signe de la rupture, de la crise personnelle et de la reconstruction identitaire se lit le parcours de Tierno Monénembo. En faisant le choix de cet écrivain, cette analyse voudrait rendre compte de son exil, de la variété et de la pertinence des portraits et figures du moi qui se dégagent de son oeuvre. Le choix de Monénembo se justifie tout d'abord par le fait qu'il est guinéen d'origine et l'on sait que la Guinée fait partie de ces Etats africains qui ont le plus poussé les intellectuels à l'exil ; exil dans le grand Nord mais également exil carcéral – intérieur ? – dans des camps comme Boiro. L'histoire de la Guinée, comme d'ailleurs celle de la plupart des pays africains est celle de la répression et de l'exil. Fantouré, Sassine et Monénembo en font le moteur essentiel de leurs oeuvres ; la Guinée investit la moindre parcelle de lumière et d'ombre de la fiction et c'est à juste titre que Monénembo dédie l'un de ces premiers textes à « *la Guinée qui m'a donné le jour... et la nuit.* »<sup>9</sup> *Le cercle des tropiques* (1972), *Le Voile ténébreux* (1985) ou *L'Arc-en-ciel sur l'Afrique* (2001), d'Alioum Fantouré manifestent cette hantise des traces de la Guinée. Il en est de même des *Ecailles du ciel* (1986), d'*Un Attiéké*

---

<sup>8</sup> George Gusdorf, *Les Ecritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 23.

Le propos de Gusdorf sur les écritures du moi, prend essentiellement pour exemple l'autobiographie, les mémoires ou le journal intime. Il évite toutefois de réduire la lecture du moi à ces trois genres et le pose comme moteur de l'acte d'écriture.

<sup>9</sup> Tierno Monénembo, dédicace du roman *Les Crapauds-brousse*, Paris Seuil, 1979, p. 7.

*pour Elgass* (1993) de Monénembo et du *Zéhéro n'est pas n'importe qui* (1985) de Williams Sassine. Ce sont autant d'œuvres qui traduisent la conscience et l'actualité des traces de la Guinée.

La deuxième raison qui justifie le choix de Monénembo tient au fait qu'il est un auteur majeur de la diaspora guinéenne. Dans son ouvrage : *Mon combat pour la Guinée*<sup>10</sup>, le docteur Thierno Bah revient sur cette génération réfugiée en Côte d'Ivoire, en France ou ailleurs. Il présente cette Guinée éparpillée aux quatre coins du monde et dont fera mention Monénembo. Le romancier poétise cette Guinée de l'ailleurs, celle des bidonvilles abidjanais et des banlieues lyonnaises. En pointillé, le pays se retrouve dans les rêves et les évocations de la diaspora. Mais sa situation d'expatrié permet surtout à l'écrivain la confrontation de ses expériences à celle d'autres mondes et l'élargissement des limites de sa quête. C'est en substance des œuvres nourries d'une somme d'expériences, d'images et d'idéologies qu'il s'agit d'interroger, le roman guinéen de la traversée et de la permanente tentative d'ancrage. Faire partie d'une diaspora isole a priori le sujet et l'objet évoluant dans le monde de l'étranger. On pourrait citer l'exemple de la diaspora, la colonie guinéenne d'Abidjan, Lyon ou d'ailleurs.

L'isolement, la dispersion spécifique cependant le projet d'écriture qui devient en soi remise en question et constante reconstruction des frontières d'idées, langues et cultures. Il est exprimé la spécificité d'un parcours d'exilé qui ne saurait plus se satisfaire des limites trop étroites. Écrire l'exil, chez Monénembo, suggère le refus de cette étroitesse, cet

---

<sup>10</sup> Thierno Bah, *Mon combat pour la Guinée*, Paris, Kartala, 1996.

enfermement dans une quelconque culture réductrice. L'analyse s'intéresse ainsi au moi écrit, apatride et marqué par la pluralité des mondes et la perméabilité des repères comme on a pu le voir chez Mahmoud Darwich, le poète palestinien de *La terre nous est étroite* (Gallimard, 2000).

Une troisième raison justifie le choix du romancier guinéen. Au-delà du partage d'un héritage historique commun, c'est cependant à travers des prismes, des esthétiques particulières qu'il interroge l'exil et ses corollaires. Il ne saurait en être autrement puisque chaque créateur postule un rapport unique à l'imaginaire. Mais on aurait pu attendre, de la part de Monénembo, un portrait de la Guinée marqué de mêmes traits et figures, lieux réels communs. La Guinée, la réelle, est également une métaphore, un pur objet poétique que l'auteur gère à sa manière : une posture tragique, une relation pathétique et ironique, des portraits emprunts de gravité et de sensualité. Ces différentes postures, on s'en doute, complexifient le portrait, l'architecture du moi imaginaire. Une possible lecture de l'exil comme sortie de soi (lieu géographique et psychologique) et retour sur soi rend cette complexité. Pour reprendre l'exemple de *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, l'ambiguïté, bien évidemment renvoie au cadre, à l'architecture physique et culturelle mais aussi au moi exilé.

Le dessin suggéré par la situation d'exil est celui d'une immense solitude paradoxalement ouverte à l'Autre et à la multiplicité des territoires. On a pu le voir chez l'Africano, le personnage de Tierno Monénembo (*Pelourinho*) à la fois émergeant et immergé dans la foule

de Salvador de Bahia. Poser l'exil, dans le cadre de cette analyse comme reconstituteur d'une possible architecture du moi, d'une identité, revient à lever le paradoxe et la complexité d'un projet d'écriture qui se nourrit à la fois de *l'écart* et d'une permanente tentative d'*ancrage* au sein d'une communauté. Mais ce qui motive et légitime un tant soit peu cette analyse, c'est cette possible fin reconstitutrice de l'identité trouble. Le terme d'*entre-deux* a souvent été utilisé par les critiques pour rendre compte de la complexité de la démarche. Pour Noëlle Burgi-Golub, l'exil confronte le personnage à « *un entre-deux qui l'oblige à se réinventer une place parmi ceux qu'il a quittés, à s'en inventer une autre et à se la construire dans l'univers de son présent, à se redéfinir dans son rapport à autrui et au monde.* »<sup>11</sup>

L'entre-deux rend une facette de la situation du moi exilé qui est plus insoluble. Sa géographie va au-delà de ce premier prisme. A priori, le moi, il faut bien le préciser, renvoie à la personnalité du sujet, un discours et une position particulière qui le spécifient dans l'imaginaire. Le terme de « soi » aurait pu être préféré au « moi » mais il faut dire que le premier rend plus un rapport autobiographique que les critiques ont poussé plus tard vers l'autofiction. Il y aurait, pour reprendre Philippe Lejeune (*Le Pacte autobiographique*, 1974<sup>12</sup>) le souci – ou la question – d'une relation sincère à soi, dans le discours sur soi, l'autobiographie. Dans l'écriture autobiographique, tel qu'on l'a vu chez Rousseau (*Les*

---

<sup>11</sup> Noëlle Burgi-Golub, « D'exils en émotions, l'identité humaine » in *Les Territoires de l'identité*, sous la direction de Tariq Ragi et Sylvia Gerritsen, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 34.

<sup>12</sup> *Le Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune a constitué un tournant dans la réflexion sur l'autobiographie, un discours de l'écrivain sur sa vie soit, mais un discours qui n'est pas complètement réductible à cette vie. Y a-t-il une création dans le jeu autobiographique ?

*Confessions*, 1782 ) Stendhal (*Vie de Henry Brulard*, 1890 ) ou Leiris (*Fibrilles*, 1966 ; *Frêle bruit*, 1976), il y a, à travers un récit, un retour rétrospectif sur sa propre vie, la narration compile les détails du propre vécu de l'écrivain même si la fantaisie de l'écriture autorise quelques écarts, écarts légèrement renforcés dans l'autofiction. L'autobiographie cependant ne saurait se résumer à un simple discours sur soi, l'entreprise, en effet, se révèle plus complexe, le soi écrit, échappe quelque part à l'écrivain ; il y aurait, de l'avis de Jean-Philippe Miraux, dans l'écriture de soi, une sorte d'inscription de l'écrivain dans une nouvelle vie ; la vie racontée ne serait plus celle réelle :

La vie personnelle peut rencontrer dans l'activité scripturaire la possibilité d'une nouvelle vie : l'*auto* inscrit dans le *bio* la décision d'écrire ; l'autobiographie est renaissance, initiative qui pose les conditions d'une éventuelle reconquête de soi, d'une reconstruction, d'une reconstitution. Mais cette recomposition du moi ouvre cette fois la question de l'expression : il semblerait aussi ardu à *écrire* le moi qu'à le construire positivement dans l'existence même. Retracer le chemin d'une existence, à partir d'un point donné – qu'il soit naissance ou dixième année, temps prénatal ou adolescence – est aussi complexe que de construire le moi réel selon la ligne que l'on s'est tracée.<sup>13</sup>

En somme, il serait aussi difficile de construire sa propre vie que de la rendre, d'en témoigner par écrit. Le moi serait-il fuyant, insaisissable ? L'analyse, comme susdit, s'intéressera à la complexité de ce moi ; le terme d'ailleurs, qui permet d'aller plus loin que le discours sur soi, à le

---

<sup>13</sup> Jean-Philippe Miraux, *L'Autobiographie : écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996, p. 11.

mérite de ne pas réduire le propos à ce rapport autobiographique. Le moi serait écrit (personnage) ou écrivant (auteur) et l'on verra d'ailleurs que l'imaginaire peut apparaître comme un prolongement de la propre expérience de l'écrivain, expérience rendue par la distance de la fiction qui permet de ne pas faire l'amalgame avec une quelconque réalité. Ce travail s'intéresse au moi exilé, à ses multiples portraits tels qu'ils apparaissent dans les romans de Monénembo. Le moi est imaginaire et traduit aussi un univers psychologique, une posture singulière de l'actant. La question, ici, peut être de se demander si l'exil refaçonne, d'une manière ou d'une autre, l'identité du moi narrateur et du moi narré ne fût-ce, dans l'espace africain particulier, qu'en libérant le moi de la pesanteur de certaines traditions et de celle de l'ordre dictatorial. Si, à côté du moi social, communautaire, s'affirme un moi singulier, celui de l'exilé.

À travers son personnage, Monénembo s'interroge sur son propre parcours d'exilé ; le personnage prolonge d'une certaine manière le rêve de l'écrivain, on est également dans l'interrogation lucide d'une existence. Qu'elle soit réelle ou fictive, l'important c'est de se demander si cette interrogation fait sens par rapport à l'histoire et à la mémoire ; s'il faut nécessairement que le parcours du moi en exil fasse sens par rapport à la mémoire, à l'histoire, à l'Autre. L'enjeu, au contraire, n'est-il pas une meilleure connaissance de soi, dans le microcosme discursif qui confronte le moi au moi, l'écriture de l'exil, lieu de confrontation, d'introspection et de prise d'une parole libre ? « *Il est donc évident, souligne Jean-Philippe Miraux, que le moi écrivant, doté d'un parcours intellectuel riche et longuement amendé par la réflexion, dispose d'outils*

*et d'expériences lui permettant d'approfondir la connaissance de soi... »<sup>14</sup>* La confrontation du moi et de l'Autre dans l'espace de la fiction nous paraît aider à cette connaissance de soi. L'exilé pourrait ainsi se définir autrement qu'au travers du lien tribal ou de caste, se définir au monde.

Cette lecture du moi en exil se fera à travers trois étapes principales. Une première partie : « Situations et formes d'exil : de la traversée spatiale à l'exploration du moi », nous permet de revenir aux écritures de l'exil, telles qu'elles apparaissent dans les textes sacrés (la Bible, le Coran), profanes ou mythologiques (l'aventure d'Orphée, son exil aux Enfers à la recherche d'Eurydice, le périple d'Ulysse sur les mers, la poésie mystique et pastorale peule...) ; également sur des œuvres plus ou moins contemporaines, le « Robinson Crusoe » et le « Vendredi » de Daniel Defoe et Michel Tournier, les exils contemporains d'un Milan Kundera, Nabile Farès, Gombrowicz, Cortázar, Mongo Béti. Avec Béti, c'est en soit l'expérience africaine de l'exil qui émerge, cette expérience relève un parcours historique où la traite négrière, la colonisation et l'immigration apparaissent comme autant de facteurs et de lieux d'exil. Cette première partie propose un tableau général de l'exil, il le situe comme fait contingent de l'histoire où la solitude de l'être (prophète égaré dans le désert, paria chassé de la tribu) conçoit un réel parallélisme avec la marche, le vécu commun des peuples. Dans les textes anciens comme dans les contemporains, apparaît chez le moi, cette prise de distance par rapport à la masse.

---

<sup>14</sup> op. cit. p. 36.

La deuxième partie : « La Guinée de l'oppression et de l'exil », recentre le questionnement sur le drame historique guinéen, une histoire faite d'oppression et d'exil. On y verra que le régime de Sékou Touré, qui s'est au départ voulu porte-voix des pauvres et panafricaniste, finira par se transformer en une machine de mort que fuiront le peuple et la plupart des intellectuels, étudiants dont Tierno Monémbo. La Guinée présente l'image d'un Goulag, représenté par les geôles de Sékou Touré. Il s'agit à ce niveau de lire le parcours de Monémbo à l'aune de l'expérience historique, on verra d'ailleurs que la Guinée, avant même le temps critique de l'exil, a toujours été une terre de migration : migration, errance des Peuls et des commerçants arabes, déplacement voulu des Portugais, Anglais, Français et Hollandais pour le commerce de l'or ou du bois d'ébène (les esclaves noirs). La migration est lisible dans la genèse et dans le présent de la construction de la Guinée, un pays charnière, entre l'Afrique du Nord nomade et l'Afrique des côtes et des contrées du centre plus ou moins sédentaires. L'exil, le mouvement permanent définit – si tant est que cette définition est possible – le moi du Peul, peuple dont fait partie Monémbo. Situer en somme le romancier par rapport à l'Afrique, aux Afriques, et ne pas l'y enfermer pour autant.

La dernière partie : « Tierno Monémbo : le moi en exil », conduit à l'interrogation du parcours particulier de Monémbo. Nous essayerons d'y lire la singularité d'un discours sur le bercail et la multiplicité des territoires d'exil, territoires traversés par le romancier ; territoires traversés et écrits, espaces transitoires porteurs d'un moi non moins insoluble, fuyant, complexe. Ce que nous osons nommer le périple du

moi le confronte à un ordre, système de pouvoir qu'il refuse, à une communauté dont-il se libère. Le périple du moi le confronte également à l'Autre, cet étranger qu'il lui faut bien accepter. En cette acceptation réside peut-être le sens du périple : l'apprentissage de la différence et la possible subversion de cette dernière pour une certaine osmose entre le moi, l'Autre et le monde. Ecrire le moi en exil reviendrait à se poser à la lisière du monde de soi et de l'Autre, à la lisière du connu et de l'inconnu (l'étranger), du « dit » et de l'indicible, cette difficulté de dire la douleur de l'exil.

Cette lecture du moi exilé, dans le cas précis d'un écrivain d'origine africaine, pourrait, et nous l'espérons, compléter des travaux antérieurs, notamment ceux de Aedin Ni Loingsigh, maître assistant à l'Université de Maynooth en Irlande dont la thèse soutenue en 2000 au Trinity Colloge de Dublin porte sur le thème des « Ecritures africaines de l'exil parisien. » Notre angle d'analyse pourrait également compléter une réflexion plus large sur le matériau discursif monénémbien, réflexion menée par Adama Coulibaly, enseignant-chercheur à l'Université de Cocody, dans le cadre de sa thèse de doctorat soutenue en 2002 dans la même Université à Abidjan. Il y a entrepris l'« étude des techniques narratives dans l'œuvre romanesque de Tierno Monémbo. » Outre l'analyse du projet d'écriture de Monémbo dans sa spécificité, notre approche confronte l'imaginaire au social et à l'historique.

**hPremière partie**  
**Situations et formes d'exil : de la traversée spatiale à**  
**l'exploration du moi**

Répéter les gestes des voyageurs précédents. En prenant terre dans le Nouveau Monde, ils avaient changé de langue et perdu le passé, l'une et l'autre respirant dans leur poitrine comme une pierre d'aimant. Ils avaient légué cette pierre à leurs enfants et petits-enfants, lesquels, un jour, étaient repartis vers l'Ancien Monde, où ils avaient entendu dire que la langue est connaissance et délivrance. Pour les premiers comme pour les seconds, la traversée avait bouleversé leur vie, en faisant renaître, avant et après elle, un passé particulier. Ils avaient cru partir. Puis, ils comprirent qu'ils étaient arrivés à un lieu aussi étrange qu'eux-mêmes.

Silvia Baron Supervielle, *Le Pays de l'écriture*, Seuil, 2002

## Chapitre I : Exils sacrés et profanes

Les troubles historiques et sociaux contemporains actualisent la question de l'exil et relèvent dans le même temps sa permanence dans l'écriture et le vécu des peuples. Il est possible, en effet, d'inscrire les conflits actuels dans la logique des luttes bibliques ou mythologiques qui ont conduit bien des peuples à l'éclatement et à la dispersion. La Bible, le Coran et une somme de textes d'inspiration sacrée ou profane évoquent largement le sujet. Le rejet, l'exil premier se pose à la genèse et à la fin de ces œuvres du passé, produites par des auteurs plus ou moins connus. Le périple d'Orphée et d'autres acteurs de la mythologie gréco-romaine traduit des destins, des parcours solitaires, le héros – Tantale ou Prométhée – seul face à son destin, exilé du corps social et du regard de l'Autre. Les textes sacrés ou issus de la mythologie fournissent les premiers portraits du moi exilé dans des déserts géographiques ou noyés dans l'enchevêtrement des territoires.

Ce premier chapitre de l'analyse des différentes situations et formes d'exil reprend en compte ces figures bibliques, profanes ou mythologiques au moi isolé et confronté, pour reprendre les termes de Pierre Ouelet, à la question du « *migratoire* » et du « *transitoire* ». <sup>15</sup> L'analyse se base sur deux textes sacrés majeurs, la Bible et le Coran qui fournissent des exemples intéressants de *rejet*, d'*errance* et de tentatives de *retour* au lieu originel. La réflexion s'intéresse également à Orphée, icône mythologique de la quête et à Ulysse, le personnage d'Homère.

---

<sup>15</sup> Pierre Ouelet, «Le lieu et le non-lieu : la structuration spatiale des images de soi et de l'autre dans les contextes interculturels » in *Les entre-lieux de la culture*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 359.

*L'Odyssée* se présente en effet comme le chant grec du voyage et de la recherche du bercail. Il inscrit dans le texte sacré ou d'inspiration sacrée la permanence de *traces*. Au lieu traditionnel qu'est la maison ou la patrie, ces textes (sacrés, profanes), substituent des traces de mondes, des espaces fuyants, migrants. Le désert, par exemple, y est rarement un lieu habité ; il se présente au contraire comme un passage. Par sacré, il faut entendre une relation très étroite du texte au dogme religieux, aux lois mentionnées dans les livres saints. On suppose ici une reprise fidèle de la parole des prophètes et des faits marquants de leurs vies. Le profane, quant à lui, s'écarte largement du sacré et peut cependant être inspiré par la divinité. La liberté de l'inspiration humaine y est a priori plus marquée. Mais il faut dire que le même exil physique et psychologique traverse ces textes. Une première lecture de l'exil dans les deux cas suggère :

Un mouvement centripète vers un « foyer », un lieu originel dont on se sent chassé, privé, exilé, vers lequel le « périple » nous ramène, par une force d'attraction ou de liaison dirigée vers un point fixe que l'on nomme bien le *locus* latin sorte de *punctum*, ou d'« espace restreint » qui désigne aussi « la maison », « la demeure », « le logis »...<sup>16</sup>

Le personnage de la Bible, du Coran ou de l'*Odyssée* manifeste la même hantise d'un lieu originel tel qu'on le verra plus tard chez le Zéhéro de Williams Sassine.

---

<sup>16</sup> Ibid. p. 363

## 1-1 Exils bibliques et coraniques

Jean-Pierre Makouta-Mboukou, dans son ouvrage : *Littératures de l'exil : des textes sacrés aux œuvres profanes*<sup>17</sup> traite de la question de l'exil dans les textes sacrés les plus anciens. L'actualité du sujet, sa prise en compte dans des formes nouvelles telles le roman, la poésie d'un Mahmoud Darwich ou d'un Nazim Hikmet fonctionne comme un écho des images de fuite ou d'expulsion annoncée dans la Bible ou le Coran. Dès la *Genèse*, la Bible propose une première figure d'exilé, Adam, chassé avec sa compagne Eve par l'Eternel du jardin d'Eden pour avoir désobéi. Il s'agit de deux êtres expulsés du corps neuf de ce qui se présentait comme le jardin, le bercail, espace identitaire. Il est intéressant de voir que l'acte posé par Adam et Eve fonctionne comme une subversion de la loi, ils inaugurent un parcours à contre-courant de chemin tracé par Dieu. Adam et Eve ont posé un acte libre, ils ont fait montre d'une pensée, une manière de concevoir spécifique qui sera la cause de leur expulsion.

L'exil du personnage s'est, dès la *Genèse*, imposé comme la conséquence logique d'un mépris de l'ordre ; un ordre qui écarte et isole toute démarche subversive. Avec ces deux personnages, il s'inscrit dans le texte saint un discours autre, parallèle, détaché de la norme. La *Genèse* précise que, du jardin d'Eden, Adam et sa compagne furent renvoyés sur la terre : « *Et l'Eternel Dieu le chassa du jardin d'Eden, pour qu'il cultivât la terre, d'où il avait été pris* »<sup>18</sup> L'expression : « *pour qu'il*

---

<sup>17</sup> Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *Littératures de l'exil : des textes sacrés aux œuvres profanes*, Paris, l'Harmattan, 1993

<sup>18</sup> Genèse 3, 23

*cultivât la terre* », suggère toute la douleur qui peut avoir accompagné ce premier exil. Au repos éternel du jardin d'Eden s'est substituée la permanence de la quête du pain et d'un espace qui satisfasse les attentes de l'Homme. L'image du jardin, le bercail apaisant glisse peu à peu vers celle de l'errance sur des territoires hostiles. La terre, ainsi, n'est plus donnée a priori ; elle n'est plus un présent, un don de la divinité. Avec cet exil inaugural, elle est à reprendre, à retrouver au travers d'un parcours au demeurant douloureux où l'Homme doit gagner son pain « à la sueur de son front », souffrir la maladie et l'œuvre du temps qui use le corps. Mais il faut préciser que la même phrase de la genèse montre qu'Adam est renvoyé « *d'où il avait été pris* » ; il retourne au lieu originel et à sa condition d'humain, reprenant à l'envers le chemin qu'il avait fait vers le royaume divin. Dès le départ, l'exil se présente donc comme porteur d'un projet de retour qui le définit et lui confère tout son sens.

À la suite d'Adam, la Bible fournit l'exemple d'Abraham et d'une lignée de prophètes qui ont eux aussi investi les routes d'errance. Il faut préciser au passage que la génération adamique, pour reprendre le terme de Makouta-Mboukou a eu à affronter l'inconnu. C'est une très belle histoire, une épopée fabuleuse que celle d'Abraham partit avec toute sa famille vers le pays promis sous la seule injonction de l'Eternel sans autres repères. Ce personnage biblique symbolise l'exilé confronté bien souvent à une histoire – pourquoi ce départ forcé, y aura-t-il moyen de revenir ?... — et une géographie qu'il ne maîtrise pas. Écrire, dire l'exil, comme on le voit dans la Bible c'est en soi gérer, faire avec cette géographie de l'inconnu. Abraham fut le père du peuple d'Israël que le

lecteur suivra dans son exil en Égypte. Le possible aspect positif de l'exil émerge à ce niveau. Après avoir perdu le bercail, Abraham retrouve un pays plus vaste, une descendance impressionnante et un nom glorieux, béni. Son exil, en somme, lui a permis de se reconstruire et de construire. Mais, plus tard, Israël sera réduit en esclavage et subira plus que le mépris de l'Autre en terre étrangère. La Bible donne à lire toutes les humiliations et persécutions subies en Égypte. Ce fut la période où l'Autre, le maître, l'Égyptien, nie à l'esclave israélite sa part d'humain. Un autre personnage biblique, Moïse, opérera une sortie de cet exil et la route que Moïse et les siens prendront pour fuir l'Égypte sera jalonnée d'obstacles : déserts, mers, montagnes... Ces obstacles physiques, outre la faim et la soif, sont doublés de bien d'autres écueils : le découragement, la perte de la foi, la révolte.

L'écriture biblique de l'exil est porteuse de tous les drames humains, qu'ils soient physiques ou psychologiques, les corps dépérissent au cours de la retransversée du désert, les mémoires s'effritent et vacillent, guettées par la folie. On peut, ici, comprendre la colère d'Israël contre son prophète, Moïse, qui le conduit dans des contrées hostiles sans autre garantie de salut qu'une promesse faite par la divinité. Une promesse de terre. La colère d'Israël contre ses prophètes est celle de l'exilé ballotté, traîné par le destin, avec pour seule parure le *nu* ; l'exilé qui vit le « *nu* » du présent et de la mémoire. La Bible poétise la colère de l'exilé perdu dans la totalité de son désert avec pour seul bagage le rien. Béatrice Kasbarian-Bricourt cite bien à ce propos le poète Khadim Jihad :

Ils viennent de tous les angles de l'exil

Avec pour seul bagage le rien

Ils sont le rien absolu...<sup>19</sup>

Cette colère renvoie à celle du prophète Élie. En route pour Sarepta, Élie ne manquera pas de pester contre le sort cruel, inhumain, la vie qui lui est infligée par Dieu, cette vie qu'il subit. Soit dit en passant, l'exil biblique pose la question du choix. Et l'on remarque que, dans la plupart des cas, l'errance, le cheminement sans but apparent n'est aucunement un choix. Élie n'a pas choisi son exil, il n'a aucune prise sur son destin. S'il y a un choix dans l'exil, c'est bien celui de l'incertitude, le choix du non-choix. Cependant, en ce qui concerne Élie, il faut remarquer que son exil à Sarepta sera porteur de fruits. Parti se réfugier à Sarepta il tombe amoureux d'une veuve dont il partage pour un court moment la vie. Il vivra et luttera aux côtés de ceux de Sarepta trouvant ainsi l'occasion d'un contact humain dont il a été privé dans le désert ; il annule l'impression de nudité qu'évoque le poète Khadim Jihad en s'habillant du regard, de la présence et des mots de l'Autre. Il ramènera aussi à la vie l'enfant de la veuve. Ce court moment de la vie d'Élie fonctionne, dans la Bible, comme le contre-poids d'un exil qui ne peut pas être que négatif ; l'exil, à travers le texte sacré, suggère de possibles rencontres reconstructrices de l'harmonie et de la cohésion perdues.

L'exil biblique se décline sous plusieurs angles. Il propose un schéma où se mêlent la douleur, le découragement, l'espoir, la joie. Il s'agit bien de *joie*, le terme rend la réalité biblique puisque la fin, la quête ultime,

---

<sup>19</sup> Khadim Jihad cité par Béatrice Kasbarian-Bricourt, in *Exil : la vie en suspens*, ouvrage publié à compte d'auteur, 1998.

absolue des personnages du livre saint est un autre exil, le repos final du personnage au *paradis*, loin de toutes les apocalypses terrestres. Un ouvrage, *Le voyage du pèlerin*<sup>20</sup> du pasteur baptiste anglais John Bunyan rend bien ces deux pôles de l'exil biblique, la terre maudite que fuit Chrétien le héros et l'espace béni du paradis. Le pôle humain est fait de perversions et d'un rapport orgiaque au corps. Chrétien se doit d'annuler ce premier pôle à travers la reconquête du pôle divin, saint. Avant d'entrer dans ce second lieu béni, le Royaume céleste promis, le pèlerin de Bunyan s'immerge dans un cours d'eau qui le purifie. Il rompt ainsi avec le monde trouble des hommes. Cependant, il faut dire qu'entre ces deux pôles d'un même exil – la terre et le Royaume céleste -, le voyage ne sera pas de tout repos. Le héros eut à traverser la *colline de la Difficulté*, la *vallée de L'Ombre de la Mort*, le *fleuve de la Mort* mais aussi quelques *Montagnes délectables*. C'est là autant de métaphores qui rendent la multiplicité des territoires et épreuves traversés par l'exilé.

Le Coran donne également voix à des figures exilées mais il suffira de revenir sur la plus marquante de toutes, le prophète Mahomet. Son histoire propose a priori le portrait d'un nomade (il est jeune berger) et d'un solitaire. Comme l'écrit Makouta-Mboukou : « ...*la tradition musulmane veut qu'il ait très tôt passé de longues retraites dans les cavernes du Mont Hira, appelé aujourd'hui « Mont de la lumière », près de la Mekke.* »<sup>21</sup> Ce retrait voulu et le sentiment d'exil qui en résulte seront renforcés par le mépris et les persécutions que Mahomet et ses

---

<sup>20</sup> John Bunyan, *Le voyage du pèlerin*, traduction française et publication par La Croisade du Livre Chrétien, 1982. La vie de John Bunyan, né en 1628 à Elstow (Angleterre) se présente sous le signe de l'exil et l'enfermement. Bunyan connut en effet la prison et des années de fuite et d'errance à cause de sa foi baptiste dans une Angleterre vouée au culte anglican.

<sup>21</sup> Makouta-Mboukou, op. cit. p. 65

disciples subiront de la part des Mékois. Le départ, la fuite s'imposera alors comme la seule manière d'éviter l'hostilité de l'Autre. Cette fuite paraît même relever d'une stratégie divine et Makouta-Mboukou poursuit son interrogation dans ce sens :

Le stratagème dont Dieu use pour le sauver, est-ce la fuite ? La sourate IX, 40 précise bien qu'il prend la fuite, se réfugie dans une grotte, avec un compagnon, sans doute Abou Bakr, un de ses premiers disciples [...] C'est avec lui qu'il fuit secrètement de la Mekke et qu'il se cache dans une grotte, en route pour Médine en 622. Cette fuite, cet événement qui portera le nom d'Hégire, et que l'on peut traduire par expatriement, émigration, marquera le début de l'ère musulmane.<sup>22</sup>

L'histoire de la religion musulmane serait pour ainsi dire celle d'une expatriation et il faut remarquer qu'au-delà du choix humain, l'exil semble voulu, programmé par Dieu. Le verbe « croire » voit ainsi sa signification déplacée. Il signifie a priori s'exiler du corps et de l'espace premiers du péché et de l'idolâtrie. L'exil biblique et coranique participe par conséquent d'une réécriture de l'architecture physique et mémorielle première, un schéma social où le parcours de l'Homme est fait des mêmes perversions, absence de foi et orgie. C'est-à-dire que l'exil restructure l'Homme, son environnement, sa pensée ; il se présente au final un corps, une mémoire et une terre neufs nés au terme d'une traversée purificatrice. Mais ce qui fait la spécificité de ce parcours, c'est la solitude de ceux qui l'entreprennent. Les prophètes sont bien souvent présentés isolés dans un désert, sur une montagne ou réfugiés dans une caverne. Avant d'être l'homme des foules, Mahomet, le berger, fut un

---

<sup>22</sup> op. cit. p.66

personnage du retrait, une posture qui l'a mis face à lui-même avant le temps prédit du contact avec le peuple. Ce qu'on retient de la sortie d'Égypte d'Israël, c'est moins la traversée en masse que l'étonnante solitude d'un peuple au destin singulier.

Le texte sacré met en face deux solitudes, le moi du prophète et le moi du peuple qui subissent une même histoire. Et tout au long des récits, que ce soit la Genèse ou les Sourates on assiste à une sorte de rapprochement constant du moi du peuple et de celui de son prophète. On est dans une permanente tentative d'union des solitudes qui, paradoxalement, cherchent dans le même temps à se conserver, à se préserver. Le texte sacré se présente comme un espace ambigu de rencontres et d'exils, il se conçoit sous le mode dualiste de l'inclusion et de l'exclusion ; cette double démarche du prophète, l' élu qui se situe dans et hors du peuple, qui habite l'univers binaire du même et de l'Autre ; une logique de quête de soi et de l'Autre où :

le parcours collectif se double d'un itinéraire individuel remémoré, constitué d'exclusions familiales, religieuses, idéologiques, revécues intérieurement grâce au travail de la mémoire[...] Issu de sa communauté, l'actant [...] à la première personne atteint la dimension d'un « passeur » mythique.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Arlette Chemain : « Evolution-transfiguration de l'exclu » Ecrire dans différents contextes géoculturels : M.-C. Blais, R.. Boudjedra, Tchicaya U'Tamsi », in *Figures de l'exclu*, Actes du Colloque International de Littérature Comparée (2-3-4 mai 1997), texte réunis par Jacqueline Sessa, Publications de l'université de Saint-Etienne, 1999, p. 99.

« Passeur », le terme pourrait devenir une métaphore classique de l'exilé, celui-là qui ne se fixe pas, éternel voyageur, comme le suggère le parcours d'Orphée et d'Ulysse.

## 1-2 Des passeurs mythiques : Orphée et Ulysse

On pourrait rappeler ici la phrase de Maurice Blanchot cité par Pierre Brunel : « *Ecrire commence avec le regard d'Orphée* »<sup>24</sup> A quoi renvoie a priori ce regard ? Il pourrait être celui du déplacement, de la mouvance, un Orphée bohémien comme on a pu le lire chez Apollinaire dans son texte *Le Bestiaire ou le cortège d'Orphée*.<sup>25</sup> Orphée aurait ainsi traversé un chapelet de mondes tous plus mythiques les uns que les autres. Le chemin des Enfers a été réinvesti par des auteurs qui l'ont carrément éclaté, multiplié pour annoncer à la fin un périple ininterrompu, une figure de passeur, Orphée errant. La mythologie précise que descendu aux Enfers, Orphée joue de sa lyre et émeut Pluton et Proserpine, toute la caste de créatures extraordinaires. En retour, Eurydice, l'être aimé enlevé par la mort lui sera rendu à la condition qu'il ne se retourne pas pour la voir avant d'arriver à la lumière. Mais il perdra Eurydice pour s'être justement retourné. Orphée se devait-il au départ d'assumer la marche, l'exil, pour mériter Eurydice comme le présent ultime des dieux ; Eurydice, cette part de soi qu'on ne saurait recouvrir qu'au terme d'un exil que Orphée n'a pas voulu assumer entièrement ? Le dénouement sera bien triste mais peut cependant se comprendre à la mesure de la folie d'Orphée passionné, hanté par l'image de l'Autre qu'il veut à tout

---

<sup>24</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, réédition collection Folio Essai 1999 p.225, cité par Pierre Brunel, *Les vocations d'Orphée*, in *Le Regard d'Orphée, les mythes littéraires de l'Occident*, Paris, Seuil, 2001, pp 35-54.

<sup>25</sup> Texte mentionné par Brunel, op. cit. p. 36. Il daterait de 1906.

prix retrouver. Il pourrait s'agir de la hantise d'une terre ou d'une mémoire, si on étend le champ et le sens du rôle joué par Eurydice. En signifiant le champ identitaire auquel se réfère l'exilé – les Enfers ne constituent pas le monde habituel d'Orphée -, le personnage d'Eurydice symbolise le moi trouble de l'exilé, cette part de soi qui échappe au personnage. Et le périple d'Orphée exilé traduit la recherche d'un accord avec ce moi fuyant. Ce qui est intéressant, c'est que ce voyage révèle en même temps un double regard, celui de l'expatrié qui, à la fois fuit et tente de retrouver le bercail ne fût-ce que par la pensée. Le regard d'Orphée manifeste une poétique de la perte et de la possession, une position ambiguë qui rend difficile un possible ancrage. C'est là l'essentiel du propos de Blanchot qui voit dans cette incertitude, ce balancement, le sens même de l'acte de création. Bernadette Kasbarian-Bricourt écrit :

Maurice Blanchot voyait dans ce regard d'Orphée, qui consacre et détruit en même temps l'œuvre du chant, l'essence même de l'inspiration et en Eurydice le « point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. » Si l'écriture naît de la perte et de l'arrachement, la quête d'Orphée évoque ce périlleux voyage que l'artiste entreprend au risque de se perdre vers l'origine opaque et toujours incertaine de la création. »<sup>26</sup>

Le projet d'Orphée, éternel passeur – on peut supposer que frustré il retourne encore sur les traces d'Eurydice, ce moi traître —, situe l'écriture dans la permanence d'un questionnement, par rapport à soi, à

---

<sup>26</sup> Bernadette Kasbarian-Bricourt, in *Le Regard d'Orphée, les mythes littéraires de l'occident*, op. Cit. , Préface, p. 11.

l'Autre et au monde. Qui suis-je ? L'Autre est-il différent de moi, le monde m'accepte-t-il ? Et, dans ce cheminement, cette interrogation, le sentiment d'exil s'accroît parce que ces trois entités se révèlent floues, insaisissables. Le moi, l'Autre et le monde, dans le regard et sous la plume du passeur apatride arborent une architecture décousue, en pointillés. Lire l'exil, dans les œuvres sacrées, profanes ou issues de la mythologie confronte à la complexité et à la richesse de cette architecture. La perte d'Eurydice pourrait laisser supposer une reprise de la quête, la recherche d'une unité et d'une cohérence jamais atteintes, qui restent de l'ordre de l'idéal.

Autre acteur de la mythologie grecque, Ulysse subit le même destin de passeur, un voyageur au long cours et au retour improbable. Homère, dans *L'Odyssée*, raconte les aventures d'Ulysse perdu sur une île loin de sa patrie, Ithaque. Dès le début du premier chant, Homère rend la douleur de l'éloignement : « *Mais mon cœur, s'écrie Athénée, se déchire au souvenir du prudent Ulysse, le malheureux, qui depuis si longtemps souffre, loin de ses amis, en une île ceinte de flots, au nombril de la mer.* »<sup>27</sup>

Au *nombril* de la mer, le retour d'Ulysse semble plus qu'improbable et l'on verra plus loin qu'il s'agit ni plus ni moins que d'un sort, un exil imposé par Poséidon, dieu de la mer :

---

<sup>27</sup> Homère, *L'Odyssée*, traduction, introduction, notes et index par Médéric Dufour et Jeanne Raison, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, Chant I, p. 18.

Poséidon, porteur de la terre, a contre lui une rancune opiniâtre, à cause du Cyclope, dont il aveugla l'œil unique, le divin Polyphème, le plus fort de tous les Cyclopes [...] Et c'est pourquoi Poséidon, sans le tuer, fait errer Ulysse loin de son pays.<sup>28</sup>

L'errance d'Ulysse se présente comme une malédiction, œuvre d'une force qui le dépasse. Elle manifeste un exil que le héros n'a pas choisi. Ulysse n'a jamais pensé rester si longtemps éloigné, coupé d'Ithaque et de sa femme Pénélope. La beauté des mers égale-t-elle la douceur de la femme ? N'es-ce pas mieux de se sentir entouré qu'isolé, perdu ? À la chaleur des liens familiaux, se substituent dans *L'Odyssée* le vent glacial et le murmure impersonnel de l'océan. Dès les premiers textes de la mythologie grecque, l'exil se lit comme un pis-aller, un non-choix et il faudra une autre intervention, un nouvel acte divin sous l'impulsion de Zeus pour que le héros retrouve le chemin d'Ithaque. Cependant, parallèlement à l'action divine, les vingt-six chants de *L'Odyssée* traduisent également un cheminement humain. Ulysse est montré dans une lutte sans merci contre tous les vents contraires et c'est en pleine possession de sa liberté d'homme qu'il refusera chez les Lotophages (Chant IX) de consommer le Lotos qui fait perdre à qui en goûte le désir du retour. En excluant Ulysse de sa terre natale, Poséidon se doutait-il que ce dernier, motivé par le souvenir de sa compagne Pénélope tenterait d'y retourner par la seule force de sa volonté ?

*L'Odyssée* révèle deux voies qui se chevauchent et s'entrecroisent : le tracé divin d'une histoire et un parcours solitaire, humain qui tente de

---

<sup>28</sup> *L'Odyssée*, Chant I, p. 19.

briser les chaînes de la fatalité. Le texte d'Homère, profane en ce qu'il greffe un désir humain sur un caprice divin, crée la rencontre de deux mois spécifiques, le moi d'Ulysse exilé et le moi de Poséidon exilant. C'est la rencontre fructueuse d'une double poétique de l'espoir (Ulysse espérant son retour au pays) et du désespoir (un voyage au long cours à l'issue incertaine imposé par la divinité). En cela, *L'Odyssée*, fable de l'exil révèle sa clarté et sa pertinence. L'espoir et le désespoir sont deux sentiments vécus par l'exilé, ils constituent des parties d'une même architecture psychologique, la pensée de l'exilé qui oscille en permanence entre découragement et optimisme. L'optimisme, l'emporte finalement dans *L'Odyssée* puisque Ulysse revient à Ithaque et retrouve les siens et son honneur. Mais il faut rappeler que c'est de l'action conjuguée du héros et des dieux que cette fin fut possible, les dieux qui ont décidé la réintégration d'Ulysse dans le cercle sociétaire. *L'Odyssée* pose-t-il déjà la question de la réintégration de l'exclu ? Ulysse est rentré à Ithaque parce qu'il a désiré ce retour en s'offrant les moyens pour ce faire. Les exilés contemporains participent-ils du même désir de retour ? S'en donnent-ils les moyens ? Le peuvent-ils, tout simplement ? L'ordre, le système de répression qui règne au pays ne les en empêche-t-il pas ?

Il demeure dans *L'Odyssée* le fabuleux portrait d'Ulysse, passeur mythique essayant de se frayer un chemin à travers les vents et entre les eaux. *Entre les eaux*, c'est le titre que donne Valentin Mudimbé à l'un de ses romans ; cela pourrait signifier se trouver entre deux ou plusieurs incertitudes, n'avoir à gérer que cette incertitude et le non-sens d'un voyage hypothétique ; périple entre des idéologies et visions qui s'affrontent, tel qu'on pu le voir chez les personnages de Mudimbé. On

pourrait se demander si Ulysse n'est pas résolument africain. Le personnage de Mudimbé vit un trouble identitaire, il poursuit comme Ulysse le tracé d'un chemin cohérent vers soi et le monde.

### **1-3 Du chant grec de l'exil à l'errance peule traduite par la poésie mystique et pastorale**

La littérature orale peule foisonne de textes qui mettent en scène des acteurs nomades : les figures qui traversent cette poésie de manière permanente sont celles du coursier (chameau, cheval) et du bétail. Siré Mamadou Ndongo présente le berger et son troupeau parcourant les plaines, le cavalier sur sa monture en route vers la Mecque. Cependant, outre l'acteur nomade, la figure sur laquelle la poésie pastorale revient est le bovidé. Ndongo, dans un ouvrage sur le *Fantang* (poème lyrique et ésotérique d'initiation aux divers aspects de la société pastorale peule), insiste sur l'occurrence de la figure du bovidé, icône symbolique de l'errance,<sup>29</sup> et reprise très largement par Monénembo dans son oeuvre. Le bovidé et son maître, le nomade, s'unissent sur le même chemin d'exil, leurs deux destins sont inséparables, on saurait difficilement concevoir l'un sans l'autre, l'un définit l'autre ; ils ont en partage une unique route et pâturage. Cette poétique de l'itinérance est également lisible dans les *Quasida* peules de la boucle du Niger, de longs poèmes souvent construits sur le thème conventionnel du voyage notamment. Christiane Seydou, étudiant une *Quasida* écrite entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle situe les grands axes de la poésie pastorale :

---

<sup>29</sup> Siré Mamadou Ndongo, *Le Fantang, poèmes mythique des bergers peuls*, Paris, Khartala-Unesco-Ifan, 1986.

Le poème d'Amadou Fodiya compte quinze vers qui suivent un ordre traditionnel conventionnel : évocation de thème religieux généraux (V. 1-5), description de la chamelle et de son cheminement vers le tombeau du Prophète (V. 6-14), conclusion en un vers unique annonçant l'arrivée imaginaire du pèlerin au terme de son voyage (V.15).<sup>30</sup>

Ce poème intitulé *Le Chameau* a pour centre d'intérêt principal l'itinérance, le voyage permanent, cet exil que la nature impose au berger peul ou qu'il s'impose pour rester fidèle à la tradition du déplacement. On pourrait en citer quelques vers où l'auteur (Fodiya) magnifie en rendant épique le parcours de la chamelle :

Elle escaladera les dunes sableuses – on croirait voir un jeune fauve,  
elle dévalera les berges des Cavétivers avec la vélocité d'un levant,  
elle ira bon train par les buttes pierreuses telles le dernier-né du  
cynhyène, elle luira sur les hamadas telle une jeune fille tourterelle,  
elle lèvera un vol de passereaux et j'aurai bon espoir d'arriver à  
Ahmad !<sup>31</sup>

Derrière la figure du coursier, se cache celle non moins hardie du cavalier à la recherche d'une terre moins aride pour son troupeau. En décrivant dans le moindre détail les étapes du voyage à travers une présentation bien souvent fantaisiste, la poésie orale peule crée au final le mythe du voyageur conquérant une somme d'espaces. En outre, le but du

---

<sup>30</sup> Christiane Seydou, « *Le Chameau, poème mystique ou...pastorale ?* » in *Itinérances en pays peul et ailleurs, mélanges à la mémoire de Pierre Francis Lacroix*, Paris, Société des Africanistes, 1980, p.43.

<sup>31</sup> Vers cités par Ch. Seydou, *ibid.* p. 28.

voyage allant au-delà de la seule quête d'un pâturage ou d'un point d'eau, la poésie pastorale atteint le seuil du mystique en posant la recherche de la Terre Sainte comme terme ultime du cheminement. Le déplacement perpétuel est le sujet central d'un imaginaire poétique où l'espace est pluriel, constitué d'un chapelet de terres sans cesse gagnées et perdues. Le déplacement fait partie intégrante de la culture peule. Mais il faut dire que face aux conditions climatiques très rudes, la recherche de contrées plus clémentes n'est pas un choix. On pourrait cependant difficilement avancer que le peul est exilé ; il vit à la limite une errance qui, pour lui, n'est pas forcément douloureuse. Le portrait du peul exilé n'est pas classique parce qu'il serait difficile de lui *coller* un pays précis, une culture d'origine et d'identification. Il s'identifie à la mouvance et au périple, il est le produit de la somme de mondes traversés comme le suggère Tierno Monénembo dans son dernier roman *Peuls* (2004) sur lequel nous reviendrons. C'est un exil particulier dans sa genèse mais qui ne vise pas moins la recherche d'un mieux-vivre pour l'homme et son troupeau. La poésie pastorale en est une singulière illustration, elle est la symbolique du migratoire, s'inspirant d'une histoire « *pleine de tensions, de mouvements oscillatoires, de contrastes et de ruptures où les mêmes expériences reviennent sans cesse, d'une manière presque cyclique.* »<sup>32</sup> Plus que l'exil, il transparaît de cette poésie pastorale et mystique la permanence de la rupture avec l'espace d'ancrage précédent ; les mots évoluent par accumulation, enchaînement et perte des espaces.

---

<sup>32</sup> Angelo Maliki, Roselyne François et Manuel Gomes, *Nomades peuls*, Paris, l'Harmattan, 1988, p.39.

#### 1-4 L'écriture sacrée et profane de l'exil ou la perte d'un double lieu physique et spirituel

Le personnage du texte sacré ou le héros de la mythologie a plus ou moins été contraint de quitter le lieu premier de son évolution. Que se soit sous l'injonction divine, la contrainte humaine ou le choix délibéré, Adam et Eve, Abraham, Mahomet, Orphée et Ulysse ont dû laisser derrière eux ce lieu-source (si on en suppose un), espace identitaire. Il a été fait mention du caractère douloureux, problématique de cette rupture qui ouvre bien souvent sur un ailleurs incertain ou qui confronte à l'étrangeté d'un autre lieu. John Bunyan, dans *Le voyage du pèlerin*, offre le film le plus troublant de cette étrangeté, le nouveau pays vers lequel doit marcher le pèlerin est désigné, symbolisé par une porte étroite qui peut-être ouvre sur un autre monde, une réalité inédite.

Le pèlerin de Bunyan, à qui l'Évangéliste, personnage étrange, suggère l'exil vers la porte étroite pour fuir la misère, le péché du premier monde, peut mesurer l'étendu, la valeur de ce qu'il perd – même s'il ne veut en aucun cas y retourner - : une famille, des amis, une maison, des habitudes, une certaine sérénité quoiqu'ayant vécu sur des bases spirituelles troubles, selon la logique de Bunyan. Le schéma de la perte proposé par Bunyan est intéressant et très illustratif de l'aventure hypothétique qu'est l'exil : perdre le confort d'une maison, d'une vie organisée pour un chemin furtif et une porte étroite entrevus au loin. Le texte de Bunyan est une allégorie qui s'inspire de la vieille problématique biblique, la perte par Abraham du foyer pour un désert

d'errance. L'exil biblique et coranique substitue ainsi à la réalité d'une patrie une cuisante absence de terre.

Cependant, ce qui, à la fin semble le plus troubler le prophète errant, c'est le désert spirituel qui peu à peu s'installe. La question de la géographie devient une moindre préoccupation face au vide spirituel. L'exilé fait ainsi le constat de la perte d'une double architecture physique et spirituelle. Dans la perte du jardin d'Eden par Adam et Eve, se lit en filigrane la perte du lieu spirituel de la sérénité et de l'innocence. Nos héros ne sont-ils pas propulsés sur une terre orgiaque sujette à mille bouleversements et ne perdent-ils pas leur innocence pour avoir péché ? Dans la même logique, le cheminement, l'exil des prophètes dans le désert les confronte constamment à un autre risque, celui d'une perte de la foi, noyau et fil d'Ariane de leur périple spirituel. On pourrait supposer également qu'en perdant Ithaque et Pénélope, Ulysse court le risque d'une perte de l'espoir, ce sentiment fort qui l'a maintenu sur les mers.

Cette hypothèse est valable pour Orphée qui voit disparaître Eurydice au terme de sa descente aux Enfers. De même, on peut imaginer le désespoir du cavalier peul et de sa chamelle s'ils n'atteignent pas le puits ou la Terre Sainte. La perte du bercail peut engendrer celle du terreau spirituel de la foi et de l'espoir. Par conséquent, la rupture avec le bercail traduit également la rupture avec une part de soi. Le moi, lieu d'un certain équilibre est fissuré, l'harmonie spirituelle est rompue et ce déséquilibre peut conduire à la folie. En effet, la figure de l'exclu, récurrente dans le texte biblique est celle du fou habité par les démons et

exilé de la double norme spatiale et idéologique. Dans le Nouveau Testament, le Christ ne guérit pas uniquement des maux physiques, il restaure l'architecture spirituelle d'êtres possédés par le démon ; il les délivre de cette folie qui les exile. Le double exil spatial et idéologique, nous le verrons plus loin, finit par instruire chez le fou un autre rapport au temps :

Le rapport au temps, écrit Arielle Thauvin-Chapot, constitue un élément différentiel qui extériorise le fou par rapport à la société romanesque. Le temps qui passe est nié au profit d'une atemporalité qui, non seulement situe le personnage dans sa folie mais le marginalise.<sup>33</sup>

Le texte sacré foisonne en effet de figures marginales, incomprises et bien souvent persécutées. Mais il faut dire que dans leur exil, nombre d'exclus, par l'action divine et parce que c'est là leur destin finissent par retrouver un certain équilibre spirituel, une sérénité à travers un nouvel ancrage comme ce fut le cas d'Eli à Sarepta.

\*

\* \*

Cette première piste de lecture de l'exil à travers les textes sacrés, la mythologie grecque et la poésie mythique et pastorale peule annonce une

---

<sup>33</sup> Arielle Thauvin, « Figure de l'exclu et parcours de l'exclusion : le fou et l'écriture dans la littérature africaine contemporaine », in *Figures de l'exclu*, Actes du Colloque International de Littérature Comparée (2-3-4 mai 1997), textes réunis par Jacqueline Sessa, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 119.

problématique, une somme de questions autour des concepts de bannissement, exclusion, quête, retour, identité, errance. Le périple des personnages de la Bible ou du Coran soulève et rend récurrent l'analyse de ces termes. Il permet également de constater que l'exil, dès les textes fondateurs apparaît dans toute sa complexité. En effet, l'exil, dans les textes mentionnés apparaît comme un choix et un non-choix à travers des situations diverses ; il peut être solitaire ou concerné tout un peuple. Le bannissement, l'exclusion et l'errance font partie intégrante de l'histoire des peuples et l'aventure d'Ulysse, perdu entre les mers et subissant le châtement de la divinité n'en est qu'un exemple. C'est le microcosme grec de l'expatriation représentant une aventure humaine, universelle.

L'analyse, en outre, met en évidence la pluralité des espaces d'exil dont il faudra tenir compte ; elle annonce l'hypothèse d'une poétique de la traversée, de la perte et de la reconquête permettant d'aller au-delà de la question première du bannissement et de l'exclusion. Cette lecture liminaire de l'exil permet également d'observer le chevauchement de deux univers : l'architecture physique, la géographie des territoires et l'univers du moi, le monde intérieur de l'exilé. Du coup, le questionnement sur le rapport entre les écritures de l'exil et le moi chez Monénembo ne saurait ignorer cette double architecture ; l'analyse suppose leur constante confrontation. Il faut aussi noter que la pertinence avec laquelle les textes anciens traitent de l'exil fait écho à une certaine actualité ; une actualité dans laquelle s'inscrivent des auteurs contemporains.

## Chapitre II : L'exil : une constante de l'imaginaire

Le thème de l'exil est sous-jacent du projet d'écriture. Il est universel et rend un vécu commun malgré les particularités que l'on peut relever dans l'œuvre littéraire. La figure du solitaire exclu est repérable chez les auteurs anciens comme chez les modernes ; elle est la constante du phrasé d'un Daniel Defoe, Michel Tournier, Nabile Farés ou Milan Kundera. Le voyage, la rencontre des univers, le rapport à l'Autre sont autant d'aspects lisibles chez l'un ou l'autre créateur. L'écriture explore en permanence la double géographie de l'Ici et de l'Ailleurs, le discours sur le bercail va de pair avec celui sur l'étranger. Sur le mode implicite ou explicite, l'exil apparaît comme moteur de l'imaginaire. Son universalité et sa constance traduisent le caractère, la nature migrante de l'écriture qui est en soi *exploration*.

Dans les grandes civilisations occidentales comme dans les cultures marquées par l'oralité, le premier auteur serait le voyageur, le rhapsode qui, de ces multiples voyages, rapporte une somme d'histoires. Il sème sur son sillage récits et anecdotes de toutes sortes ; des histoires qui retracent pour une bonne part son périple, son choix de la migration. Dans les civilisations africaines, il y a aussi ce colporteur qui va de villages en villages pour écouler ses gadgets et bricoles ramenés de très loin et pour, le temps d'une pause sous l'arbre à palabres, raconter les histoires et contes qu'il a glanés ici et là. C'est l'exil du rhapsode et de ces mots, son chant qui revient au bercail pour apporter au sédentaire les nouvelles des autres antipodes. L'éloignement, l'absence apparaissent comme un préalable à cette entreprise de création ; l'épopée, le récit sont

le produit de cet exil. L'écrivain albanais, Ismail Kadaré, exilé lui-même, écrit dans le courrier de l'Unesco :

Avant même l'existence de l'écrit, avant même l'existence du concept d' « écrivain », il y avait ce rhapsode, ce voyageur venu de loin, celui qui apportait des récits des contrées éloignées à propos de peuples inconnus. C'est aussi le premier *auteur*. L'éloignement stimulait son imagination, l'incitait à changer les paysages, à imaginer des êtres différents de ceux qui ont existé, voire qui n'ont pas existé – en d'autres termes à créer des personnages.<sup>34</sup>

L'écriture n'échapperait donc pas à cette nécessité première d'une rupture avec soi, l'autre et le monde pour mieux en rendre compte ; pour découvrir et comprendre au sortir de désert de l'exil les mondes, leurs différences et ressemblances. Ce deuxième chapitre voudrait rendre compte, à travers quelques exemples d'œuvres et d'auteurs, de l'actualité et de la pertinence d'une littérature fécondée par le voyage, la rupture. Des figures de l'imaginaire telles Robinson ou Vendredi apparaissent dans cette lecture d'un exil permanent, contemporain. L'histoire intervient dans une analyse qui ne saurait laisser de côté des faits – conquêtes, colonisations - qui ont servi de terreau à nombres d'œuvres.

## 2-1 Portrait de solitaires : Robinson et Vendredi

En 1719, Daniel Defoe écrit *Robinson Crusoe* une œuvre qui continue de marquer bien des esprits. S'inspirant des aventures (histoires vraies)

---

<sup>34</sup> Ismail Kadaré, « Le voyageur venu de loin », *Le Courrier de l'Unesco, Les Mondes de l'exil*, octobre 1996, p. 21.

d'Alexander Selkrik marin Anglais abandonné par ses compagnons en 1705 dans une île de l'archipel Juan Fernandez située au large du Chili, l'île Mas a Tierra, Defoe donne un récit fort pathétique. L'œuvre est remarquable, outre l'émotion que suscite l'aventure de Robinson par l'incroyable solitude, l'étrange isolement dans lequel vit le personnage. La solitude, l'exil est le signe d'une œuvre dans sa genèse, son cheminement, sa chute. Après Ulysse, Robinson Crusoe retrouvait les chemins – esthétiques ? – de la marginalité et de la souffrance en solitaire. Le récit évoque la double solitude d'un homme et d'une île, les portraits de l'exilé et de la terre d'accueil. Defoe écrit la rencontre de ces deux mondes au départ étrangers : le monde du soi (Robinson) et le monde l'Autre, l'île poussée à la dimension de personnage.

Robinson réussit à subvertir sa douleur et tente de s'adapter à sa nouvelle situation. Son aventure participe d'une recherche d'ancrage qui laisse toutefois le héros hanté par le désir d'un retour au bercail. Surprise, déception et espoir rythmeront cette aventure et, se faisant, Defoe reprend à son compte le déchirement, le malaise permanent de l'exilé. Au-delà du contact, du dialogue de Robinson avec le personnage de l'île et Vendredi l'indigène, l'aura de solitude imprègne tous les casiers de l'histoire. Les rencontres apparaissent comme des prétextes qui permettent de mieux rendre l'isolement des protagonistes. La solitude est une réalité là où les rencontres sont de l'ordre du probable, voire de l'improbable. Mais le plus étonnant c'est que Robinson arrive à triompher de cette solitude, il en triomphe parce qu'il s'en forge le caractère, une posture forte devant la vie et aussi parce que c'est

justement cette solitude qui émeut le lecteur, qui le rattache à l'essentiel de l'histoire. Michel Mohrt écrit :

Sa plus grande victoire [celle de Robinson], c'est celle qu'il remporte sur la solitude. C'est par Elle qu'il nous touche le plus. Car la solitude peut être subie au cœur des grandes villes aussi bien que sur une île déserte. Nous savons que Defoe lui-même fut un solitaire ; qu'il ne trouva jamais sa place dans la société anglaise de son temps ; qu'il connut la prison. Robinson est le frère et le modèle de ceux qui se sentent rejetés, oubliés, naufragés.<sup>35</sup>

La solitude que le personnage cherche à fuir au départ devient le lieu de son élection et de son épanouissement. Elle s'impose comme espace d'ancrage permettant au héros ce retour sur soi, en soi où le moi se découvre et établit la réalité de son rapport à l'Autre. Le récit de Defoe, c'est la poétique d'un moi en exil qui finit par trouver en ce « moi » un espace identitaire. Il fut question pour le personnage d'habiter ce nom, « *Robinson Crusoe* », qui le fait « être » au monde. Réussit-il cela ? Il est évident que, confronté à cette épreuve, Robinson fut emmené à explorer ses propres limites et à les repousser, et on a pu voir en passant cette étonnante capacité de l'humain à s'adapter, à intégrer un territoire au départ hostile. Le retour final au bercail du héros est une métaphore du retour en soi. Retrouver la terre natale signifie la reconquête par le personnage de son être profond, l'accord avec la géographie unique du moi identitaire. Car il est bien question d'une quête identitaire au cœur de l'île étrange et étrangère. Cette douloureuse expérience de l'exil,

---

<sup>35</sup> Michel Mohrt, préface des *Extraits commentés de Robinson Crusoe*, Paris, Librairies Générale Française, 1987, p.7.

malgré la somme des solitudes laisse cependant entrevoir un certain espoir en l'homme. C'est une solitude porteuse des traces de l'Autre, en attente de l'Autre comme on a pu le lire dans le texte biblique du *Cantique des cantiques* où la jeune fille espère ce bien aimé parti pour un voyage lointain. L'exil porte en filigrane le possible d'une rencontre, d'un sauvetage. Comme l'écrit Marie-Hélène Cabrol-Weber :

Le sauvetage inespéré [de Robinson], c'est l'espoir en l'homme, sa foi en l'avenir malgré la dureté et la longueur d'un exil : c'est le moteur qui permet à chacun de nous de vivre malgré la certitude inéluctable de la mort future. La renaissance, c'est l'être qui se transforme en un Autre qui revient de ces lieux d'où jamais l'on ne revient, c'est le scénario initiatique.<sup>36</sup>

Il faut dire que la position de l'exilé c'est moins la marginalité qu'une constante tentative d'intégration dans la totalité du monde. Cette intégration suppose, et c'est là l'essentiel de la pensée de Cabrol-Weber, le risque d'une confiance en l'Autre, un parcours à deux qui renouvèle le regard de l'exilé. La quête de l'Autre sur un fond cuisant de solitude a également préoccupé Michel Tournier dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.<sup>37</sup> L'auteur y reprend l'histoire de Robinson en adoptant toutefois une direction particulière. Robinson demeure le personnage principal mais se sont les traces et l'aura de l'Autre, Vendredi que Tournier met à l'avant du récit. Cet Autre, l'auteur le situe dans les limbes, dans le flou, le vague d'une île du Pacifique. Vendredi serait la

---

<sup>36</sup> Marie-Hélène Cabrol-Weber, *Robinson et robinsonnades*, Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 1993, p.9.

<sup>37</sup> Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972.

symbolique de la perte par le héros de ses repères dans l'immensité de l'océan.

Le nom unique du personnage, sa solitude se confond également avec celle de l'île. L'Autre et île font un à travers le portrait d'une unique solitude. Et, d'une certaine manière, en faisant le choix apparent de mettre au premier plan l'image ténébreuse de l'île, Tournier révèle son caractère mystérieux, étrange. Par conséquent, le propos et les actes de Robinson participeront d'une volonté d'éclairer le mystère de l'île et de l'Autre (Vendredi). Le personnage interroge les limbes, les ténèbres et tente d'y ouvrir une brèche de lumière et de sens. Il est question pour lui de trouver un sens à cette aventure, cette chute sur une terre inconnue. La réflexion en solitaire serait le meilleur ferment de ce questionnement sur les choses et les êtres. L'isolement sera d'ailleurs exploité jusqu'au bout par Tournier ; il en fait le culte et il faut remarquer que Vendredi l'indien ne trouble la quiétude de Robinson que pendant un court moment. Vendredi prendra le bateau qui devait les ramener vers la civilisation alors que Robinson choisit de rester sur l'île. Il reste seul. De là une interrogation : Si le contact avec l'Autre est une des hantises de l'exilé, sa présence est-elle cependant indispensable ? Sur son île, Robinson ne réussit-il pas à réaliser l'accord profond entre son moi et celui de l'île ? Les limbes ne sont-ils pas devenus son plus sûr ancrage ? L'île étrange et devenue une terre connue, arpentée, vécue à laquelle Robinson finit par s'identifier. Le lieu premier du rejet et de l'exclusion devient celui d'une osmose avec la nature qui libère le héros :

C'est alors que le soleil lança ses premières flèches. Une cigale grinça. Une mouette tournoya dans l'air et se laissa choir sur le miroir d'eau. Elle rebondit à sa surface et s'éleva à grands coups d'ailes, un poisson d'argent en travers du bec. En un instant le ciel devint céruléen [...] Redressant sa haute taille, [Robinson] faisait face à l'extase solaire avec une joie presque douloureuse.<sup>38</sup>

Il faut dire que c'était moins l'absence de l'Autre que la permanence d'un malaise, d'un mal-être existentiel qui était la cause de l'exil de Robinson. Il ne rejette pas cet Autre – le hasard ne le fait-il pas rencontrer un enfant sur l'île à la fin ? – mais il finit par comprendre que les choses peuvent s'organiser sans lui, qu'il s'agit avant tout de réaliser l'équilibre du moi en accord avec l'essence des choses. N'a-t-il pas survécu au départ de Vendredi ? L'exil écrit par Tournier suppose à la fois une rencontre (avec l'Autre) et un accord (avec soi). Robinson à la fin ose se passer de l'Autre parce que, justement, il n'est peut-être pas indispensable. Gilles Deleuze s'interroge à ce propos :

Quel est le sens de la fiction « Robinson » ? Qu'est-ce qu'une robinsonade ? Un monde sans autrui. Tournier suppose qu'à travers beaucoup de souffrances Robinson découvre et conquiert une grande Santé, dans la mesure où les choses finissent par s'organiser tout autrement qu'avec autrui, parce qu'elles libèrent une image sans ressemblance, un double d'elles-mêmes ordinairement refoulé, et que ce double à son tour libère de purs éléments ordinairement prisonniers.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Ibid. pp 255-256.

<sup>39</sup> Gilles Deleuze, « Michel Tournier et le monde sans autrui », in *Logique du Sens*, Paris, Editions de Minuit, 1969, chapitre choisit en postface de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, op. cit. p. 278.

Ce monde sans autrui peut ne pas signifier un enfermement du personnage dans sa solitude. Il pourrait traduire une posture, le rapport précis de l'exilé à son environnement. Cette posture serait celle d'une pensée libérée de toute entrave au sortir de l'exil. Et il est vrai, comme déjà mentionné, que nombres d'écrivains analysent leurs exils à la lumière d'une expérience douloureuse qui les a cependant libérés, affranchi des prisons idéologiques et du possible diktat de l'Autre. Robinson choisit librement de rester sur son île. L'exil au départ œuvre du sort, une fatalité, devient un choix. Robinson et Vendredi sont tous deux engagés dans cette quête de la liberté et leurs deux caractères unis fournissent un portrait représentatif de l'homme partagé entre l'amour de la terre (Robinson reste sur son île) et l'appel du grand large (Vendredi prend son bateau). Ce sont deux facettes d'une même psychologie qui oscille entre la fuite et le désir d'ancrage. Et il faut rappeler qu'à la période où Defoe et Tournier situent leurs histoires, les progrès de la navigation avaient rendu plus vivace cet attrait de l'ailleurs et du voyage, l'exil est peu à peu devenu une constante du roman contemporain ; l'histoire expliquant cela pour une bonne part. Ecrire, revient à affirmer la conscience de ce voyage entre les mots et les décors ; le créateur, c'est cet *Etonnant voyageur*<sup>40</sup>, le mot que Michel le Bris emprunte si habilement à Baudelaire.

## 2-2 Vécu et expression contemporaine de l'exil

Le vingtième siècle fut une époque de grands bouleversements idéologiques – mai 1968, révolte des hippies aux Etats-Unis – qui vit

---

<sup>40</sup> L'écrivain Français Michel le Bris a créé le Festival *Etonnants Voyageurs* qui à Saint-Malo, aux Etats- Unis ou à Bamako, regroupe des créateurs autour de la même passion de l'écriture.

aussi l'établissement des plus terribles dictatures. En Europe de l'Est, dans l'ex URSS en Amérique latine ou en Afrique, le durcissement de régimes au demeurant totalitaires a provoqué la fuite de nombres d'intellectuels. L'Allemagne nazie, l'Europe de l'Est et la Russie, pour avoir poussé hors de leurs limites territoriales nombres de leurs intellectuels, ont vu une part de leur histoire s'écrire en exil. Ils ont fait cette guerre à la critique, à l'intelligence et le seul recours pour les écrivains, artistes et scientifiques a été la fuite vers un ailleurs plus clément, un pays (les Etats-Unis notamment) qui a su récupérer ces mémoires errantes, ces talents épars. L'exil consécutif au refus de toute liberté est devenu une constante de l'histoire du XXe siècle et semble obéir à une logique de la fatalité. Si le phénomène n'est pas nouveau, il va cependant s'accroître au cours de ce siècle. Bujor Nedelcovici constate :

L'exil a toujours existé. De la marche forcée des Hébreux rapportée par la Bible au bannissement de Dante, il scande l'histoire et l'imaginaire de l'Occident. Mais ces exodes, ces proscriptions n'ont jamais atteint l'ampleur qu'ils ont acquise en ce 20<sup>e</sup> siècle. Dans les années 30, pour fuir l'hydre nazie, de nombreux intellectuels sont obligés de quitter l'Allemagne et les pays occupés. Sigmund Freud, Karl Popper, Elias Canetti abandonnent Vienne pour Londres. Bertolt Brecht et Thomas Mann se réfugient aux Etats-Unis, Stefan Zweig gagne le Brésil, où il se donne la mort. Mais la condition de métèque (*metoikos* – qui « change de maison ») est difficile à vivre et l'exilé demeure un étranger rongé par l'obsession de garder sa dignité humaine.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Bujor Nedelcovici, « La littérature pour patrie », in *Le Courrier de l'Unesco, les mondes de l'exil*, op. cit. p.17.

Au-delà du mot, le *métèque* trace le portrait-type de ces milliers d'intelligences en fuite. On comprend dans cette mesure que les œuvres d'un Gombrowicz, Milan Kundera, Ilya Ehrenbourg ou d'un Alexandre Soljenitsyne portent en filigrane la douleur de la séparation d'avec la terre natale. Le métèque, c'est le personnage rejeté dans une marge par une histoire absurde. Le mot laisse entrevoir le double portrait de l'artiste et de son œuvre tous deux marqués du sceau de l'errance. Loin de toute considération liée à la nationalité, c'est un mot dans lequel se retrouvent les écrivains, qu'ils soient européens, latino-américains ou africains.

Sous la plume de Monémbo, l'homme en marche, le métèque, c'est ce *peul* le nomade qui traverse l'histoire et l'imaginaire à l'amont et à l'aval de leur construction. Mais, pour en revenir à l'expérience de l'ex URSS, on verra un Soljenitsyne hanté par le pays, ce *Goulag* qu'il a dû fuir. Il faut dire que le reste du monde affichait une quasi-indifférence par rapport à la question des intellectuels russes et ce sera le livre de Soljenitsyne, *L'Archipel du Goulag*, qui témoignera de la dure réalité de l'oppression et de l'exil. On verra plus tard que ce qu'ont subi Tierno Monémbo et le peuple guinéen de la part du régime de Sékou Touré n'est rien moins qu'une reprise de l'expérience russe. Depuis les Etats-Unis, Soljenitsyne jette une lumière lucide, implacable sur la Russie des apparatchiks ; il dirige le regard du lecteur sur ce microcosme, cet archipel imaginaire vecteur de toutes les absurdités. A ce témoignage, fait écho celui du poète et romancier Albanais Ismaël Kadaré qui évoque dans ces œuvres (*Le Général de l'armée morte*, 1963 ; *Le Palais des rêves*, 1981) l'histoire d'un pays en quête de liberté ; une histoire

douloureuse, faite de persécution que se charge de rendre une sorte de poésie de l'espoir. L'auteur va même jusqu'à faire de la séparation d'avec le pays d'origine, l'éloignement, la condition qui garantit ce qu'il appelle « la première liberté du créateur » :

Au fond, l'éloignement, entraînant l'impossibilité d'un quelconque contrôle, garantit la première liberté du créateur. C'est, à la limite, dans la nature des créateurs de créer de la distance d'une façon ou d'une autre. L'entremêlement des raisons politiques, des conflits de l'écrivain avec sa société joue sans doute un rôle dans le choix de l'exil. Mais, au-delà, il y a une quête mystérieuse, qui a partie liée avec le mécanisme même de la création.<sup>42</sup>

L'écrivain réussirait ainsi à subvertir le trouble de l'éloignement pour en faire le meilleur ferment de son œuvre. Et l'on peut supposer, en ce qui concerne Tierno Monénembo que le fait d'avoir quitter très tôt la Guinée lui a permis de construire une œuvre pertinente, débarrassée du piège de la censure. Il s'agit d'une piste que l'analyse ne saurait négliger dans la suite et il faut dire qu'au travers de la même distance des auteurs tels Milan Kundera ou Julio Cortázar ont rendu de leurs pays d'origine des témoignages frappants. Kundera, après avoir dans son jeune temps milité au parti communiste tchèque quitte son pays et s'installe en France après le « Printemps de Prague » d'août 1968 où les troupes du pacte de Varsovie interviennent dans la vie politique en mettant du coup fin aux réformes démocratiques. Le choix paraissait alors clair entre l'exil et la dissidence. En choisissant l'exil, l'écrivain subira cette distance qui finira

---

<sup>42</sup> Ismael Kadaré, op. Cit. pp. 20-21.

par « désenclaver » son point de vue. Son discours sur l'oppression, loin de renvoyer au seul microcosme tchèque se veut universel, profondément humain.

L'exil ne saurait être une question de pays ou de culture ; il est vécu commun, universel et c'est avec cette conscience d'un drame partagé que les œuvres de Kundera (*L'insoutenable légèreté de l'être*, 1987 ; *L'Ignorance*, 2003 ) évoquent le sujet de la rupture et des possibles rencontres qui jalonnent le parcours de l'Homme, le tout emprunt d'une réflexion globale sur l'identité. L'ignorance, pour reprendre le titre du livre de Kundera, serait finalement cette frontière que les hommes maintiennent entre eux. L'Autre n'est-il pas en exil justement parce qu'on l'ignore ou parce qu'on ne sait rien de lui ? Parce que, à tort, on se dit étranger à cette histoire commune faite de départs et de retours ?

Le propos de Kundera sur l'exil est pertinent parce qu'il confronte au présent l'identité des personnages : l'Autre et le moi qui se cherchent ou s'excluent. L'exil n'est pas cette question insolite venue de l'Est lointain ou d'un étrange pays en conflit, sujet à des bouleversements. Il s'agit d'une question qui concerne l'Ici et l'Ailleurs et il est intéressant de constater que dans leur refuge unique de Paris, les exils d'un Kundera et d'un Julio Cortázar se sont faits écho. Tout comme Kundera, Cortázar a vécu à Paris loin de l'Argentine. Ces prises de position l'on longtemps maintenu hors des limites territoriales de l'Amérique latine, ce qui n'empêchera cependant pas ses œuvres d'y retourner. Le souvenir, les images éparses du pays se sont fondues dans une brûlante actualité ; le périple des protagonistes de *Marelle* (1963) - Horacio Oliviera ; Sibylle -

sera universel parce qu'en eux, s'y retrouvent la jeunesse révoltée de Buenos Aires ou de Paris. A l'instar de Borges, Pablo Neruda ou du péruvien César Vallejo, Cortázar situe son œuvre à la frontière des mondes ; leurs exils poétisent un moi qui se cherche au travers d'un périple où se croisent une multitude de chemins. L'écrivain Argentin va et vient « entre les mondes » :

Cortázar, écrit Daniel Bougnoux, fait l'éloge d'un exil affirmatif et positif, dans la mesure où la condition poétique n'est pas d'appartenir ou de résider mais d'aller et venir entre les mondes, traducteur et traître, d'explorer et de faire résonner le multiple, dans et hors de soi-même.<sup>43</sup>

Au fil des lectures, apparaît toutefois un lieu central, symbolique où tous ces chemins semblent vouloir se croiser : Paris. Cette cité a été – et demeure - le refuge de nombres d'écrivains exilés au nombre desquels le Prix Nobel chinois Gao Xingjiang auteur de *La Montagne de l'âme* (L'Aube, 1999). La plupart des auteurs de la diaspora africaine y ont également vécu, qu'ils furent en exil forcé ou voulu comme le relèvera plus tard l'analyse. Espace composite, pluriel, Paris sera ce lieu de recul où l'écrivain s'implique dans ce qu'on peut appeler la *différence*, où il vit cette différence de culture, race et religion. L'espace se présente comme un Babel réel et imaginaire truffé de mille voix(es). Il permet au créateur la rencontre de soi et de l'Autre. Ce lieu d'ancrage, ce carrefour est cependant vécu différemment selon les écrivains. L'espace réel et symbolique, Paris, est unique mais le rapport à cet espace est pluriel.

---

<sup>43</sup> Daniel Bougnoux, « L'exil mode d'emploi chez Julio Cortázar et Milan Kundera », in *Exil et littérature*, Grenoble, Elug, 1986, p. 35.

Cortázar tentera d'abolir la distance, il voudra subvertir cette dernière alors que, de l'avis de Bougnoux, Kundera affiche une conscience douloureuse de cette distance ; il mesure le temps et la réalité d'une catastrophe historique, d'un drame identitaire :

Si l'exilé Cortázar se meut dans un espace que le déracinement modifie (s'il y a chez lui un rêve et une subversion des topographies en faveur d'un espace fusionnel-spectaculaire où les distances s'abolissent), l'exil, chez Kundera a une dimension plus nettement temporelle : celui-ci écrit à partir d'une catastrophe historique, et avec le lancinant sentiment de la nostalgie ou du deuil : quelque chose a été connu, symbolisé, approprié... puis perdu, plongeant ses livres dans une tonalité proche de la mélancolie dépressive. Le monde de Kundera est moins imaginaire (moins hasardeux ou intemporel) que chez Cortázar ; plus grave.<sup>44</sup>

La diversité des rapports au lieu n'oblitére cependant pas le fait qu'une identité y est en construction. Le réflexe de l'écrivain exilé sera en effet de se méfier des identités de la source ou des origines. Au mythe des origines, du lieu source, identitaire, se substitue la réalité d'une construction de l'être au fil des errances. Le moi exilé ne serait donc pas une entité définie, figée autour d'une quelconque origine ; il pourrait être le produit d'une permanente construction – et déconstruction – et se refuserait à tout bornage. C'est du reste ce qui ressort du parcours du poète palestinien Mahmoud Darwich. Dans son anthologie poétique *La terre nous est étroite* (Gallimard, 2000), Darwich, écrivain de l'exil évoque l'espace étrange et hostile qui accule l'exilé mais traduit du

---

<sup>44</sup>Ibid. pp 35-36.

même coup son refus de toute géographie réductrice. La poésie de Darwich en effet célèbre deux moments : le premier, c'est le souvenir, la nostalgie :

J'ai la nostalgie du pain de ma mère  
Du café de ma mère  
Des caresses de ma mère...  
Et l'enfance grandit en moi,  
Jour après jour,  
Et je chéris ma vie, car  
Si je mourais,  
J'aurais honte des larmes de ma mère ! (p.16)

Ce premier moment, lisible chez presque tous les écrivains (Nathalie Sarraute, *Enfance*, 1983) prend plus d'ampleur sous la plume de l'écrivain exilé. L'enfance est une des constantes de la littérature de l'exil constamment opposé au présent de l'errance. Dans *La Promesse de l'aube* (1973), Romain Gary revient longuement sur cette période de sa vie, années d'exil où le romancier eut à courir avec sa mère, de la Russie à la France ; les années d'errance avant la fixation à Nice. Mais Romain partira très vite vers d'autres cieux, l'Afrique et les Amériques notamment ; une enfance et une carrière sous le signe du voyage permanent. Il peut s'agir ici d'une volonté de confronter le présent différent au passé ou de retrouver tout simplement les rythmes et couleurs de ce passé-là. L'enfance, C'est le temps poétique de l'innocence, de la paix et de l'équilibre qui s'oppose à celui – le deuxième - trouble du malaise et du déséquilibre subits sur les sentiers de l'expatriation :

Je suis sorti pour pénétrer dans mes noms, mais l'oubli  
Les dispersa et mon être se divisa pour les brandir.  
Je passe par les choses comme si elles n'existaient pas...  
Je ne trouve pas ce qui est.  
De mille chansons, j'ai tenté de naître.  
Si je revenais un jour à mon être, trouverais-je  
L'être qui était et l'être qui fut ?  
Aah si j'étais, si j'étais encore l'enfant...  
Et partition solo. ( Darwich p.205)

Ces vers isolent un moi, celui du trouble et du déséquilibre qui voudrait retrouver le moi passible et insouciant de l'enfance, recoller les deux rives du passé et du présent et cette démarche n'est pas loin de renvoyer à celle du personnage de Monénembo, l'Escritore (*Pelourinho*) qui vient chercher à Salvador de Bahia les traces de ses ancêtres. Du coup, la question peut être reposée : l'essentiel de la démarche de l'exilé consiste-t-il à réconcilier le passé et le présent ou au contraire à les subvertir, les dépasser vers la conscience d'un autre regard sur la vie et les êtres ? Un regard affranchi de la double prison du passé et du présent ? Pourquoi Gary (*La Promesse de l'aube*, 1973) éprouve-t-il le besoin de revenir à ce passé ? L'enfant Gary fit bien une promesse à sa mère, la promesse de l'aube, celle de réussir dans la vie, marquer de son sceau son passage sur cette terre, à l'image de ces personnages historiques que sa mère affectionne tant.

Dans le destin de l'enfant, la mère tenterait-elle de prendre sa revanche sur la vie de bohème faite de privations qu'elle a eue ? La mère aurait-

elle voulu que l'enfant se fixe quelque part, qu'il se construise une vie moins morcelée ? A l'évidence, Gary opposera à l'exil de sa mère, la sienne sur d'autres contrées. Mais le regard qu'affiche Gary se veut également objectif ; ce serait, chez l'exilé, le regard de l'objectivité qui n'idéalise pas l'enfance pas plus qu'il ne fustige le présent. Peut-être s'agit-il là, pour les écrivains de l'exil au nombre desquels Monénembo de la question à résoudre : Affirmer ce regard de la distance, serein, ou, au contraire, passer pour un éternel révolté. *L'Homme révolté*, c'est le titre que donne Tzvetan Todorov à un de ses essais.<sup>45</sup>

Le critique analyse sa propre expérience d'expatrié à la lumière des exils contemporains. L'auteur évoque ses années d'étudiant à Sofia avant le départ pour l'hexagone, sa découverte du schéma social, politique et culturel français et le choc vécu au contact des Etats-Unis. Il s'agit là d'un chapelet de lieux qui ont fini par rendre objectif sa perception d'exilé. Todorov analyse le dépaysement et en relève le côté positif ; une position où l'ambiguïté situationnelle, le malaise se meut en entonnement, en doute, ce qui conduit à la recherche du sens profond des choses. Pour l'écrivain qui fuit la dictature, l'oppression, l'injustice n'apparaît plus comme l'apanage de son seul pays ; il s'agit d'un mal universel qu'il s'agit de combattre. Todorov ne se pose pas en victime exclusive du système totalitaire. Au contraire, son périple a fait de lui un homme averti qui situe sa quête au-delà des lieux communs, des stéréotypes concernant l'exilé. *L'Homme dépaycé* révèle une mémoire en voyage dont l'unique certitude est d'avoir appris la relatif et l'absolu :

---

<sup>45</sup> Tzvetan Todorov, *L'Homme dépaycé*, Paris, Seuil, 1996.

Mon passage d'un pays à l'autre m'a enseigné tout à la fois le relatif et l'absolu. Le relatif, car je ne pouvais plus ignorer que tout ne devait pas se passer partout comme dans mon pays d'origine. L'absolu aussi, car le régime totalitaire dans lequel j'avais grandi pouvait me servir, en toute circonstance d'étalon du mal.<sup>46</sup>

Cette position – la conscience du relatif et de l'absolu – est également celle de la distance ; Todorov ayant appris à ne rien confondre, à faire la part des choses dans et par-delà les normes. Son expérience intellectuelle traduit la redéfinition du malaise personnel et du drame historique pour comprendre le passé et mieux gérer le présent. Il postule une réelle ouverture intellectuelle en alliant, selon le mot de Nicole Lappierre : « *proximité du souvenir et distance de l'exil* ». <sup>47</sup> Cette démarche est la résultante critique d'une somme d'influences subies et partagées. Tierno Monénembo se situerait-il dans la même logique du relatif et de l'absolu ? Son expérience de la différence lui a-t-il appris l'absolu et le fait d'avoir vécu la terreur sous le régime de Sékou Touré ne lui présente-il pas l'oppression comme un mal absolu ? Il reste que *L'Homme dépaycé* traduit à la fois l'ancrage de l'auteur dans une mémoire commune mais aussi sa quête d'un regard qui transcende cette dernière. De l'interrogation des différences, transparait l'évidence d'une même humanité.

Les oeuvres littéraires contemporaines ont remis un accent particulier sur le voyage. Sur les traces d'Hérodote qui, au Ve siècle avant Jésus-

---

<sup>46</sup> Ibid. quatrième de couverture.

<sup>47</sup> Nicole Lappierre, « Vues d'ici et d'ailleurs », article sur *L'Homme dépaycé* de Tzvetan Todorov, in *Le Monde*, 3 janvier 1997.

Christ aurait entrepris le premier vrai voyage pour observer et mieux comprendre le monde<sup>48</sup>, les écrivains affichent une réelle passion du périple et de la découverte. Il est vrai que les progrès techniques ont aboli les distances et que le voyage, la rencontre du lointain n'a plus le même sens, mais il faut dire que la curiosité est demeurée la même – aussi intense – par rapport à ce lointain. D'aucuns traversent les mers pour retrouver quelque chose de précis, d'autres pour apprendre, d'autres, par pure passion.

Le voyage, l'exil, peut être le moteur de l'écriture sans en être toutefois la condition. On peut toutefois relever la richesse d'une telle entreprise. Nancy Houston, dans son exil choisi à Paris, enrichit son œuvre de son expérience française et des souvenirs de Calgary, le Canada lointain. Avec l'exil, l'œuvre emprunte les rives de l'intertexte, Huston cumule la poésie du monde indien et un lyrisme classique emprunté à Mozart, Litz. On pourrait également évoquer Kerouac et la *road-novel*, le roman de la route. Ses personnages, Dean Moriarty et les autres sillonnent la vaste Amérique, leur désir d'exil coïncide avec une quête de liberté dans une Amérique bien pensante et empêtrée dans sa bonne vieille morale.

Le roman de Kerouac *On the road* (1957), œuvre majeure de la *beat-generation* s'écrit sur la route, décor central poussé à la dimension d'actant, la route où Moriarty et ses amis explorent leurs limites. Le voyage, l'exil, fournit à la littérature ce télescope avec lequel il observe le monde. Jahmal Mahjoub, écrivain de l'entre-deux – né au Soudan, a

---

<sup>48</sup> Lire à ce propos, Jacques Lacarrière, *En cheminant avec Hérodote*, Paris, Editions Nil, 2003. L'auteur propose une traduction et un commentaire des quatre premières *Enquêtes* d'Hérodote consacrées à ses voyages.

grandi en Angleterre, vit aujourd'hui en Espagne et publie en France - fournit, dans *Le Télescope de Rachid* (2001), la preuve que l'écriture est une histoire de quête : quête de soi et de l'Autre. L'exil serait à la limite cette position particulière, singulière qui accentue cette quête, à l'instar du parcours des écrivains de l'Afrique noire.

### 2-3 L'expérience africaine

L'histoire de l'Afrique, saurait-elle, au demeurant, se prévaloir de particularités ? Comme la quasi-totalité des peuples de la terre, l'Afrique noire a connu les guerres, razzias, colonisations, indépendances et tentatives d'ouverture au monde. Avec l'épisode tragique de l'esclavage, cette histoire offre cependant un tableau intéressant de lecture de l'exil. L'exil pourrait apparaître comme un leitmotiv de cette histoire et isole pour l'analyse une somme de lieux : l'Afrique, les Amériques, l'Europe, les îles des océans pacifiques et indiens. Le cheminement, l'éclatement et la dispersion sont les termes que convoque cette analyse qui fait état de l'un ou l'autre lieu. Mais on se rendra vite compte que ces limites territoriales se brisent, que la question est autre que celle d'une origine et d'un lieu étranger. Le créateur africain contemporain ne se situe plus exclusivement par rapport à une origine ou à un nouvel espace qui l'identifie. Il affiche à la limite cette conscience de se situer à la lisière des mondes, que son projet d'écriture laisse plutôt entrevoir le mouvement, la succession des univers, l'entre-deux culturel. Une écriture de la traversée :

Avec la traversée, la méditation, l'écart, l'entre-deux et l'hésitation éclairent l'origine, car, si on rate la traversée, l'origine et la finalité n'ont plus de sens. Les jeunes générations d'Africains vivent aujourd'hui la dispersion des appartenances et l'éclatement des lieux. C'est pourquoi la lecture de l'exil doit privilégier non pas des lieux assignables, mais des non-lieux, des espaces interstitiels, des déplacements transitoires, la mobilité des paysages et la fugacité de l'événementiel.<sup>49</sup>

Une lecture de l'expérience africaine de l'exil situe au-delà du chapelet de lieux repérables.

### **2-3-1 Le temps de l'Histoire**

#### **Ecrire la traite négrière, écrire l'exil**

Le commerce des Noirs a, sans nul doute, constitué un épisode tragique de l'histoire africaine. Durant plus de trois siècles (du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle), il a occasionné le dépeuplement des royaumes africains et le développement économique de l'Amérique notamment. Une bonne partie de la population du continent noir s'était ainsi retrouvée isolée dans les champs de canne à sucre de la Virginie de la Nouvelle Orléans ou du Brésil. Des villes africaines comme Ouidah, Gorée ou la Gold Coast présentent, par rapport à cette époque, une mémoire quasi douloureuse. Villes de départ, elles symbolisent ce port, ce quai d'embarquement où les liens sont définitivement rompus avec la terre natale. Dans l'imaginaire collectif, Gorée, la porte des esclaves symbolise ce chemin

---

<sup>49</sup> Justin K. Bisanswa, « Dire et lire l'exil dans les littératures africaines », in *Tangences*, op. cit p.39.

que l'on emprunte que dans un seul sens, une porte que l'on emprunte uniquement pour sortir et non pour rentrer. Le triangle commercial Europe-Afrique-Amérique fonctionne comme le tracé d'un chemin d'exil. Il s'agit d'un triptyque géographique qui se refuse à tout encrage, le projet du négrier ayant été d'y faire *circuler* le Nègre et la marchandise.

Le propos ne sera pas dans cette analyse de revenir sur la question de la traite négrière mais de relever au passage un certain nombre d'œuvres littéraires qui mettent au premier plan l'exil précis du Nègre. Avec le Tamango de Prosper Mérimée sur lequel nous reviendront, l'un des plus célèbres portraits du Nègre exilé serait celui de Kounta Kinté, le personnage d'Alex Haley dans *Racines*<sup>50</sup>. Quelques temps avant sa mort, Alex Haley aurait reconnu avoir inventé une bonne partie de l'histoire présentée comme la véritable généalogie de l'écrivain. Ce qui peut apparaître comme un mensonge – ne sommes-nous pas cependant dans l'imaginaire - n'enlève cependant rien à la force du témoignage sur l'esclavage. Haley évoque dans cet ouvrage la parcours en grande partie solitaire de Kounta Kinté, fils d'Omoro et de Binta capturé un jour dans sa forêt africaine par des négriers. Suivra ensuite la terrible traversée vers l'Amérique, la vente de Kounta, la perte de son nom d'origine, la série d'humiliations et de supplices subis par le Nègre. Kounta ne reverra pas le pays de ses ancêtres ; c'est sa fille qui transmettra plus tard son souvenir à son petit-fils Mulâtre. A la place du héros, c'est Haley qui fera le voyage retour vers le village gambien où l'aïeul aurait été pris.

---

<sup>50</sup> Alex Haley, *Roots*, Doubleday, 1977, traduction française sous le titre *Racines*, Paris, Hachette, 1977.

Le roman de Halley se présente au départ comme une quête de racines – le titre le suggère d’ailleurs - mais il faut également y lire la double perte de la terre natale et du nom. L’une des séquences les plus remarquables du texte est celle où le personnage, désespérément, s’accroche à son patronyme africain Kounta Kinté ; un nom auquel il ne voudra à aucun prix renoncer. Ce sera uniquement sous la torture qu’il deviendra Toby. La perte du nom signifie la perte de tout rapport au lieu d’origine ; la nouvelle nomination postulant une autre identité dans laquelle le héros ne se retrouve pas. Halley, en s’interrogeant sur la réalité de ses *racines* plurielles, en les posant comme buts d’une démarche d’écriture, ne laisse pas moins entrevoir cette évidence qu’il s’agit de racines, de liens identitaires qui s’effritent. Le moi du héros se brise en effet au fil des tourments de sa vie d’esclave et d’exilé et il a fallu le retour au bercaïl de l’auteur – et partant de l’aïeul Kounta – pour reconstituer un tant soit peu cette architecture intérieure et mémorielle brisée.

Avant l’œuvre retentissante de Halley, Alejo Carpentier, dans *Le siècle des lumières*<sup>51</sup>, évoquait cette période trouble et mouvementée de l’esclavage et des luttes pour l’abolition. Même si la traite négrière n’est pas le sujet central de l’ouvrage, Alejo Carpentier présente toutefois son personnage Estéban dans la posture de témoin de l’abolition de l’esclave à la Guadeloupe en 1794. Difficile en effet pour une fiction qui évoque cette période de faire l’impasse de la question de la traite. Cependant,

---

<sup>51</sup> Alejo Carpentier, *El siglo de las Luces*, Mexico, 1962, traduction française sous le titre *Le siècle des lumières*. L’œuvre traverse la complexité d’un siècle sujet à moult bouleversements aussi, faut-il penser qu’il n’était pas possible d’ignorer le drame de la traite négrière.

une autre fiction après celle de Halley marquera les mémoires : *La mulâtresse Solitude* d'André Schwartz-Bart.<sup>52</sup> L'auteur y décrit le triste destin de Bayangumay, jeune fille dioula capturée par les négriers pendant la prise de son village. Cette dernière donnera naissance à une créature étrange, Solitude née sous le signe de l'errance et qui finira sur l'échafaud. Cette mulâtresse apparaît également sous les traits d'une folle et seule sa démente, sa folie l'identifiera dans le regard de l'Autre. Au-delà du portrait de la jeune fille perdue, en maraude dans les montagnes guadeloupéennes, c'est cette image d'un être déséquilibré que garde le lecteur, un personnage de la marge, étrange et exclusif. Solitude évolue dans une marge sans aucun rapport avec l'Autre parce qu'elle a subi une double perte : celle du lieu géographique (elle ne peut s'identifier ni à l'Afrique ni à cette île de la Guadeloupe) et du lieu affectif (la mère dont elle fut séparée très tôt). Elle est porteuse d'une « identité fracturée » et le projet d'André Schwartz-Bart se lit comme une tentative de réparation de cette fracture identitaire.

Il est question de briser la solitude du personnage ou tout au moins de la faire se coïncider avec d'autres voix perdues, isolées. L'œuvre est prise à la fois dans une sorte de culte et de meurtre de la solitude, le culte parce que c'est cette solitude qui traduit la personnalité, le moi du personnage, le meurtre de cette solitude parce qu'il faudrait bien s'en défaire vu qu'elle complexifie le rapport de l'héroïne à son environnement. La traite négrière, l'exil de l'esclave aux Amériques apparaît en somme comme une expérience de l'écart et de la fracture entre son propre moi, l'Autre et l'environnement :

---

<sup>52</sup> André Schwartz-Bart, *La mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1972.

Parce que, écrit Michel Nota, l'exil est expérience de l'écart, de l'identité fracturée liée à la conscience aiguë du lieu perdu, l'écriture comme prise de parole individuelle, ou, plus précisément comme modalité d'entrée dans le langage, devient l'espace où se (re)constitue cette identité mise en péril. De fait, l'exil engendre une parole de la mouvance disant une crise identitaire dont le risque encouru est celui d'une perte de soi pouvant aller jusqu'à la mort.<sup>53</sup>

On pourrait dire que le personnage de Schwartz-Bart meurt au final parce qu'il n'a pas pu gérer cette question de la fracture identitaire, parce qu'il a subi cette « perte de soi ». D'où cette interrogation qui pourra être soulevée dans l'analyse du rapport de Monénembo à l'exil : Comment, justement, éviter cette « perte de soi » quand, au contraire, tout (l'espace, le temps) y concourt ? Dans quelle mesure préserver une certaine unité de l'architecture du moi exilé ? Peut-être pas à travers le repli sur soi, l'enfermement subi par la Mulâtresse Solitude. A ce propos, l'ouvrage de Barbara Chase-Riboud, *Le Nègre de l'Amistade*<sup>54</sup> fonctionne comme un refus de cet enfermement. L'auteur propose dans ce best-seller réédité une biographie mise en fiction de Sengde Pieh (Joseph Cinque), ce guerrier mandé qui devint le porte-parole des esclaves captifs du célèbre négrier *Amistad*.

La saga de Chase-Riboud a ceci de particulier qu'elle donne voix à un personnage – celui de l'esclave – jusqu'ici maintenu dans le silence

---

<sup>53</sup> Michel Nota, « Giuseppe Ungaretti : d'une poétique de l'exil comme poétique de la trace », in *Littérature des immigrations 2 : exils croisés*, sous la direction de Charles Bonn, Paris, L'Harmattan, 1995, p.161.

<sup>54</sup> Barbara Chase-Riboud, *Echo of Lions*, New-York, 1989, traduction française sous le titre *Le Nègre de l'Amistad*, Paris, Albin Michel, 1989, 1998.

même dans la littérature contre-esclavagiste. C'est l'intrusion inédite dans le réel et l'imaginaire du Nègre qui s'exprime autrement que pour gémir ou se plaindre. Un espace de prise de parole, fût-il exigü est ici concédé à l'esclave. Cette possibilité d'un dialogue entre le négrier et ses captifs n'existe pas dans le *Tamango*<sup>55</sup> de Prosper Mérimée. L'absence de communication sera en effet la cause première de la révolte des esclaves de *L'Espérance*. La nouvelle campe les principaux acteurs et cadres de la traite négrière : un marin blanc négrier, un marchand d'esclaves noir, un port européen situé à Nantes, une côte africaine (Joale), les terres du pacifique (la Martinique, la Jamaïque). L'histoire est simple, absurde. Après s'être rendu compte, une fois passé l'état d'ébriété, qu'il avait vendu sur un coup de tête au capitaine Ledoux sa femme Ayché avec les autres esclaves, Tamango, se lance à la poursuite de *L'Espérance*. Il rejoint le bateau après moult efforts mais le capitaine Ledoux refuse de lui rendre Ayché. Tamango est fait prisonnier, le marchand d'esclaves devient esclave à son tour et, peu à peu, *L'Espérance* conduit tout ce monde loin des côtes africaines. Pour récupérer son bien (Ayché) et retrouver sa terre, Tamango planifiera et conduira une révolte au cours de laquelle tout l'équipage de *L'Espérance* sera massacré par les esclaves. Mais, n'ayant pas la maîtrise du voilier, Tamango et les révoltés dérivent pendant des jours en pleine mer, subissant les tortures de la faim, des blessures physiques et du désespoir. Tamango sera le seul survivant de cette aventure.

Au-delà d'une lecture lucide de la traite négrière – le marchand d'esclave noir comme le négrier blanc sont tous deux responsables du

---

<sup>55</sup> Prosper Mérimée, *Tamango, Mateo Falcone et autres nouvelles*, réédition Flammarion, Paris, 1983.

drame de la traite -, la nouvelle de Mérimée offre une peinture minutieuse de la vie sur un négrier. Sa description des cales où sont parqués les esclaves est des plus précises et cet espace, avant même l'arrivée sur la terre lointaine de l'Amérique, apparaît comme le lieu liminaire de l'exil. C'est cet espace sous le pont, loin de la lumière qui enferme, qui coupe l'esclave de tout rapport à l'extérieur, qui tasse et les corps et les voix. Aussi faut-il lire la révolte de Tamango et des esclaves de *L'Espérance*, leur irruption hors des cales comme une tentative de sortie de l'exil, un refus de l'enfermement. Et il faut dire que l'auteur insiste sur l'exiguïté des cales et de l'entrepont où les esclaves sont également placés :

Il [le capitaine Ledoux] voulut que les entreponts, étroits et rentrés, n'eussent que trois pieds quatre pouces de haut, prétendant que cette dimension permettait aux esclaves de taille raisonnable d'être commodément assis ; et quel besoin ont-ils de se lever ? « Arrivés aux colonies, disait Ledoux, ils ne resteront que trop sur leurs pieds ! »<sup>56</sup>

On pourrait opposer l'exiguïté des cales et entreponts à l'immensité des savanes, plaines ou forêts d'où les esclaves ont été pris. L'exil ici ne traduit pas uniquement la chute de l'esclave sur une terre lointaine après une douloureuse traversée. Il signifie au départ un premier refus de cette exiguïté, refus de la compression et du tassement des corps. Il s'agit chez Mahmoud Darwich, du même refus des limites et de « la terre étroite ».

La littérature de la traite écrit l'exil à travers le triple prisme de la *Traversée*, de la *Révolte* et de la *Nostalgie* (le cafard, le blues.) La

---

<sup>56</sup> *Tamango*, p.82.

séquence de la traversée est récurrente dans le roman de l'esclavage. Que se soit chez Mérimée, Alex Halley ou Chase-Riboud, il apparaît comme un moment central de l'imaginaire. La traversée rend effective la distance entre l'esclave et le pays natal ; elle fonctionne telle une horloge qui marque l'écart temporel et géographique entre le point de départ (l'Afrique) et le point de chute (l'Amérique). Plus le bateau négrier progresse sur les mers, plus l'écart du temps et de l'espace, le sentiment d'exil est profond. La conscience des distances et de l'écart des mondes renforce l'impression de vide et de manque, la *nostalgie*. La nostalgie est un lieu d'exil psychologique ; elle traduit le désir du pays et des liens natals impossible à satisfaire. Il sera alors question pour l'esclave de convoquer le souvenir, de se projeter par la pensée vers les rives du bercail désormais perdues. Le bercail qui devient plus une récréation de l'intelligence, un objet fictif qu'une réalité.

Ce que raconte le vieux Kounta Kinté (*Racines*) dans son exil américain à sa descendance, c'est moins l'Afrique qu'un pays réinventé, reconstruit à l'aune des rêves et de la fantaisie du personnage. *La Révolte* serait dans ce triptyque une autre expression de ce sentiment de nostalgie. A la projection passive, la récréation du pays par la pensée, se substitue une réaction violente, physique. Ces révoltes sont pour la plupart matées, hormis celle imaginaire de Tamango qui, cependant, ne retrouvera jamais l'Afrique. Révolté ou résigné, le Nègre vit toutefois le même blues, le cafard suite au constat de la perte définitive de la terre et de la mémoire qui se dissolvent dans le ciel d'exil. Raphaël Confiant, écrivain des exils coulis et noirs écrit dans *La Panse du Chacal* :

Notre mémoire lentement se dissout dans la fureur des champs de canne à sucre, dans le fracas des tombereaux qui dévalent, chargés à ras bord, les flancs des mornes, dans l'implacable alignement des jours que les dieux semblent avoir désertés. Notre langue peu à peu s'effrite, ses mots s'essoufflent à percer la lumière raide des petits matins. Nous avons perdu les sens des ablutions. Nous sommes devenus sales, hideux même. Notre peau se couvre de gale, de pian, de vérole, nos mains d'escarres inguérissables, nos orteils d'échauffures, et le rhum brûle notre palais, nous enfiévrant l'esprit d'une subite folie.<sup>57</sup>

*La Panse du chacal*, outre les scènes de capture, d'enlèvement ou d'engagement libre du futur esclave qui précèdent la traversée des mers, s'intéresse au lieu même de l'exil, le champ de cannes de la Martinique où Nègres et Indiens, tous esclaves se côtoient. Le Nègre et l'Indien vivent le cuisant sentiment d'une absence de terre d'autant plus qu'il leur est impossible de concevoir une quelconque racine, d'entrevoir un certain ancrage sur cette terre mouvante, capricieuse et hypothétique qu'est la Martinique souvent secouée, rasée par les cyclones. La terre fuit sous les pas du personnage ; c'est le double exil du peuple des îles : la rupture historique avec l'Afrique, cette Guinée qui, une fois, une seule fois, transparaît dans l'œuvre de Confiant et l'inconstance d'une nouvelle terre qui se refuse à toute tentative d'ancrage. Le champ de canne est un lieu d'exil, un espace qui délimite l'aire d'évolution du Nègre et de l'Indien. Ce paysage, Confiant le situe au premier plan du tableau caraïbe. Il s'agit d'un réduit, un espace clos, symbolique où évolue la diversité de races qui se partagent l'univers insulaire. Le champ de

---

<sup>57</sup> Raphaël Confiant, *La Panse du chacal*, Paris, Mercure de France, 2004, p.124.

cannes est le lieu de tous les exils, conflits, espoirs, amours cachés, violences. S'y croisent également une somme de langues : Créole, Indien, Français qui finissent par l'imposer comme la métaphore singulière de cette Martinique, territoire d'exil, autre Babel poétique aux mille voix. C'est en somme un espace identitaire, les mille voix caraïbes, partagées entre la douleur et l'espoir. L'esclave arrive peu ou prou à se faire à sa nouvelle condition mais il demeure le sentiment d'une perte.

### **La colonisation**

Autre épisode de l'histoire du continent noir, la colonisation y a introduit d'autres mœurs et cultures et un nouveau rapport au temps et à l'espace, une autre structuration du social. Si le but affiché du colon a été d'ouvrir le continent au reste du monde – Christianiser - Civiliser -, l'intrusion de la civilisation occidentale a été vécue comme un véritable exil. Les premières œuvres littéraires datant de cette période mouvementée ont en effet fait mention d'un monde rural africain secoué, très ébranlé dans ses fondements. La nouvelle Afrique des villes est préférée à la campagne isolée, dénuée d'attrait. Ce que les géographes et sociologues ont nommé *exode rural* n'est pas moins un exil. Voulu, certes, le départ des jeunes vers les villes, leur chute dans un cadre urbain avec ses propres lois est tout aussi dépayçant. Que se soit dans *Une vie de Boy* (Ferdinand Oyono, 1956), *Ville cruelle* (Eza Boto, 1953), *Climbié* (Bernard Dadié, 1956) ou *La carte d'identité* (Jean-Marie Adiaffi, 1985), le roman africain rendit compte du décalage, du gouffre entre l'Afrique des villes et celle des campagnes. Confronté à la nouveauté, à un monde aux murs tout blancs pour paraphraser l'auteur de *Ville cruelle*, les

personnages errent dans les ruelles étroites d'une nouvelle cité qui pour trouver du travail (Toundi d'*Une vie de Boy*), qui pour faire face aux exigences de la nouvelles administration coloniale (*La carte d'identité*), qui pour s'instruire, élargir le champ du savoir (*Climbié*). On est bien dans la réalité d'un conflit, le conflit entre deux mondes (le traditionnel et l'urbain) aux lois divergentes. Hiérarchisée, la société africaine traditionnelle accorde une place particulière aux aînés à qui les jeunes doivent du respect et qui peuvent, en retour, leur servir de guide, de référence.

Dans la nouvelle Afrique, le citoyen ne peut compter que sur lui-même, se référer à soi, construire ses propres codes de conduite, grandir son moi par subversion du moi social. Cependant, au-delà du choc des cultures on pourrait penser que le nouveau cadre (la ville) fonctionne par subversion et meurtre du premier (la campagne). C'est un espace qui brouille les repères, complexe et déroutant et qui veut s'ériger en lieu exclusif du progrès. Le sentiment d'exil, dans la grande cité est accentué par le fait qu'il y règne un esprit individualiste qui tranche avec le sens de la communauté et du soutien transmis au village. Solitaire, perdu, le personnage est confronté au magma urbain qui finit par l'engloutir. Les violences, les coups durs, échec ou humiliations finissent par déposséder le personnage de son identité. C'est un monde où les particularités se noient dans la généralité des lois urbaines.

La colonisation, décrite sous la plume de nombre d'écrivains, outre le drame des villes, fut l'objet de sévères critiques. La désertion des campagnes ne serait qu'une facette des bouleversements subits. A

entendre Chinua Achebe dans *Le monde s'effondre*<sup>58</sup> c'est toute la structure traditionnelle et sociale de l'Afrique qui aurait été chamboulée par la mission colonisatrice ; mission qui, à travers le drame d'Okonkwo, la pénétration brutale des colons anglais en pays Ibo sur fond de massacre, a constitué en la destruction de toute l'architecture sociale. En reprenant, pour titre original de son œuvre les mots d'un poème de Yeats, « Things fall apart » qui signifie littéralement « les choses qui nous liaient ensemble sont tombées en morceaux », Achebe insiste sur la perte des valeurs et principes qui maintenaient jusque là un certain équilibre sociétaire.

Comme *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, l'œuvre d'Achebe est un rendu poétique de cette perte de repères sociaux et idéologiques. Une littérature de la violence, de l'écartèlement et du trouble a foisonné en cette période de l'histoire africaine pour dire l'exil du Noir au cœur de ses propres limites territoriales. Achebe donnera d'autres œuvres sur la même problématique ; entre autres : *Le Malaise* (1960), *La Flèche de Dieu* (1964). Mais le personnage qui, dans le roman africain francophone s'impose comme la figure type du malaise, du trouble identitaire et du déséquilibre, c'est bien le Samba Diallo de Cheikh Hamidou Kane. Samba Diallo exilé à la lisière de deux mondes qu'il ne maîtrise pas et dont le seul refuge fut la mort. La mort ou la folie, telles sont bien souvent les seules issues et chutes des écritures africaines à propos du drame colonial. Ces écritures traduisent

---

<sup>58</sup> Chinua Achebe, *Things fall apart*, traduction française sous le titre *Le Monde s'effondre*, Paris, Présence Africaine, 1966. L'œuvre d'Achebe, encore aujourd'hui, demeure l'un des témoignages les plus poignants sur la pénétration coloniale en Afrique noire.

l'ambiguïté idéologique, culturelle et psychologique ; ambiguïté de laquelle il ne semble pas possible de sortir.

L'option, la posture identitaire possible serait alors celle de l'aliéné ; c'est en soi, le portrait du Nègre *Peau noire, Masques blancs*<sup>59</sup> tracé et analysé par Frantz Fanon. Le psychiatre antillais y décrit la même crise identitaire et il se lit, à travers le propos, la difficulté d'être Noir ou Homme tout simplement dans cette rencontre, ce choc des cultures. Outre l'aliénation, la colonisation déshumanise le nègre et son exil peut être traduit en termes d'exclusion du genre humain. Le statut d'homme serait refusé au Nègre colonisé utilisé pour l'effort de guerre ou pour les travaux forcés qui l'exposent aux humiliations de toutes sortes. Isolé culturellement, déshumanisé, la quête du Nègre sera celle de cette humanité qu'on lui refuse. Cependant, on voit bien que la reconquête de cette humanité est au prix d'une ouverture à l'Autre, même s'il revêt le portrait du bourreau. La marginalité du nègre lui a rendu plus impératif le contact avec l'Autre et sa parole d'exilé cherchera en ce dernier un écho humain. Ce sera à travers la langue de l'Autre (le Français, l'Anglais) qu'il tentera de conquérir la place qui est sienne dans le concert des peuples. C'est une parole de la *périphérie* qui investit le *centre* :

La parole de l'exilé, écrit Michel Nota, devient alors parole de la marge qui se propulse vers une normalité mythique, parole de la périphérie qui se cherche un centre d'ancrage dans une patrie ou une matrice reconquise. Mais par sa mouvance même, cette parole est transport

---

<sup>59</sup> Frantz Fanon, *Peau noire, Masques blancs*, Paris, Seuil, 1952. L'essentiel de la démarche de Fanon sera non pas de faire retrouver au Noir une quelconque africanité mais de le réconcilier simplement avec lui-même, avec son moi d'être humain.

c'est-à-dire parole transculturelle traversant les frontières et drainant par-devers soi les apports conscients ou non de la culture, de la terre, de la langue d'exil.<sup>60</sup>

La langue, prise, repossédée, sera le principal outil des écrivains de la *Négritude*. Leur situation de Nègres lettrés des colonies a conduit tout naturellement Senghor, Alioune Diop, Ousmane Socé Diop, Birago Diop et bien d'autres à la métropole parisienne. La plupart y sont arrivés pour se former et c'est dans cet exil choisi, cette distance par rapport à l'Afrique qu'ils se sentiront le plus proche de ses valeurs. Le projet de ces jeunes intellectuels et auteurs à travers une série de rencontres, congrès et la publication de revues (*L'Étudiant noir – Présence Africaine*) sera de dire l'Afrique profonde qui participerait des valeurs de l'universel. Aux côtés des Noirs africains, des poètes et hommes de culture antillais feront leur le même combat de la lutte pour la reconnaissance du monde noir ignoré, méprisé par la grande civilisation occidentale.

L'Afrique ne vivait-elle pas une sous-culture, mieux, une absence de culture ? De là le sens du projet de Senghor et de ses pairs : affirmer la *présence* de l'*absent*, le monde noir et sa culture. Les œuvres produites à cette époque traduisent le désir d'ancrage et le retour à des valeurs dites authentiques : *Hosties noires* (Senghor, 1948), *Pigments* (Léon-Gontran Damas 1937), *Cahier d'un retour au pays natal* ( Aimé Césaire, 1939) *Coups de pilon* (David Mandessi Diop, 1956). En créant la rencontre du Nègre et de l'Autre, la colonisation lui a permis un retour sur soi. Le moi

---

<sup>60</sup> Michel Nota, op. Cit p.162.

du Nègre se dit au travers d'une poétique qui insiste sur les racines, les sources. Le projet peut apparaître certes comme le culte d'une Afrique mythique qui n'a rien à voir avec la réalité, une Afrique de l'exotisme et du cliché. Cela peut se comprendre vu la position quasi urgente de ces jeunes auteurs qui se disent pour ne pas se perdre dans l'immense toile culturelle que représente Paris. La Négritude est porteuse d'une voix d'exil qui voudrait éviter la noyade culturelle ; la poétique reconvoque l'Afrique pour ne pas oublier. Le but : immortaliser les traces d'une culture, préserver un héritage. Il ne serait pas superflu de reprendre ici ce poème de David Diop qui est en soi cri d'exilé :

Afrique mon Afrique  
Afrique des fiers guerriers dans les savanes ancestrales  
Afrique que chante ma Grand-mère au bord de son fleuve lointain  
Je ne t'ai jamais connu  
Mais mon regard est plein de ton sang  
Ton beau sang noir à travers les champs répandu ...<sup>61</sup>

On lit chez le poète qui n'a jamais connu l'Afrique – du moins ces vers le laissent à penser - , la hantise d'une terre. L'Afrique, c'est le leitmotiv d'un projet poétique qui fonctionne par projection et recréation du terreau des ancêtres. On comprend dans une certaine mesure que le projet de la Négritude comporte une part de mythe. Il s'agissait peut-être pour éviter l'aliénation de créer et de maintenir le mythe fort d'une Afrique des berges vertes qui demeure par-delà le temps. Sevré et de terre et de repère, le réflexe de l'exilé n'est-il pas de se projeter, redessiner la carte imaginaire du pays lointain ? Les lieux que convoque la poésie de la

---

<sup>61</sup> David Diop, *Coups de pilon*, Paris, Présence Africaine, 1956, rééd. 1973, p.23.

Négritude essentiellement présentée dans *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (Senghor, 1948), sont certes repérables dans le réel africain ou sur les îles de la diaspora mais il est largement question d'un territoire du souvenir et du rêve, un décor pensé. Cet ensemble d'œuvres rassemblées par Senghor dans son anthologie à l'occasion de la commémoration des cent ans de l'abolition de l'esclavage dans les colonies, participent d'une quête. C'est, comme l'écrit Sartre dans la préface à l'anthologie, la descende aux enfers de l'écrivain noir à la recherche de son identité, son moi.

« L'Orphée noir »<sup>62</sup> de Sartre isole et problématise cette quête et analyse une poésie du ressourcement et du recentrage identitaire qui fustige le mépris et trace les voies d'une possible reconnaissance des cultures négro-africaines. Ce dernier terme, « négro-africain », démontre bien que la question ne se limite pas au seul continent. Sont interpellés dans cette démarche créatrice tous les territoires où s'est retrouvée éparpillée la race noire, de l'Afrique aux Antilles en passant par les Amériques. A travers la poésie de la Négritude, c'est un ensemble de mondes – en exil – qui tente de faire se coïncider les rives d'une mémoire. Et ce chant, bien évidemment use de la langue d'exil, le français notamment, pour évoquer l'origine, les sources.

Dans le terreau langagier de l'Autre, espace syntaxique étrange, le Nègre colonisé se façonne un nouveau portrait. Et il serait peut-être utile ici de préciser – mais est-ce un paradoxe ? – que ce mouvement de retour

---

<sup>62</sup> Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », préface à *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1948.

à l'Afrique, la Négritude, a été inspiré par des hommes de culture qui n'y étaient pourtant pas nés. En effet, c'est sous l'influence des écrivains et artistes Noirs-Américains du mouvement de la Negro-Renaissance (W.E.B. du Bois, Cuntee Culen, Claude Mac-Kay, Langston Hughes, Sterling Brown...) que Senghor, Césaire, Damas et leurs amis ont entrepris le périple de l'Orphée noir. La Négritude prônait un retour à l'Afrique, outre le périple géographique, par la création. C'est un projet d'exilés, fils d'anciens esclaves, qui inscrit l'Afrique culturelle et politique dans une réelle actualité. La voix d'exil, celle de du Bois et de ses compagnons, mieux qu'une autre, interpelle et donne vie à l'Afrique. Et si l'on lie la naissance d'une littérature africaine contemporaine à ces mouvements de la Négritude et de la Negro-Renaissance, on oserait avancer avec Justin Bisanswa que cette littérature qui dit l'Afrique est bien une production de l'exil :

C'est l'Afrique de la diaspora qui est à la base de ces littératures d'Afrique et des Antilles. A la suite de la traite des esclaves commencée dès le XVIe siècle, les Noirs, arrachés à l'Afrique, se sont vus entraînés vers diverses destinations (notamment les colonies européennes d'Amérique du Sud, d'Amérique du Nord et des Antilles). Ils ont eu ainsi l'occasion d'entrer en contact avec d'autres cultures, d'autres civilisations, mais aussi de connaître tôt l'écriture, du moins avant leurs compatriotes restés au pays. Littérature, par conséquent, de l'exil... mais d'un exil géographique.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Justin K. Bisanswa, « Dire et lire l'exil dans les littératures africaines », in *Tangences*, op. cit p.28.

En ouvrant brutalement l'Africain – l'Orphée noir - au monde de l'Autre, la traite négrière et la colonisation l'ont du coup inscrit dans la permanence d'une quête de soi. A travers la langue de l'Autre devenue sienne, le créateur africain tente de résoudre un conflit intérieur.

### 2-3-2 Le temps des indépendances

#### De l'enfermement totalitaire à l'exploration du moi

Cette lecture du moi en exil chez Tierno Monénembo saurait difficilement faire l'impasse de la période contemporaine des indépendances africaines. Il s'agit d'une période bien critique de l'histoire du continent noir, période faite de désillusion, de malaise et de déception. La désillusion parce que la nouvelle Afrique indépendante n'a pas tenu ses promesses de liberté et de progrès. A la place des anciennes colonies, ont émergés des Etats répressifs, brutaux et fonctionnant selon une logique absurde, celle de l'Ubu roi d'Alfred Jarry, absurde parce que la répression injustifiée fut érigée en règle d'or. *Le Pleurer-rire* (1982) d'Henri Lopez, *La Vie et demie* (1979) de Sony Labou Tansi ou les œuvres d'un Alioun Fantouré ou Williams Sassine rendront compte de cette absurdité et de ce qu'on pourrait nommer le temps de la terreur. Cette terreur semble participer d'une méthode de gouvernement bien étudiée ; il s'agit, dès le départ, de mettre en place les moyens d'étouffement de toute velléité de soulèvement future.

Que lit-on dans *Cinéma* (1997) de Monénembo ? Le premier réflexe des nouveaux maîtres de la Guinée indépendante ne fut-il pas de construire dans le plus grand secret des prisons au lieu, par exemple, de

tracer de nouvelles routes pour réguler, faciliter le mouvement d'une population de plus en plus importante ? Deux familles d'actants apparaissent ainsi dans l'imaginaire négro-africain : l'opresseur et l'oppressé sur le fond d'un réel déséquilibre des forces et moyens : les mots de l'écrivain contre les grenades des armées. La puissance de premier est bien souvent opposée à la nudité et à l'impuissance du second. On imagine le désarroi du faible devant l'immense arsenal oppressif d'un Baré-Koulé (*Le Cercle des tropiques*) ou d'un Bwakamabé (*Le Pleurer-rire*). Ce constat de l'impuissance et de la quasi-impossibilité d'une action ouverte contre le système totalitaire conduit bien des écrivains à prendre la route de l'exil. L'exil, pour s'éloigner du mal mais également pour se trouver ailleurs un espace libre de réflexion.

Pour avoir critiqué ouvertement ou à travers leur œuvres le système totalitaire, Ngugi Wa Thiong'o, Wole Soyinka, Mongo Beti ou Maxime N'Débéka furent contraint de vivre hors de leurs patries. Certains (Ndébéka, Ngugi, Soyinka entre autres) feront l'expérience des geôles. Une écriture de l'incarcération et du désespoir (Soyinka, *Cet homme est mort*, 1986 ; Yves-Emmanuel Dogbé, *L'Incarcéré*, 1980) traduit ce vécu totalitaire et fustige ce soleil des indépendances bien trompeur. *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma peut être lu, pour une bonne part, comme une fable de l'exil. Après son incarcération, dépouillé des ses privilèges de prince malinké, humilié, Fama Doumbouya cherchera en vain à rejoindre le refuge de son village natal. La nouvelle Afrique des indépendances le dépossède de son nom de prince et de sa terre. Exilé de la mémoire et de la géographie, Fama erre et échoue dans

sa traversée de la frontière qui devait le conduire au bercail. La frontière, c'est cette ligne arbitraire qui sépare, qui exile.

L'Afrique des indépendances est celle des limites et des frontières ; l'imaginaire évoque le pathétique et l'absurde de ces lignes de partage. Les Etats sont autant d'espaces délimités, réduits qu'il faut fuir. Kinalonga, le héros de Makouta-Mboukou (*Les Exilés de la forêt vierge*, 1992) trouve refuge au cœur de la jungle hostile avant de revenir dans la capitale, conquérant. Mais on pourrait ne pas rester dans le cadre unique de l'Afrique noire et évoquer aussi le Maghreb, l'Algérie des années 90 que nombre d'artistes et d'intellectuels ont dû fuir. Et il faut dire que ceux qui sont restés l'on bien payé de leur vie, ils ont été rattrapés par la machine de mort : Tahar Djaout, Djilali Liabes, M'hamed Boukhobza, Merzag Baghtache, Abdelkader Alloula, Ezzedine Medjoubi et bien d'autres. Alger est devenu ce borbier, image d'un pays cerné par la barbarie, tel que le souligne Boualem Sansal dans *Le Serment des barbares* (Gallimard 2001) ; Alger, capitale de la terreur.

La capitale, dans les écritures africaines, fonctionne comme le *centre* oppressif qu'il faut fuir vers la zone, le maquis de la *périphérie* a priori plus clément. On est en présence de deux décors inconciliables, qui s'excluent et s'exilent mutuellement. Au centre du premier décor, la capitale, il y a le lieu clos de la prison qui n'exile pas moins. La préoccupation de l'écrivain et de sa créature, enfermés, exclus, sera alors d'émerger hors du lieu clos. Il affiche la figure du révolutionnaire dont le

parcours, note Arlette Chemain, « *s'inscrit sur une trajectoire rectiligne qui rompt avec l'enfermement spatial et circulaire...* »<sup>64</sup>

L'isolement, choisi (le refuge de la forêt ou du maquis) ou imposé (la prison), met d'une certaine manière l'écrivain face à lui-même. Le lieu clos de l'enfermement devient celui de l'introspection, du retour sur soi. A défaut de ne pouvoir explorer la géographie physique, le créateur arpente les couloirs de son âme. L'expérience carcérale a, en effet, fait naître chez nombres d'auteurs le besoin d'écrire et aussi cette nécessité de se dire pour demeurer présent au monde. Bernard Dadié, Ngugi Wa Thiong'o ou Maxime N'Débéka en fournissent l'exemple ; il est évident que le vécu carcéral a influencé le travail poétique de N'Débéka. Ecrits en prison, *Soleils neufs* (1969), *L'Oseille, les citrons* (1975), *Les signes du silence*(1978) témoignent d'un engagement militant mais laissent également transparaître un déchirement intérieur. Dans l'enfermement, le moi poétique se dit avec plus de ferveur et de profondeur, l'exil accentue le pathétique et le tragique du discours sur soi. Le poète se trouve et se met à nu ; l'exclusion le réconcilie avec son être profond et la poésie semble toucher à une certaine vérité et sincérité.

L'exclusion temporaire, écrit Arlette Chemain, donne accès à une meilleure connaissance de soi, voire à une réconciliation avec soi. Au terme d'une quête intérieure [...] Au niveau scriptural, le passage du mode romanesque impersonnel au " Je" se charge de significations. La première personne indique que l'exclu se détermine lui-même [...]

---

<sup>64</sup> Arlette Chemain, « Evolution-transfiguration de l'exclu ... », op. cit. p.89.

L'écriture opère une transfiguration et confère au solitaire un profil charismatique.<sup>65</sup>

Au nous – au moi – sociétaire étouffant, se substitue et s'affirme le "Je" de l'écrivain libéré d'une possible influence de l'Autre et du système. Ce "Je", toutefois, ne renie pas l'Autre, la société, il se cerne et se prend en charge. L'enjeu, ici, c'est de rester soi-même à travers un projet poétique, qui mieux que le réel trompeur, offre à l'écrivain ses balises. Après les derniers troubles politiques du Congo-Brazzaville (1997), N'Débéka s'est retrouvé en exil et fut accueilli en ville-refuge en France. Au cours des Premières rencontres internationales des écritures de l'exil organisées par le Centre Pompidou à Paris, il affirme : « *Mon seul coin d'air pour respirer en gardant un peu de lucidité, un peu de fraîcheur pour éviter de sombrer dans la haine, dans la barbarie, c'est l'écriture. L'écriture qui me permet de rester moi-même. Et ce n'est pas facile...* »<sup>66</sup> On oserait l'équation : écrire, c'est rendre la vérité du moi, malgré les écarts et artifices dont use l'imaginaire.

### **Le réfugié, l'errant**

L'Afrique des indépendances, c'est également celle des guerres civiles qui ont jeté sur les routes nombres de populations. Les guerres du Biafra (1967-1970), le conflit du Katanga (1960-1965) la longue guerre angolaise ont déplacé vers des zones plus ou moins clémentes des hommes, des femmes et des enfants fuyant la violence militaire. Il s'agit

---

<sup>65</sup> Ibid. p.93.

<sup>66</sup> Maxime N'Débéka, in *D'encre et d'exil, Premières rencontres internationales des écritures de l'exil*, Paris, BPI/Centre Pompidou, 2002, p.80.

d'un groupe de gens dont l'existence fut rendue précaire par les déplacements permanents. Plus récents et encore d'actualité, les guerres civiles au Liberia, en Sierra Leone, en Côte-d'Ivoire au Soudan ou au Rwanda ont fait augmenter cette population de réfugiés. La question des déplacés et fugitifs du Darfour soudanais est loin d'être réglée. A propos du Rwanda, ont été publiées ces dernières années des œuvres qui racontent les terribles massacres de 1994.

A côté des textes de fiction, une littérature du témoignage (*Survivantes*, 2004) revient sur le drame, histoire de comprendre et d'exorciser les démons du passé. *Survivantes* de Esther Mujawayo et Souâd Belhaddad obtient en 2004 le prix Ahmadou Kourouma. Les faits relatés sont poignants, l'auteur décrit un périple où le désespoir le dispute sans cesse au courage. On retient aussi la série d'ouvrages de fiction ou de poésie produite dans le cadre du projet *Rwanda, écrire par devoir de mémoire* initié par Fest' Africa.<sup>67</sup> *Murambi, le livre des ossements* (Boubacar-Boris Diop, 2000) ; *Moisson de crânes* (Abdourahmane A. Waberi, 2000) ; *L'Aîné des orphelins* (Tierno Monémbo 2000), *L'Ombre d'Imana : voyage jusqu'au bout du Rwanda* (Véronique Tadjou, 2000) ; *La Phalène des collines* (Koulsy Lamko, 2000) entre autres publications donnent à lire la solitude et le dénuement d'hommes et de femmes qui ont tout perdu. La fuite, le cheminement à travers les marécages pour fuir les violences, la quête d'un pays autre, terre d'asile, sont les lieux centraux de cette littérature de l'éclatement et de la traversée douloureuse. Auteurs et personnages interrogent et entreprennent ce voyage jusqu'au bout de

---

<sup>67</sup> Initié à Lille par l'écrivain Tchadien Nocky Djedanoum et un certain nombre d'auteurs africains, le festival Fest' Africa organise chaque année une série d'activités autour des écritures africaines.

l'horreur. A propos de *La Phalène des collines*, véritable chemin de croix, Ahmad Taboye écrit :

Ici, le poète erre et écrit par « devoir de mémoire ». En attendant de réintégrer la termitière, il perpétue ses métaphores, ses cris de douleur et de détresse. Cette œuvre est un chemin de croix pour le supplicié-poète qui demeurera longtemps inconsolé.<sup>68</sup>

Le chemin d'errance sera le décor fictionnel central du roman d'Ahmadou Kourouma : *Allah n'est pas obligé* (Seuil, 2001). Le petit Birahima traverse en effet des territoires hostiles à la recherche de sa tante qui vivrait quelque part dans un village au Libéria. Devenu enfant-soldat, Birahima parcourt un monde désolé, ravagé par la guerre. Le but avoué de ce voyage (retrouver la tante), fonctionne comme un prétexte. En réalité, l'enfant erre sans but. Sur son chemin, se croisent des territoires (la Côte-D'ivoire, Le Libéria, La Sierra Leone) qui disparaissent les uns après les autres. La question, ici, n'est pas tant de rechercher un nouveau refuge que de fuir, continuellement, « jusqu'au bout de la nuit », pour reprendre les mots de Céline, la nuit souvent symbole de mort, image de la fin dans les œuvres en question. Le champ lexical des titres évoqués traduit la nature du voyage et le terme quasi apocalyptique : « ossements » ; « ombres » ; « crânes » ; « orphelins »... C'est autant de termes qui renvoient une unique idée de perte ; perte de la vie, de soi. Il s'agit d'une descende en enfer qui dépouille plutôt qu'elle n'enrichit.

---

<sup>68</sup> Ahmad Taboye, « Koulsy Lamko, poète supplicié » in *Notre Librairie, Nouvelle génération*, N°146, Octobre-Décembre 2001, p.44.

Le lieu clos (la prison, le camp de réfugiés) intervient également dans la fiction pour marquer la réalité de l'exil. Le camp, c'est ce refuge précaire, situé bien souvent à la périphérie de la ville d'accueil. Par rapport à l'autochtone, le réfugié est l'étranger, celui-là qui vient de loin. Il porte la marque de la différence, coupé de la société de départ à laquelle il ne peut plus s'identifier et de la nouvelle dans laquelle il ne se reconnaît pas à priori. Hors, si la question de l'ethnie en Afrique a souvent été utilisée pour opposer les groupes humains, l'ethnie ou la caste ne demeure pas moins un critère d'identité :

...l'origine spatiale d'un individu en Afrique, écrit Arielle Thauvin-Chapot, est fondamentale. Qu'elle soit ethnique ou de caste, l'origine circonscrit une aire d'évolution ; elle est le lieu privilégié qui rattache un homme à ses semblables ; l'utilisation africaine du mot « frère », pour nommer quelqu'un ayant les mêmes origines géographiques et culturelles, montre sans ambiguïté la valeur donnée à l'origine ; elle sert au moins autant sinon davantage que les liens de sang à souder une communauté et c'est une marque distinctive essentielle.<sup>69</sup>

Le camp substitue au « lieu essentiel », à l'origine géographique et culturelle un décor insolite, une géographie de l'étrange dans lequel le réfugié se perd. Dans le roman posthume de Kourouma, *Quand on refuse, on dit non* (Seuil 2004), le décor qui se substitue au foyer est celui de la route. Sur la route d'exil, se côtoient Bétés et Dioulas fuyant

---

<sup>69</sup> Arielle Thauvin-Chapot : « Figures de l'exclu et parcours de l'exclusion : le fou et l'écriture dans la littérature africaine contemporaine. » in *Figures de l'exclu*, actes du colloque international de littérature comparée (2-3-4 mai 1997), textes réunis par Jacqueline Sessa, publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p.119.

la guerre civile ivoirienne ; la route y passe pour un lieu salubre. Kourouma prend le temps de revenir sur la question ethnique, utilisée bien souvent par les politiques pour séparer des peuples qui ont toujours cohabités, même si, par moment, ils ont été en conflit essentiellement pour des histoires de terre. Le politique, l'Afrique des indépendances et des guerres tribales a détruit la notion de « frère » et brouillé le rapport à l'Autre.

L'Autre, le frère, est devenu l'ennemi à abattre. Le lien communautaire est remis en question au profit du culte d'un moi ethnique (Tutsi vs Hutu, Bété vs Dioula) exclusif et absolu. Autant dire que la cellule familiale africaine présente aujourd'hui un autre visage ; la démarche solitaire prend le pas sur le groupe. Monénembo (*L'Aîné des orphelins*), écrit une Afrique de la solitude, d'un moi errant largement déconnecté du lien familial. Le personnage de Kourouma, le jeune soldat Birahima, n'investit-il pas les mêmes espaces de la solitude comme les orphelins de Monénembo ? Mais il pourrait apparaître, dans le cadre de cette analyse que l'autonomie, la liberté de pensée que réclame le personnage solitaire, ne saurait être le synonyme d'un rejet de la communauté. Il s'agit de ne pas confondre le « moi », lieu de l'*autonomie* avec le « moi », lieu de l'*exclusion* même si ce dernier terme renvoie à l'Afrique post-coloniale qui ne tolère pas les différences.

### 2-3-3 Le temps de l'immigration : réinventer l'espace, la géographie

Le titre du roman d'Ousmane Socé, *Les Mirages de Paris*, (1937), renvoie à cette première génération de lettrés Africains qui racontent leurs premiers contacts avec l'Europe. Cette découverte est bien souvent

emprunte de surprise, désillusion et déception, comme on a pu le lire chez Bernard Dadié (*Un Nègre à Paris*, 1959) ; Aké Loba (*Kokoumbo, l'étudiant noir*, 1960) ou Sembène Ousmane (*Le docker noir*, 1956). Ces œuvres présentent, nuancent et essayent d'aller au-delà de toutes les idées reçues que le personnage a pu concevoir par rapport à l'Europe. Le Paris du mirage, c'est celui de toutes les contradictions, espace complexe et difficile et dont les habitudes de vie tranchent avec les us et coutumes de l'Afrique. C'est un monde qui ouvre le regard du héros sur une autre réalité. En effet, le docker de Sembène Ousmane vit la dure réalité de l'immigration sur les quais marseillais, réalité qui détruit le mirage trompeur d'une ville-lumière où la richesse est à portée de main. Une génération immigrée prend le pouls de la cité européenne et essaie plus ou moins de s'y intégrer.

L'Afrique est cependant présente de manière constante dans la pensée du personnage ; c'est le lieu originel auquel il s'identifie en permanence. Il est difficile de parler ici d'une génération de l'exil puisque le voyage, l'expatriation est désirée, voulue. Elle est la suite logique d'une quête de savoir qui conduira cette première génération d'intellectuels des lycées de la colonie aux grandes universités de la métropole ; de William Ponty, le célèbre lycée dakarois à la Sorbonne. Ce voyage, l'aventure européenne sera également entreprise par d'autres écrivains à la suite des premiers. Des créateurs échoués sur les bords de la Seine mais qui ne font pas de l'Afrique une hantise. Dans leur exil choisi – immigration - , Simon Njami, (*Cercueil et cie*, 1985) ; Daniel Biyaoula (*L'impasse*, 1997, *Agonies*, 1998) ; Calixte Beyala, (*Le Petit prince de Belleville*, 1992) et Fatou Diome (*La Préférence nationale*, 2001), tentent un

ancrage ; ils s'identifient tant bien que mal au nouvel espace. L'écriture ne fait pas de Paris une terre étrange malgré les problèmes du racisme qui définit pour une bonne part le rapport à l'Autre.

L'imaginaire réunit l'Afrique et l'Europe au sein d'un unique présent. Sous la plume de Beyala, Belleville, quartier parisien dont la population est essentiellement d'origine immigrée, est un microcosme où ces deux mondes se retrouvent dans une certaine communion. Il n'y a pas à proprement parler de sentiment d'exil, l'Afrique n'est pas un pays lointain et l'Europe ne se présente pas non plus comme cet lieu étrange qui dépayse. C'est un décor que le personnage cerne et qu'il a finit par faire sien comme on a pu le lire chez Romain Gary (*La vie devant soi*, 1975), véritable fable de l'immigration où le lieu d'exil (choisi), Belleville pluriel, hétéroclite, réalise la rencontre, l'osmose d'une diversité de cultures. A Belleville, décor-symbole, se côtoient Arabes, Noirs, Juifs, Français, Chinois... C'est un cadre acquis, possédé et la question d'un retour au pays natal n'effleure aucunement la pensée et le discours du personnage.

[...] l'Europe, écrit Ambroise Kom, se présente comme un acquis. Chez Beyala, les Traoré sont installés à Belleville et n'envisagent nullement l'éventualité d'un retour au pays. Il en est de même dans *L'Impasse* où l'Afrique est évoquée simplement parce que Joseph Gakatuka qui vit en France et travaille comme O.S. dans une fabrique de pneumatiques, retourne pour quelques semaines dans son Congo natal. Dans *Agonies*,

l'Afrique et sa culture n'apparaissent plus que sous une forme résiduelle.<sup>70</sup>

Contrairement aux premiers qui se perdent dans l'immense Paris et ses mirages, la nouvelle génération d'écrivains africains, tente de réconcilier le passé de l'Afrique et le présent de l'immigration. Métisse, cette écriture qui ne nie pas les particularités culturelles, s'impose à la lisière des deux (ou plusieurs) mondes. La narration évolue dans une sorte d'interstice, une zone libre, débarrassée des clichés où le créateur façonne, recrée une nouvelle architecture sociale et culturelle. A propos de cette littérature métisse – dans le sens où elle fusionne l'ici et l'ailleurs - , Yannick le Boulicaut et Béatrice Càceres précisent :

La littérature métisse est au carrefour de l'intégration. L'écrivain ne parle plus seulement de l'histoire de ses racines mais aussi de l'histoire et de la vie de ses compatriotes à l'étranger, et il ira jusqu'à mêler tous ces espaces – sa terre natale, sa communauté et le pays d'accueil - ,en remettant à la surface quelques pans de sa propre culture, parfois déjà métissée, qu'il introduira dans le paysage littéraire étranger. La littérature métisse semble résulter d'une littérature de l'exil où l'essentiel n'est plus de vivre uniquement dans le vécu, un passé que le temps a rendu complexe, mais d'agir de telle sorte que ce passé revive dans le présent.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Ambroise Kom, « Pays, exil et précarité chez Mongo Beti, Calixte Beyala et Daniel Biyaoula », in *Notre Librairie, Actualité littéraire 1998-1999*, N°138-139, septembre 1999, mars 2000, p.43.

<sup>71</sup> Yannick le Boulicaut et Béatrice Càceres, *Exils et créations littéraires*, Paris, l'Harmattan, les Editions de l'UCO (Université Catholique de l'Ouest), 2001, p.13.

Il serait question de ne pas figer le repérage sur une Afrique des origines ou une Europe, société contemporaine complexe et déshumanisante. Les écritures africaines, aujourd'hui isolent un troisième espace où se croisent l'historique et le contemporain. Chez Waberi (*Transit*, 2001), Njehoya (*Le Nègre Potemkine*, 1988), Sami Tchak (*Hermine*, 2003), Kossi Efoui (*La Fabrique de cérémonies*, 2002), l'Afrique est un lieu comme un autre, dans une sorte d'écriture de la traversée. Le réel est passé par le moule du moi-écrivain qui ne transpose pas mais réinvente la géographie. On se détache ici du projet de la Négritude car si cette dernière récrée l'Afrique, la génération de ces dix dernières années écrit plutôt le rapport particulier d'un écrivain, d'un moi à cette Afrique. La fiction d'un Kossi Efoui ou d'un Waberi bouscule et remet en cause les frontières même si, en toile de fond, apparaissent Djibouti ou Lomé. Jacques Moran écrit à propos du projet de *La Fabrique de cérémonies* :

Le matériau qui sert de base à *La Fabrique de cérémonies*, c'est l'Afrique en général, l'expérience d'un Africain en Afrique qui a éprouvé la nécessité de réinventer la géographie « parce qu'il faut dynamiter l'espace des frontières coloniales, terrain de chasse des petits guerriers, de trafiquants en tout genre. J'ai besoin de me déconditionner de la vision apprise à l'école, j'ai besoin de travailler la géographie avant même d'installer les personnages. »<sup>72</sup>

Il n'existe pas une géographie africaine absolue que récupérerait l'écrivain pour tel ou tel usage. L'Afrique est pensée, interrogée à la

---

<sup>72</sup> Jacques Moran, « Kossi Efoui, l'Afrique universelle », in *L'Humanité*, jeudi 16 avril 2001, p.16.

mesure des questions actuelles ; la description va de pair avec cette actualité complexe, dense, fluctuante. C'est une Afrique, aux frontières perméables qui transparaît dans la fiction de ces écrivains issus de l'immigration. La question de l'appartenance est traitée autrement que comme une fixation sur l'origine. L'expérience de l'exil, l'expatriation, a modifié les sens de l'appartenance. L'espace identitaire, c'est ce présent, cette actualité qui cumule l'Afrique et toutes les géographies. Pour avoir été banni, serré dans des limites territoriales, la réaction de l'écrivain sera d'éclater ses limites, aller, par la fiction, très loin dans le dépassement, la subversion de ses limites. On pourrait, par la suite, situer Monénembo dans la même logique. Son personnage de l'Escritore (*Pelourinho*), ne porte-t-il pas ses pas au-delà des rives de l'Afrique ?

\*

\* \*

Lire l'exil à travers les textes sacrés, profanes et à la lumière des œuvres et questions contemporaines, fait ressortir la richesse mais aussi la complexité du terme. L'analyse est en effet confrontée à une pluralité de sens qui permet toutefois le repérage au premier degré d'un exil dans la géographie. On retrouve ainsi le sens premier du mot, l'étymologie du latin *exsilium* qui signifie « bannissement », expulsion du clan, du groupe ou de la caste, en somme le rejet de l'homme hors de limites que l'on pourrait qualifier d'originelles, ou du moins un espace premier, précédent, où le banni avait un certain nombre de repères. Dans la Bible ou le Coran, la fuite et la rupture avec ce monde apparaissent

essentiellement comme un pis-aller, un non-choix et installe l'exilé dans une sorte de souffrance ; souffrance due au sentiment que le retour au bercail est improbable voire impossible.

Ulysse, Robinson Crusoe, les prophètes des textes sacrés ou les pasteurs nomades subissent également cet exil dans la géographie où, d'un lieu premier, identitaires et aux contours précis, ils se retrouvent projetés sur des territoires marqués du sceau de l'étrangeté. Il s'agit d'un nouveau monde aux règles et lois différentes, parfois à l'opposé du pays d'avant. Il y a en effet, dans cette réalité et cet imaginaire de l'exil et du changement géographique, comme un croisement ou une superposition du pays d'avant et du pays d'après, deux espaces qui fusionnent ou se font écho dans l'œuvre de Kundera, Gombrowicz, Cortázar ou Pablo Neruda ; des auteurs contemporains qui ont fait l'expérience de la rupture géographique doublée d'un exil psychologique.

Il est question de ce trouble affectif consécutif au brouillage, à l'éclatement des repères identitaires premiers. C'est un moi confronté à un vide identitaire et en permanente recherche d'ancrage qui transparait dans la poésie d'un Mahmoud Darwich et il ne sera pas étonnant de repérer la même démarche chez Tierno Monénembo, privé très tôt de sa Guinée natale comme le poète de l'Orient le fut de la Palestine. De la rupture géographique, l'exil se meut en une préoccupation intime voire intimiste, c'est le questionnement particulier, précis que fait l'écrivain de son expatriation.

Entre le géographique et le psychologique, donc, on pourrait situer les diverses nuances, les connotations possibles du terme exil. Il faut en outre préciser que les questions et réalités contemporaines ont actualisé d'autres termes et concepts en rapport avec l'expatriation. Les termes d'immigrant et de réfugié politique sont aujourd'hui présents dans les discours et débats et renvoient à des réalités bien significatives. Le réfugié qui a fuit son pays pour des raisons politiques se rapprocherait plus du portrait classique de l'exilé qui n'aura eu d'autre choix que la fuite et la recherche d'un refuge. Le nombre de ces exilés du XXI<sup>e</sup> siècle s'est accru ces dernières années compte tenu de la multiplication des conflits politiques ou ethnique en Afrique, au Moyen-orient ou en Asie. Ces réfugiés vivent pour le plus grand nombre parqués dans des camps, espaces transitoires et précaires. Pour la suite de cette analyse, il ne serait pas fortuit de clarifier ce terme pour en saisir le sens et les possibles liens avec l'exil. Rony Brauman écrit :

Qu'est-ce qu'un réfugié ? Selon la terminologie juridique internationale, fixée par la convention de Genève de 1951, le statut de réfugié est accordé à toute personne qui, « craignant avec raison d'être persécutée du fait de sa race, de sa religion, de sa nationalité, de son appartenance à un certain groupe social ou de ses opinions politiques, se trouve hors du pays dont elle a la nationalité et qui ne peut ou, du fait de cette crainte, ne veut se réclamer de la protection de ce pays ». Il faut donc, condition nécessaire mais non suffisante, avoir franchi une frontière internationale pour être considéré comme *réfugié*. Par opposition aux populations chassées de leurs lieux habituels de

résidence, désignées comme *personnes déplacées* et dépourvues de statut juridique.<sup>73</sup>

A la lumière de cette définition, il n'y a apparemment aucune différence entre le fait d'être exilé ou réfugié. La nuance serait a priori le statut juridique évident que confère la situation de réfugié. Mais le réfugié n'est pas moins un exilé, coupé de ses racines. La particularité du terme d'exilé sera de revêtir un champ de signification plus large et moins contextuel. On peut, en effet, être un exilé du dedans ou du dehors ; il n'y a pas, comme pour le réfugié, cet impératif juridique d'être hors de son pays de nationalité.

Un autre terme pourrait également intervenir dans cette analyse toujours en rapport avec l'expatriation : l'immigration. Nous évoquions, dans le passage précédent cette conclusion partielle, une écriture et des auteurs africains de l'immigration à la démarche particulière. Ces écrivains, issus de l'immigration, ne se présentent pas (pour la plupart) comme exilés. On pourrait plutôt les classer dans cette diaspora africaine (au sens de dispersion mais aussi d'attachement à des valeurs et ensembles culturels) née au fil des immigrations à travers l'Histoire. Il s'agira également de ne pas confondre l'exilé et l'immigrant, cette dernière situation (celle de l'immigrant) se présentant plus ou moins comme la résultante d'un choix de vie. Pierre George définit ainsi l'immigrant :

---

<sup>73</sup> Rony Brauman, « Des réfugiés par millions », *Le courrier de l'Unesco, Les mondes de l'exil*, octobre 1996, p.27.

L'immigrant est une personne qui manifeste le désir de changer de pays et, à plus ou moins long terme, de nationalité. Il sollicite son admission de la part des autorités du pays de son choix. Son entrée est subordonnée à l'application des règlements concernant les garanties qu'il doit donner au pays d'accueil et prenant en compte les possibilités d'emploi, c'est-à-dire d'intégration dans le système économique, comme élément de création du produit brut national, éliminant le risque de charge pour le pays intéressé. Par nature, l'immigrant destiné à s'insérer dans la population du pays d'arrivé, doit être « assimilable », c'est-à-dire culturellement proche des habitants du pays.<sup>74</sup>

L'immigrant partage en somme le même vécu que l'exilé à cette nuance prêt que les portes, le chemin du pays natal ne lui est pas refusé, fermé et qu'il est pris en compte dans le projet de société du pays d'accueil. Or, c'est d'une manière quasi brutale et imprévue, c'est par une sorte d'accident historique que l'exilé se retrouve hors du pays natal. Il n'y a aucun projet – économique ou intellectuel – qui justifie au départ sa démarche, si l'on peut nommer démarche sa fuite. Dans les œuvres des écrivains africains inspirées de l'immigration, immigrants et exilés apparaissent comme des étrangers plus ou moins intégrés à la nouvelle société, des personnages confrontés à un présent et hantés aussi par le souvenir, les images du bercail lointain.

Les écritures africaines fustigent soit la réduction de l'espace de l'imaginaire à la seule Afrique ; elles affichent une géographie ouverte au reste du monde (Alain Mabanckou, *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*, 2002 ; Henri Lopès, *Ma Grand mère bantoue et mes*

---

<sup>74</sup> Pierre George, *Les migrations internationales*, Paris, PUF, 1976, p.11.

*ancêtres gaulois*, 2003), mais elles laissent transparaître une constante relation au souvenir. Elles cultivent ces traces de l'enfance comme chez Abdourahmane Waberi ou Sami Tchak. Il pourrait s'agir – et sûrement sera-t-il question d'y inclure Monénembo – d'une littérature, une poétique à deux (ou plusieurs) voix expression à la fois d'un ancrage et d'une ouverture. La frontière étant très fine, la différence bien moindre entre ce qu'on sous-entend aujourd'hui par exil et immigration, l'écrivain, qu'il se définisse comme immigrant ou exilé est confronté à la même question identitaire. Et, – nous le précisons plus haut - au-delà de toutes les contingences historiques ou géographiques, c'est au travers de l'imaginaire que se reconstitue cette identité fracturée.

Face [au] sentiment de rejet, de séparation, de relégation, souligne Jacques Mounier, comment donc retrouver son identité si ce n'est par le recours à l'imaginaire ? Mais cette quête par l'écriture, sera-t-elle quête de la réintégration ? Est-elle une mythisation du pays perdu, de la patrie perdue ? Ou, tout au contraire, une véritable découverte de soi, celle en somme d'une nouvelle identité, vraiment conquise grâce à cet éloignement de la patrie, grâce à cet écart, à cette distance plus riche et plus féconde que ne l'est peut-être la totale proximité ? Par l'écriture, l'exil ne servirait-il pas à mieux se trouver, ou à se retrouver ? Car, pourquoi n'y aurait-il pas d'exils heureux, positifs ?<sup>75</sup>

L'oeuvre de Tierno Monénembo participerait également d'une reconstitution du bercail. Sur cette oeuvre inscrite dans l'actualité, se greffent les traces de sa Guinée natale. Sa fiction y projette un regard

---

<sup>75</sup> Jacques Mounier, introduction à l'ouvrage collectif *Exil et littérature*, Grenoble, Ellug, 1986, p.6.

lucide qu'on opposerait à toute tentative d'idéalisation ou de mythisation. Cette vision trahit un moi troublé et déçu par la Guinée oppressive de Sékou Touré. Aussi, en nous intéressant dans la deuxième partie de ce travail à ce pays, nous sera-t-il possible d'en saisir l'impact sur l'œuvre de Monémbo. La question peut être posée autrement : La Guinée, pour Monémbo, est-elle un matériau littéraire comme un autre ou représente-t-elle un lieu essentiel, incontournable ?

## **Deuxième partie**

### **La Guinée de l'oppression et de l'exil**

Je m'en souviens encore comme si cela s'était passé hier ; pourtant le temps s'est écoulé, les événements se sont succédé, des paysages et des hommes ont disparu, d'autres les ont remplacés. Notre génération a été le témoin malheureux et impuissant de la décrépitude dont je me fais le devoir de témoigner. Cela est arrivé comme un ouragan, sans prévenir, nous chassant brutalement des joies innocentes d'une jeunesse comblée de bonheur et d'insouciance. Brutalement le ciel s'est écroulé sur nos têtes.

Alpha Ousmane Barry, *Les racines du mal guinéen*, Karthala, 2004

## Chapitre 1 : La Guinée et le mouvement migratoire

La Guinée, pays natal de Tierno Monémbo, a joué en Afrique de l'Ouest, un rôle politique et culturel de premier plan. On se souvient de 1958 et de l'historique " Non" de Sékou Touré à la Communauté française du général de Gaule. Mais 1958 ne fut qu'une étape dans la construction de ce peuple. L'influence majeure qu'eut la Guinée sur l'histoire de l'Afrique remonte plus loin dans le temps. La situation géographique actuelle de ce pays coïncide en effet avec celle des empires du Ghana, du Mali et du Songhaï qui, dès le XI e siècle ont exercé une influence particulière sur toute cette région de l'Afrique. Mais, lorsqu'on évoque la construction d'un royaume ou d'un empire, on pense également à des déplacements et à l'installation de peuples. A l'aval de la construction du peuple et de l'Etat guinéen actuel, il y a un phénomène de migrations qu'il serait difficile de contourner dans le cadre de cette analyse.

Prenant en compte l'Histoire pour une bonne part, cette deuxième partie fait état de ces mouvements migratoires qui ont vu naître la Guinée. Il ne s'agit nullement de reprendre une histoire largement traitée par les spécialistes (Djibril Tamsir Niane, Ibrahima Baba Kaké, André Lewin entre autres) mais d'en rendre la spécificité, la pertinence définies par la *mouvance*, la *diversité*, le *nomadisme*, termes qui rendent compte du parcours historique, du présent et du devenir d'un peuple. La Guinée n'est certes pas le seul pays à avoir connu ces mouvements migratoires. La nuance c'est que, hier comme aujourd'hui, la diversité des ethnies, le nomadisme (les peuls), l'expatriation participent précisément de l'identité de ce peuple. L'histoire offre l'exemple de Samory Touré,

déporté, exilé par la France. C'est dire que cette lecture d'une Guinée plurielle, composite, ne saurait laisser de côté la question coloniale. On pourrait, en effet, inscrire les pénétrations portugaises et françaises dans la même logique de quête d'un nouveau territoire. Mais, soit dit en passant, le colon n'est ni un immigrant ni un exilé, il s'est approprié la Guinée à un moment de l'Histoire, créant au départ des comptoirs pour le commerce de marchandises diverses et plus tard pour celle des esclaves. Ce pays apparaît simultanément comme un berceau, lieu d'ancrage, une terre promise que conquiert les peuls et un espace troublé par la démarche colonisatrice. Le changement et la mouvance définissent le passé et le présent de la Guinée. C'est une histoire faite de flux et de reflux. André Lewin écrit :

La Guinée aujourd'hui est l'aboutissement historique d'une évolution millénaire où se mêlent, indissolublement liés, une préhistoire encore mal connue, la naissance et la disparition d'empires africains plus vastes et déjà fortement structurés, les flux et reflux d'ethnies africaines amenant leur religion, leur organisation sociale, leur langue, les premiers contacts avec les navigateurs et marchands européens, les rivalités entre puissances maritimes, l'arrivée des premières missions chrétiennes, la résistance à l'intrusion coloniale, l'organisation politique, administrative, économique, sociale et culturelle imposée par la colonisation française, qui donna finalement à la Guinée ses frontières actuelles et lui légua un actif et un passif qui modèlent encore largement ce pays...<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> André Lewin, *La Guinée*, Paris, PUF, Que sais-je, 1984, p.25

On ne saurait en somme proposer une lecture de la Guinée actuelle qui fait abstraction de son riche passé.

## **1-1 Mouvements et installation d'un peuplement composite**

### **1-1-1 Premiers habitants du Fouta Djallon**

En Guinée, se situe aujourd'hui le Fouta Djallon, massif sur lequel se sont installés les premiers habitants de cette région de l'Afrique, refuge liminaire pour des populations fuyant la guerre. Cependant, historiens et archéologues s'accordent aujourd'hui pour reconnaître que l'on sait encore très peu de choses de la préhistoire de la Guinée. De l'avis d'André Lewin, le territoire est habité depuis 30000 ans par les populations qui l'occupent actuellement. L'agriculture et l'usage du fer seraient pratiqués dans les terres depuis plus de 3000 ans et, sur la côte et dans la zone forestière, la pêche et l'agriculture seraient pratiquées depuis cette même période avec des groupes qui vivent séparément. Thierno Diallo, dans son ouvrage *Les Institutions politiques du Fouta Djallon au XIX<sup>e</sup> siècle* faisait le même constat et relevait une série de questions sur cette période peu connue de la Guinée :

L'histoire du Fuuta Dyallon qui, écrit-il, semble avoir intéressé un grand nombre de chercheurs, est loin de livrer tous ses secrets. Elle pose encore des problèmes insolubles. A partir de quelle époque le Fuuta ou plutôt le massif montagneux a-t-il été habité pour la première fois ? Par qui ? Y-a-t-il eu des invasions successives ? Qui étaient ses envahisseurs ? Quel fut leur comportement à l'égard des vaincus ? Comment fut résolue la cohabitation entre vainqueurs et vaincus ? Par

l'assimilation ? Par l'expulsion ? A quels groupes ethniques appartenaient-ils les uns et les autres ? Quel était leur genre de vie ?<sup>77</sup>

Thierno Diallo ne propose pas de réponse mais laisse supposer à travers ce questionnement la réalité des mouvements de populations qui ont présidé à la construction de la Guinée. On serait dans la logique d'un déplacement de peuples plus ou moins guerriers qui auraient conquis l'espace. La migration est posée à l'origine de cette construction d'un Etat et elle suppose l'assimilation par les nouveaux arrivants d'une somme de valeurs. Le propos de Thierno Diallo mentionne également la question d'une possible expulsion des premiers habitants de cette région. L'expulsion a-t-il obligé ces derniers à se chercher de nouvelles terres ? Les a-t-elle condamnés – fût-ce pour un temps – à l'exil ?

Dans ce mouvement migratoire, les premiers groupes ethniques qui se sont installés au Fouta Djallon seraient, de l'avis de Diallo et Lewin les Baga vers les IX<sup>e</sup> ou VIII<sup>e</sup> siècle. C'est du moins, précise Diallo, ce que mentionnent la plupart des textes oraux datant de cette époque. Les Baga auraient été refoulés par les Jalonke qui ont envahi le Fouta Djallon au XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Les Jalonke marqueront le Fouta Djallon parce qu'ils donneront son nom (*Jalonkadugu*) au massif montagneux. L'historien se demande si les Jalonke descendent des Soso qui habitaient la rive gauche du Niger (Jaaliba) entre Kulikoro et Segou (Ségou).

---

<sup>77</sup> Thierno Diallo, *Les Institutions politiques du Fuuta Dyalon au XIX<sup>e</sup> siècle*, Dakar, IFAN, 1972, p. 29. Thierno Diallo écrit « Fuuta Dyallon », mais l'on verra que l'orthographe du mot varie selon les historiens. Pour notre part, nous retenons « Fouta Djallon ».

C'est dire que la population actuelle de la Guinée est composite, née de diverses implantations d'ethnies et de brassages, ce qui, à la fois, simplifie et complexifie la définition identitaire. En effet le Guinéen pourrait a priori se situer dans une ethnie dont les origines peuvent se révéler complexes. Soit dit en passant, c'est à l'ethnie peule que s'identifie Tierno Monémbo, il est peul, et le fait que le romancier ait donné un roman (*Peuls* 2004) sur la question, ouvrage conçu au terme de fructueuses recherches, peut expliquer ce besoin d'identification. La diversité des peuples suppose également celle des langues. Une carte linguistique de la plupart des régions d'Afrique offre en effet l'image classique du Babel, espace qui affirme une sorte de concurrence des langues. Le Fouta Djallon, bien évidemment, n'échappe pas à la règle. C'est le lieu typique d'un mélange d'ethnies, langues, religions (musulmans et animistes entre autres.) Dans son *Histoire du Fouta Djallon*, El Hadj Maladho Diallo insiste sur cette diversité née de conquêtes et migrations successives. Il note :

Les anciens autochtones du Fouta Djallon paraissent avoir été des peuples cultivateurs-chasseurs, résidant dans les bas-fonds et parlant des langues semblables au Baga, au Tiapi, au Temné, au Limban et au Landouma que l'on parle encore aujourd'hui. Ces peuples auraient été très tôt refoulés par deux peuples étroitement apparentés : les Soussous et les Dialoukés. Originaires d'une zone comprise entre Koulikoro et Ségou au Mali, les Dialouké s'établissent d'abord à Labé Télidjé, sous la direction d'un certain Gourou Kanté, pour ensuite s'éparpiller sur toute la contrée nord. Les Soussous se fixèrent, au sud-ouest du Fouta, où ils chassaient, cultivaient dans les vallées, les plateaux

herbeux restant incultes, bien qu'apparemment fertiles et propices à l'élevage.<sup>78</sup>

Notre propos ne saurait se substituer à celui de l'historien ou de l'anthropologue. Il essaie uniquement, et dans une certaine mesure, de montrer la récurrence des mouvements migratoires du massif Guinéen, réalité qui confronte les déplacés à la question de l'assimilation, de la cohabitation, de l'expulsion. Le migratoire définit l'identité de la Guinée, elle en fait un peuple – mais la Guinée n'est pas un exemple unique – qui vit au présent la pluralité et la différence même s'il s'est constitué en nation. On pourrait se poser la question : Est-ce cette Guinée multiple, hétéroclite qui transparaît dans la fiction de Monénembo ou s'agit-il plutôt d'une Guinée unique, qui, ayant subverti les différences subit un même exil à Abidjan, Dakar ou Lyon ? Le temps et le travail poétique ont-ils fondu ces différences dans un fond culturel commun, partagé ? Au-delà de son identité peule, le romancier ne se définit-il avant tout comme Guinéen ? Le pays, nourri par le divers, impose de toute évidence une aura et une personnalité, un moi fort. En outre, on ne saurait omettre de mentionner qu'il hébergea de grands empires africains.

### **La Guinée et les empires du Ghana, du Mali et du Songhaï**

Si la Guinée actuelle est plutôt désignée comme le berceau de l'empire du Mali (XIII<sup>e</sup> siècle), on note que la Haute-Guinée fut culturellement et économiquement très influencée par l'empire du Ghana (Xe-XI<sup>e</sup> siècle). Ce royaume qui correspond au Mali et à la Mauritanie d'aujourd'hui fut

---

<sup>78</sup> El Hadj Maladho Diallo, *Histoire du Fouta Djallon*, Paris, l'Harmattan, 2001, p.15.

gouverné par des Soninké, population de la même race mandingue que celle de la Haute-Guinée. Très tôt, la Haute-Guinée a connu un réel apogée, la région se développa mais l'empire du Ghana sera mit en déclin à la fin du XI<sup>e</sup> siècle par l'invasion des Almoravides convoitant ses richesses et désirant y implanter la foi musulmane. Le petit royaume de Sosso né sous les cendres du Ghana sera conquis par l'empire du Mali au XIII<sup>e</sup> siècle. Ce fut un royaume prospère sous la direction de Soundiata Keita qui réalisa l'unité de toutes les tribus du royaume. Il installa sa capitale à Niani, village de la haute-Guinée. A la mort de Soundiata en 1255, Mansa Moussa régna de 1307 à 1332 et étendit les limites géographiques de l'empire jusqu'à l'Atlantique et à la Haute-Volta tout en développant son économie. En 1450 le Songhaï, Etat jusque là vassal du Mali l'envahit et prit Niani. Ce dernier empire s'étendra progressivement vers le nord et vers l'est, les confins du désert de l'Algérie et du Niger. Affaibli par les luttes et rivalités tribales, l'empire de Songhaï sera conquis en 1591 par les armées maures venues du Maroc.

La création des empires obéit à la logique d'invasion, d'installation, de soumission ou d'expulsion de l'autochtone. On peut supposer qu'au cours de ces siècles mouvementés, nombre de tribus, chassées, se sont retrouvées sur les routes de l'exil. Mais il faut retenir que ces empires permirent une sérieuse organisation politique et économique de l'Afrique de l'Ouest ; des villes-mémoire, Koumbi-Saleh (empire du Ghana), ou Niani (Mali) se sont développées par les échanges commerciaux et le contact de voyageurs. Ce moment central de l'histoire a, d'une certaine manière, désenclavé la Guinée et toute la région, il l'a ouvert aux

mondes atlantique (vers l'est) et arabe(vers le nord). A propos de l'empire du Mali, de son apogée, et de l'œuvre de Mansa Moussa, André Lewin écrit :

Son expansion viendra trois siècles plus tard, avec le développement des mines d'or de Bouré, site alluvionnaire situé sur la rivière Bakoye, au nord de Siguiri, qui entraîna un vaste courant d'échanges commerciaux et humains avec l'ensemble de l'Afrique de l'Ouest et même le monde méditerranéen [...] Mansa Moussa fit de Niani une véritable plaque tournante de la vie commerciale, culturelle et politique de l'Afrique de l'Ouest. En 1324, il accomplit le pèlerinage de la Mecque et fait venir d'Egypte un architecte célèbre pour urbaniser la ville et construire des palais dignes de son rang. Des caravanes partent régulièrement jusque vers le Maghreb, l'Egypte, l'Arabie.<sup>79</sup>

En somme, la Guinée et toute cette région de l'Afrique n'auront pas entendu la colonisation pour s'ouvrir à l'Autre et amorcer un réel décollage économique. Des propos sus-mentionnés, la région apparaît comme un *centre* de civilisation créée par la rencontre, le voyage et le mélange des peuples. Lorsque nous évoquons la Guinée dans le cadre de cette analyse, ce n'est pas une contrée isolée et "primitive" qui émerge. C'est un monde ouvert, en relation avec les autres aires géographiques et culturelles dont il est question quoique le gouffre soit aujourd'hui profond entre la grandeur, la prospérité d'antan et le dénuement actuel d'une population sous-développée. Ce territoire demeure cependant "le repaire" de nomades qui ont su lui donner un rythme et un parcours existentiels particuliers.

---

<sup>79</sup> André Lewin, *La Guinée*, op. cit. p. 28-29

### 1-1-2 Nomades Peuls

Les hypothèses sont nombreuses quant à l'origine de ce peuple d'éleveurs qui s'installa véritablement en Afrique de l'Ouest à partir du XIXe siècle. En 1725, relève Lewin, sous la direction d'Ibrahim Moussa, de Karamoko Alfa et d'Ibrahima Sory, ils auraient conquis le Fouta Djallon où ils imposèrent par la force la religion musulmane. La société qu'ils mirent en place, composée de neuf provinces avec pour capitale politique Timbo et pour capitale économique Fucumba, fut gérée par une sérieuse administration placée sous la direction (politique et spirituelle) d'un Almamy. Avec l'arrivée des peuls, la carte politique et culturelle de la région changea de visage. Il y implantèrent en effet le premier Etat musulman dès 1800. On sait que cette ethnie donnera à cette région de l'Afrique ces plus grands résistants. Outre Samory Touré, on peut mentionner Alpha Yaya Diallo, roi de Labé à la fin de XIXe siècle ou El Hadj Omar, venu du Fouta Toro (Sénégal) en 1826 et qui s'implanta également au Fouta Djallon.

Pour en revenir à l'origine de ce peuple, la plupart des thèses, du moins les plus convaincantes de l'avis de Thierno Diallo (*Les institutions politiques du Fouta Dyallon au XIXe siècle*) les font descendre de la vallée du Nil. Ils seraient les descendants d'anciens Egyptiens, Nubiens, Kouchites (royaume de Kouch-Meroe) et de tribus éthiopiennes issues de l'ancienne Abyssinie. On peut affirmer que c'est au cours de leur cheminement qu'ils ont "choisi" d'occuper le Fouta Djallon. L'itinérance, en soit tradition et mode de vie, explique la genèse et le

parcours des peuls. El Hadj Maladho Diallo résume ainsi cette vie, ce destin fait de traversée :

Peuples pasteurs, précédés de leurs troupeaux, ils allaient en vrais nomades, accompagnés de la tribu à la recherche de nouveaux pâturages. Quand l'herbe manquait en un endroit, ils transhumaient vers un autre point ; et c'est ainsi que, de pacage en pacage, d'oasis en oasis, ils auraient suivi les contreforts de l'Atlas pour descendre d'abord en pays berbère jusqu'à Fez. De là, ils se seraient retrouvés au Tagan, au Sahel, au Macina, s'éparpillant dans toute la vallée du Niger pour venir finalement s'implanter dans les trois Fouta : Fouta Djallon, Fouta Toro et Fouta Négérien.<sup>80</sup>

Nous interprétons, dans la première partie de cette analyse concernant la poésie pastorale peule, cette migration comme un exil particulier qui s'inscrit naturellement dans une tradition mais qui s'impose aussi comme une nécessité pour la survie du bétail. L'errance fait partie de l'identité déroutante – c'est le mot qu'emploie Monénembo – du peul :

Tu erres depuis l'époque d'Horus, sans bagages, sans repères, sans autre boussole que le sabot qui piétine sous tes yeux. Tu campes et décampes au rythme des saisons, au gré de tes délires, comme si une bestiole te rongerait la cervelle, comme si tu avais le feu au cul [...] Ton identité déroutée, tes pays sont trop nombreux. Ton chemin déborde de

---

<sup>80</sup> El Hadj Maladho Diallo, *Histoire du Fouta Djallon*, op. cit. p. 16.

blancs et de zones d'ombre, de croisements alambiqués et de surprises déroutantes, nomade invétéré.<sup>81</sup>

On voit clairement à travers cet extrait qu'au-delà du lieu géographique, c'est dans le cheminement que le peul pose son identité, le voyage est patrie. Monémbo, dans *Peuls* situe les premiers mouvements migratoires des peuls très loin dans le temps ; entre 1400 et 1510 : « *Vers l'an 1400 des Nazaréens, errait donc dans le Bakhounou, une horde de Peuls-rouges, vivant de rapines, de graminées sauvages et de gorgées de lait aigre.* » (p. 19) Il s'agit là des premiers mots du chapitre liminaire qui inscrit un verbe, « errer », aux frontispices de l'histoire.

Le peul se forme et se définit au fil des territoires qui se succèdent, sa vie est une perpétuelle expatriation même si on arrive aujourd'hui peu ou prou à assimiler tel groupe à tel ou tel Etat. Du coup, *Le pays peul* serait l'un des plus vastes de l'Afrique. Ce pays, à la fois réel et virtuel recouvre une bonne partie de continent noir, de la vallée du fleuve Sénégal aux forêts de l'Oubangui. Il (le pays peul) subvertit les frontières coloniales. La migration, ici, traduit un rapport précis au monde et à l'Histoire. Angelo Maliki, Roselyne François et Manuel Gomez précisent ce rapport à travers l'exemple des peuls WoDaaBe, peuple nomade éparpillé dans l'Ouest et l'Est africain :

Leur résistance se traduit en fait par le départ, la migration. C'est ainsi que s'exprime leur volonté lucide, et peut-être absurde à la fois, de

---

<sup>81</sup> Tierno Monémbo, *Peuls*, Paris, Seuil, 2000, p. 13-15. Tiré du passage introductif du roman, ce passage rend bien la réalité de la migration peule, un vécu qui s'oppose au départ à toute tentative de sédentarisation.

continuer à avoir droit d'être eux-mêmes ! Toute l'histoire récente des groupes WoDaaBe est là. La mobilité des groupes n'est pas seulement un simple phénomène géographique, mais une véritable prise de décision culturelle. C'est le refus d'une minorité de se laisser absorber par le système global. Mais la seule arme disponible est la fuite en avant dans un ailleurs géographique et culturel à la fois où l'on ne peut continuer à être soi-même qu'au prix de ne compter plus rien aux yeux des autres, parce que différents.<sup>82</sup>

Sa différence, le peul l'assume et semble avoir définitivement inscrit son parcours dans une sorte d'exil permanent. Et, à propos de Tierno Monénembo, on pourrait, à juste titre, se demander si son exil s'inscrit dans une sorte de continuum de cette errance liminaire, historique, s'il s'agit d'un destin qui n'épargne ni l'homme ni son œuvre. On serait plutôt tenté de parler d'une recreation poétique de cet exil, la substitution d'un chemin imaginaire aux pâturages du réel. De toute évidence, explorant d'autres espaces tels la Grande Afrique, l'Europe ou les Amériques, cette œuvre semble vouloir pousser plus loin la quête, éclater les limites du premier territoire d'exil. Territoire composite donc, la Guinée de par sa situation côtière, subira, dans son histoire, l'intervention de voyageurs venus d'outre Atlantique.

### 1-1-3 L'intrusion portugaise et la traite négrière

Les Portugais furent les premiers européens à avoir débarqué sur les côtes de la Guinée. Une des hypothèses concernant l'origine du nom de

---

<sup>82</sup> Angelo Maliki, Roselyne François et Manuel Gomes, *Nomades peuls*, Paris, L'Harmattan, 1988, p.43.

Guinée se rattache d'ailleurs à cette intrusion portugaise. Le nom viendrait en effet de la langue soussou *djiné* qui veut dire « femme ». Les Portugais descendus sur la côte auraient demandé à des femmes qu'ils aperçurent le nom du pays. Ces femmes qui n'avaient pas compris la question, auraient répondu qu'elles étaient des femmes, elles auraient dit : « djiné ».<sup>83</sup>

A partir du XVe siècle donc, les navigateurs portugais arrivèrent sur les côtes de l'Afrique de l'Ouest (Gambie, Mauritanie, rivages de la Guinée). Les historiens expliquent cette démarche de l'Europe vers l'Afrique par le besoin qu'eut cette dernière (L'Europe) de trouver de l'or pour l'achat des épices de l'Asie.<sup>84</sup> Henri le Navigateur, qui construisit un fort à Sagres (extrême sud-ouest du Portugal) d'où il envoya des expéditions vers l'Afrique fut le premier à donner l'élan. En 1453, Nuno Tristao, chevalier de l'infant du Portugal donna le nom (le sien) de rio Nunez au fleuve Tinguilita. Ce fleuve ouvrit la route du Fouta Djallon et en 1467, les côtes de la Guinée française furent explorées par Piedro da Cintra et da Costa. Dès le XVe siècle donc la

---

<sup>83</sup> Outre cette anecdote à propos de l'origine du nom Guinée, on évoque également l'expression berbère *akal-n-iguinaouen* qui veut dire « pays des noirs ». Le terme désigne aussi une monnaie anglaise émise en 1663 par le roi Charles II. Une pièce de toile qui servait de monnaie d'échange aux marchand de la région portait également le même nom.

<sup>84</sup> Muriel Devey écrit à ce propos « Poivre, piment, cannelle et gingembre constituaient, en effet, avec les tissus précieux, la soie et l'indigo, les principaux postes des importations européennes d'Asie. Les guerres entre Européens, en particulier la guerre de Cent Ans, avaient aggravé la déflagration du métaux précieux. L'or venait en grande partie d'Afrique, mais il était drainé par les commerçants musulmans du Maghreb, qui se montraient des coursiers très intéressés. Quant aux produits de l'Extrême-Orient, ils transitaient depuis la Malaisie jusqu'en Italie par les nombreuses mains des marchands chinois, persans, arméniens, arabes, égyptiens, syriens, génois, tous également âpres au gain. Tous ces intermédiaires avaient pour inconvénient de renchérir le prix des épices. D'où l'idée de court-circuiter les marchands arabes en trouvant une route maritime vers les Indes, en contournant l'Afrique. » in *La Guinée*, Paris, Karthala, 1997 p.81.

Guinée fut en contact avec l'Europe des navigateurs et des négriers. Ils appelèrent « Cap de Sagres » le promontoire sur lequel s'érige aujourd'hui la ville de Conakry. Ils demeurèrent pendant plus d'un siècle les seuls maîtres de la côte. De la recherche des métaux précieux, ils passèrent au commerce du « bois d'ébène », nom donné aux esclaves noirs. Les Noirs, en effet, pourraient devenir des serviteurs dociles dans les cours ou dans les armées arabes. Pour les régions côtières de l'Afrique, le XVI<sup>e</sup> siècle inaugura un projet d'expatriation et de déracinement qui ne connaîtra sa fin que trois siècles plus tard. Muriel Devey revient sur les débuts de la traite négrière sur la côte africaine :

Les Portugais restèrent les maîtres des rivages africains pendant plus d'un siècle jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. Au début, ils cherchaient des métaux précieux. Peu à peu, ils ajoutèrent à leur commerce de poudre d'or des pointes d'ivoire, de la gomme arabique et du poivre. Par la suite, ils s'aperçurent qu'il y avait un profit considérable à tirer, outre ces marchandises, des esclaves noirs qui leur étaient vendus sur la côte. L'ère de la traite négrière atlantique avait commencé. Ce commerce d'esclaves, pratiqué sur une petite échelle entre l'Afrique noire et l'Arabie, et sans doute dans les deux sens avant l'islam, avait pris une expansion aux premiers siècles de l'islam. A partir de cette époque, il alimenta le monde arabo-musulman et même l'Inde et porta principalement sur les Africains noirs qui étaient utilisés comme domestiques, venaient grossir les rangs des armées arabes ou travaillaient dans les grandes plantations du bas Iraq. Le premier axe du commerce des esclaves africains reliait le pays des « Noirs » à la péninsule arabe et le second, mis en place dès le milieu du VII<sup>e</sup> siècle reliait l'Egypte et la Nubie. Un troisième axe d'approvisionnement se

développa vers l'ouest mettant en rapport continu le Maghreb avec le Soudan central et occidental, grâce aux voies transsahariennes.<sup>85</sup>

On mesure, dans cet extrait, la multiplicité des chemins empruntés par les esclaves noirs. L'Arabie, le monde arabo-musulman, l'Inde, le Bas Iraq, l'Égypte, la Nubie constituent les premiers points de chute de ce qui n'est pas autre chose qu'un exil. Parce qu'il faut mentionner que nombre de ces esclaves étaient tout simplement vendus et déportés pour des motifs (crimes, vols et autres actes entraînant le déshonneur...) qui ne permettaient pas leur retour dans leurs clans ou tribus d'origine. L'Arabie, l'Iraq, ne sont pas des régions frontalières de la Guinée et on peut comprendre l'ampleur que prit à cette époque le mouvement migratoire. Un mouvement qui s'est effectué dans deux, trois ou plusieurs sens : arrivée des Portugais sur les côtes africaines, cheminement des négriers arabes dans le désert à la recherche du « bois d'ébène », dispersion des esclaves ou tribus captives en Égypte, Arabie, Inde. On pourrait parler de pays et de sociétés qui se sont constitués par le voyage et la conquête perpétuelle.

Il a été fait mention de cette succession d'entreprises de conquête et des empires qui ont fait la Guinée. Toute une région, des rives de l'Afrique de l'Ouest au Moyen-Orient semble avoir baigné dans cette logique du voyage et de la conquête. Elle (la région) n'est d'ailleurs pas une exception. Le voyage, le déplacement, la démarche du Rhapsode pour reprendre Ismail Kadaré, s'impose encore une fois comme le préalable à la construction d'une civilisation. L'entreprise des voyageurs

---

<sup>85</sup> Ibid. p.83-84

arabes et portugais (négriers et navigateurs) a participé de l'éclatement du peuplement guinéen ; elle en a modifié la structure sociale et, si on y regarde de près, on voit que la géographie de cette première traite entre les côtes, les riches royaumes de l'intérieur africain, l'Égypte, l'Orient et le Moyen-Orient et l'Europe s'avère plus complexe que le schéma du commerce triangulaire entre l'Afrique, l'Europe et l'Amérique. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le commerce des esclaves entre ces trois grands continents accentuera le dépouillement des côtes africaines. Ce commerce bénéficiera de moyens plus importants à partir de ce siècle et, à la traversée du désert du Sahara, aux caravanes de négriers, s'est substitué un périple plus long à travers les mers vers la lointaine Amérique. Ce sont les Français, Anglais et Hollandais, qui, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, insuffleront un souffle nouveau et donneront une ampleur plus importante au commerce des Noirs en Amérique. Ils ont dépossédé les Portugais du monopole de la traite sur la côte Ouest de l'Afrique ayant bénéficié d'une meilleure organisation, notamment par la création de compagnies, des regroupements de marchands très efficaces. Mais il demeure le fait que le Portugal a su donner le ton de ce qui est apparu comme une entreprise inhumaine.

Les Portugais, très vite, ont rendu opérationnels des comptoirs d'où partaient les esclaves pour leur voyage sans retour. Anne Stamm, dans son *Histoire de l'Afrique précoloniale*<sup>86</sup> trace une carte des principaux comptoirs construits à l'époque par les Portugais, Français, Anglais, Hollandais. On retient pour la France : Saint-Louis (1638), Gorée (1677), Assinie (1687) ; pour l'Angleterre : Coromantin (1631), Wineba (1650) ;

---

<sup>86</sup> Anna Stamm, *Histoire de l'Afrique précoloniale*, Paris, PUF, 1997, cité par Muriel Dewey, op. cit. p.82.

pour la Hollande : Fort Saint-Antoine (1642) et pour le Portugal : Portudal (1460), Mitumbo (1460), Saint-Georges de la Mine (1482), Gwato (1486), Sao Tomé (1689). Les comptoirs portugais, on le voit, sont les plus anciens et permettent de mesurer l'importance et la durée d'une longue entreprise de déportation. Cinq comptoirs et pas moins, répartis entre le Sénégal actuel (Pordudal), la Guinée (Mitumbo), la côte nigériane (Gwato) et les îles du centre et de l'ouest du continent noir (Sao Tomé). Les comptoirs de regroupement et d'embarquement des esclaves, sont, nous le précisions plus haut, des portes qui ouvrent sur la route d'exil, ils introduisent l'esclave dans l'espace de la vaste mer, de l'étrange et de l'inconnu.

Il faut mentionner également qu'autour des ces comptoirs, furent construites des cellules où les esclaves pouvaient séjourner des jours, des semaines, voire des mois avant leur déportation. Le comptoir et la cellule imposent la même symbolique du lieu-clos qui exile. Ils enferment les captifs dans leurs propres limites territoriales, accroissant du coup la dimension de leur exil. L'esclave est en effet privé de pays, d'un cercle familial et affectif et de tout contact avec l'extérieur. Et, lorsqu'il quitte la cellule, ce sera pour rejoindre les cales des navires. La stratégie du négrier est celle du maintien à l'écart de l'Autre, esclave-captif, déshumanisé, réduit à la dimension de produit, simple valeur d'échange. Entre les XVe et XIXe siècles, les marchands d'esclaves ont exilé vers l'Europe ou l'Amérique un nombre important d'hommes et de femmes pour la seule région du golfe de Guinée :

On peut estimer, note André Lewin, à plus d'un demi-million les esclaves originaires de cette partie [le golfe de Guinée] de la côte et qui partirent vers l'Europe ou l'Amérique, et ce chiffre n'inclut pas ceux, très nombreux, qui périrent entre le lieu de leur capture et l'embarquement.<sup>87</sup>

Le golfe de Guinée est un lieu-mémoire de la traite négrière. Le nombre et l'importance des comptoirs en fournissent la preuve comme l'imaginaire, le roman de la traite qui y renvoie de manière récurrente. Le guerrier Mandé du *Nègre de l'Amistad*, le personnage d'Alex Halley (*Racines*) ou le *Tamango* de Mérimée s'identifient à cette côte, pays natal qui, dans les textes, à valeur de mythe. L'Afrique contemporaine affiche une certaine conscience de l'importance de ces lieux de mémoire, mythiques et témoins de l'histoire. Saint-Louis et Gorée (Sénégal), Ouidah (Bénin), Elmina (Ghana) entres autres sont des lieux visités encore aujourd'hui par un public plus ou moins conscient du rôle que ces ports ont joué dans l'Histoire. Ils participent de la réalité et de l'imaginaire de l'exil des Noirs en Amérique. Il s'agit des pôles historiques constamment revisités par les artistes et les curieux et on comprend dans cette mesure que le *Pelourinho* (roman de la quête) de Monénembo n'aurait pu rester étranger à la question. Le rapport qu'on pourrait établir entre les auteurs et ces lieux serait celui du pèlerin au lieu de pèlerinage. Les œuvres pourraient s'inscrire dans un projet de retour aux sources qui les identifie et les légitime.

A cette côte, correspond et fait écho un lieu témoin et acteur de la traite. Un espace nom moins significatif : la Côte-est du Brésil, la ville de

---

<sup>87</sup> André Lewin, op. cit. p.33.

Salvador de Bahia où, dès le XVe siècle, furent convoyés les esclaves. L'analyse pourra y revenir notamment à travers le périple qu'entreprend *là-bas* Monénembo et son personnage. Mais il pourrait être signalé en passant que Bahia est la ville la plus africaine du Brésil, habitée par une population aux origines diverses : Yoruba, Congolais ou Guinéens de l'Ouest africain dont les pratiques cultuelles et culturelles rappellent celles de l'Afrique noire. La cité est une part du continent noir, née des exils et migrations. La question des mouvements migratoires que la Guinée a connus met en scène une pluralité de mondes. Proches ou lointains ces mondes ont ceci de commun qu'ils confrontent l'expatrié à *l'étrange, la nouveauté et la différence* et ce bien avant l'intervention du colonisateur européen.

## **1-2 Le projet et l'installation coloniale**

### **1-2-1 La Guinée des mutations**

Il n'y a nul besoin ici de revenir sur le détail de l'installation française en Guinée. Ce pays, hormis la distance prise en 1958 par rapport à la communauté française du Général de Gaulle fut géré de la même manière que les autres colonies françaises de l'AOF (Afrique Occidentale Française). Le plus intéressant – et cela vaut pour les autres colonies – serait de voir de près les profondes mutations que l'intrusion coloniale a fait subir à l'organisation sociétale dans son ensemble. Mais on peut retenir que c'est réellement à partir de 1794 qu'a débuté la conquête des terres de l'intérieur de la Guinée sous une première impulsion des Anglais Watt et Winterbottom qui atteignirent Timbo à partir du Rio Nunez. En 1805, Mungo Park poussera plus avant la

démarche des Anglais et en 1818, le Français Gaspard Mollien parvient au Fouta-Djalon depuis le Sénégal. En 1827, René Caillé, à partir de Boké, traverse à pied le Fouta et arrive à Tombouctou. Un demi-siècle plus tard, les armées de Faidherbe vont tenter de conquérir la Moyenne et la Haute-Guinée pendant que la marine française, sur les côtes, poursuit les négriers et signe des traités avec les chefs locaux ; des traités qui, officiellement, substituent un autre commerce (l'or, la cire, les peaux...) à celui des esclaves. Des comptoirs commerciaux vont ainsi s'installer sur la côte<sup>88</sup> ce qui va déterminer l'importance de la conquête de l'intérieur pour assurer leur sécurité. On retient également qu'à partir de 1866, Boké, Benty et Boffa accueillirent les premiers missionnaires catholiques et en 1880, la France a fini d'acquérir des droits sur la côte, plus précisément la presqu'île de Timbo où s'élève aujourd'hui Conakry. En 1881, l'administrateur Noirot et le docteur Bayol signent avec l'Almamy du Fouta un traité qui établit le protectorat français sur la région peule. En 1897, un nouveau traité signé entre la France et un Almamy qui serait acquis à leur cause établit la souveraineté du colonisateur sur l'ensemble du Fouta-Djallon. A partir de là et après avoir exilé le roi du Labé Alpha Yaya Diallo, un des derniers résistants à l'occupation en 1911, la France mettra sur pied en Guinée une rigoureuse administration qui bouleversera profondément la société traditionnelle.

Comme dans la plupart des colonies françaises, l'Ecole et la Religion ont été les premiers acteurs et cause des mutations sociales. Les instituteurs étaient d'ailleurs pour la plupart des religieux. Ces derniers donnent un enseignement qui, pour l'essentiel, tranche avec le savoir

---

<sup>88</sup> André Lewin mentionne les entreprises J.-B. Pastre, Blanchard et Merle ou Neveu et Fils qui s'installeront à l'époque sur la côte. (p.35).

transmis par les sages de la société traditionnelle. L'école et la religion coloniales introduisent un autre rapport au monde et à la divinité ; ils ébranlent les fondements d'une société qui reconnaissait l'autorité des chefs. Cette chefferie traditionnelle, verra son pouvoir réduit, remis en question par la nouvelle administration. C'est également le moment où l'architecture et la structure sociales de villes changent ; elles se développent par rapport à une nouvelle donne économique. Les premiers mouvements de populations ont concerné l'affluence dans les cités côtières des peuplements de l'intérieur pour les besoins de la main-d'œuvres. Muriel Devey écrit :

Les migrations ont particulièrement touché l'intérieur du pays notamment le Fouta-Djallon. Les principales zones d'immigration ont été la région maritime où étaient concentrées les grandes plantations, les centres miniers et villes, en particulier Conakry. En outre, fuyant le travail forcé et l'impôt ou poussées par des raisons économiques, des populations se sont réfugiées dans les pays voisins. Ces mouvements migratoires, qui ont concerné en majorité des hommes ont eu des répercussions sensibles sur l'agriculture.<sup>89</sup>

La cité coloniale vide ainsi les campagnes pour satisfaire ses besoins en hommes, mieux, cette cité voit émerger de nouvelles catégories socio-professionnelles : plantons, cadres, médecins, instituteurs, commerçants... Elle instaure en outre entre les populations une sorte de hiérarchie définie essentiellement par la fortune. Il s'agit également, tel que précisé plus haut, d'une société largement individualiste où le destin communautaire fait place au projet et au cheminement personnel. Un moi

---

<sup>89</sup> Muriel Devey, op. cit. p.124-125

singulier s'émancipe et s'affirme au détriment du moi social, le groupe. La nouvelle donne économique coïncide avec une réelle désorganisation de la société guinéenne comme le souligne l'historien Ibrahima Baba Kaké :

L'économie de traite accentua ainsi la lente décomposition des cadres sociaux traditionnels et favorisa la stagnation. Cette économie fut rendue possible grâce à l'application de systèmes politiques coloniaux différents dans leurs structures mais qui, finalement, arrivaient au même résultat en ne laissant à l'Africain aucune chance de conserver son caractère original, sa culture et sa civilisation propres.<sup>90</sup>

La présence coloniale en Afrique a péché en ceci qu'elle a tenté de remplacer un équilibre ancien par une nouvelle vision du monde que l'Africain n'a pas réussi à intégrer dans un laps de temps trop court. Il s'est agi pour nombres de populations de composer avec une logique économique dont ils ont fini par subir les conséquences, négatives pour la plupart. L'architecture sociale a été modifiée ainsi que le rapport de l'individu avec le groupe. Le projet colonial a remis en cause les liens de caste et de tribu, il dépossède le Nègre à la fois du socle familial et de lui-même. Car, la nouvelle identité qu'il affiche est problématique, son contenu est ambigu. Les mutations observées au cours de la colonisation ont abouti à une véritable fracture de la société guinéenne, fraction, dispersion de l'être et de la mémoire.

---

<sup>90</sup> Ibrahima Baba Kaké, « L'époque coloniale », in *L'Afrique, mythes et réalités d'un continent*, sous la direction de Rémy Bazenguissa et Bernard Nantet, Paris, le Cherche midi, 1995, p.122.

Le portrait qu'offre le Guinéen sous la colonisation est loin du charisme et du profil fédérateur d'un Soundiata Kéita décrit si bien par Djibril Tamsir Niane (*Soundiata Keita ou l'épopée mandingue*, 1974). Soundiata revient de son exil de Wagadou capital de l'ancien empire du Ghana pour réunir, reconstruire le Mandingue. Il se resitue, se recentre dans le noyau communautaire alors que le Nègre colonisé s'en défait attiré par l'Occident et ses multiples attraits. A l'instar du griot qui raconte l'histoire rapportée par Tamsir Niane la littérature orale africaine raconte une lignage, elle remonte le fleuve d'une descendance qui relie le passé au présent, hier et aujourd'hui. Or, la littérature née sous la colonisation et écrite dans la langue de l'Autre redescend ce fleuve à contre-courant ; l'imaginaire d'un Cheikh Hamidou Kane, sur un fond trouble constate la perte du lignage. Au récit unificateur du griot s'est substitué une démarche, une poétique du parcours solitaire. Nicole Pujolle constate à ce propos :

La littérature africaine, poétique ou romanesque, est récente et le plus souvent autobiographique. Depuis qu'elle s'édite, elle ne cesse de témoigner de la présence, dans l'aventure personnelle, de la tradition, nourricière pour Amadou Hampâté Bâ (*Amkoulel, l'enfantpeul*), mais contradictoire pour Cheikh Hamidou Kane (*L'Aventure ambiguë*).<sup>91</sup>

Il s'est affirmé au fil du temps et sous l'impulsion de l'école coloniale une prise en compte de l'Afrique par l'Africain au-delà du regard communautaire. Ce résultat n'est pas négatif en soi puisqu'il peut être synonyme de distance lucide et de prise d'une parole libre par rapport

---

<sup>91</sup> Thérèse Pujolle, *L'Afrique Noire*, Paris, Flammarion, 1994, p.35.

aux multiples problèmes auxquels est confrontée l'Afrique contemporaine. La question se poserait si, au contraire, ce nouveau regard devait marquer, signifier une rupture avec les valeurs du continent noir. Et c'est là, l'interrogation récurrente au sujet des écritures de l'exil : afficher ce regard de la distance et rester proche de ses valeurs. C'est dire aussi qu'on n'a pas fini d'interroger l'époque coloniale et ses multiples conséquences. Mais il faut également préciser que le projet colonial a souvent eu recours à la déportation, à l'exil des résistants et chefs africains pour asseoir son pouvoir. L'histoire de la Guinée, c'est également celle de Samory Touré, exilé par la France.

### **1-2-2 Samory Touré : l'exil**

De l'Almamy Samory Touré, roi du Wassoulou, empire né de la conquête et de la fusion de petits Etats et tribus de la partie ouest de l'Afrique (20000 km<sup>2</sup> entre la Guinée, le Mali et la Côte d'Ivoire actuels), on retient deux choses : Sa farouche résistance à la pénétration française et son exil final hors de son empire. Les historiens donnent de ce roi africain le portrait d'un caractère déterminé, un charisme fort qui réussit en quelques années à soumettre à son autorité nombre de souverains de la région. A la tête donc d'un immense royaume, Samory refusera en 1881 de mettre ce dernier sous le protectorat français. Ce fut le début de presque vingt années de luttes (de 1881 à 1898 date de l'arrestation de Samory) entre les forces françaises et les Sofas, les guerriers de Samory. On pourrait parler de vingt années de combats et d'errance dans cette partie de l'Afrique, un périple qui connut en 1893 son apothéose à travers ce que les historiens ont appelé la « longue marche » (Cf André Lewin). Il s'est agi d'un périple de 1000 kilomètres

de l'Almamy et de ses Sofas vers l'est, le Liberia actuel où ces derniers comptaient échapper à la pression française de plus en plus sérieuse. Une marche à travers des contées hostiles, quasi-inconnues et qui finira par décimer l'armée de Samory.

Cet épisode illustre la perte progressive du bercail par l'Almamy et les siens ; les années de lutte, tout en renforçant la détermination du combattant l'on à la fin exilé hors de la Guinée. Le 29 septembre 1898, Samory est arrêté à Guélérou par le capitaine Gouraud et ses hommes. Il sera, avec sa suite, traîné en vaincu à travers les territoires qu'il jadis conquis avant son exil final au Gabon précédé par une escale à Kayes et Saint-Louis. Khalil I. Fofana, dans son ouvrage *L'Almamy Samori Touré*, raconte la chute du héros :

Le convoi arriva à Kayes après d'interminables scènes d'humiliation. Le 22 décembre 1898, à Kayes, le gouverneur du Soudan, M. Trentinian prononça au cours d'une cérémonie d'une solennité exceptionnelle, la sentence condamnant l'Almami Samori Touré à « l'exil au-delà des mers » avec son fils Sarankén-Mori et Morinfindian Diabaté. Ils furent embarqués le même jour à bord d'un chaland pour Saint-Louis, avec le Gabon comme destination finale.<sup>92</sup>

On pourrait s'intéresser à la manière dont le vainqueur a traité Samory le vaincu. D'une part en l'humiliant, d'autre part en l'expatriant. Il est évident que ce fut pour l'Almamy une grande humiliation que de réapparaître à ses sujets vaincu, fatigué, lui qui connut tous les honneurs. En lui faisant entreprendre ce périple douloureux au cœur de son

---

<sup>92</sup> Khalil I. Fofana, *L'Almamy Samori Touré*, Paris, Présence Africaine, 1998, p.128.

royaume, en le montrant au peuple dans sa déchéance, le vainqueur n'a-t-il pas tenté de débarrasser Samory de son aura guerrier, sa fierté arrogante ? Samory perd son statut, son moi princier pour celui d'un vulgaire captif. Et on peut penser que c'est cet aura, ce moi fort qui a jusque là, assuré son influence sur les souverains rivaux. Le but du colonisateur a sans doute été de « casser » ce moi, ce mythe d'un être inébranlable auquel se référeront plus tard nombre de dirigeants africains au nombre desquels Sékou Touré.

L'exil de Samory se lit comme la triple privation de pouvoir, de la terre et du moi. En l'expatriant au Gabon, les Français rendent définitifs la privation de terre et la perte de soi. L'administration française opérera de la même manière pour le roi du Dahomey, Béhanzin, qui mourut exilé à Blida en Algérie. Pour ces souverains très liés à leurs patries, l'expatriation apparaît comme le plus terrible des châtiments. Au Gabon, Khalil Fofona donne de Samory le portrait d'un homme contraint de vivre hors de son « élément » :

Au Gabon, dans l'île de Missanga ( région de l'Ogooué) il avait à ses côtés Tiranké-Oulén Kamara de Damaro. Il fut soumis à un régime pénitentiaire contrariant ses habitudes sur tous les points : l'immobilité dans une enceinte étroite pour celui qui avait passé plus de la moitié de sa vie à galoper sur un cheval ; l'isolement pour ce meneur de foules ; un régime alimentaire des plus inadaptés parce que essentiellement composé de tubercules pour celui qui affectionnait les mets légers ; enfin un climat chaud et humide pour ce fils de la savane soudanaise,

tout devait concourir à précipiter sa fin. Il mourut le 2 juin des suites d'une broncho-pneumonie.<sup>93</sup>

Samory est-il mort *en exil* ou *d'exil* ? Secoué, anéanti par le constat du déséquilibre, le gouffre entre la grandeur d'avant et le déclin présent ? La mort comme fin, parce que ces deux moments d'une même vie (le passé et le présent) ne se ressemblent guère, ne se recourent en un possible point où le moi du héros aurait pu se reformer ? Le moi du souverain, trop libre pour supporter un quelconque enfermement ?

\*

\* \*

Pays d'une grande histoire, la Guinée marque de son empreinte l'histoire africaine. Des personnages d'un réel charisme ont traversé cette histoire et leurs traces demeurent d'actualité. De Soundiata Kéita, empereur du Mali, de Samory Touré le Guerrier et résistant du Wassoulou, la mémoire africaine retient une œuvre qui a participé à la construction d'ensembles étatiques forts, organisés. Les deux souverains n'ont-ils pas, au fil des conquêtes fédéré des royaumes ou tribus plus moins éclatées ? D'une certaine manière, ils ont entrepris l'unité d'une partie de l'Afrique, le développement de grandes cités. La Guinée est un Etat habité par une pluralité d'ethnies et de peuples qui ont fini par s'identifier à un seul ensemble malgré les conflits qui peuvent toujours

---

<sup>93</sup> Khalil Fofana op. Cit. p.129.

apparaître entre les différentes tribus. Dans le moi commun d'un Etat, se retrouvent les « mois » particuliers de tribus ou groupes ethniques comme c'est le cas pour nombres de pays du continent noir. Soit dit en passant, l'exil d'un Tierno Monémbo ou d'un Alioum Fantouré peut être lu comme le périple d'un moi singulier qui a échappé au moi global, celui de l'Etat qui, sous le régime de Sékou Touré prendra l'allure d'un véritable rouleau compresseur.

A travers le temps donc et par le truchement de la migration, la plupart des peuples qui constituent l'Etat guinéen se sont sédentarisés à l'exception de groupes peuls, des nomades dont la vie, le destin est en soi errance. Un destin défini par la traversée, le mouvement. La Guinée des migrations se présente comme un espace-carrefour ; son histoire est un condensé, un microcosme de l'histoire africaine. Dès le XIVe siècle, comme l'écrit l'historien Aly Gilbert Ifono, cette région s'est imposée comme un « Centre » qui fut à la foi le point de départ et le terminus de divers mouvements de populations. Il note :

L'ouverture commerciale par les voies maritimes opérées par les Portugais depuis le XIVe siècle, l'instabilité maritime qu'a connue la région du Haut-Niger au XVe siècle, firent du littoral [guinéen] un pôle d'attraction pour les populations mandingues. Il devint le « terminus » des migrations qui délivrèrent les peuples de la bouche du Niger des pressions politico-économiques du continent. Ainsi zone d'évolution des provinces occidentales de l'empire du Mali, le littoral guinéen fut le point des premiers contacts européens avec l'Afrique ; il fut le champ de prédilection du commerce des esclaves, toutes choses qui ont

favorisé d'importants mouvements migratoires des populations mandingues vers le littoral.<sup>94</sup>

La position de bercail et de lieu-refuge qui fut celle de la Guinée, par une sorte de caprice de l'histoire, s'oppose aujourd'hui à celle d'un Etat totalitaire qui poussé nombre de ses ressortissants au choix (ou au non-choix) de l'exil. La grandeur d'antan n'a non plus rien à voir avec la misère que connaît aujourd'hui ce pays. Deux portraits de la Guinée se chevauchent ainsi, le passé et le présent mais il reste la réalité de la grande ville, espace fusionnel où s'estompent les différences. Conakry, capitale de la Guinée contemporaine voit évoluer en son sein la noria de peuples qui composent le pays, le moi de la ville réconcilie les possibles « mois » conflictuels, dispersés. Deux tableaux de la Guinée en réel déphasage mais il demeure depuis Soundiata cet exil, ce cheminement, cette marche de l'homme Guinéen à l'amont et à l'aval de la construction de son histoire. Une histoire de quête. Dans son ouvrage *En quête d'Afrique*, Manthia Diawara relie les chemins de Soundiata et des nouveaux héros mandingues, vendeurs à la sauvette qui courent les pavés de Paris ou Harlem :

Soundiata nous met en garde contre les difficultés de l'exil : « Leurs pieds soulevaient la poussière des routes. Ils essayaient les insultes que connaissent ceux qui quittent leur pays. Les portes des toilettes se fermaient devant eux. Les rois les chassaient de leur cour. Mais tout cela faisait partie du grand destin de Soundjata. » [Tansir Niane p.28]

Cette sagesse sous-tend les nouveaux héros mandingues balayant

---

<sup>94</sup> Aly Gilbert Iffono, « Migrations mandingues dans la zone littorale guinéenne du XVème et XIXème siècle » in *Migrations anciennes et peuplement actuel des côtes guinéennes*, sous la direction de Gérald Gaillard, Paris, l'Harmattan, 2000, p.77.

l'esplanade de la Tour Eiffel et les rues de Paris, ou vendant des objets d'art aux touristes sur la 125<sup>e</sup> rue de Harlem.<sup>95</sup>

Ces Guinéens expatriés auraient-ils quitté le pays si ce dernier, ruiné par des années de dictatures et de corruption leur avait offert quelque chance d'évolution ? L'exil n'est-il pas un des héritages des vingt cinq années de règne de Sékou Touré, qui, après avoir incarné un certain espoir s'est révélé à la fin le pire des despotes ?

---

<sup>95</sup> Manthia Diawara, *En quête d'Afrique*, Paris, Présence Africaine, 2001, p.130.

## Chapitre 2 : Sékou Touré, l'Espoir, l'Oppression et l'Exil

De la période mouvementée de la colonisation, la Guinée est passée à une ère non moins décisive de son histoire : l'indépendance et le règne de Sékou Touré. Sous la direction de ce dernier, le Parti Démocratique de Guinée (PDG) – dénomination ironique d'un parti qui priva les Guinéens de leur liberté – s'empara des rênes d'un pouvoir qu'il ne lâchera que vingt-cinq ans plus tard. Des années au cours desquelles le PDG eut le temps de réduire au rang des pays les plus pauvres du monde une Guinée prometteuse tant par les hommes (Diallo Telli le diplomate et premier secrétaire général de l'Organisation de l'Unité Africaine ; les historiens Tamsir Niane, Ibrahima Baba Kaké entre autres), une ligne politique courageuse et des atouts (ressources) naturelles impressionnantes.

Au lieu d'assister à travers le temps à l'ascension annoncée d'un pays, c'est au contraire celle d'un homme, Sékou Touré, qu'il fut donné de constater. Peu à peu, les forces et valeurs d'un pays se sont diluées dans l'aura impressionnante d'un seul être. *Sékou Touré, le Héros et le tyran*, écrira plus tard l'historien Ibrahima Baba Kaké (Jeune Afrique, 1987). Cette double figure de héros et de tyran n'est pas dénuée d'intérêt et l'analyse tentera de la relever. On pourrait résumer ainsi le questionnement : Comment au héros, s'est substitué le tyran et quelles en ont été les conséquences pour la Guinée ? La liberté que clamait haut Sékou Touré devant le général de Gaulle ne s'est-elle pas muée en la pire des calvaires ? A la montée d'un homme, correspond la descente aux enfers d'un pays.

Il s'agit d'une période partagée entre l'Espoir, l'Oppression et l'Exil. L'analyse interroge ce moment critique, trouble qui a participé, au fil des expatriations, à la construction d'une diaspora guinéenne. Le pays natal traverse de parts en parts la fiction de Monénembo et on peut affirmer que l'expérience de l'oppression et la rupture avec ce monde premier en est le ferment. Sous la plume de l'écrivain, le pays est présence et traces, sa démarche traduit une interrogation permanente de la question totalitaire avec ses corollaires de violence, enfermement, exil. Il est difficile de cerner le moi de l'écrivain exilé sans s'intéresser à celui troublé de la Guinée de Sékou Touré.

## **2-1 L'Espoir**

### **2-1-1 Le courage d'un syndicaliste**

La société et la littérature contemporaines se sont souvent intéressés au charisme d'hommes ou de femmes qui, à travers l'Histoire, se sont illustrés par leurs combats pour des causes jugées nobles. On pourrait rappeler ici, le discours et l'action humaniste d'un Jean Jaurès, le combat en France d'un Jules Ferry pour l'instruction accessible à tous, le Mahatma Gandhi, le pasteur Martin Luther King Junior et leur lutte non violente pour une société égalitaire et de paix. A la figure de l'homme politique ou de l'humaniste, se rapproche celle du syndicaliste dont le but, l'action vise la défense du travailleur bien souvent malmené par la société de consommation et du profit. Il s'agit de figures dont la particularité est de communiquer aux masses un certain espoir. Dans l'œuvre de Zola, *Germinal* (19...), c'est tout le peuple des corons qui se retrouve galvanisé par le discours d'Etienne Lantier, rêveur, idéaliste et

défendeur des masses. Chez Sembène Ousmane, l'auteur des *Bouts de bois de Dieu* (1971), Ibrahima Bakayoko le syndicaliste symbolise et canalise la lutte d'un groupe d'ouvriers africains pour la reconnaissance de leurs droits. Lantier et Ibrahima Bakayoko sont restés proches de la « masse », ils ont été « dans le coup » aux côtés des pauvres. Cependant, si l'action des révoltés de *Germinal* et celle des grévistes des *Bouts de bois de Dieu* à souvent été réprimée dans le sang, le seul nom des meneurs – Lantier, Bakayoko -, leur simple évocation suffit à maintenir la flamme de la lutte et de l'espoir. Les dernières pages de *Germinal* présentent un Lantier secoué mais déterminé. Zola se prend avec son héros à rêver à cette « germination qui fera éclater la terre. » Ce sont là les phrases ultimes du livre ; celles qui substituent au découragement, justement la « germination » d'un nouvel espoir.

Le Guinéen Sékou Touré – nous le notions plus haut – a, au départ, incarné cet espoir. Et il n'y a nulle fantaisie chez Ibrahima Baba Kaké qui donne à lire chez le syndicaliste africain, ce lent glissement de la figure du héros vers celle du tyran. Sékou Touré naquit à Faranah en Haute-Guinée entre 1918 et 1922. Il serait, selon ses biographes, un descendant de l'Almamy Samory Touré, descendance difficile à prouver mais qui ne participe pas moins au mythe du personnage. Il a su, de toute évidence, tirer partie de cette filiation supposée. Après son certificat d'études primaires à Kissidougou, il entre à l'Ecole Professionnelle Georges Poiret en 1936. Il en sera exclu quelques temps plus tard pour une raison plus ou moins inconnue. Est-ce son caractère – déterminé, vindicatif – qui, déjà, déplu à ces maîtres ? Après Georges Poiret, il entrera à la compagnie du Niger français comme commis aux écritures. Il

devient en 1944 commis aux écritures et crée un premier syndicat des travailleurs puisque l'administration coloniale le permettait aux ressortissants de l'Union Française. Ce sera le départ – courageux – d'une ascension qui l'emmènera à la tête de la Guinée. En 1946, Sékou Touré participe à Paris au congrès de la Confédération Générale des Travailleurs (CGT). Il en profitera pour multiplier ses contacts et relations notamment avec les pays de l'Europe de l'Est. Les années 40 seront celles des premières luttes du syndicaliste comme le note Maurice Jeanjean :

Il se lance, à la tête de son syndicat, dans une série de revendications. Il organise du 20 décembre 1945 au 4 janvier 1946 une grève de la poste qui paralyse les communications téléphoniques et se termine par la victoire des grévistes. En 1946 il devient comptable du Trésor et crée un syndicat des trésoreries. En 1947 il soutient la grève des cheminots qui touche toute la fédération d'AOF et se termine par la victoire des cheminots. Il devient secrétaire général de l'Union des Syndicats CGT de Guinée, et en octobre 1951, secrétaire général du comité de coordination des syndicats CGT d'AOF [...] Muté au Niger, il refuse de rejoindre son poste et démissionne. Révoqué en janvier 1951 de l'administration coloniale, il devient syndicaliste à plein temps. Il déclenche plusieurs grèves pour obtenir le droit de vote puis l'application de Code du Travail en Afrique. La plus marquante est celle du secteur privé qui dure 72 jours à partir de septembre 1953. Le Gouverneur d'AOF Bernard Cornut-Gentille doit céder. Cette grève fait

partie des grandes heures de l'Histoire du PDG et de son secrétaire général Sékou Touré.<sup>96</sup>

Dans *Les bouts de bois de Dieu*, Sembène Ousmane évoque également une grève de cheminots. Et on peut se demander si ce roman que publie l'auteur sénégalais en 1960, ne s'inspire pas du mouvement évoqué par Maurice Jeanjean. Sembène Ousmane parle-t-il de la même grève de cheminots, celle de 1947 ? Toujours est-il que l'imaginaire et le courage d'un Ibrahima Bakayoko, syndicaliste rappelle la démarche bien réelle d'un Sékou Touré. La comparaison n'a peut-être pas lieu d'être car si le roman s'inspire du réel, il n'en est pas cependant la copie. Mais il demeure que les destins imaginaires et réels d'Ibrahima Bakayoko et d'un Sékou Touré se croisent et véhiculent un même espoir. Du Sékou Touré des années syndicales, on retient une détermination, des actions et un résultat : des droits acquis pour les travailleurs de l'AOF. Un tel personnage, à la veille des indépendances, n'aurait pu apparaître autrement que dans sa posture de libérateur. Le peuple et toute une génération d'intellectuels africains ont cru en cet homme drapé dans son éternel boubou blanc et dont les mots - qu'il savait manipuler -, le discours, au-delà de l'espoir qu'il suscite en un autre lendemain, a su également être concret, promettant autre chose que du vent. Maurice Jeanjean relève ces quelques mots de Sékou Touré syndicaliste :

Le syndicalisme est l'école de la lutte... La force est dans la masse...  
Servons-nous de notre masse pour avoir la force... La politique

---

<sup>96</sup> Maurice Jeanjean, *Sékou Touré, un totalitarisme africain*, Paris, l'Harmattan, 2004, p.19-20. Le PDG, c'est le Partie Démocratique de Guinée, principal instrument du pouvoir de Sékou Touré.

syndicale a quelques avantages sur la politicaillerie locale. Au moment ou la politique vous dressera les uns contre les autres, le syndicalisme au contraire vous unira pour, non pas comme la politique vous enrichir de mots, de rêves, d'illusions, mais pour vous remplir le grenier, le porte-monnaie et le ventre.<sup>97</sup>

Il s'agit d'un discours qui se libère des grands concepts pour s'intéresser aux préoccupations essentielles du peuple, le pain, la survie. La confiance en cet homme s'accroît parce qu'habilement, son discours le situe, le recentre dans la masse. De par son origine modeste – son père fut bouvier - , Sékou Touré s'identifie totalement au peuple. Son action eut des échos au-delà des frontières guinéennes à l'instar de celle d'un Kwamé N'Kruma (Ghana) ou d'un Amilcar Cabral (Guinée-Bissau). En un mot, il est l'espoir du peuple opprimé. Cependant, là où Sembène Ousmane met un terme au périple imaginaire d'Ibrahima Bakayoko, la réalité et l'Histoire permirent à Sékou Touré d'aller plus loin. Le syndicaliste devient un habile politique dont les positions conduirent la Guinée en 1958 à l'indépendance et au divorce avec l'ancienne métropole.

### **2-1-2 1958 et la Guinée indépendante**

Après s'être imposé sur le terrain syndical, Sékou Touré s'intéresse à la politique. En 1946, son parti, le PDG, se constitue. En 1953, il est élu conseiller de Beyla et obtient ainsi son premier mandat politique. A partir de cette date, Sékou Touré sera présent dans un jeu politique qui

---

<sup>97</sup> Sékou Touré, dans *Le Réveil* du 31 mars 1947, cité par Maurice Jeanjean, op.cit

aboutira en 1958 au référendum du peuple guinéen qui dira ‘‘NON’’ à la communauté française proposée par le général de Gaulle. Il n’est pas superflu de rappeler cet épisode de l’histoire de la Guinée. Car, après l’indépendance du Ghana (ancienne Gold Coast) en 1957, l’épisode Guinée sert d’exemple aux autres colonies françaises de l’Afrique qui, pour la plupart, deviendront indépendantes à partir de 1958. Ce fut, de l’avis de nombreux historiens l’année de tous les espoirs. Mais on pourrait rappeler les étapes qui ont conduit à ce moment clé.

Après son premier mandat de député, Sékou Touré sera élu député en 1956. La même année, la loi-cadre ou loi Gaston Defferre sera adoptée. Elle donnait aux Africains des responsabilités et une part de pouvoir dans la gestion des colonies, la métropole s’étant toutefois réservée les questions les plus importantes notamment la défense, l’économie, la police, la justice et la diplomatie. Sur cette lancée, le PDG triomphe aux élections territoriales de mars 1957 et Sékou Touré fut élu chef du conseil de gouvernement. En juin 1958, la France investit de Gaulle et son gouvernement et en juillet, il fut soumis au conseil constitutionnel l’avant-projet de constitution qui proposera aux colonies l’autonomie au sein de la Communauté Française.

A partir d’août 1958, le général de Gaulle effectuera une tournée en Afrique au cours de laquelle il défendra l’idée de la Communauté. Le 25 août, il arrive à Conakry et est accueilli par Sékou Touré, Président du Conseil du gouvernement territorial. Mais les positions de ce dernier sont loin d’être en faveur de la Communauté. Sékou Touré est pour l’indépendance sans toutefois fermer la porte à la négociation, une

redéfinition des pouvoirs réels du gouvernement territorial. Les avis sont cependant tranchés de parts et d'autres et, le 14 septembre, le PDG se réunit en conférence autour de la question d'un référendum. Le 28 septembre 1958, les Guinéens, dans leur grande majorité, voteront "NON" à la Communauté. Le lendemain, la France fit une note et rappelle ses fonctionnaires. Elle supprime également son aide budgétaire à la Guinée. Le 2 octobre 1958, la Guinée proclame son indépendance. Pour le peuple et les responsables de ce pays, c'est une nouvelle ère qui commence comme l'écrit Lansiné Kaba :

C'est la fin d'une époque longue et difficile dont personne, il y a encore quelques semaines, ne pouvait entrevoir l'issue, époque certes marquée de violences et d'injures gratuites mais porteuse aussi d'idées nouvelles et enrichissantes, époque où se forge la prise de conscience des populations allant du littoral atlantique au Fouta, aux plaines du Niger et aux montagnes de la Forêt de leur appartenance au même pays, en un mot de leur unité dans la diversité. Mais la vie doit continuer. Les leaders et le peuple, depuis le 28 septembre, voient poindre dans le firmament un nouveau soleil, l'astre de l'aurore d'une nouvelle vie, d'une nouvelle société et d'un nouveau monde peut être magnifique, mais hélas impondérable, dont il faut consacrer la naissance. D'où ce sentiment vague de nostalgie, de tristesse et de joie propre aux rites de passage.<sup>98</sup>

L'historien, ne peut s'empêcher ici de faire usage d'une sémantique particulière, celle de l'optimisme et de l'espoir. Époque « d'idées nouvelles », annonçant « dans le firmament un nouveau soleil ». Dans le

---

<sup>98</sup> Lansiné Kaba, *Le "non" de la Guinée à De Gaule*, Paris, Editions Chaka, 1990, p.176-177.

ciel de la Guinée, brille « l'astre » d'une « nouvelle vie », d'une « nouvelle société », d'un « nouveau monde ». En 1958, la Guinée indépendante tourne la page de plusieurs siècles d'occupation étrangère. Car, symboliquement, ce n'est pas uniquement de la tutelle française dont se libère le pays. La Guinée se débarrasse aussi du poids oppressif de l'Autre parce qu'il est évident que la société coloniale n'a pas su éliminer la distance, le gouffre entre la métropole et l'Afrique. La métropole, malgré tous les efforts d'assimilation et restée l'Autre, l'Etranger. En 1958, la Guinée se retrouve, elle sort d'un exil de plusieurs siècles et s'affranchit du "moi" métropolitain. Les leaders de l'époque firent l'éloge – et bien souvent à tort parce que le risque d'un enfermement n'est jamais loin – d'une authenticité et d'une originalité retrouvées.

Historiquement, la Guinée retrouve son indépendance, à partir du 28 septembre 1958, soixante ans après (à un jour près) la capture de Samory Touré par les forces françaises le 29 septembre 1898. Sékou Touré y verra un signe, la reprise en main par la Guinée de son destin, le retour de la grandeur. A travers lui, l'Almamy Samory Touré reprend les rênes de la Guinée. L'Almamy Samory, icône de la résistance qui au cours des années de lutte a écrit sur la côte Ouest de l'Afrique une sorte d'épopée, le roman de l'Espoir.

1958 était également porteuse d'espoir, parce que, libérée de l'étau colonial, la Guinée avait ainsi l'occasion, forte du soutien du Ghana et du Libéria d'amorcer un renouvellement de ses institutions et un vrai développement sur les plans politiques, économiques et humains. Malgré

le fait qu'elle ne pouvait plus compter sur la France à la veille de son indépendance, elle avait cependant la chance d'être pourvue en ressources minières. C'est aussi une terre très irriguées et aux atouts naturels impressionnants (forêts, cours d'eau). Soutenus par le peuple, Sékou Touré et ses ministres avaient la chance historique de « donner l'exemple » ; montrer qu'au-delà de « cercle » français, l'épanouissement et le développement étaient possibles. La nouvelle diplomatie guinéenne dirigée le brillant avocat Diallo Telli (qui deviendra plus tard le premier secrétaire général de l'Organisation de l'Unité Africaine OUA) avait les moyens de gagner d'autres Etats à la cause de la Guinée.

1958, c'est l'année du défi où, après le Liberia et le Ghana, un Etat africain se retrouvait maître de son destin. Aux défis politiques et économiques – la constitution d'un Etat démocratique à l'écoute du peuple, le développement des exploitations minières et agricoles -, s'ajoutait un défi humain non moins important : la défense de la liberté. Pour un pays qui a eu à arracher sa liberté, il y avait lieu de protéger, de défendre cette dernière. 1958 est une année d'espoir parce qu'elle symbolise la double libération de l'Etat et de l'Homme guinéens. Les historiens insistent en outre sur la foi qui anime le peuple au lendemain de ce qu'il est convenu d'appeler une révolution. Et il faut dire que la Guinée avait les hommes qu'il fallait pour "mettre en marche" la machine du progrès. Il s'agissait d'une génération d'hommes et de femmes conscients de ce qu'ils pouvaient apporter au pays. Alpha Ousmane Barry note :

Riche de sa jeunesse, l'Afrique possède les moyens de relever tous les défis. Tout au long des vingt-six années de la Première République, beaucoup de Guinéens se sont investis corps et âme dans l'action politique et dans le domaine social et économique pour apporter leur contribution à l'effort commun mis en œuvre par la création d'un Etat moderne. Beaucoup de Guinéens, d'Africains et d'Européens épris de paix et de justice ont voulu accompagner ce nouvel Etat qui venait d'accéder à l'indépendance le 2 octobre 1958 en disant non à l'union qui lui était proposée par référendum par le général de Gaulle. Des Guinéens patriotes de l'époque, tels Diallo Saïfoulaye, Barry Ibrahima dit Barry 3, Kassory Bangoura, Karim Bangoura, Barry Diawandou et tant d'autres illustres fils du pays, ont pensé qu'en s'unissant dans un parti fort comme le PDG, avec un leader issu des couches populaires, ils pourraient répondre aux exigences de développement du nouvel Etat. Le panafricanisme en était le socle et une vision animait tous ces hommes qui, pour la plupart, ont sacrifié de brillantes carrières promises dans l'administration française.<sup>99</sup>

C'est donc avec des cadres et des fonctionnaires compétents que la Guinée aborde cette nouvelle ère de son histoire, des hommes de culture et des techniciens formés pour la plupart par la métropole et qui savent que le progrès, le vrai, demande du sérieux et de la rigueur dans le travail. En outre, tel que le précise Alpha Ousmane Barry, le rêve panafricaniste était partagé par ces gens qui y voyaient – à la suite d'un Kwame N'Kruma - le moyen de construire un Etat africain fort, nourri par la diversité de son peuple, cultures et richesses. La Guinée panafricaniste incarnait la modernité d'un continent qui a retrouvé ses

---

<sup>99</sup> Alpha Ousmane Barry, *Les racines du mal guinéen*, Paris, Karthala, 2004 p.52.

marques au terme de siècles d'errance et d'embrigadement. Elle substitue à *l'aventure ambiguë* de l'homme noir, un nouveau chemin cohérent. Cependant, peu de temps après les indépendances, le rêve tourne au cauchemar, un peuple qui y croyait déçante très vite, les « patriotes » qu'évoque Ousmane Barry se mordront les doigts d'avoir fait confiance à Sékou Touré et à son parti, le PDG.

## 2-2 L'oppression

### 2-2-1 Le PDG : une machine à broyer

L'histoire porte la trace d'hommes qui se sont présentés comme des libérateurs pour se révéler plus tard de terribles tyrans. Se serait la logique du « père sauveur » qui devient un « père fouettard » craint, dont la seule évocation du nom provoque la terreur. Dans l'ex Union Soviétique, les dirigeants n'ont pas été que des protecteurs du peuple et à Cuba, l'aura d'un Fidel Castro n'a plus grand chose à voir avec le révolutionnaire des premiers temps. La figure du héros ou de l'ange se meut en celle d'un cruel démon. Ces considérations sont valables pour Sékou Touré. Le régime de terreur qu'il installa en Guinée est une antithèse de l'espoir de liberté suscité par l'indépendance du pays. Pour Charles E. Sorry, l'ange Sékou Touré est devenu un exterminateur.<sup>100</sup> Le portrait n'est pas loin de celui d'un tueur en série sorti d'un roman noir. Et il faut dire que les meurtres en série, Sékou Touré et son parti, le PDG les ont accumulés. Très vite, en Guinée, aux mots de liberté et de progrès, se sont substitués l'oppression et le recul vers une sorte de

---

<sup>100</sup> Charles E. Sorry, *Sékou Touré, l'Ange Exterminateur*, Paris, l'Harmattan, 2000. Sorry décèle chez le dictateur un portrait contrasté qui rejoint celui du héros-tyran analysé par Ibrahima Baba Kaké.

civilisation barbare. Mais, si on y regarde de près, bien avant 1958 et l'indépendance, le parti de Sékou Touré avait déjà commencé par semer dans les régions qui ne lui étaient pas favorables une réelle terreur. Peut-être faut-il supposer qu'à l'époque le charisme de l'homme, son discours sur l'égalité des droits entre colons et colonisés et l'audience grandissante de son parti ont fait passer au second plan sa nature violente. On décèle un caractère qui, dès le départ n'aura reculé devant rien pour arriver à ses fins. Le parti dresse les ethnies les unes contre les autres et provoque des émeutes. Maurice Jeanjean écrit :

[...] le PDG, jouant un double jeu, attise les rivalités ethniques, lançant des commandos soussous et malinkés contre les Peuls, tout en prêchant le dépassement des ethnies et en cherchant à s'attirer les voix des classes pauvres du Fouta-Djalon. Du 29 septembre au 5 octobre 1956, profitant du changement de Gouverneur de Guinée, Jean Ramadier succédant à Charles Bonfils, le PDG fomenta des émeutes qui font 8 morts et 263 blessés. Un système de terreur est méthodiquement mis en place pour décourager les opposants et rallier les hésitants.<sup>101</sup>

La menace, l'intimidation et la répression faisaient bien partie des méthodes et plans d'un parti qui aura plus tard les coudées franches pour les développer. Sa dénomination, le Parti Démocratique de Guinée est porteuse d'une farce. Son fonctionnement, totalitaire et brutal, est le contraire de ce qu'on pourrait observer dans une démocratie. Cela, on ne le découvrira que plus tard.

---

<sup>101</sup> Maurice Jeanjean, op. cit. p.24.

## **La prise en otage du peuple, des institutions et de la culture**

La Guinée indépendante s'est dotée d'une constitution et d'une justice qui, dans les textes, garantissaient les droits des citoyens. Cependant, sur ces institutions, planait l'ombre du parti. Le PDG, c'est l'autorité, le référent suprême qui avait droit de vie et de mort sur le citoyen. La constitution, la justice sont des institutions fantômes dépouillées de leur réalité. Dans la Guinée de Sékou Touré, la lutte syndicale a constitué en l'alignement de tous les travailleurs sur les idéaux du parti. C'est bien évidemment un paradoxe dans un pays où la plupart des dirigeants sont passé par le syndicalisme.

Le parti est une grande ombre qui musèle le peuple et lui interdit toute démarche ou propos à contre-courant de la ligne commune. L'école, les médias, les associations sont sous contrôle pour soi-disant les soustraire de l'influence négative d'idéologies venues d'ailleurs. En d'autres termes, le PDG pense pour l'homme guinéen ; il lui trace un chemin de vie qu'il lui suffit de suivre. On sait aujourd'hui, où ce messianisme a mené la Guinée. La revendication, la critique avaient un sens précis. Critiquer, signifiait la dénonciation des idées qui allaient à l'encontre de celles du parti ; la dénonciation aussi des ennemis du peuple et de son guide suprême.

En 1966, suite à la réforme des programmes de l'enseignement, les enseignants, mécontents, ont vu leur mouvement maté. Il leur sera reproché d'avoir inciter les lycéens à la révolte. On est dans un schéma où l'individu n'a pas de voix ; sa démarche est formatée, réglée sur celle

du parti. Il est difficile, dans cette mesure, d'être autre chose qu'un pantin, le Guinéen est devenu une marionnette dont les fils sont tirés par le PDG et son gourou. La personnalité, les particularités et la subversion sont niés au profit de cercle totalitaire. C'est le lieu d'une uniformisation de la pensée qui abolit la contestation. Charles Sorry écrit en substance :

Le parti ne permettait aucune manifestation de type revendicatif ; il les plaçait invariablement sous le label : « manifestation réactionnaire et contre-révolutionnaire ». D'ailleurs, comment pouvait-il y avoir liberté syndicale là où n'existait pas de syndicats ? Le mot « grève » quant à lui était totalement étranger au vocabulaire des travailleurs guinéens, qu'il semblait appartenir à la préhistoire du mouvement syndical ! Quand on se rappelle que le Président Sékou Touré était issu du mouvement syndical panafricain pré-indépendances...<sup>102</sup>

Les prisons de Sékou Touré sont à la fois une réalité et une métaphore de la cage idéologique dans laquelle fut maintenue le peuple et les institutions. Outre l'homme, la création, c'est-à-dire l'art et la culture seront également pris en otage. La diversité de langues et de peuples annonçait en Guinée une vie culturelle féconde. Le riche passé historique, avec des héros comme Soundiata Kéita, Samory Touré, Alpha Yaya Diallo, l'œuvre des griots, musiciens à leurs heures et surtout gardiens de la mémoire, la beauté d'un pays, aurait pu servir de ferment à la production artistique, littéraire, musicale, bref enrichir une culture nourrie d'une somme d'apports. Il en fut autrement avec Sékou Touré, le contenu des productions culturelles ayant été essentiellement tourné vers l'éloge du despote et de son parti. Il est vrai qu'à l'époque, ont émergé

---

<sup>102</sup> Charles E. Sorry, *Sékou Touré, l'Ange exterminateur*, op. cit. p.43.

quelques formations musicales qui eurent pour un temps une audience internationale : le fameux Bembeya Jazz qui influença toute une génération d'artistes africains ou Balla et ses Balladins entre autres. Cependant, la réussite de ces quelques groupes ne fait pas le poids devant la noyade qu'a subie la culture sous le règne de Sékou. La création était devenue dithyrambique, se satisfaisant de slogans plats ou de refrains creux qui ne reflètent en rien le génie et la profondeur. Sékou Touré devient Dionysos et tous les artistes en font le culte. Les créations s'inspirent moins de l'oralité et d'une modernité denses et complexes que du discours, de la parole immédiate et contextuelle du PDG. Créer signifie obéir à une double ambition : fustiger, condamner les ennemis de la révolution, adouber le tyran. Charles Sorry évoque également cette culture appauvrie, unidirectionnelle :

Sékou Touré avait coutume de condamner avec véhémence la tendance colonialiste à bafouer l'histoire et la culture des peuples asservis. Mais, en Guinée indépendante, plutôt que d'en favoriser l'essor, le PDG contraignit la culture à battre des ailes sur place, à répéter jusqu'à la nausée, les mérites de la pensée d'un seul homme, et la force de son idéologie. Ainsi fut emprisonné le génie créateur du peuple. Il est alors compréhensible que le dynamisme d'une si riche culture se replie sur lui-même et végète.<sup>103</sup>

Une culture, spécifique, a germé sous Sékou Touré : la culture de l'éloge et de la répétition qui n'est pas le meilleur atout pour un développement de la pensée. L'art fut entraîné dans un cycle de

---

<sup>103</sup> Charles E. Sorry, op. cit. p. 26.

productions médiocres dont il fut difficile de se départir après la mort de Sékou Touré. La Guinée ne fut d'ailleurs pas une exception en la règle. D'autres despotes à l'échelle africaine comme Mobutu au Zaïre (Congo démocratique) ou Eyadema au Togo ont façonné une culture reflétant leur propre image. Le temps de Sékou Touré fut celui de la castration du droit, de la mémoire et des corps.

### **Vrais faux complots**

Pour éliminer ses adversaires politiques ou pour se débarrasser des personnes qui lui faisaient de l'ombre, Sékou Touré, durant ses 26 années de règne utilisera la technique bien connue du complot. Il s'agit tout simplement d'accuser untel ou un groupe organisé d'avoir planifier le renversement du régime. De 1960 à 1976, Maurice Jeanjean<sup>104</sup> compte six complots ou agressions des plus importants orchestrés par des ennemis divers et variés :

- 1960 : le complot « des agents du colonialisme français et des intellectuels tarés »
- 1961 : le complot « des enseignants et des intellectuels marxistes tarés »
- 1965 : le complot « des commerçants »
- 1966 : le complot « des officiers félons et des politiciens véreux »
- 1970 : le complot « de la 5<sup>ème</sup> colonne »
- 1976 : le « complot peuhl »

---

<sup>104</sup> Maurice Jeanjean, op. cit. p. 129.

Ces complots, pour la plupart imaginaires, étaient présentés au peuple à travers une logique des plus absurdes. Imaginer par exemple que Diallo Telli – le complot peul – confie à un adolescent le soin d’abattre Sékou Touré depuis un arbre. A l’Organisation de l’Unité Africaine, on a connu un Telli plus fin, plus réfléchi. En effet, arrêté à la suite de la gigantesque comédie du complot peul, Diallo Telli mourra de diète noire et de torture au camp Boiro. Il en fut de même pour la plupart des supposés commanditaires des autres complots. Des milliers de Guinéens périrent fusillés, pendus, oubliés dans les geôles inhumaines de Boiro et autres camps. Après des simulacres de procès, des hommes et des femmes subirent les pires humiliations avant d’être envoyés à la potence. Avec la machine des complots, Sékou a voulu faire moins grossier, plus fin que les purges de Staline. Mais le résultat est le même, le choc, terrible chez un peuple qui se réveille un matin des années 1970 et voit, pendus à un pont des hommes responsables, reconnus pour le service qu’ils ont rendu à la Guinée depuis les premiers temps de l’indépendance. Ousmane Barry parle d’années sombres où la cruauté, la barbarie et l’inhumanité ont atteint des sommets :

L’année 1970 restera à tout jamais inscrite dans les esprits de cette génération qui est la nôtre, comme ayant été l’épisode de notre histoire le plus significatif de la régression humaine. Après cette année sombre et tous ces cortèges de malheurs, arriva très vite 1975, que nous appelons « l’année noire » où la Guinée n’avait jamais connu autant de misères, de pauvreté et de privations.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Alpha Ousmane Barry, op. cit. p.61.

Le spectre du complot, de l'agression et la répression systématique qui suit contribuent à maintenir le peuple dans la crainte, la peur permanente. Il s'agit de meurtres dissuasifs, programmés pour asseoir l'autorité du P.D.G. Au peuple, il reste le choix de la mort violente ou du silence, l'ombre du camp Boiro, à Conakry, planant comme une épée de Damoclès au-dessus des têtes.

### 2-2-2 **Boiro, l'horreur, la honte**

Des prisons et camps de détention de triste mémoire ont imprimé leurs empreintes sur les pages de l'histoire. En 1973, Alexandre Soljenitsyne (*L'Archipel du goulag*) révélait au monde le caractère inhumain, insoutenable des camps de détention de Staline. Les capitales de l'Ouest européen n'imaginaient pas une telle horreur à quelques kilomètres de leurs frontières. Les goulags furent une nouvelle preuve de la cruauté humaine ; ils ont été des instruments, des outils efficaces d'une mort planifiée. Mais, avant la découverte des goulags, il y eut les camps de concentration nazis, Auschwitz-Birkenau, Dachau, les fours crématoires. Une organisation, une technique et une application particulières ont été mises en oeuvre pour le meurtre de l'Autre.

On pourrait également mentionner Tasmamart, les prisons souterraines du roi Hassan II, lieu où, comme le révèle Tahar Ben Jelloun (*Cette aveuglante absence de lumière*, Seuil 2001), le condamné est privé de lumière durant les années, les décennies de captivité. Sous la plume de Soljenitsyne, *l'archipel du goulag* est le lieu réel et imaginaire qui accumule les horreurs, où le mal imprègne tous les casiers de la vie. Chez Ben Jelloun, *la lumière* serait la métaphore de cette vie, la grande

absente, la vie qui est refusée aux prisonniers. Auschwitz, les goulags, Tasmamart furent pour des milliers d'hommes et de femmes, le dernier voyage, l'ultime exil, avec la question du retour compromise. Peu de gens reviendront de ces camps de la mort.

A l'échelle africaine, il y a Tasmamart et d'autres lieux de détentions sinistres aux nombres desquels les camps de Sékou Touré. En 1976, Jean-Paul Alata publie *Prison d'Afrique* (Seuil), ouvrage qui restera longtemps interdite en France. L'auteur y décrit les conditions de détention dans les geôles du continent noir. La description qui est faite des prisons de Sékou Touré inspire la nausée. Dans la logique inavouée du dictateur, il s'agit plus de lieux de supplice que de correction. Les camps de Siguiri, Kindia, Kankan ou Boiro ont longtemps inspiré une peur panique. Le P.D.G y envoyait, et bien souvent sans procès, les personnes démasquées au cours des soi-disants complots, les agresseurs, les ennemis de la révolution, les suspects. Dans ses camps, périrent des milliers de Guinéens innocents.

A Conakry, le camp Boiro, c'est, comme dirait l'Autre, la dernière frontière où finit la vie. Dans une capitale moderne, il cultive la violence et la barbarie des premières luttes religieuses ou de conquête. Mais il faut dire que très peu de choses ont filtré sur ce camp jusqu'à la mort de Sékou Touré. On aura quand même le témoignage de quelques miraculeux qui ont survécu : Monseigneur Tchibindo, l'officier Kamara Kaba 41, l'historien Djibril Tamsir Niane entre autres. Maurice Jeanjean rapporte dans son livre les conditions de détention :

La personne arrêtée est emprisonnée dans une cellule de 0,90 m sur 2,20 m avec deux trous d'aération de 5 cm sur 20 cm, ne comportant ni couverture, ni lit, ni pot hygiénique. Elle baigne dans l'humidité, souffre du froid et du bruit lancinant de la pluie sur les tôles ondulées durant la saison des pluies. Quand arrive la saison sèche, ces tôles sont chauffées à blanc, diffusant dans la cellule une chaleur accablante. Le prisonnier est menotté si son cas est considéré comme grave, et automatiquement soumis à la diète d'accueil qui consiste en une privation totale de nourriture et d'eau pendant 5 à 10 jours. On le laisse croupir dans ses déjections. Ses appels restent vains. Il est devenu un numéro. Il s'agit d'avilir le prisonnier, de le dépouiller de toute dignité, et de le préparer ainsi aux aveux.<sup>106</sup>

Les camps de Sékou Touré furent de véritables fabriques de violence et de mort. On pourrait pour compléter ce qu'écrit Jeanjean citer ce passage d'un rapport publié en 1982 et intitulé : *Démocratie, justice et droit de l'homme en Guinée* :

Un nombre important de prisonniers politiques ont été victimes des conditions de détention inhumaines qui sont pratiquées dans différents camps d'internement du pays. Ainsi, régulièrement, entre juin 1972 et octobre 1973, on sortait, des cellules de ces camps - et notamment du camp Boiro – en moyenne trois cadavres par jour, que l'on jetait dans des fosses communes creusées à cet effet, dans des lieux tenus secrets.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> op. cit. p. 160.

<sup>107</sup> *Démocratie, justice et droit de l'homme en Guinée*, Paris, l'Harmattan, 1982. Nous avons tenu à mentionner ce rapport parce que sa nature et les conditions de sa publication sont significatives à plus d'un titre. En effet, il apparaît en 1982, au moment où Sékou Touré dirigeait encore la Guinée et constituait un témoignage alarmant sur la nature de son régime. En cette période, Sékou Touré cherchait à redorer l'image de son régime de terreur. Il faut

Boiro est un mouvoir qui dépossède de la vie mais également de toute personnalité et dignité. Les prisonniers ne sont-ils pas réduits à de simples numéros ? Les visites de proches des prisonniers y étaient quasiment interdites ce qui démontre une volonté de les « couper » de tout rapport à l'extérieur, à l'Autre. Le camp obéit à un double projet : isoler le captif et le déposséder, le priver de son moi. Et il faut dire qu'un certain nombre de personnalités y furent envoyées parce que, tout simplement, ils faisaient de l'ombre au dictateur. Dans un système totalitaire, émerge une seule personnalité, "le moi suprême" du despote. Au début des années 1970, la Guinée de 1958, celle de l'espoir, fit place à un pays de violence. Pour fuir la chasse à l'homme organisée, planifiée, hommes et femmes prendront le chemin de l'exil.

## 2-3 L'Exil

### 2-3-1 La fuite et la recherche d'un refuge

La politique de répression de Sékou Touré confrontera les Guinéens à la question de l'exil. Pris dans l'étau totalitaire, les Guinéens, naturellement, rêvent d'un ailleurs plus clément. Dans son ouvrage *La Diaspora guinéenne* (L'Harmattan, 2003), Djibril Kassomba Camara analyse les raisons de l'exil des Guinéens, la somme de facteurs qui ont contribué à la formation d'une diaspora guinéenne. Outre la période coloniale où des Guinéens furent enrôlés de force dans l'armée

---

également préciser que le rapport ne précise ni l'auteur, ni les sources, ni une éventuelle institution qui l'aurait commandé. On peut penser qu'il s'agit de précautions visant à protéger l'auteur d'une possible répression.

française - des tirailleurs dont certains ne reviendront pas en Guinée pour des raisons diverses -, on peut retenir trois causes majeures des départs massifs sous Sékou Touré :

- 1- La violence et la répression intérieures. Il s'agit de fuir un pays où les fosses communes se sont multipliées. Le pouvoir, paranoïaque n'épargne personne. En effet des hommes politiques comme des paysans, enseignants, commerçants ou autre anonyme, accusés de complot mourront dans les camps. Les purges concernent toutes les couches de la population. La question sera alors de s'éloigner d'un mal aveugle, absolu ; partir.
- 2- La peur qu'inspire aux Guinéens de l'extérieur la répression intérieure. En effet, une bonne partie des Guinéens étudiants à l'étranger ne chercheront pas à rentrer en Guinée après avoir eu vent de la répression organisée. En 1961, les étudiants guinéens de France ont soutenu l'action, le mouvement des enseignants contre la réforme de l'éducation. La plupart des ces jeunes qui ont ouvertement pris position ne reviendront pas au pays par peur des représailles.
- 3- L'appauvrissement, le dénuement de la population. La violence ne nourrit ni le corps, ni l'esprit. Elle ne saurait en outre favoriser un quelconque développement. C'est dire que le PDG avait préféré détruire plutôt que construire. Le parti a ruiné un pays aux ressources naturelles impressionnantes. La misère qui s'installe pousse les jeunes, les gens d'affaire, le peuple à s'exiler.

Ainsi, bien souvent au péril de leur vie, les Guinéens, quitteront leur pays. Ceux qui arrivent à traverser les frontières pourtant bien gardées par l'armée et la milice du PDG, se sont retrouvés pour la plupart dans les autres pays de l'Ouest africain notamment le Sénégal et la Côte d'Ivoire. Les dirigeants de ces deux pays (Léopold Senghor, Houphouët Boigny) qui n'ont jamais adhéré à la politique de Sékou Touré, ne renverront donc pas dans leur pays ces Guinéens en fuite. Outre l'Afrique de l'Ouest, l'Europe, la France notamment, servira de refuge à ces Guinéens indésirables ou en quête d'un mieux-vivre. On peut dire qu'il s'agit d'une des premières populations de réfugiés de l'Afrique au lendemain des indépendances. Dans les pays d'accueil, se sont constituées d'impressionnantes colonies guinéennes qui participeront à la vie sociale et économique. Les années 1970, années de toutes les violences, furent également celle du départ. Il faut dire qu'au meurtre institutionnalisé, répond le désir d'expatriation. Dans son ouvrage *Mon combat pour la Guinée*, le docteur Thierno Bah, ancien exilé, écrit :

Après l'échec du débarquement du 22 novembre 1970 et la répression brutale et aveugle qui a suivi, les Guinéens se sont réfugiés par centaines de milliers dans cette oasis de paix [la Côte d'Ivoire] qui a maintenu *nolens volens* un climat pacifique stable et hospitalier qui ne s'est jamais démenti. Après les pendaisons publiques du 26 janvier 1970, un grand nombre de nos compatriotes ont quitté le pays pour se soustraire au génocide. Nous avons vu arriver des étudiants, des élèves dont les parents venaient d'être arrêtés, des commerçants, des artisans, des *navetanes*, des fonctionnaires. Toutes les couches sociales étaient représentées. Leur itinéraire était plein de risques. Généralement les

candidats à l'exil quittaient le pays sans prévenir personne, ni parent, ni ami, pour des raisons de sécurité évidentes.<sup>108</sup>

On pourrait préciser en passant que le roman de Monénembo, *Un Atiéké pour Elgass* (1993), rend, évoque essentiellement cet exil des Guinéens en Côte d'Ivoire, pays qui est devenu pour eux une deuxième patrie, un part de leur mémoire. Abidjan – l'analyse pourra y revenir – fut un creuset, un carrefour de l'après-indépendance où nombre de voix en exil se sont confondues. Thierno Bah précise qu'une bonne partie des cadres guinéens (enseignants, médecins, fonctionnaires) y trouva à la fois un toit et un travail. Ainsi s'explique en partie le parcours de Monénembo qui quitta la Guinée répressive pour la Côte d'Ivoire où il entreprit des études de biochimie. On pourrait aussi citer l'exemple d'autres intellectuels guinéens pour qui, pendant longtemps, il ne fut pas possible d'évoluer en Guinée parce que le pays était fermé, verrouillé et réfractaire à la critique : l'historien Ibrahima Baba Kaké, les écrivains Williams Sassine et Alioum Fantouré, les écrivains et universitaires Lansiné Kaba, Manthia Diawara. Même si tous n'ont pas été directement menacés comme Ibrahima Baba Kaké que les hommes de Sékou Touré tentèrent d'enlever à Paris – il le précise dans son livre *Sékou Touré, le héros et le tyran* – il était difficile d'évoluer dans un système qui ne tolère pas la contradiction. On ne saurait toutefois les présenter comme des Guinéens de la marge – marginalisés par l'histoire peut-être - ; ils font partie de la diaspora, d'une sorte de Guinée de la périphérie née de l'exil.

---

<sup>108</sup> Thierno Bah, « Exil en Côte d'Ivoire » in *Mon combat pour la Guinée*, Paris, Karthala, 1996, p.116.

Dans leurs refuges de la Côte d'Ivoire ou du Sénégal, les Guinéens s'organisent. En effet, l'éloignement et la rupture avec la politique tordue de Sékou Touré semblent avoir rapproché des personnes d'ethnies diverses. Le PDG n'étant plus là pour attiser la flamme de la division, ces Guinéens de l'extérieur se retrouvent en communauté et partagent le peu qui leur est donné par les pays d'accueil et les institutions humanitaires internationales. Le Haut Commissariat aux Réfugiés (HCR) sera en effet très actif pour apporter une aide conséquente aux réfugiés guinéens de Côte d'Ivoire. Si le pays a longtemps divisé les Guinéens, l'exil a par contre été un lieu de retrouvaille, d'union. Avec la distance, les tensions entre les différents peuples se sont révélées vaines, inutiles.

Devant l'éminente question de la survie, il s'agissait de se rapprocher, se serrer les coudes. Les Guinéens de la Côte d'Ivoire firent preuve d'une réelle solidarité. Nous insistons sur l'exemple de la Côte d'Ivoire parce que ce pays a compté dans le parcours de Monémbo, sa fiction en porte les traces ; il y a eu, chez le romancier le besoin de revenir sur ce moment clé, ce premier exil libérateur, où il fut donné aux Guinéens de vivre « autrement », de découvrir une réalité sociale différente de celle vécue en Guinée. A l'expérience de la violence donc, se substitue en exil celle d'une profonde humanité. La méfiance, véritable règle de conduite au pays fait place à une certaine foi en l'Autre solidaire. Thierno Bah évoque cette solidarité :

Cet élan de solidarité était naturel et dépouillé de toute arrière-pensée politique ou personnelle. Nous ne demandons rien à personne, ni son origine ethnique, ni sa position sociale [...] Nous avons réussi envers et contre toutes les difficultés à maintenir cette assistance à son aspect

strictement humanitaire [...] Selon nous, chaque Guinéen était libre de se déterminer par rapport aux raisons qui l'ont amené à quitter le pays. C'est une question de choix personnelle.<sup>109</sup>

Entre Guinéens d'origines diverses, l'exil remet d'une certaine manière « les choses à plat » ; il redessine à leurs yeux la carte d'un pays unique. Sékou Touré et le PDG ont fragmenté à la fois la carte sociale, culturelle, économique et politique de la Guinée. L'exil participera au contraire de la reconstruction de cette architecture. Il recoud les plaies de la torture, le corps d'une mémoire brisée. L'expatriation est bien évidemment une expérience douloureuse. Mais la douleur n'est-elle pas atténuée par le fait d'avoir retrouvé une certaine paix, un équilibre de vie même si le souvenir perturbe les repères du présent ?

### 2-3-2 L'agression du souvenir

Nous citons, dans une étape précédente de cette analyse, un passage du roman de Raphaël Confiant, *La Panse du Chacal*, à propos de l'exil des indiens dans les îles du pacifique. L'auteur y montre les coulis attachés à leurs rituels et cultes, malgré le temps et le divorce consommée d'avec l'Inde. Outre les pratiques culturelles ancestrales, le rêve intervient et maintient vivantes, les images du bercail. Le rêve est l'expression d'une hantise, d'un désir. Il trahit, chez l'expatrié, un désir de patrie. Il semble d'ailleurs que l'exilé rêve plus des choses passées que du temps présent. Tzvetan Todorov fait, dans *L'Homme dépaysé*, cette confession : « Longtemps, je me suis réveillé en sursaut. Les détails différaient mais, dans ses grandes lignes, le rêve était toujours le même. Je n'étais

---

<sup>109</sup> Thierno Bah, op. cit. p.127.

*plus à Paris mais dans ma ville natale, Sofia... »*<sup>110</sup> A cet aveu, s'ajoute celui du Vietnamien Vu Thu Hien, écrivain exilé : « *Dans mes rêves, je n'ai jamais rêvé que j'étais en Europe, mais je rêve souvent que je suis au Vietnam* ». <sup>111</sup> Le rêve – inconscient ?- traduirait le refus d'oublier, et ceux qui ne rêvent pas se souviennent.

Dans leur exil de la Côte d'Ivoire, du Sénégal ou d'ailleurs, les Guinéens sont restés proches de leur pays. Comment pourrait-il en être autrement puisque des parents, des amis y sont restés ? Autant dire que l'exil ne met pas seulement de la distance entre l'exilé et la patrie, il ne déplace pas uniquement la géographie du bercail. Il la modifie. Le pays devient mémoriel, il est pensé. Pour les Guinéens de l'extérieur, la réalité palpable de la Guinée meurtrière fait place à un « autre territoire », celui dans lequel on se projette à défaut d'y vivre. La lucidité est cependant de mise, ces expatriés, sont bien au courant de ce qui passe en Guinée, la répression continue. Ils ne peuvent pas toutefois s'empêcher d'espérer un pays moins laid, plus clément, à l'image de celui dans lequel ils se sont réfugiés. La plupart des Guinéens expatriés à l'époque de Sékou Touré ne rentreront pas au pays même après la mort du dictateur. Ils ont refait leur vie en terre étrangère, certain en sont devenus les citoyens. Mais le temps, les années passées n'alternent en rien le désir de bercail.

Dans son roman *Place des fêtes* (2001), Sami Tchak campe deux types de personnages. Le narrateur, enfant de l'immigration et ses parents,

---

<sup>110</sup> Todorov, op. cit. p.11.

<sup>111</sup> Vu Thu Hien dans un entretien publié dans *D'encre et d'exil, premières rencontres internationales des écritures de l'exil*, Paris, BPI/Centre Pompidou, 2002, p.55.

originaires de l'Afrique lointaine. En filigrane, le texte laisse paraître un blues, celui du père qui se souvient, nostalgique d'un pays où il voudrait rentrer finir ses jours. Une bonne partie de l'imaginaire se nourrit du passé, c'est à travers les mots des parents que cet enfant né sur les bords de la Seine se fait une idée de l'Afrique, territoire largement mythifié. C'est également parce qu'elle ne saurait oublier ce qu'elle a vécu dans la Guinée de Sékou Touré que Nadine Barry ( *Guinée : les cailloux de la mémoire*, Karthala, 2003) donne à lire un témoignage saisissant sur ces années de terreur. Ajouté aux archives, à la documentation objective, le souvenir participe de la construction d'une œuvre qui retient l'attention. Sujette à une sorte d'agression du souvenir, l'écrivain se raconte pour se libérer ou pour peut-être afficher une pleine conscience de ce qui fut vécu. Le souvenir est un lieu imaginaire fécond. Avec la problématique de l'exil, son poids, sa portée s'accroît. On pourrait rappeler le *Je me souviens* de Perec (1978), cette manière de revivre le passé, un « je me souviens » qui acquiert un sens précis sous la plume de l'exilé.

Les Guinéens de l'extérieur ont sans nul doute connu cette agression des fragments d'images issues du passé ; « je me souviens » traduit la nature précise de leur rapport à la mémoire. C'est le rapport d'Ulysse à Ithaque, celui où il y a un fossé entre l'objet du souvenir et celui qui se souvient, un rapport où le pays est entrevu à travers des anecdotes, des images floues, des bribes de phrases, des mots d'un autre temps – le temps de l'enfance - dont le présent altère ou renforce le sens. Pour Nadine Barry, de la Guinée de Sékou Touré, il reste des « cailloux », ce qu'on traduit en terme de mauvais souvenirs, en somme tous les actes et coups bas qui ont contribué à la destruction d'un pays. Les cailloux, métaphore de ce

qui trouble, perturbe, détruit. Il se lit chez les expatriés guinéens la permanente hantise d'un pays qui a déçu ; pays, qui malgré la distance et le temps ne fait pas moins partie de leur identité ; il est une part de leur moi ; c'est de l'avis de Rachida Saigh-Bousta, ce « lieu vacant » dont l'exilé est séparé mais qu'il continue cependant d'habiter par le souvenir. Le critique évoque une situation – habiter le lieu absent – qu'elle juge complexe. Pour elle, l'exilé a « *[un]cheminement [...] à la fois complexe et ambigu du fait qu'il est plus particulièrement tourné vers le lieu vacant (entendre par là l'espace identitaire dont il est séparé).* »<sup>112</sup>

L'influence qu'exerce ce lieu vacant sur l'exilé, la place importante qu'il occupe dans sa pensée peut expliquer le fait qu'il arrive ou non à s'intégrer au nouvel espace dans lequel il vit désormais. On pourrait déceler chez lui une sorte d'espoir absurde de retrouver un jour en Guinée la place, le lieu qu'il a été obligé d'abandonner. N'est-il pas justement vacant, vide inoccupé ? Il s'agira tout simplement de l'habiter quand les choses – le contexte politique – changeront. Le lieu vacant, c'est un ensemble fait d'un cadre de vie, d'habitudes et de voix, espace identitaire où chacun a sa place, en un mot, c'est cette communauté que l'expatrié a été obligé de quitter. On sait que dans les sociétés africaines, la place de l'absent est toujours conservée sauf si ce dernier en a été exclu – paria - à cause d'un acte qu'il a posé. L'exilé, qui n'est pas a priori un paria, compte donc bien revenir réhabiter son lieu resté vacant. Ce serait la solution pour échapper à l'agression constante du souvenir. Et il faut dire que ce lieu vacant, les écrivains guinéens de l'exil l'on en

---

<sup>112</sup> Rachida Saigh-Bousta, « Exil et immigration : Pré-texte et/ou quête du lieu vacant : Identité/altérité/immigration », in *Littérature des immigrations 1 : un espace littéraire émergent*, sous la direction de Charles Bonn, Paris, L'Harmattan, 1995, p.165-166.

permanence habité, du moins à travers la fiction. L'essentiel de l'œuvre d'un Fantouré ou d'un Sassine renvoie l'image d'une même Guinée, la grande absente. Pour revenir à Saigh-Bousta, ces écrivains,

adhèrent à l'écriture romanesque d'abord par le discours ciblé autour des réminiscences de la mémoire. Réminiscences focalisées sur l'enfance, la mère, les institutions et les lieux marqués par l'ancestralité... Ils développent, de manière générale, les thèmes de l'identité et de l'altérité, ce qui, vraisemblablement, leur permet, de prime abord, de situer le Moi par rapport à l'Autre.<sup>113</sup>

Mais ces lieux identitaires ne sont pas que physiques. Il s'agit aussi de revenir se rappeler au souvenir des siens. La mémoire étant cependant faillible, ceux qui sont restés ne se souviennent pas toujours de ceux qui sont partis. On a même l'impression que ceux qui sont partis affichent une nostalgie plus profonde du temps de l'enfance. Dans son exil, on se souvient de l'Autre. Mais, l'Autre, lui, se souvient-il de nous ? Ce qui, bien évidemment, rend difficile la démarche et le sens du retour.

### 2-3-3 **Mythe ou réalité du retour**

Le retour au bercail est une question récurrente dans la pensée de l'exilé et les Guinéens expatriés ne sont pas une exception. Ce retour fonctionnerait comme un dépassement du souvenir, on est ici dans le concret, on dépasse la projection mémorielle sur le royaume d'enfance. L'exilé s'extrait de la rêverie pour affronter la réalité du retour plus complexe. Il pourrait s'agir d'un pèlerinage, un retour aux sources à la

---

<sup>113</sup> Rachida Saigh-Bousta, op. cit. p.163

Lanza del Vasto (1943) qui fait sens. Même pour des gens qui ont plus ou moins réussi à s'intégrer en terre étrangère, cette démarche de retour importe, ne fût-ce que pour revoir une dernière fois la ville, le village où l'on a vu le jour. Mongo Béti n'est-il pas retourné au Cameroun après 40 ans d'un exil ininterrompu en France ? En 1997, Williams Sassine meurt en Guinée après avoir longtemps séjourné à l'étranger. Il ne s'agit donc pas d'un caprice, la démarche pourrait en effet participer d'une recherche d'équilibre. Pour Djibril Kassomba Camara, l'idée du retour a entretenu chez les Guinéens de l'extérieur un certain espoir, celui de pouvoir un jour être utile à la Guinée. Selon lui,

Ils n'ont jamais perdu l'espoir de revenir servir leur chère Guinée. Quels qu'aient été leurs mobiles de départ, quelles que soient leurs situations respectives dans les différents pays d'accueil, tous ces Guinéens s'accordent à considérer leur séjour à l'étranger comme purement provisoire tant que Dieu le tout puissant leur accorde vie. Un provisoire qui ne cesse de durer ! C'est cette raison qui explique l'enthousiasme et la ruée consécutifs au changement intervenu le 3 avril 1984.<sup>114</sup>

Le 3 avril 1984, ce fut le changement de régime en Guinée après le décès de Sékou Touré le 26 mars à Cleveland. Il faut dire qu'effectivement, à cette occasion, un certain nombre de Guinéens qui ont cru au changement sont rentrés au pays. Ils seraient, à peu près, 300000 personnes à avoir retrouvé la Guinée selon Djibril Camara ; 300000 âmes sur un total estimé à l'époque à 2 millions, sur la base d'une enquête publiée en 1984 par la revue *Politique Africaine* (N°36).

---

<sup>114</sup> Djibril Kassomba Camara, *La Diaspora guinéenne*, op. cit. p.5.

Le nombre de ceux qui sont rentrés est évidemment assez peu à côté de celui de ceux qui sont restés « définitivement » à l'étranger. Et il faut penser que la majorité de ceux qui sont revenus vivaient en Afrique de l'Ouest, pas trop loin de la Guinée.

L'écart géographique moindre aura certainement facilité cette démarche, ce qui n'est pas le cas de ceux qui partirent plus loin. Mais, ce n'est pas ce qu'on peut appeler un phénomène important, le séjour provisoire est devenu définitif pour nombre de ces expatriés. Difficile, en somme, de passer le cap, tourner le dos à un pays – fût-il étranger – où on a eu le temps de prendre racine. La problématique du provisoire qui devient définitif traduit cette évidence qu'entre le rêve du retour et sa réalisation, il y a bien un gouffre. Le retour imaginaire serait ainsi préféré au périple réel ; il comporte moins de risques, il n'hypothèque, ni le passé, ni le présent. C'est un territoire recomposé sur lequel l'exilé pose définitivement ces bagages.

Ce territoire du rêve, Manthia Diawara, après y avoir longtemps vécu, le quitte pour un retour réel en Guinée. Après avoir fuit avec sa famille le pays devenu trop dangereux de Sékou Touré, il y revient dans les années 1990. Manthia Diawara, comme il l'écrit dans son livre de souvenirs et d'analyse *En quête d'Afrique*, est revenu en Guinée pour retrouver son ami d'enfance Sidimé Laye. Le livre n'est pas une saga mais il donne à lire la recherche, la quête de l'Autre. L'auteur écume Conakry et ses bourgs sur les traces de l'ami, interrogeant ici, glanant là quelques renseignements. La description de cette quête de l'Autre et de l'Afrique va de pair avec la relation des souvenirs d'enfance. Manthia Diawara

évoque les années d'école, les histoires et anecdotes qui ont rythmé cette période et la séparation d'avec Sidimé Laye. Il ne manque pas non plus, comme le fait Todorov évoquant son parcours en France, de mentionner son expérience américaine. Manthia Diawara est en effet devenu écrivain, enseignant et cinéaste. S'il vient en Guinée, c'est d'ailleurs pour réaliser un film. Il explique que le souvenir de l'ami est resté présent, fort, malgré les années d'expatriation. Outre le travail, le film donc, l'ami serait le motif du retour. Il écrit :

Si j'allais en Guinée, c'était aussi pour retrouver Sidimé Laye, dont le souvenir me hantait ces derniers temps comme le spectre du père de Hamlet [...] Au début des années 1990, à chaque fois que je commençais à avoir des doutes sur mon existence, plongé dans la vie de New York, je repensais à Sidimé Laye. Je pensais à lui en pleine réunion de département et pendant les conférences où je m'ennuyais. Je pensais à lui à chaque fois que je voulais vérifier par moi-même une identité que nul autre que moi ne pouvait toucher. Sidimé Laye devint le traitement à rechercher. L'idée de trouver Sidimé Laye en Guinée me tourmentait...<sup>115</sup>

L'ami, qui, déjà dès l'enfance représentait un modèle pour l'auteur, passe pour une sorte de référent identitaire. C'est ce nom « Sidimé Laye », que suppose le terme identité. Autour de ce simple nom, se greffent en effet un vécu, une histoire d'amitié, une mémoire tout simplement. Revoir l'ami reviendrait à retrouver une boussole perdue au fil du temps, un fil d'Ariane qui conduit à un point précis de la mémoire.

---

<sup>115</sup> Manthia Diawara, *En quête d'Afrique*, op. cit. p. 30.

Sidimé Laye c'est cette part de soi que Manthia Diawara finit par retrouver en 1997. L'Autre n'a pas non plus oublié le passé, il se rappelle à peu près tout, éloignant une première inquiétude exprimée par l'auteur : « *J'imaginai plusieurs fois mes retrouvailles avec Sidimé Laye. Aurait-il plus de souvenirs de notre enfance que moi ?* »<sup>116</sup> Heureusement pour lui, Sidimé Laye se rappelle, même certains faits qui relèvent du détail. Mais, qu'en aurait-il été autrement ? Manthia Diawara ne se serait-il pas retrouvé devant un étranger si l'Autre avait tout oublié de ce qu'il on vécu ensemble ? On pourrait alors penser que le but de cette quête est de retrouver quelqu'un qui vous reconnaisse et vous comprenne.

Le retour physique, en soi, ne résout que partiellement le problème. Il semble que la fracture identitaire, le vide intérieur ressenti par l'exilé n'est comblé que s'il est justement reconnu. Ulysse reconnu par Télémaque et Pénélope au terme d'années d'errance peut enfin se dire de retour à Ithaque. En un mot, le regard de l'Autre qui vous reconnaît, légitime d'une certaine manière la démarche du retour.

Peut-on dire que Manthia Diawara a réussi sa quête de l'Afrique ? Ou, au contraire, tel Orphée a-t-il raté l'objet de son désir ? On peut penser que l'écrivain retrouve cet objet, l'Afrique, un ami, des lieux qui lui rappellent des choses même si la ville a peu ou prou changé. Le livre crée en somme un espace de dialogue entre l'expatrié et le pays qu'il retrouve, dialogue au terme duquel il n'est plus l'étranger. Mais il est également possible que le pays que l'on a quitté - peut-être trop tôt - n'ait plus rien à voir avec celui qu'on s'imaginait, que les amis aient tous

---

<sup>116</sup> Ibid. p. 32.

disparu ou que les vieux ne se souviennent pas de nous. Le retour de Manthia Diawara, ses retrouvailles avec l'Afrique sont réelles parce qu'il a, d'une certaine manière, échappé à la *non-reconnaissance*, attitude qui aurait rendu son périple, infructueux, stérile. Il se serait, comme beaucoup d'autres, accroché au mythe du retour dans une terre qui peut ou non vous reconnaître. N'eut été son film et l'ami Sidimé Laye, Manthia Diawara serait-il retourné en Guinée ? On peut penser que oui, pour d'autres raisons mais il faut dire que nombre de Guinéens ne sont pas retournés en Guinée parce que leur cercle familiale a été éclaté, décimé. Leur retour n'aurait peut-être pas la même signification que celui de Diawara aussi préfèrent-ils rester sur le territoire, mythique, dessiné par le souvenir. Pour eux, il n'y a de retour qu'au travers du rêve mentionné plus haut. Il faut dire en outre que l'éloignement, l'écart spatio-temporel entre les Guinéens exilés et le pays, un cadre devenu étranger, renforcent la relation mythique. Ces derniers sont confrontés à la double question de la recherche des racines et de l'ancrage dans un âge d'or, le terreau de l'enfance. Question insoluble, difficile, complexe, aussi le mythe, le rêve d'un retour sera-t-il en permanence caressé par l'expatrié qui trace à l'infini les chemins possibles, imaginaires vers le bercail.

\*

\* \*

Les Guinéens, sous Sékou Touré, ont très vite déchanté. L'histoire prometteuse de justice et de progrès tourne vite au drame. Le Parti-Etat,

pendant plus d'un quart de siècle foula aux pieds les Droits de l'Homme et compromit pour de nombreuses années l'effort de développement. Le projet panafricaniste, l'unité au sein d'une union africaine forte et représentative des valeurs diverses du continent noir dont Sékou Touré fut un des fervents défenseurs fut sacrifiée au culte de sa propre personnalité. Le PDG a muselé le droit, sanctionné les différences et interdit toute critique. L'intimidation, la répression et l'assassinat, furent érigés en méthode de gouvernement, donnant au pays l'image d'un véritable mouvoir. La Guinée de 1958, année de l'Espoir, est devenue un pays de triste mémoire, vivant au rythme des incarcérations et des pendaisons. C'est un pays fermé, un *cercle* de feu tropical, pour paraphraser - Alioum Fantouré -, qui émerge d'une analyse où les camps de détention sont à la fois la réalité et la métaphore de l'enfermement subit par le peuple.

Dans les années 1970 la Guinée est apparue comme un immense camp de torture, situation entretenue par l'indifférence ou l'impuissance des institutions internationales ou panafricaines, notamment l'Organisation de l'Unité Africaine (OUA) défunte. Interroger la Guinée de l'oppression, c'est en soi faire état de la logique totalitaire de l'enfermement et des purges. Les différents témoignages et ouvrages mentionnés décrivent un véritable enfer. La peur et le meurtre permanents identifient une société statufiée où le silence est devenu le refuge ultime. En reprenant l'exemple du camp Boiro, on pourrait mentionner une comparaison que fait Tzvetan Todorov dans *L'Homme dépaycé*. Pour lui, les camps dépassent leur rôle d'instrument, ils sont une

image concentrée du pays tout entier [et, continue-t-il], l'idée des camps est au pays ce que le coup de gourdin sur la tête est au détenu, un rappel du principe de la terreur. Tout comme on ne peut s'enfuir du camp, le pays tout entier est entouré de barbelés. On tire à vue sur celui qui tente de les franchir.<sup>117</sup>

Les œuvres d'Ibrahima Baba Kaké, Nadine Barry, Maurice Jeanjean ou Alpha Ousmane Barry ont dénoncé une société qui a engendré, vécu et défendu le mal au quotidien. Il s'est agi, à travers cette lecture des années Sékou Touré, de questionner la violence et le mal, un univers où le tragique, selon le mot de Renault d'Allonnes « *a investi l'histoire comme terreur bien plus que comme destin.* »<sup>118</sup> Le tragique ne saurait faire partie du destin parce que, pour les Guinéens, il est apparu comme une véritable fabrique humaine et non comme une œuvre divine tel que cela fut présenté dans la mythologie ou le drame (théâtre). Le drame vécu par les Guinéens fut bien réel et la fuite, l'exil est très vite apparu comme l'unique planche de salut. Eparpillés dans les pays de l'Ouest africain ou dans les métropoles du Nord, les Guinéens ne se sentiront par pour autant étrangers à ce qui se passe au pays. La diaspora guinéenne, en effet, se souvient mais s'organise également dans les nouveaux pays d'accueil. A la Guinée de l'intérieur, enfermé, réduit, répond une Guinée de l'extérieur, ouverte, ni méfiante ni réfractaire à l'Autre comme le fut Sékou Touré. Soit dit en passant, on peut penser que Tierno Monénembo

---

<sup>117</sup> Todorov, *L'Homme dépaycé*, op. cit. p.60.

<sup>118</sup> Myriam Revault d'Allonnes, *Ce que l'homme fait à l'homme (essai sur le mal politique)*, Paris, Seuil, 1995, p.16.

s'inspire de ces deux Guinées (l'intérieur et l'extérieur) ou tout simplement qu'il situe sa poétique à la lisière de ces deux mondes.

Le Guinéen est aussi, comme le note Manthia Diawara, ce voyageur, ce *rhapsode* des temps modernes que l'on croise à Paris, Amsterdam ou New-York. Cependant, plus de vingt années après le décès de Sékou Touré et le changement de régime, il est difficile d'affirmer que les choses ont évolué en Guinée. Après le PDG, Parti-Etat, le pays est sous le contrôle de militaires qui semblent avoir leur conception particulière de la démocratie. Pour en rester aux faits, précisons que des prisonniers politiques croupissent dans les prisons de la junte militaire ; chaque jour voit son lot d'arrestation de journalistes ou d'opposants politiques. Le chemin est long pour retrouver la grandeur et d'une certaine manière l'harmonie des origines célébrées par les griots du Mandingue. Il faut dire qu'aujourd'hui, c'est la même image – fixe – d'une Guinée du tragique qui demeure même si, dans l'imaginaire, le pays est apparu plus complexe, pluriel et dense.

### Chapitre 3 : Guinéés de l'imaginaire

L'imaginaire des écrivains guinéens révèle un rapport étroit au pays. Qu'ils aient vécu en Guinée ou à l'extérieur, ils ont affiché leur préoccupation face au devenir du bercaïl. Camara Laye (*L'Enfant noir*, 1954) Tamsir Niane (*Soundiata Keita ou l'épopée mandingue*, 1960), célèbrent un « avant » de la période violente de Sékou Touré. Fantouré (*Les soleils des indépendances*, 1972) ou Sassine (*Le Jeune homme de sable*, 1979) écrivent cette violence et les années d'exil (Sassine, *Le Zéhéro n'est pas n'importe qui*, 1985). Ainsi, différents portraits d'une unique Guinée se chevauchent dans ces œuvres qui finissent par rendre son importance pour la mémoire.

Ces productions auxquelles s'ajoute celle de Tierno Monénembo sont pertinentes en ce sens qu'elles multiplient et complexifient la vision que l'on peut avoir de la Guinée. La Guinée de l'imaginaire est saisissable au-delà du seul prisme de la violence. Sassine en mourant, ne laisse-t-il pas un dernier roman d'amour où le pays est peut-être Rama, la femme désirée, aimée, l'amour comme but ultime de la quête de Sassine ? *Mémoire d'une peau* (1998), en effet, subvertit l'idéologie et un contexte historique plat, c'est une œuvre hors du temps et des clichés qui évoque un pays, une femme, l'humanité.

Il est possible, à travers les œuvres de Camara Laye, Alioum Fantouré, et Williams Sassine, de rendre cette diversité de vision d'un pays. Il s'agit de tableaux fictionnels dont les lignes et les couleurs sont multiples, variées. On serait un peu, entre un âge d'or et un présent où tout s'effondre. Cette lecture permettra en outre de comprendre le projet

de Monénembo qui n'est pas une plate focalisation sur la Guinée. Ce projet s'intéresse à la Guinée et à la diversité des mondes contemporains. D'un autre côté, en confrontant les rapports précis de Sassine et de Fantouré à l'exil, on ne serait pas loin d'entrevoir celui de Monénembo. Le questionnement pourra préciser par la suite si ces rapports divergent ou s'ils se recourent.

### 3-1 Camara Laye et l'Age d'or

Il n'est pas superflu de rappeler ici les premières phrases de *L'Enfant noir*<sup>119</sup> :

J'étais enfant et je jouais près de la case de mon père. Quel âge avais-je ne ce temps-là ? Je ne me rappelle pas exactement. Je devais être très jeune encore : cinq ans, six ans peut-être. Ma mère était dans l'atelier, près de mon père, et leurs voix me parvenaient, rassurantes, tranquilles, mêlées à celles de clients de la forge et au bruit de l'enclume. (p.9)

Dès le départ, l'écrivain laisse entrevoir un but, parler de l'enfance, raconter ce *temps* où la vie, dans la maison du père était, sinon différente du moins autre. C'est le passé d'un homme en Haute-Guinée, période qui l'a marqué, puisqu'il éprouva le besoin de la raconter, revivre à travers les mots, ces moments défunts. L'ouvrage est publié en 1953, période de grandes tensions en Afrique où les colonies faisaient leur route vers l'indépendance. C'est pourtant d'une ère de joies et quasi insouciantes que Camara Laye choisit de parler, une sorte d'âge d'or où la

---

<sup>119</sup> Camara Laye, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953

Guinée n'est pas encore devenue un pays de terreur. L'auteur fait revivre ses premiers pas à Kouroussa, ville de la Haute-Guinée, entre l'amour d'une mère et l'attention d'un père. Les débuts de l'enfant noir à l'école colonial, les premières amitiés et amours rythment une bonne partie de cette prose fine, qui emprunte aux griots le rythme et la mélodie des mots. De Kouroussa, Camara Laye transporte le lecteur à Tindikan, village des grands-parents. Dans ce hameau, la vie des hommes se construit autour des travaux champêtres, on y lit un certain sens de la communauté et du partage.

Le temps qu'évoque Camara Laye est celui d'un moi social, le groupe, qui prend le pas sur toute démarche solitaire. La solitude, l'enfant noir ne la connaît qu'une fois hors du cercle familial. Le travail à l'atelier du père forgeron et bijoutier passe parfois pour une fête collective surtout avec la fusion de l'or, entreprise qui émerveillait le narrateur. Limpide et à la structure presque linéaire, le roman de Camara Laye décrit une époque de sérénité et de confiance où la solidarité plutôt que le conflit définit le rapport à l'Autre. C'est également l'époque d'une réelle harmonie entre l'homme, la nature, les dieux, les éléments :

A mesure que nous avançons sur la route, nous délogions ici un lièvre, là un sanglier, et des oiseaux partaient dans un grand bruit d'ailes ; et chaque fois je sentais un petit pincement au cœur, comme plus surpris que le gibier même que notre approche alertait brusquement. Voyant mon plaisir, mon oncle ramassait des cailloux, le jetait devant lui, ou battait les hautes herbes avec une branche morte pour mieux déloger le gibier. Je l'imitais, mais jamais très longtemps : le soleil, dans l'après-midi, luit féroce sur la savane ; et je revenais glisser ma main dans

celle de mon oncle. De nouveau nous marchions paisiblement. (pp. 39-40)

*L'Enfant noir*, c'est le livre de la nostalgie mais également du plaisir de vivre. Ici, rien ne vient troubler la paix et la joie de l'enfant qui grandit sereinement auprès du père et sous l'aile protectrice de la mère. *Père* et *Mère*, deux mots qui reviendront souvent dans le phrasé de Camara Laye comme une métaphore du lieu natal, un pays (le village), où l'enfant, en plus de la réalité objective, expérimente le surnaturel. Il s'agit de deux pans d'une même vie dans laquelle les hommes et forces du présent cohabitent avec des êtres qui participent du surnaturel. Dès les premières séquences, apparaît un petit serpent noir, totem et protecteur du père, une bête qui, bien que dangereuse ne fait aucun mal au forgeron et à sa famille. On verra aussi que la fusion de l'or n'est pas que l'œuvre d'un artisan. Le bijoutier, en chauffant le métal précieux murmure des prières, des formules qui semblent demander le concours de forces et de divinités cachées. La mère, quant à elle, sait parler aux bêtes récalcitrantes et se faire obéir par elles. En ce temps là que décrit Camara Laye, pour reprendre l'expression biblique, la parole des Marabouts était vérité. Ces derniers traçaient, un chemin, celui du destin que le commun des hommes devait suivre. Camara Laye évoque une époque où les gens avaient la foi et la confiance, une sérénité qui s'oppose au doute et à la désillusion connus au lendemain des indépendances.

L'écrivain, en somme, ressuscite un âge d'or qu'il se refuse à perdre, le temps de l'équilibre entre les hommes, les forces du réel et celles de l'au-delà. Sûrement, dans son exil en France, avait-il besoin de ce retour au

passé merveilleux ? L'âge d'or, le royaume d'enfance perdu est aussi une création esthétique qui mélange l'objectif et le mythique, le second intervenant bien souvent pour expliquer le premier. Ce temps-là, l'enfant noir l'a vécu sans trop s'interroger sur le sens des choses et la nature des êtres. Le livre n'est-il pas émaillé de l'expression « *je ne sais pas* » ? L'âge d'or, c'est la Guinée telle que vécue par un enfant innocent. Mais, comme suggéré plus haut, c'est la solidarité et la communication entre les hommes qui servent de ferment au livre. Ce serait le livre du dialogue, Camara Laye écrit une Guinée unie, un pays où prévalait le sens du lien avant le siècle troublé de Sékou Touré. La structure du roman est d'ailleurs largement dialogique, ce qui nous permet d'élargir le sens que revêt l'âge d'or : il définit un temps et un espace où les hommes se parlent et se comprennent, une ère à l'opposé de celle de la dictature où sont absente la communication, l'échange ; où la seule parole autorisée est bien évidemment celle du guide suprême. Camara Laye cumule les anecdotes et faits du passé, il superpose des souvenirs et en vient, dans le présent, à donner vie au passé. La répétition, l'accumulation des souvenirs inscrivent dans la contemporanéité une époque que l'on serait tenté de déclarer révolu. C'est du reste ce que pense Jacques Bourgeacq :

C'est par la répétition, sur divers plans, d'actes du passé mythique, et l'enfance y est rattaché, que l'homme abolit le temps. Par son caractère de chant au sens le plus strict du terme, le texte de Camara Laye apparaît donc comme une longue incantation dont l'intention est de rendre contemporain un passé qui semblait révolu à jamais. Dans cette

optique, *L'Enfant noir* s'affirme comme un acte verbal [...] grâce auquel le passé se réalise.<sup>120</sup>

Cependant, le rapport de Camara Laye à la Guinée ne saurait être celui d'un homme hanté par les images de l'enfance. Lucide, l'écrivain, simplement, se souvient ; la force des descriptions est à la mesure de son attachement au pays natal. *L'Enfant noir* fonctionne comme une trace ; l'écrivain n'oublie pas malgré le temps et les distances. L'œuvre récrée une autre Guinée loin des clichés, la Guinée vue par le moi d'un auteur et il est question, en ce qui concerne Monénembo, de déceler ce rapport particulier à un pays. Le rapport de Camara Laye au pays natal est celui d'un écrivain impliqué dans son histoire contemporaine mais également désireux de revivre d'autres pans de la mémoire. *L'Enfant Noir*, c'est le lieu fictionnel du ressourcement mais aussi le premier chant de l'écrivain avant l'exil.

### **Comme un avant-dire de l'exil**

Le livre se termine sur le départ de Laye pour Argenteuil en France après avoir réussi son certificat d'aptitude professionnelle. Pour les ses professeurs, ce voyage va lui ouvrir de nouvelles portes : d'une part satisfaire son envie d'apprendre mais également lui permettre de découvrir cet autre monde qu'est l'Europe. Le père du héros pense la même chose bien que soit très vive chez lui la douleur de la séparation. Pour ce dernier, il fallait s'y attendre, il savait bien que son fils partirait

---

<sup>120</sup> Jacques Bourgeacq, *L'Enfant noir de Camara Laye sous le signe de l'éternel retour*, Sherbrooke, Editions Naaman, 1984, p.74.

très loin un jour ; il l'avait compris quand il l'avait inscrit à l'école française. La mère, elle, ne voudra pas se séparer de son enfant. Elle s'y résoudra à la fin devant le sentiment de quelque chose d'irréversible. La roue du destin qui conduit son enfant vers des mondes si lointains a été mise en marche depuis que son fils a découvert l'école et les livres. Il s'agit d'un autre voyage qui continue celui commencé dans les livres. D'ailleurs, Laye ne les avait-il pas déjà quittés pour ses études à Conakry ? Conakry la capitale, cette ouverture sur l'ailleurs ? L'auteur donne à lire le déchirement de la première séparation d'avec la famille, le trouble que subit le moi de l'enfant qui s'écarte du moi communautaire rassurant :

J'allai dire au revoir aux vieilles dames de notre concession et des concessions voisines, et j'avais le cœur gros. Ces hommes, ces femmes, je les connaissais depuis ma plus tendre enfance, depuis toujours, je les avais vus à la place même où je les voyais, et aussi j'en avais vu disparaître : ma grand-mère paternelle avait disparu ! Et reverrais-je tous ceux auxquels je disais à présent adieu ? Frappé de cette incertitude, ce fut comme si soudain je prenais congé de mon passé même. Mais n'était-ce pas un peu cela ? Ne quittais-je pas ici toute une partie de mon passé ? (pp.158-159)

*L'Enfant noir*, outre le vécu de l'auteur en Haute-Guinée serait le roman, le livre d'un exil annoncé. Il se lit l'ancrage d'un personnage dans des valeurs et une culture et l'attrait, le désir d'ailleurs. Conakry, ville capitale, accueille l'enfant exilé, cette ville serait le premier maillon de la chaîne d'espaces qui exile le personnage. On aurait le schéma suivant : La Campagne (berceau natal) – La grande ville africaine

(Conakry) – la métropole européenne (Paris). En Europe, s'achève le parcours de formation commencé en Afrique, la métropole, c'est l'espace ultime de l'expatriation qui rend définitive la rupture. Elle, la métropole, est traduite par ces « si loin » et ces « là-bas », qui revienne tel un leitmotiv dans le propos réprobateur de la mère du narrateur. Le texte en vient en effet à jouer sur la reprise constante de ses substantifs, une manière de consacrer l'écart entre le royaume d'enfance et la terre d'exil. Mais, au-delà du triptyque (la Campagne, la grande ville africaine et la métropole), le lieu essentiel de la rupture c'est l'école. Ne suscite-t-elle pas, comme sus-mentionné, ce désir d'apprendre et de voyage ? L'enfant noir devint un *Autre* le jour où il mit le pied à l'école. Un personnage de Hamidou Kane (*L'Aventure ambiguë*), la Grande Royale, assimile l'école à ce lieu qui tue le bercail :

L'école où je pousse nos enfants, affirme-t-elle, tuera en eux ce qu'aujourd'hui nous aimons et conservons avec soin, à juste titre. Peut-être notre souvenir lui-même mourra-t-il en eux ? Quand ils nous reviendront de l'école, ils ne nous reconnaîtront pas. (p. 57 )

A priori, le parcours de Camara Laye n'a rien de spécial. Il s'inscrit dans une logique, une voie tracée par l'école coloniale, lieu de savoir et d'ouverture certes mais également d'exil. Ce parcours serait également celui de Monémbo qui eut, comme nous le verrons, à entreprendre des études et une carrière en terre étrangère. Camara Laye et Thierno Monémbo, deux destins qui se recourent sûrement, avec cette nuance que le premier qui a cru un temps au rêve incarné par Sékou Touré revint un moment servir son pays pour très tôt le quitter à nouveau à cause de l'absence de libertés. Camara laye mourut en effet au Sénégal le 4 février

1980. Mais on peut aussi penser que *L'Enfant noir*, œuvre qui évacue le blues du narrateur n'aurait peut-être pas été écrit sans cet exil. Démarche cathartique dans laquelle pourrait aussi se retrouver Monénembo : écrire pour se souvenir, se rappeler des mots, des images, des anecdotes et se sentir bien. Pour Laye, il s'est agi de dire l'enfance pour retrouver la sérénité perdue. Alioum Fantouré, quant à lui, traque le fantôme de l'horreur pour peut-être aborder une nouvelle ère.

### 3-2 Alioum Fantouré et le « livre noir de la mémoire »

« Le Livre noir de la mémoire », c'est le titre que donne l'historien Alain Javello à un compte-rendu paru dans la revue *Raison présente* sur l'ouvrage collectif, *Le Livre noir du communisme. Crimes, terreur, répression* (Robert Laffont, 1997). Le numéro en question porte le titre « Mémoire et Histoire » et revient sur des faits historiques de triste mémoire comme la Shoa et sur un concept qui semble émerger mais avec bien des difficultés : le livre noir. Javello rend compte d'un ouvrage qui analyse les crimes du communisme, système dont on repère les ramifications à Cuba, en Corée du Nord ou en Afrique. Les régimes dictatoriaux que connaissent ces pays se sont bien sûr largement inspirés de la révolution de 1917 en Russie et qui vit la fin du règne des Tsars. Javello précise que les « *dimensions asiatique, africaine et latino-américaine [du communisme sont apparues à la] fin du XX e siècle quelque peu en reflux au regard du mouvement de l'histoire* »<sup>121</sup> Près de deux décennies après la chute du mur de Berlin, L'Afrique évoluerait ainsi dans cette logique répressive héritée du communisme russe. Javello

---

<sup>121</sup> Alain Javello, « Un livre noir de la mémoire et de l'histoire », in *Raison Présente* N°128 : *Mémoire et histoire*, Paris, Nouvelles Editions rationalistes, troisième trimestre 1998, p.67.

mentionne dans son article un premier texte, *Le Livre noir* de l'extermination des juifs sous l'occupation nazie de Vassili Grossmann et Ilya Ehrembourg (1995), qui projette une lumière sur le projet et l'acte macabre posés par Hitler.

Le communisme, soit, ne fut pas que répressif. Il tenta une réorganisation des masses populaires autour d'un projet social commun. *Le livre noir* rend donc un aspect précis du communisme, celui qui d'ailleurs émerge le plus : l'aspect répression, meurtre, purge. Par rapport à d'autres faits peu glorieux de l'histoire, on pourrait parler du livre noir du capitalisme et de l'esclavage – l'esclavage s'étant avéré un outil du capitalisme -, du livre noir des Khmers rouges au Cambodge ou du livre noir du génocide rwandais. Et pourquoi ne pas parler aussi du livre noir de la Guinée sous Sékou Touré ? Essai ou fiction, le *Livre noir* ferait ainsi le point sur les pans troubles de la mémoire, il questionnerait ces temps où l'humanité à reculé devant l'horreur.

Dans son premier roman *Le Cercle des tropiques* (1972), Alioum Fantouré évoque une histoire et un décor peu reluisants. Le titre d'ailleurs met en avant ce substantif, « le cercle », qui, a priori, n'annonce rien de bon. L'image que renvoie le cercle est celui d'un espace carcéral où les protagonistes de l'action sont embarqués dans une sorte de tourbillon dramatique. C'est pourtant sur une note d'espoir que débute l'histoire. Le personnage principal, Bohi Di, avec d'autres paysans, trace des sillons et espère une bonne récolte. La récolte sera intéressante mais insuffisante et Bohi Di sera contraint d'abandonner le hameau pour courir vers des contrées plus clémentes. L'histoire se

déroule au moment où *Les marigots du sud*, pays imaginaire, sont embarqués dans la fièvre de la lutte anti-coloniale. Bohi Di, comme l'enfant noir de Camara Laye, découvre la grande ville, la capitale Porte Océane. Mais, cette ville n'a rien à voir avec celle de Camara Laye ; ce n'est pas la Conakry paisible de Camara où l'on peut, à loisir, contempler la mer. La ville que décrit Fantouré est sillonnée, cernée par des milices, notamment celle de Baré Koulé dont le parti "lutte" pour l'indépendance. Il s'agit d'un parti qui enrôle de force, qui contraint la population à suivre sa politique.

La méthode rappelle celle du PDG de Sékou Touré et l'on établit facilement le parallèle, du moins le nombre de syllabes le suggèrent, entre Sékou Touré et Baré Koulé. Le second fait penser au premier. Baré Koulé, dès les premières heures de l'indépendance des Marigots du sud traque ses anciens adversaires politiques et les élimine un à un. Au fil de sa traversée du pays, Bohi Di collectionne des malheurs – vols, expulsions, mépris – qui finissent par créer l'impression d'un univers apocalyptique dont le sommet sera atteint à Porte-Océanne, ville livrée à la misère et au pillage. On évolue d'un premier rapport au hameau de l'enfance – le village que quitte Bohi Di – à la cité urbaine violente et confuse. Fantouré insiste d'ailleurs très peu sur la vie de Bohi Di au village et il ne s'agit pas de la relation de souvenirs heureux tel que cela apparaissait chez Camara Laye. Il y eut bien sûr les derniers moments de l'adolescence et l'amour vécu avec Amiatou mais le héros ne semble pas avoir connu l'insouciance, une enfance heureuse ; il a toujours travaillé. Fantouré passe sur ce qui aurait pu être un âge d'or et projette brutalement son personnage dans le décor de violence. C'est dire que *Le*

*cercle des tropiques* écrit un présent, une actualité trouble qui laisse peu de place à la projection insouciant. Le rapport de Fantouré à la terre natale est complexe, fait d'espoir ténu et d'une immense désillusion. Comment pourrait-il en être autrement ? Le pays que traverse Bohi Di n'est-il pas un grand cercle meurtrier ?

Les marigots du sud étaient devenus en quelques mois un territoire à complots préfabriqués. Un procédé comme un autre pour supprimer les gêneurs. Les adversaires du Messie-Koï disparaissaient comme frappés par une épidémie de peste. J'ignorais que c'était cela la liberté. Car désormais ni parent ni amis, plus personne ne se faisait confiance. Les autorités dirigeantes assassinaient comme elles respiraient au nom de la « liberté retrouvée » [...] j'avais l'impression que jour après jour ma raison de vivre me quittait. (p.161)

Dans le texte, s'exprime un moi, celui de Bohi Di qui sillonne les multiples couloirs d'un pays. Cette traversée d'une terre et de l'univers du moi a pour but la recherche d'un mieux être et d'un équilibre psychologique ; le roman traduit une quête de liberté mais ce qui émerge de la fiction, c'est moins l'issue plus ou moins heureuse que le moi du personnage qui se fissure au fil des violences subies. La chaîne discursive que construit Fantouré cumule des séquences d'horreur qui finissent par créer le « cercle » meurtrier des tropiques dont il est question. Au sens de la communauté, des liens et du partage lisibles chez Camara Laye, s'oppose chez Fantouré un rapport à l'Autre fait de méfiance et de mépris. Cela est peut-être dû au fait que Camara Laye a écrit son livre (1953) à un moment où la Guinée n'était pas encore devenue un mouvoir et qu'au moment où Fantouré donnait le sien (1972),

la Guinée avait déjà sa réputation de pays de terreur. Mais il peut également s'agir d'un choix. Le choix chez Laye de dire l'enfance heureuse pour attirer, par ricochet, indirectement, le regard sur l'enfer qu'est devenu la Guinée ; le choix, chez Fantouré d'une poétique plus directe qui doigte le mal présent. On est ici tenté de rapprocher le projet de Monénembo de celui de Fantouré, un même rapport direct à l'oppression mais se serait réduire la portée et le sens du travail de Monénembo. Ce dernier, on pourra le remarquer, sait puiser au mythe de l'âge d'or passé ainsi qu'à la lucidité d'un présent cruel. Il faut cependant se garder d'une lecture figée de l'œuvre de Laye ou de Fantouré. En effet Laye (*Dramous*, 1966) dénoncera sans détours la dictature de Sékou Touré et Fantouré, malgré les drames qu'il évoque ne peut s'empêcher d'entrevoir dans le ciel de l'Afrique, un arc-en-ciel. *L'Arc-en-ciel sur l'Afrique* (2001), c'est le titre du dernier volume de la série romanesque des « livres de la cité du termite » (sur lequel nous reviendrons), récit dans lequel les protagonistes abordent une nouvelle ère d'espoir après les années d'oppression.

Il demeure cependant que *Le Cercle des tropiques* est un livre noir qui suit le cheminement irréversible de la machine de mort. Ici, la nature, cruel, est complice de la folie des hommes. Le soleil tropical ne réchauffe pas, il grille et on peut rappeler ces mots de Nicolas Guillén le poète cubain que Fantouré cite aux frontispices de l'œuvre : « *Le soleil grille ici toutes les choses, il grille le cerveau et grille jusqu'aux roses.* »<sup>122</sup> On est en présence d'un écrivain hanté par le mal présent, actif. Fantouré qui fut étudiant en France se voit impliqué dans la réalité

---

<sup>122</sup> Nicolas Guillén, cité par Alioum Fantouré, *Le Cercle des tropiques*, p.7.

contemporaine des répressions communistes et des totalitarismes africains. En définitive, c'est le rapport de l'écrivain non pas à une terre mais à une question, un fait : *le mal absolu* comme c'est le cas chez Todorov. Le projet d'écriture fonctionnera par conséquent à la fois comme une dénonciation, une catharsis et une quête : la quête permanente de l'espoir. C'est en substance ce qu'écrit Guy Ossito Midiohouan :

Il semble que le désir d'écrire correspond chez cet économiste fonctionnaire international à la volonté de se libérer d'une tension intérieure née de l'absurdité et de l'atrocité des réalités du monde contemporain, au besoin de dire une passion intensément vécue de façon interrompue depuis de longues années. Pour cet exilé, tourmenté par son propre destin autant que par celui de ses compatriotes dans une Afrique livrée à la dictature, dans un monde où règne la loi de la jungle – tourmenté, dis-je, au point d'en avoir prématurément les cheveux blancs, la littérature est recherche du Graal mais aussi acte de communion, témoignage de solidarité et gage d'espérance.<sup>123</sup>

Le romancier veut, comme l'écrit le critique, se libérer d'une « tension intérieure » mais aussi d'une sorte de géographie de l'inquisition représentée par *le cercle*. Pour donner une image, l'œuvre de Fantouré serait un point parmi tant d'autres enfermés dans le cercle inquisitoire et qui (les points), chercheraient une porte de sortie ; la poétique tente d'ouvrir une brèche dans le cercle meurtrier dessiné par la dictature. Une autre figure, circulaire, serait celle d'une arène à la romaine où le peuple,

---

<sup>123</sup> Guy Ossito Midiohouan, *L'Utopie négative d'Alioum Fantouré. Essai sur Le Cercle des tropiques*, Paris, Silex, 1984, p.19.

pauvre est exposé à la furie de fauves. Le cercle définit également une double Afrique : l'Afrique du carcan qui enferme et l'Afrique d'une circularité négative, un monde où à défaut d'évoluer, les individus tournent en rond. On pourrait présenter Fantouré et Monénembo comme deux écrivains Guinéens de la diaspora qui se sont extirpés du cercle des tropiques et qui, en retour, projettent sur ce dernier une lumière crue en essayant d'ouvrir une brèche pour d'autres voix, une écriture donc, de la solidarité, pour reprendre Midiohouan. A la géométrie du cercle, s'ajoute dans les textes une autre figure, *le triangle*, ce que l'auteur nomme « la trinité du désespoir » :

Dès le début de l'indépendance, le spectre de l'inquisition fit son apparition. Une nouvelle forme d'intolérance qui n'avait plus pour alibi le Coran, la Bible et Dieu, mais une trinité du désespoir : Moi Messie-Koï, mon pouvoir, mon éternité. » (pp.160-161)

Le Messie-koï, c'est le nom que s'est choisi Baré Koulé le guide suprême des marigots du sud. Difficile de dire à quoi renvoie le « koï » qui s'ajoute au messie. Mais ce dernier terme, « le messie », illustre le destin que s'est choisi le despote. Le destin messianique est un effet porteur d'un moi fort, il s'agit du mage qui, seul, décide, dirige, canalise. Ce moi, comme celui du Dieu des chrétiens se compose de trois entités. Cependant ces entités, contrairement au Père, au Fils et au Saint-Esprit de la trinité chrétienne - des personnes bien différentes - , n'ont rien de particulier, ils ne spécifient aucun personnage au-delà de timonier, ils renvoient à l'unique Baré Koulé.

A travers le Dieu des chrétiens, se lit la présence de la force incarnée aussi par le Fils et l'Esprit, ce qui n'est pas le cas chez Baré Koulé. La trinité, c'est un moi, son pouvoir et son éternité qui quadrillent et surveillent le vécu du peuple des marigots du sud. Et il n'est pas question ici, contrairement aux textes saints, d'un projet messianique rassembleur et reconstituteur. Le messie de Fantouré c'est celui de la destruction. *Le cercle et le triangle* engendrent dans l'œuvre de Fantouré une géométrie du carcéral et de la castration ; la seule voie qui tente une sortie de cette géométrie c'est Bohi Di le narrateur lucide dont la pensée, peu à peu, émerge de l'obscurantisme ambiant. Un personnage de la différence dont le portrait sera plus marqué chez Williams Sassine.

### 3-3 Williams Sassine : écrire la différence

Le projet totalitaire nie et condamne la démarche à *contre-voie*. Il faut dire que seul le système en place pense et décide pour le peuple et les régimes hitlériens ou communistes ont souvent usé de livres et traités qui, d'une certaine manière, définissent une ligne précise de réflexion et d'action. *Mein Kampf* (1925), outre le délire xénophobe d'un homme traçait, pour les Allemands sous le Troisième Reich une direction idéologique et de conduite précise. On pourrait aussi mentionner le livret rouge du communisme chinois et d'autres traités.

En bon élève de l'école du totalitarisme, Sékou Touré fit également des livres qui exprimeront sa position sur nombre de sujets politiques. Il est bien question de *sa* position que les Guinéens se devaient d'épouser. Le PDG poussera le ridicule jusqu'à faire des Livres Blancs qui dénoncèrent les complots fictifs en essayant de remettre les subversifs sur cet unique

chemin de pensée duquel ils se sont écartés. La réalité fournit, comme nous l'avons montré l'exemple de gens qui ont voulu porter leurs regards hors de ce chemin et qui l'ont payé de leurs vies. Le projet, c'est de tout simplement sanctionner la différence. La fiction de Williams Sassine, écrivain Guinéen longtemps expatrié s'inspirera de cette quête d'une ligne de pensée différente au cœur du cercle totalitaire. Ses personnages franchissent la ligne idéologique tracée par le système.

La solitude serait l'espace d'élection des personnages de Sassine. *Saint Monsieur Baly* (1973), montrait le combat solitaire d'un homme dont le but, noble, fut de construire une école. Il s'agit d'un acte qu'on ne saurait au départ qualifier de subversif. Mais, pour le bonhomme, il a fallu lutter contre une société amorphe, coincée. Il lui a fallu franchir le mur virtuel de la résignation. Ce personnage est différent puisque le romancier le qualifie de Saint. Il construit au moment où le système détruit. *Wirriyamu* (1976), raconte l'isolement d'un village et la lutte de ses habitants contre la terreur coloniale. Un village perdu, cerné pas la forêt mais habité par des êtres d'exception : un albinos, un poète fou. Sassine y donne du noir un portrait différent des stéréotypes de l'être bête et résigné. On pourrait également mentionner *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui* (1985), roman du retour du personnage au pays natal après les années d'exil.

Le Zéhéro – Zéro ? Héros ? - , est un personnage atypique dont les frasques déconcertent son entourage. Le Zéhéro, bien évidemment, n'est pas n'importe qui. Sassine crée ces personnages de la démesure qu'il faut saisir au-delà du sens commun. Ils affichent une psychologie qui déroute

à l'instar de Milo Kan (*Mémoire d'une peau*, 1998), un homme passionné, fou, cynique et poète. Milo Kan est comme l'albinos de *Wirriyamu*. Il a un physique qui détonne. Leur peau, a priori, les exile, elle est la marque de leur différence mais on peut se garder de tracer un parallèle entre ces créatures de l'imaginaire et Sassine métis, né d'un père Libanais et d'une mère Guinéenne. Sassine, est Guinéen, sa fiction, à notre sens, ne porte pas les traces d'un quelconque trouble par rapport à cette situation. Au-delà de ces personnages à la peau étrange, c'est donc cette psychologie déroutante qui peut se révéler intéressante. Les « mois » qui traversent la fiction de Sassine sont ceux de l'écart, des personnages qui construisent dans leurs têtes une autre Guinée, qui refusent l'ordre. La différence, la liberté d'option que la dictature a refusé aux Guinéens, Sassine la récupère d'une certaine manière dans son œuvre romanesque. Un exemple significatif est celui du *Jeune Homme de sable*.<sup>124</sup>

Sassine situe l'histoire dans un pays qui n'est pas nommé. Le lecteur apprend juste que ce pays est gouverné par un guide qui règne sous le signe du lion et qui exerce un pouvoir sans partage. On se rappelle que Sékou Touré a également arboré un surnom d'animal : « Syli », l'éléphant en langue Soussou. Le lion de l'imaginaire crée par Sassine et l'éléphant du réel exercent sur leurs peuples une même fascination et une même terreur. Sassine, à l'instar de Fantouré, récupère le drame guinéen qu'il poétise à travers la figure atypique d'un jeune homme nommé Oumarou. Il est le fils aîné d'un homme du pouvoir (député) tout dévoué au système et la logique aurait voulu qu'il suive les pas de son père, une

---

<sup>124</sup> Williams Sassine, *Le Jeune Homme de sable*, Paris, Présence Africaine, 1979.

manière de rentrer dans les rangs. Cependant, dès le début de l'histoire c'est par sa volonté de couper les liens paternels et partant ceux (les liens) avec le pouvoir que Oumarou, le jeune homme de sable se démarque.

Sur une toile romanesque où la plupart des actants affichent tête basse, brisés par la répression permanente et la fatalité, seule émerge la figure du jeune homme. Il est ce personnage porteur d'une différence, rêveur dans un pays où plus personne ne croit au rêve. Il préférera la compagnie des animaux à celle des hommes et se voudra solidaire des pauvres. Dans les limites de son établissement scolaire contrôlé par le parti, il adoptera une ligne rebelle faite de désobéissance à l'ordre. Il écrit une poésie subversive qui circule au lycée. Ce comportement lui vaudra d'être à plusieurs reprises chassé du lycée. Il faut dire que le jeune homme de sable a eu des « maîtres » qui lui ont communiqué un rapport autre au réel. Tahirou, l'ancien proviseur, dans la posture de l'idéaliste lui ouvre les yeux sur ce qu'est réellement un pays de justice et de liberté. Il lui communiquera ainsi un certain nombre de valeurs plus une fierté qui fera sa différence. Mais le vieil enseignant le mettra aussi en garde contre les livres dans lesquels on n'apprend pas tout. Au contact de Tahirou, la pensée du jeune garçon se libère de la ligne idéologique rigide tracée par le parti. Aux leçons de Tahirou, s'ajoutera l'amour de la poésie, de la musique et des hommes transmis par le vieux Bandia, joueur de Cora. Pour fuir la réalité meurtrière et désespérante, Oumarou se réfugie dans l'alcool et la musique du vieux Bandia. Son indifférence, son apparente insensibilité finira en outre par l'isoler des autres.

Le monde d'Oumarou n'est pourtant pas un monde fermé à l'Autre, c'est un monde qu'il (l'Autre), ne comprend pas, une patrie onirique dont les repères échappent à qui ne vit pas le même rêve. Sassine, certes, rend compte du vécu d'un peuple (celui de la Guinée) sous le système totalitaire. La nuance, c'est qu'ici, le personnage ne *fond* pas dans le système ; il s'en *évade* au contraire, torturé par une conscience vive, fragile. Une femme, dans *Le Jeune Homme de sable*, décrit : « *Un vaurien qui a l'air tout le temps coupable et absent.* » (p.136) Il faut dire que le pays intérieur, ce monde autre dans lequel il vit ne coïncide nullement avec le présent, la réalité vécue, subie. A l'issue d'un énième complot, le père du héros sera assassiné et ce dernier fut obligé de prendre le chemin de l'exil, la route du désert sur laquelle il finira comme ces parias des temps anciens chassés de la communauté. Ce dénouement serait la preuve, si besoin est, qu'on saurait difficilement vivre sa différence dans le cercle totalitaire. Il est question soit de l'intégrer (le cercle) soit de le fuir. Le personnage de Sassine tord la géométrie, la figure première, circulaire de l'enfermement tracée par Fantouré. Ce personnage, insoluble, différent et torturé, on pourrait le retrouver chez Monénembo dans le portrait de Cousin Samba (*Les Ecailles du ciel*). Vers la fin de l'histoire, Sassine semble avouer que cette démarche, difficilement envisageable dans la réalité, est avant tout romanesque :

Il [le jeune homme], constata avec amertume qu'il avait voulu vivre jusqu'ici comme un personnage de roman, héros assumant, entre les brûlures d'un soleil et le confort familial, toutes les vicissitudes d'un brillant combat entre le bien et le mal. (p.189)

Le roman de Sassine fait en somme état d'un drame intérieur ; il trace les contours incertains, fragiles du moi d'un personnage qui vit le mal au quotidien mais qui ne peut s'empêcher de rêver au bien. Pour lui, dans le désert final du bannissement, l'expatriation est apparue comme une chance, la chance de vivre autre chose que le *cercle meurtrier*, la liberté. Le sable serait la métaphore d'une personnalité qui s'effrite et s'éparpille au fil des épreuves subies. Il pourrait également s'agir du portait d'une Afrique indécise, imprévisible et incertaine. Les traces – identitaires ? - laissées sur le sable sont précaires ; elles s'effacent et rendent ainsi une image de perte :

Tu veux que je te dise la vérité, Oumarou ? Tu ne sais même pas qui tu es ; tu es un jeune homme de sable : à chaque coup de vent, tu t'effrites un peu et tu te découvres autre. Un jour, il ne restera rien de toi. Pour vivre, il faut un noyau, et toi, tu n'en as pas. (p.213)

Sassine, à l'instar de Cheikh Hamidou Kane (*L'Aventure ambiguë*), réécrit à sa manière le roman de la perte des racines identitaires et de soi. *Le Jeune Homme de sable* se termine sur l'errance du héros dans l'immense désert qui annule ses traces, son passé. Mais le désert peut également symboliser un nouveau départ, il annonce la possible reconstruction d'une identité, d'un moi. La poétique finale de la traversée porte les lendemains d'un ancrage, une manière pour Sassine de reprendre le parcours de l'esclave qui échoue sur une nouvelle terre après le terrible périple sur les mers. Mais il demeure, dans le lecture du roman ce constat de la différence, cette quasi improbabilité que coïncide l'Autre et le même (le moi troublant de jeune homme de sable). Jacques Chevrier analysera un parcours de marginal chez nombre de créatures de Sassine.

Ce que le critique nomme « leur quête d'absolu » ne semble pas réalisable dans les limites trop étroites du réel.

Peu soucieux [...] d'inscrire leur quête d'absolu dans un monde qu'ils récuse et qui les exclut, ces personnages en viennent le plus souvent à projeter leurs aspirations en direction d'un ailleurs problématique, dont les contours hésitent entre l'utopie et le millénarisme, contribuant ainsi, grandement, à inscrire une bonne partie de l'œuvre de Sassine dans le registre du mythe et de l'imaginaire.<sup>125</sup>

Le désert, c'est cet espace de liberté difficile à entendre à côté du pays étroit. Son inscription dans la fiction peut donc sembler désincarnée, en rupture avec toute réalité. Il faut cependant mentionner que le soleil tropical et des êtres bien incarnés dans les peaux du mendiant, du politique, du poète ou du tyran traversent la fiction de Sassine. En d'autres termes, parler d'une écriture désincarnée serait aller trop vite en avant. Le substantif serait un peu fort pour une œuvre qui voudrait juste affirmer une distance, une différence par rapport à l'ordre établi tout en s'avouant solidaire de l'Autre. Car, évidemment, Oumarou, le jeune homme de sable, s'identifie aux mendiants et aux laissés pour compte qui traversent sa vie. Sassine, dans sa recherche d'identité est confronté à un paradoxe. Michel Wieviorka analyse bien le concept de la différence et son paradoxe. On est dans un schéma complexe où le sujet, qui s'avoue solidaire de son prochain ne peut toutefois se débarrasser d'un discours et d'une psychologie qui le fait autre.

---

<sup>125</sup> Jacques Chevrier, *Williams Sassine, écrivain de la marginalité*, Toronto, Editions du Cerf, 1995, pp.7-8.

Le paradoxe, écrit Michel Wieviorka, est constant : le sujet n'existe que comme distanciation, réflexivité, critique, retrait – tout au contraire de ce que qu'offre l'identité. Mais il a besoin, pour exister, se constituer, s'exprimer, de conditions favorables que l'identité seule, souvent, lui apporte.<sup>126</sup>

Le lieu identitaire, le pays que fuit Oumarou serait l'espace propice à sa tentative d'identification à l'Autre. Mais Sassine laisse entrevoir cette impossibilité pour le jeune homme de sable de continuer à vivre au pays. Et le romancier a-t-il peut-être trouvé là le moyen de gérer le paradoxe ? En effet, Oumarou est parti mais il porte en lui le pays. Cette situation est d'ailleurs celle de nombre d'exilés et on ne sera pas étonné de retrouver la même posture – double traversée du monde visible et du pays intérieur – chez Monémbo. Williams Sassine et Alioum écrivent le drame historique de la Guinée, ils s'inspirent d'un quart de siècle d'oppression et d'avilissement de l'esprit aussi ne peuvent-ils éviter les prismes, les sujets récurrents de la violence et de la quête d'une différence qui brise le cercle totalitaire. Il s'agit là de l'essentiel de leur rapport à la Guinée bien que, dans leur réécriture commune de l'Afrique, émergent des architectures qui s'opposent. Fantouré reconstruirait l'Afrique et son Histoire là où, chez Sassine, on assisterait à leur effondrement.

### 3-4 « **Le passé recomposé** » et « **Le monde qui s'effondre** »

Alioum Fantouré et Williams Sassine ont passé une bonne partie de leur vie en exil, loin de la Guinée. Sassine est rentré au pays après la

---

<sup>126</sup> Michel Wieviorka, *La Différence*, Paris, Balland, 2001, p.156.

mort de Sékou Touré pour, malheureusement, décéder quelques temps après. Et Fantouré s'est, d'une certaine manière, fixé en Autriche. Il ne serait donc pas exagéré de les situer dans une certaine distance par rapport à *l'objet*, au matériau de fiction qu'est la Guinée. La violence, le blues et la nostalgie sont, comme suggéré plus haut, le socle de leur poétique. Mais, au-delà de ces *lieux communs*, repérables chez les deux écrivains, on pourrait noter que l'optimisme de l'un et le pessimisme de l'autre engendrent des démarches contrastées. Dans l'écriture de livre noir de la Guinée et de celle de la différence douloureuse, ces deux écrivains affichent des particularités. Ici, il ne s'agit plus de particularités mais de regards qui apparemment s'opposent.

Après son premier roman, *Le Cercle des tropiques*, Alioum Fantouré produit une série de fictions appelée « Le livre de la cité du termite ». Composé de quatre volumes, ce cycle romanesque comprend : *L'Homme du troupeau du sahel* (1979) ; *Le Voile ténébreux*(1985) ; *Le Gouverneur du territoire* (1995) et *L'Arc-en-ciel sur l'Afrique* (2001). Les quatre tomes racontent l'histoire de Mangai Africounah, citoyen d'une colonie nommée le Sahel Maritime. L'œuvre, outre l'aventure d'un homme, donne à lire la lente et épineuse lutte de cette colonie qui finit par obtenir son indépendance. Après avoir été tour à tour, soldat de l'armée coloniale, paria, exilé par les siens, militant syndicaliste, député, Mangai verra les lendemains d'une libération teintée d'espoir. Le Sahel Maritime reprend son destin en main, et le cycle, nous le précisons, s'achève sur l'image poétique de l'Arc-en-ciel. L'Arc-en-ciel annonce un autre temps, porteur du désir de liberté de justice et de progrès, autant de mots qui ont bercé les Guinéens à la veille de l'indépendance. Fantouré, dans son

premier récit, *Le Cercle des tropiques*, stigmatise la violence, on assiste carrément à la noyade, à une sorte de fin du rêve de liberté. Il ne semble pas possible de revenir aux premiers temps de la foi et de la lutte, le cercle des tropiques s'est, d'une certaine manière, refermé sur les hommes et leurs aspirations. Ce fut, précisions-nous, une œuvre liminaire, brutale qui traduisait à chaud, le sentiment d'un jeune auteur.

Le cycle romanesque des « Livres de la cité du termite » semble être le produit d'une distance. Dans son exil, Fantouré s'affranchit de la brutale actualité et remet à zéro les conteurs historiques. Il est question, tout simplement, de réécrire l'histoire d'un pays, recomposer son passé, reprendre le rêve de départ. Le réflexe de Fantouré, dans son exil, ne sera pas tant de s'enfoncer en avant dans le désespoir que de recréer l'espoir. Le romancier reconstruit une géographie, une histoire, un cadre, des hommes et leurs « mois ».

La fiction rembobine le film de la mémoire et redéfinit le rôle des actants. Si *Le Cercle des tropiques* clos les possibles voies d'un épanouissement de l'homme, « Le livre de la cité du termite » ouvre par contre des chemins inédits. Pour preuve, le contraste des parties qui « ferment » les deux livres. Dans l'épilogue du premier (*Le Cercle des tropiques*), les syndicalistes qui ont incarné la lutte sont assassinés et dans le post-scriptum du dernier (*L'Arc-en-ciel sur l'Afrique*), « la Flamme de l'Espérance si longtemps éteinte depuis le premier jour de l'esclavage des nègres avait ressurgi des ténèbres. » (p.153) En somme, dans sa distance, Fantouré s'écarte peu à peu de la logique du livre noir pour proposer une autre architecture, celle d'un optimisme

reconstructeur. La note optimiste des lendemains des indépendances est un fil sur lequel, de l'avis de l'écrivain, il est possible de tisser des élans de progrès. Et il est question de ne pas tordre ce fil redressé par l'imaginaire, comme l'ont fait les dictatures du monde noir.

Williams Sassine, quant à lui, laissera peu ou prou entrevoir, de nouveaux chemins d'espoir. Sous sa plume, le monde africain s'effondre. Il est vrai que dans son premier livre (*Saint-Monsieur Baly*), le courage du vieil instituteur porte à croire qu'une construction est possible au cœur du système oppressif. Sur cette lancée *Le Jeune Homme de sable* finit dans un désert d'errance qui laisse pourtant une dernière note d'espérance. Cette observation serait très peu valable pour *Le Zéhéro n'est pas n'importe qui* (1985) ou *Wirriyamu* (1976). Il faut rappeler que les villageois, résistants du village de Wirriyamu ont été quasiment exterminés, et l'œuvre nous présente en prime un poète à l'automne de sa vie. L'automne de la poésie ne peut-il pas, ici, être entendu comme la fin, le cri ultime de l'espoir ? Le héros du *Zéhéros*, quant à lui, retourne en Guinée après des années d'exil. Mais c'est un pays fantôme qu'il retrouve. Il ne pourra pas non plus posséder cette fille qu'il rencontre au village et pour cause : il semble qu'il n'y a plus rien à créer, l'acte d'amour, l'enfantement fonctionnent comme une imposture dans un pays où tout a brûlé.

On est loin de la chute, le mot de fin du roman de Zola (*Germinal*) suggérant la germination de nouvelles énergies créatrices, d'un nouvel espoir tout simplement. Le Zéhéros, personnage étrange, ne produira rien au pays natal. Il s'inscrit dans une toile romanesque où tout s'effrite, les

hommes et leurs rêves. Après le *Zéhéros*, *Mémoire d'une peau* paraît en 1997, dernière œuvre d'un artiste sur la fin et qui se surprend peut-être à y croire. Le livre est une histoire d'amour, un homme et une femme se désirent et se possèdent. Mais l'homme, Milo Kan, éprouve un vide intérieur que la femme ne saura peut-être pas combler. Il est question d'une passion vécue, assumée mais au lendemain incertain, trop de choses séparent Milo Kan et Rama. Une liaison hypothétique, au final. Tout au long du récit, transparaît entre les personnages moins l'image d'une union que celle d'une lézarde, la faille entre deux êtres. Il reste à Milo Kan la mémoire trouble d'une peau, la peau d'une femme et d'une terre fuyante, dont les contours s'effondrent. On pourrait aussi mentionner l'expérience théâtrale de Sassine qui donne en 1995 une pièce intitulée *L'Afrique en morceaux*. On serait tenté de penser que Sassine célèbre les ruines de l'Afrique – comme dans une poésie dédiée à Pompéi – au moment où Fantouré tente de les relever. Pessimiste, Sassine ? On pourrait le croire, tant est longue la liste de ces personnages désabusés, en perte de foi. *La Foi*, en perte et nom perdu, ce qui laisse supposer sous les ruines un grain qui peut germer.

Sassine écrit la faillite de la Guinée, une faillite qui n'est peut-être pas totale. Pour paraphraser Were Were Liking, le peuple ne saurait connaître une faillite totale, il reste, continue la romancière de *Elle sera de jaspe et de corail* (1989) la trace d'une dernière étincèle. On pourrait penser, à ce niveau de l'analyse, que Monénembo participe du même univers – romanesque – désespérant qui laisse cependant la possibilité de vivre autre chose. Il puiserait à l'optimisme de l'un (Fantouré) et au pessimisme apparent de l'autre (Sassine). Monénembo, amère et lucide

devant la débâcle du héros oppressé des *Crapauds-brousse*, tenterait-il dans les livres suivants, à l'exemple de *Pelourinho* ne recoller les morceaux épars de l'Afrique dont fait état Sassine ? Au bilan, la Guinée de l'imaginaire est complexe. Il s'écrit autre chose au-delà de l'aura d'un despote et des séquences où domine la violence. La Guinée de l'imaginaire est le lieu d'un mal-vivre, d'un mal-être que les écrivains tentent de guérir à travers l'interrogation de leurs peurs, angoisses et espoirs. Camara Laye, Fantouré, Sassine, étrangers, exilés, traversent une ville qui pourtant les reconnaît. Leur plume, c'est cette étrangère en quête de reconnaissance, de centre. Silvia Baron Supervielle définit ainsi la démarche de l'écriture, l'étrangère en quête de centre :

La ville me reconnaît ; elle sait que je suis une étrangère, écrirais-je dans sa langue. Je suis une étrangère qui, sans savoir le définir, ni pouvoir le situer, a finalement trouvé un centre. Dans son état de lointain, sa situation reculée, transplantée, mise à part, l'étrangère a le sentiment d'avoir trouvé cela : un centre de partout et de personne.<sup>127</sup>

L'écart, ce gouffre du temps et de la géographie n'existe plus entre la Guinée et ces écrivains lointains, « reculés », « mise à part », qui ont su rejoindre son « centre ».

\*

\* \*

---

<sup>127</sup> Silvia Baron Supervielle, *Le pays de l'écriture*, Paris, Seuil, 2002, p. 20.

Terre de grands mouvements migratoires, la Guinée doit sa diversité et sa densité culturelle à la multitude de peuples et groupes ethniques qui s'y sont installés au fil du temps. Cette région de l'Afrique de l'Ouest s'est imposée comme un carrefour de rencontres où se sont tissés des liens entre gens du désert, nomades du Grand Nord africain et peuples de la côte Ouest plus ou moins sédentaires. Ce pays se révèle en soi un microcosme du continent noir de par les hommes, la géographie et l'histoire ; il rassemble en effet en son sein une bonne partie des paysages, cultures et mœurs de l'Afrique sub-saharienne et bien au-delà. C'est également un pays ouvert sur la mer et l'autre monde, qui connut assez tôt l'intrusion et la confrontation avec l'étranger. Ancien comptoir colonial, la Guinée joua un rôle de premier plan avant, pendant et après les indépendances de 1960.

En 1958, c'est de ce pays à la riche mémoire qu'hérite Sékou Touré qui en fera cependant un mouvoir où furent sacrifiés tous les rêves de liberté et de progrès. La Guinée de Samory Touré et d'Alpha Yaya Diallo, terre de grands hommes fit place à un pays de violence et de corruption ; la grandeur passée fut niée au profit de l'abus, de l'inhumanité et de la lâcheté la plus grossière. Après 1958, c'est une autre Guinée qui émerge de l'analyse, un territoire de suspicion aux antipodes du royaume uni pensé et conquis par Soundiata Keita et les guerriers du Mandingue. Au début des années 1970, au plus fort des vingt-six années du règne de Sékou Touré, la paranoïa étatique, le mépris de l'Autre et la chasse à l'homme ont atteint un paroxysme, un degré inédit dans l'Afrique postcoloniale. La Guinée de Sékou Touré laisse l'image d'un goulag noir que le peuple et les intellectuels ont dû fuir. La Guinée de la diaspora,

parcellaire, celle de l'exil ivoirien, sénégalais ou parisien s'est alors construite dans la marge, par rupture avec le bercail infernal. Dans cette marge, les écrivains au nombre desquels Tierno Monénembo projettent sur leur pays une lumière crue, dénonçant la violence et toutes les exactions subies.

L'exil, douloureux, fut cependant le lieu de la prise d'une parole libre, affranchie de la logique et du discours figé du PDG, Parti-Etat. L'exil aura rassemblé Fantouré, Sassine et Monénembo dans un commun dénuement et une colère partagés face au meurtre programmé de la *mémoire* et des *rêves*. Le paradoxe de leur exil, choisi ou imposé, c'est de leur avoir évité l'éclatement, la dispersion. En effet, se retrouver à l'étranger, exclu, a renforcé chez ces écrivains le sentiment et le réflexe citoyen même s'il n'y avait pas de raisons évidentes d'être fier de la Guinée. Cette remarque est importante : l'exil ne fut pas pour les écrivains Guinéens un lieu de séparation ; il fut, au contraire, l'espace privilégié d'une réelle osmose entre ces plumes apatrides. Dans un hommage à Williams Sassine, Monénembo évoque sa « *colère contre le sort qui a été fait à [leur] génération [et la] honte de n'avoir rien pu faire pour arrêter la main de [ces ] tyrans briseurs de mémoires et de rêves.* » Mais il ajoute bien vite que « *cet exil, avec la littérature, aura été le lieu de [leur] rencontre et le ferment de [leur] complicité.* »<sup>128</sup>

Le drame de la Shoa a réuni Vassilli Grossmann et Ilya Ehrembourg autour d'un même projet : Ecrire le livre noir de l'holocauste. Celui (le

---

<sup>128</sup> Tierno Monenembo, « Williams Sassine et moi », in *Jeune Afrique* N°1886, du 26 février au 6 mars 1997, p. 79.

drame) de la Guinée a construit chez ses écrivains une démarche : Ecrire Boiro et le livre du meurtre absurde et gratuit, fustiger le mal absolu. Mais cette démarche a cet autre sens auquel on pourra s'intéresser dans une dernière partie de l'analyse qui interroge l'œuvre de Monénembo : affranchir le moi de l'écrivain du cercle totalitaire.

## Troisième partie

### Tierno Monénembo : le Moi en exil

J'ai gardé toute ma vie cette incertitude vis-à-vis de mes nombreuses identités – qui la plupart du temps sont en conflit – et un souvenir précis de cette envie désespérée que nous soyons tous Arabes ou tous Européens et Américains ou tous chrétiens orthodoxes ou tous musulmans, ou tous Egyptiens, ainsi de suite.

Edouard Saïd, *A contre-voie*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1999.

## Chapitre 1 : L'écrivain et l'errance

Monénembo, suggérons-nous, malgré une œuvre qui pour l'essentiel se nourrit de l'histoire et de l'actualité africaine – et partant de la Guinée –, vit en rupture, hors du pays qui l'a vu naître. Il fait bien partie de l'impressionnante diaspora guinéenne qui a éprouvé le besoin d'un autre espace, un ailleurs plus clément que le pays meurtrier de Sékou Touré. Son discours, avec celui d'un Lansiné Kaba ou Manthia Diawara interrogerait la réalité d'une marge et d'une distance critique prise vis-à-vis de la Guinée. De la Côte d'Ivoire à la France en passant par l'Algérie, le Maroc ou le Brésil, émerge pour l'analyse un écrivain et une plume voyageurs dont le parcours ne suit pas pourtant une voie tranquille, balisée, un sentier battu. On lui prêterait sans exagérer ce périple à contre-voie, celui d'Edouard Saïd, une écriture et une posture de vie, qui, en s'opposant, voudrait redéfinir l'architecture tordue de l'édifice de la mémoire.

Cette première partie voudrait relever ce parcours fait de découvertes et de confrontations. Elle interroge de prime abord l'exil qui, chez le romancier, se décline en des lieux pluriels. Il s'agit aussi d'évoquer ce qui apparaît comme le point de référence de la quête identitaire : l'univers, la patrie – insoluble – peule dont fait partie l'écrivain ; le peul, ce rapsode qui, en filigrane hante la poétique. Il y a lieu, en toute logique, de rendre ici compte de la totalité des œuvres de l'auteur qui portent de manière plus ou moins marquée la problématique centrale de l'exil. On verra peut-être, par moment, un accent plus prononcé mis sur *Un Attiéké pour Elgass*, *Pelourinho* et *Peuls*, un triptyque qui résume le propos du romancier sur les questions récurrentes de l'expatriation et de la

recherche d'une patrie – imaginaire – libre et non réduite à une terre ou une idéologie. Il sera également donné de saisir le rapport de l'écriture à la mémoire.

On est en présence d'un moi errant en quête de port, lieu d'ancrage, situation vécue par des personnages plus ou moins atypiques : C'est, dans *Les Ecailles du ciel*, la figure égarée de Samba, dans *Un Attiéké pour Elgass*, des étudiants passeurs entre les ports de l'Ouest africain, dans *Pelourinho*, un écrivain obstiné à la recherche de ses cousins de l'autre rive de Salvador de Bahia, dans *Peuls*, la poétique d'une fugue qui remonte à l'époque d'Horus. Cependant, l'errance, en ce qui concerne Monénembo ne se définit pas exclusivement en terme d'égarément consécutif à une perte de repères. Elle témoigne de l'ambiguïté situationnelle de l'auteur confronté à une somme de directions : la Guinée natale, les pays où le conduisent ses fonctions et ceux, réels ou imaginaires où le projettent les exigences de son écriture. Le mot, ici, se rapporte à la tentative de maîtrise des lieux où le mène son exil ; maîtriser ces lieux ou du moins les habiter comme un *même* et comme un *autre*. Cette errance, au fond, sert l'homme et son œuvre dans la mesure où, elle ouvre l'un et l'autre à la nature fluctuante de l'actualité et de l'écriture : «...le mouvement de l'écriture, écrit Armelle Chitrit[...] est nécessairement [dans sa nature], migrante, avec cette figure de l'anagramme où la séquence plus que le mot se désagrège... »<sup>129</sup>

En somme, un moi, une écriture *migrants*.

---

<sup>129</sup> Chitrit Armelle, « Julia Kristeva : Exil et appartenance », in *Multi-culture, Multi-écriture, la voix migrante en France et au Canada*, sous la direction de Lucie Lequin et Maïr Verthuy, Paris l'Harmattan, 1996, p. 74.

## 1-1 Les lieux de l'exil

### 1-1-1 Le lieu du rejet

Dans l'imaginaire monénémbien, foisonnent des créatures qui, rejetées de la patrie, du hameau natal ou du cercle de famille, se retrouvent dans un nouvel espace qui ne les intègre pas mieux. Ce rejet est le signe de l'exclusion de l'être du passé, de l'actualité du bercail et de l'espace habituel de vie. Il façonne pour l'exilé un portrait de paria, situation vécue dans la frustration, le désarroi. Une lecture de la plupart des romans de l'écrivain guinéen permet ce constat. D'abord, *Les Crapauds-brousse*.

Ce premier roman, écrit en 1979, raconte la désillusion de Diouldé, jeune cadre d'un pays africain imaginaire partagé entre ses rêves de justice et les abus du pouvoir. Après des études d'ingénieur en Hongrie, il rentre servir son pays mais, le poste qu'on lui attribue est aux antipodes de ses compétences. Le technicien se retrouve responsable de la section Europe de l'Est du ministère des affaires étrangères et rédige à longueur de journée pour son supérieur des rapports dont il ne voit pas l'utilité. On comprend dans cette mesure qu'il s'ennuie et rêve d'autre chose, un pays aux règles redéfinies et où il pourrait valablement apporter sa pierre. Ce rêve, il le caresse avec un groupe d'amis presque tous d'anciens étudiants rentrés d'Occident. Ces réunions ne seront pas du goût du pouvoir qui a tôt fait de les accuser de complot. Des têtes tomberont, parmi elles, celle de Diouldé dont les proches les plus chanceux prendront le chemin de l'exil. Ils fuient à travers la jungle africaine, périple au terme duquel ils espèrent traverser la frontière et

rejoindre un pays frontalier. *Les Crapauds-Brousse* c'est aussi le roman de la cuisante solitude d'un homme, solitude qu'accentuent la méfiance générale et le silence institutionnalisé. La thématique classique de la fuite – mais Diouldé et ses amis avaient-ils le choix ? - portait en effet le soupçon d'une cassure, d'une inéquation entre les projets "fous" d'un personnage et les plans aveugles d'un système englobant.

Le rejet du personnage est visible dès le départ. Le rejet, comme le suggère le résumé que nous faisons du texte, par le pouvoir de tout projet, attitude ou discours qui ne cadre pas avec le sien. Diouldé et ses amis constituent le *grain* qui pourrait entraver le fonctionnement de la machine du parti. Il y a donc lieu de le mettre hors du circuit. Mais le système ne se contente pas d'un simple rejet de l'entité indésirable, il l'élimine. On est bien dans un régime totalitaire et on pourrait difficilement concevoir une autre issue. Soit dit en passant, Monénembo est un lecteur lucide de la réalité historique, difficile de penser une autre issue que la mise à l'écart par le système du propos et de la démarche subversive. La toile du conflit est idéologique ; le système réussi dans ce tandem à imposer ses idées parce que contrairement aux jeunes rebelles qui n'ont que les mots, il dispose en plus d'une force – armée, milice – de dissuasion et de répression.

Le propre du système totalitaire, c'est de déplacer la bataille idéologique sur le terrain de la force militaire pour pouvoir s'imposer. Mais il faut dire aussi que la groupe, le cercle « réformiste » que forme Diouldé et ses collègues revenus de l'étranger avec leurs idées inédites, constitue une entité close qui rejète le système. Un double rejet en

somme. Cependant, un autre aspect du rejet attire l'attention dans *Les Crapauds-brousse*. Pour avoir épousé une femme contre l'avis de sa communauté, Diouldé en sera exclu. Ce reniement aura pour effet d'accentuer sa solitude, il refaçonne d'une certaine manière le moi du personnage telle que le relèvera plus tard l'analyse. Après ce premier roman, suivra en 1986 *Les Écailles du ciel* qui participe largement de la même problématique.

*Les écailles du ciel* reprennent et développent les préoccupations annoncées dans le premier roman. Au Diouldé timide, effacé et fragile, se substitue la figure de Cousin Samba, personnage étrange, silencieux. Né sous le plus mauvais signe – l'enfant ne pleurait pas et avait, selon l'auteur le regard fixé sur le royaume d'une divinité obscure – Samba est taciturne, renfermé, exclu de cercle de jeu constitué par les autres enfants du village. Cependant, très tôt et sous l'injonction de l'aïeul Sibé, il doit partir, son destin est ailleurs. Son périple le conduit de Kolisoko à Leydi-Bondi, quartier chaud de Djimméyabé, une cité tropicale où règnent un tyran, la terreur et des persécutions de toutes sortes. Dans les bas-fonds où il se retrouve avec les irréductibles du bar « Chez Ngaoulo », Samba s'accroche à la vie et participera à une lutte pour, disait-on, plus de liberté, lutte dont il ne cerne pas clairement les enjeux. Il se retrouve en prison avec ses compères, lisant dans ce cheminement la douloureuse naissance d'un pays, l'Afrique.

Salué par la critique, *Les écailles du ciel* pour lequel Monénembo obtint en 1986 le Grand Prix de Littérature de l'Afrique Noire explore une esthétique particulière qui mélange relations objectives et paroles de

légende. On n'oublie pas cette voix d'un autre temps, celle du grand-père Sibé qui revient hanter Samba, lui rappelant son devoir envers les ancêtres. Si l'œuvre n'aborde pas de front la question de l'exil, elle ne la touche pas moins en ce sens qu'elle analyse les causes de cet exil : la réalité du carcan oppressif, l'absence de libertés. *Les Ecailles du ciel* systématisent l'angoisse, le malaise et la frustration qui provoquent le saut décisif hors du "cercle". L'histoire se termine par la retraite de narrateur-griot, de l'ombre de l'aïeul Sibé et de Samba à Kolisoko. Ils retrouvent le hameau natal et ses ruines, ce qui est bien un exil, la substitution d'un Kolissokro étrange et mystérieux aux repères traditionnels de Leydi-Bondi. Au final on retient un personnage qui *marche*, à la recherche de son destin, son moi à l'instar du pèlerin Lanza del Vasto (*Le pèlerinage aux sources* 1943) Ici, voyage et chemin deviennent actants. Une femme qui découvre Samba échoué sur le bord du chemin s'écrie :

Le chemin vous prend dès la naissance. Et ça se met à voyager avant même que les tendons ne se raffermissent. Ça veut fouiller tous les recoins de la terre. Et ça oublie de revenir. Il y en a, paraît-il, qui en meurent, de voyager au hasard comme ça, sur n'importe quel coin de terre étrangère. Mourir loin de chez soi ! Hé hé, vous appelez ça mourir vous ? C'est ainsi que j'ai un bout de petit-fils qui a grandi à ma traîne [...] Et puis, c'est parti dès que ça a appris à marcher. On dit qu'aujourd'hui ça se meut dans une brousse lointaine. [...] Maintenant, toutes les semaines, ça vient butter contre la porte du village, affamé et épuisé mais ça n'en continue pas moins son chemin. A gambader! A gambader! (p.98)

Le rejet est également manifeste dans cette œuvre. Il traduit une somme de situations : Samba et le grand-père Sibé mis en quarantaine dès le départ parce que porteurs d'un maléfice qui nuit au reste du village, leur retraite dans la forêt pour fuir le courroux de la communauté, le bas-fond, espace marginal où Samba échoue après avoir quitté le village. Il faut dire que l'histoire se situe à une période charnière, la veille et les lendemains des indépendances africaines. Et comme ce fut le cas dans bien des colonies de l'Africaine Occidentale Française (AOF) ou de l'Afrique Equatoriale Française (AEF), les quartiers noirs, insalubres et démunis ont souvent côtoyé les quartiers blancs plus propres, salubres et aux avenues bien tracées. *Les Ecailles du ciel* créent le lieu imaginaire du rejet du peuple des *bas-quartiers* par ceux d'*en haut*. La ligne de partage, virtuelle, est pourtant bien présente et il sera question pour les désœuvrés de Leydi Bondi de la franchir, bien souvent au prix de leur vie. Les émeutes que connut la capitale Djimméyabé sont un moyen pour le peuple des bas-fonds de réclamer son droit à la liberté, à une vie décente et à un avenir tant il est vrai que le système compromet toute chance d'évolution. Mais ces émeutes constituent également un moyen d'émerger de l'univers clos des bas-fonds en éliminant ainsi le sentiment du rejet. Après l'indépendance, contrairement à ce qu'on aurait pu attendre, les nouveaux maîtres du pays, des nantis, s'approprièrent l'espace d'élection, la ville d'*en haut*, accentuant ainsi chez le bas peuple le sentiment de rejet, d'abandon et l'exil. Tout au long de l'histoire, la limite, la ligne de partage est restée entre ces deux mondes. Pour en revenir à Samba, il n'est pas superflu de préciser que ce dernier a été très tôt privé de l'amour des parents. Le père et la mère, en effet, moururent alors qu'il découvrait à peine la vie. Au

bilan, *Les Ecailles du ciel* systématisent un triple rejet : le rejet du lieu affectif (le père et la mère), le rejet du lieu identitaire (le village natal), le rejet du lieu géographique (le bas-fond de Leydi Bondi). Le rejet du lieu affectif est encore plus manifeste dans *L'Aîné des orphelins*.

Publié en 2000, *L'Aîné des orphelins* a été écrit dans le cadre du programme « Rwanda, écrire par devoir de mémoire. » Cette œuvre, de la même veine que celles produites par les auteurs africains qui ont séjourné au Rwanda après le génocide de 1994 évoque le drame qu'a connu ce pays. Monénembo raconte l'expérience de Faustin Nsenghimana, un petit orphelin enfermé dans une prison de Kigali. Il est présenté au lecteur les causes "obscurés" et les conséquences de l'horreur à travers les souvenirs et le présent douloureux d'un enfant solitaire, perdu dans la masse des condamnés. Cet Orphelin est-il coupable, sera-t-il ou non condamné ? Monénembo part du monde clos de la prison, de ces détenus maintenus dans l'ombre et projette une lumière crue sur le Rwanda du génocide. Nsenghimana est exilé dans son propre pays parce que séparé de son espace matriciel, son village natale, Nyamata. Son exil représente celui de tout un peuple pour qui la fuite a été l'unique recours devant le massacre. C'est d'ailleurs le conseil que donne à Faustin, l'orphelin, le sorcier Funga : fuir. Le récit de Monénembo se situe au croisement de l'objectif et du mythique : le questionnement rigoureux d'un monde déshumanisé et le crédit accordé aux paroles du sorcier Funga qui soutient que le génocide a été possible parce qu'on a déplacé « le rocher sacré de la Kagera ». Par le seul titre de ce roman, Monénembo réécrit l'exil de l'être, *l'Orphelin*, marque verbale d'une exclusion de l'histoire.

Le génocide rwandais, c'est en soi l'histoire de peuples qui se sont rejetés à un moment de leur commun cheminement. Le meurtre de l'Autre apparaît comme le terme ultime du processus de rejet. Rejeter l'Autre et effacer ses traces, débarrasser l'espace et le temps de son aura indésirable. L'enfer serait-il l'Autre comme le pensait Sartre ? Au-delà du conflit entre communautés dont les traces sont visibles dans le roman, c'est autour de l'orphelin que se cristallisent les regards. Faustin perd sa famille et s'en sort, lui, par un caprice du sort. Il déambule, vivant de larcins et finit par se faire prendre. Au fil de l'histoire, émerge un lieu-symbole, une maison abandonnée où les enfants sans parents ont trouvé un refuge. Ces enfants ont chacun un nom. Mais celui qui les identifie est bien celui de *L'Orphelin*, lieu de rejet, de solitude. C'est le mot qui coupe ces enfants de tout rapport à une quelconque famille ou communauté. Ecrire l'histoire récente du Rwanda, la rendre ne fût-ce qu'en fiction, c'est également faire cas des milliers d'hommes, de femmes et d'enfants qui ont pris le chemin de l'exil. Nous mentionnions cela dans les chapitres précédents mais il n'est pas superflu de relever le sentiment de rejet et d'abandon que subit ces déplacés sur les routes. La route, espace de fuite et d'un possible salut marque aussi l'écart qui se creuse entre l'exilé et la terre natale. Si ce dernier traverse une frontière et rejoint une contrée plus clémente, il faut penser que le soulagement est emprunt de ce sentiment de rejet. Dans *L'Aîné des orphelins*, le cercle de famille ne s'agrandit pas quand naît l'enfant, pour reprendre le célèbre poème de Victor Hugo (*Les Contemplations*) ; la famille est disloquée, trempée dans un siècle de violence qui *fabrique* des âmes solitaires, orphelines : Faustin, Funga et Claudine, cette samaritaine qui tente de

venir en aide aux enfants en attente de jugement, une manière, justement, de briser leur solitude et la réalité du rejet. Avec ce personnage, esseulé d'ailleurs dans sa démarche, Monénembo tente de reconstruire le lien familial brisé. Il apporte une présence et donne un sens à la vie d'âmes égarées mais prises dans l'étau d'une machine judiciaire implacable. Ces mêmes âmes en rupture de ban sont également présentes dans le décor d'*Un Attiéké pour Elgass* et *Pelourinho*, et donnent à lire un rejet a priori géographique.

Paru aux Editions du Seuil en 1993, *Un Attiéké pour Elgass* évoque la vie d'étudiants guinéens à Bidjan, ville réelle et imaginaire, des étudiants échappés du borbier que représente leur Guinée natale. Idjatou, une étudiante du groupe part continuer ses études à Bruxelles. Toute la communauté se retrouve alors pour lui faire une dernière fête. Cette fête, loin d'être un moment de défoulement, de subversion de la misère, sera au contraire le lieu d'un bilan, le bilan de la vie diffuse de Bidjan, des espoirs, des balbutiements et des échecs d'une jeunesse en perte de repères, flottant entre les souvenirs d'une Guinée oppressive et un présent qui lui ressemble moins. Sur tout ce monde, plane l'aura d'Elgass, celui qui les a précédés dans l'exil. Elgass est mort mais il demeure la question de son *Sassa*, son fétiche que nul n'a retrouvé. Les esprits s'échauffent autour de la disparition du *Sassa*, objet-symbole du pays natal, chacun accusant l'autre d'être à la base de cette perte énorme pour le groupe. Cependant, pas plus que le mystère de la disparition d'Elgass, celui du *Sassa* ne sera pas éclairé. Ces étudiants échoués entre Trechville et Cocody se rendent compte qu'ils ont tous une part de responsabilité dans la disparition du *Sassa*. Jeu fictionnel où une

conscience aiguë traque la dissimulation et le mensonge, *Un Attiéké pour Elgass* se veut le roman de la vérité, d'une lumière crue sur le pays, la terre d'exil et sur toutes les sensibilités et intelligences qui naviguent entre ses deux pôles. C'est le « *Jeu d'Awélé, jeu de vérité* » (p.105) (pièce de bois creusée de trous dans lesquels deux concurrents font circuler des pions) auquel l'auteur invite ses personnages, une manière de révéler l'impératif d'un langage romanesque cathartique, la formulation libérant de l'angoisse et de la prison du silence. Badio, Habib, Idjatou et les autres racontent leur(s) exil(s) sans ambages ni détours ; leurs questions, leurs doutes et plans redéfinissent leurs rapports à la mémoire. Monénembo recrée la palabre africaine où tout se dévoile.

Les failles de la communauté sont évoquées dans le but de tracer la ligne d'une nouvelle unité. Réunis au maquis de Tante Akissi, personnage dont le propos intervient au détour des séquences pour faire le point, la synthèse des angoisses et espoirs, ces jeunes exilés tentent la reconstitution de cette unité mémorielle : « *On veut juste, affirme l'un d'eux, rassembler quelques éléments du puzzle.* » (p.125) *Un Attiéké pour Elgass* représente un monde éclaté dont les multiples fragments s'interpellent dans un mélange de souvenirs, du présent et des conjectures des temps à venir. L'occasion est donnée aux personnages de creuser leurs parts d'exil, d'en saisir le ressort. La fête se terminera sur une note sombre : Idjatou dont la vie secrète a été étalée en public se tue. Elle ne partira plus à Bruxelles ; sa mort l'a en quelque sorte sauvé d'un nouvel exil ; elle a trouvé sa vérité et l'auteur la sort des chemins de l'errance. Mais il demeure cette question : Elgass a-t-il eu son Attiéké, ce plat de farine de manioc et de poisson frit dont tous les maquis de Bidjan

connaissent le secret ? A-t-il trouvé une terre d'ancrage, ne fût-ce qu'un instant dans la chaleur d'un maquis ou laisse-t-il au contraire l'image de l'éternel exilé en quête de repères ?

L'action de *Pelourinho* se situe quant à elle à Salvador de Bahia au Brésil. Monénembo raconte l'histoire d'Escritore, un écrivain venu trouver ses racines au Brésil. Celui qu'on appelle Africano puisqu'il vient d'Afrique se fait aider par le guide narrateur, personnage peu recommandable qui traîne sa misère dans les bidonvilles de Salvador de Bahia. Parallèlement au livre qu'il veut écrire et qui raconterait l'histoire de tous les déracinés, Escritore cherche un signe, le Figa, une marque sur la peau. Trouver ce tatouage sur un citoyen de Bahia serait pour lui la preuve irréfutable de ses liens avec ses frères du Brésil. Son guide l'y aide comme il peut ou plutôt comme il veut, le menant au gré de son inspiration à travers les bars et les places du Largo do Pelourinho. Dans les lieux traversés, Escritore impose sa forte personnalité, mais une personnalité insaisissable entre la figure du baroudeur et celle du poète. Ses mots évoquent la grandeur mais aussi le déséquilibre de sa race d'éternels voyageurs. Son roman en somme voudrait trouver un sens au périple. On le voit attentif à la sagesse ( et à la folie) de ces hommes foulant les Cabessas negras (les pavés noirs) ; mais également attaché au charme des femmes en qui il voit les nuances de sa terre polymorphe. Le guide réussit à trouver des citoyens de Bahia porteurs du Figa ; une rencontre est prévue entre Escritore et les frères Baéta tous porteurs du signe sacré. L'Afrique et la diaspora se retrouvent enfin mais au moment décisif, Escritore est, sur un malentendu, poignardé par un des frères

Baéta. Il n'aura écrit que le premier chapitre de son livre qui est en fait terminé puisqu'il a atteint son but.

D'une écriture spécifique fonctionnant sur un rythme langoureux traversé par endroit de moments d'éclat - un chant, un refrain -, *Pelourinho* adopte la démarche contraire de celle d'Alex Halley dans *Racines* ; il retourne aux racines par le lieu d'exil. Monénembo met en évidence non pas la source mais les affluents de la mémoire. C'est en partant de la multiplicité des figures de l'exil qu'il tente de cerner les contours unis du terreau ; le bercail qui, à Bahia ou sur la côte de Guinée résonne du même refrain Peul, Nago ou Haoussa. L'œuvre se situe au carrefour des exils ; elle entreprend la fusion des distances de l'exil à travers une écriture métisse où les échos de l'ailleurs se fondent dans la démarche symbolique de l'Africano, un langage alternant le ludique et le pathétique.

Le rejet du terreau est exprimé dans *Un Attiéké pour Elgass* à travers l'exemple des étudiants propulsés hors du royaume d'enfance. Pour des raisons surtout politiques, Thiam, Arsiké, Badio et les autres se sont vus repoussés du pays. Ils ont tous en mémoire cette stratégie de la disqualification spatiale cultivée par le pouvoir ; ils repensent aux médias du pays, à cette radio d'Etat qui, tous les jours et à des heures précises, « *débitait la liste des proscrits du jour.* » (p.58) Le centre d'où commence le mouvement migratoire est symbolisé par le lycée de Kandia par où sont passés les jeunes étudiants. Ils se souviennent de Kandia avec le sentiment de flotter sur les bords du creuset mémoriel. L'exil, traduit parle le rejet du « lieu vacant », la terre natale selon le mot de Saigh-

Bousta, renvoie à la réalité d'un être qui se définit non par ancrage dans le monde mais par éjection permanente du monde. Sous la plume de Monénembo, ce monde est assimilable au « corps » rejetant, exilant ses membres les uns après les autres :

On le retrouvera, écrit Monénembo, au petit matin, éparpillé mais sans une égratignure au visage : une jambe à Cocody, un bras à Marcory, une oreille sur le remblai d'Abobo-gare. Ses parties, ils le chercheront, ils le chercheront encore, ils ne trouveront pas ses parties. (p.148)

Le Corps-Etat expulse ses membres, ceux accusés de gangrener le système. S'agit-il ici de la reprise de la métaphore biblique de la partie du corps en mauvais état, la partie pourrie dont on doit se débarrasser à tout prix ? Ce glissement du rejet territorial au rejet corporel est également représenté dans *Pelourinho*. Monénembo y décrit le personnage de Mae-Grande, la grand-mère d'Innocencio en attirant l'attention du lecteur sur le pied pourri de la vieille, un pied énorme tranchant avec le reste de l'architecture physique :

Une jambe devenue dix fois plus grosse que l'autre, qui a fait une crevasse dans le plancher tellement elle prolifère [...] On n'a jamais vu ça. Même Juvénal qui en sait un bout sur les diverses sortes de diableries que peut vous jouer un corps. (p.119)

Métaphore de la terre, le corps et ses parties pourries – donc indésirables - traversent la fiction de parts en parts ; il devient le signe de l'exclusion. *Un Attiéké pour Elgass* raconte la misère de ses orphelins nigériens échoués à Bidjan, tous handicapés physiques : Obiérika,

Ekwenfi, Suelo, sont les actants indésirables, rejetés de la norme spatiale et corporelle. Ils font penser à Leda-paupière-de-chouette, l'aveugle de *Pelourhino* exclue des préoccupations de ses pairs. Situer l'exil monénembien sous la forme du rejet, c'est également faire cas du binôme *Terre et Corps*, binôme opérant par élimination de ses différents constituants. Ce rejet est en outre lisible dans le cadre réduit de la concurrence des discours.

Les œuvres de Monénembo s'élevant pour l'essentiel sur un fond de conflit entre l'ordre établi et les options subversives, il se présente à l'analyse des entités discursives qui semblent s'exclurent les uns les autres. Le discours des "rebelles" de la fiction est en soi l'antithèse de celui carcan oppressif. Le carcan, dans *Un Attiéké pour Elgass*, c'est le pouvoir guinéen et son langage de bois qui rejette tout discours incompatible avec ses plans. Il s'agit là d'un exil verbal dans la mesure où la parole du rebelle est éjectée des créneaux du discours central. Dans cette même logique, les propos du commissaire Bidica de *Pelourinho* constituent une injonction, un ordre qui rejette les protestations des petits bandits des Cabessas negras : Innocencio, les frères Baéta, Sergio-la-larme et les autres. Ces derniers tiennent un discours déconstructeur de l'ordre ; un ordre qui, dans le même temps, les rejette de ses schémas. L'exil traduit ici le rejet d'un discours « décentré » par un discours « centré » : « *Un discours "décentré", écrit Michel Laronde, a pour support tout texte qui, par rapport à une langue commune et une culture centripète entretient des décalages idéologiques...* »<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> Laronde Michel, " *Stratégies du discours décentré*" in *Littérature des immigrations 1*, ouvrage collectif publié sous la direction de Charles Bonn, Paris, l'Harmattan, 1995, p.29.

En un mot, la norme rejette tous les écarts, toutes les paroles étranges, étrangères. Cet aspect de l'exil exprime également le conflit d'un monde de bruit avec un monde de silence, le silence forcé ou voulu d'êtres solitaires. Le mutisme de Leda l'aveugle s'oppose à la cohue du Largo do Pelourinho, celui de la cité Mermoz ( *Un Attiéké pour Elgass*) à l'effusion de Bidjan-là-même. L'exil-rejet recouvre les contours de la terre, espace géographique et corporalisé, et du discours. Il signifie la mise à l'écart de toute démarche à contre-courant de l'ordre établi et du cercle communautaire. Sous la plume de Monénembo, le rejet prend des allures d'une véritable rupture.

#### 1-1-2 **Le lieu de la rupture**

Le terme manifeste un divorce évident entre l'exilé et le bercail. Le paria, rejeté par les siens ou le système en place voit s'élargir la distance, le gouffre entre son moi rebelle et celui de l'Etat. Prendre ses distances, c'est d'une certaine manière courir vers cette frontière qui vous *coupe* des liens de clan et du pays. Ces frontières, précisions-nous, sont autant de lignes qui traversent l'imaginaire de Monénembo. Elles sont un lieu patent de rupture comme on a pu le lire par exemple dans *Un rêve utile* ou *Les Crapauds-brousse*.

Avec *Un rêve utile* (Seuil 1991), Monénembo intègre un espace autre que le cadre tropical. Le jeune narrateur quitte sa ville tropicale nommée Gui...- nom d'ailleurs suggestif - et se retrouve dans le milieu français où s'entrecroisent des destins et voix d'immigrés. Fils d'un ancien haut dignitaire de son pays, il fuit le pays à la suite de la marrée noire qui s'est

abattu sur sa famille. Son père, en effet, a été rattrapé par la machine de mort du pouvoir. C'est fort de la complicité de quelques amis qu'il débarque après moult périples dans cette cité française où Monénembo fait siennes les préoccupations de travailleurs expatriés luttant pour leur insertion. Mais Oncle Momo, Galant-Métro, Seyni Mboup et compagnie portent dans leur démarche le rêve d'une diaspora en quête de racines ; démarche où le solfège, la musique de la terre étrangère se mêle à celle mythique du Séma-Bilampo, aède et symbole du pays perdu. Le jeune homme, engagé dans une association d'étudiants se voit confié la tâche d'alphabétiser ses frères. Il découvrira cependant qu'il a plutôt, lui, beaucoup à apprendre de ces aînés qui n'ont pas été à l'école.

L'exil est annoncé dans *Un rêve utile*, manifestant les premiers pas de Monénembo au-delà de la question et du cadre africains. Monénembo y pose les premières voix de l'exil hors des limites natales, il repère les points majeurs de cette nouvelle topographie romanesque. Dans *Un Attiéké pour Elgass* et *Pelourinho*, l'auteur passera du repérage à l'interrogation de ces voix.

Les immigrés d'*Un rêve utile* s'organisent en colonie, ils arrivent à se retrouver entre eux dans cette cité française – Lyon ? – hétéroclite, marquée par le *pluriel* et le *divers*. Après Paris, Lyon pourrait apparaître comme un Centre, mégapole poétique aux mille races liées, imbriquées, avec toutefois le sentiment de la rupture avec la terre natale. Les contours du bercail, en effet, s'effritent dans *Un rêve utile*, le pays, nommé « Gui... », est à peine né qu'il disparaît. A travers les souvenirs des personnages, le romancier tentera pourtant d'y revenir, un retour

mémoriel qui perd toutefois son poids devant l'acuité de l'exil. La rupture est ici consommée, assumée parce que ces expatriés, en quête d'un mieux être, font le choix de l'exil. Sélom Gbanou écrit :

Dans *Un rêve utile*, dont le cadre événementiel est Lyon, le récit dévoile le portrait d'une «africanaille» condamnée à la précarité, mais qui préfère la misère dans l'exil à un retour dans son pays, scénario qui réunit tous les dangers d'une mort annoncée. Après tout, le douloureux exil ne vaut-il pas mieux que celle des geôles, dont l'issue fatale est la mort ?<sup>131</sup>

Cette impossibilité d'un retour au pays accentue l'impression de rupture, et il faut dire que le héros a bien traversé *sa frontière*, pour mettre le plus de distance possible entre lui et le pays et non pour y revenir. Il eut cependant pour le pays un dernier regard dans la barque qui l'emmène vers le Sénégal : « *J'ai regardé une dernière fois l'épineuse plaine ; au fond, le toit brumeux du mont Badiar, les escaliers de Bowé et d'essarts avec leurs dentelles de campanules et d'hibiscus [...] J'ai craché dans le fleuve. Saleté de Pays !* » (pp. 165-166) Le geste en soi significatif, « cracher dans le fleuve », maudire le pays-fantôme, l'éloigner définitivement du cœur, le renier peut-être. La frontière, les protagonistes des *Crapauds-brousse* l'ont également traversé, risquant leur vie dans la traversée de la jungle tropicale traîtresse : « *...la brousse les prit dans son entrelacement de lianes, de plantes épineuses et d'herbes tranchantes. Ouvrant la marche, le passeur, armé d'un coutelas, se mit à frayer un semblant de chemin.* » (p. 168) La frontière,

---

<sup>131</sup> Sélom Gbanou, « Tierno Monémbo : la lettre et l'exil » in *Tangence*, N° 71, *Figures de l'exil dans les littératures francophones*, op. cit. p. 56.

chez Monénembo, n'est pas cette ligne qui simplement sépare deux pays, elle se présente comme un seuil d'entrée dans un autre monde, un seuil de rupture. *Le passeur*, c'est lui qui mène le personnage vers ce seuil. Il occupe ainsi dans l'histoire une place de choix, c'est cet inconnu à qui les fuyards confient leur sort ; il est le seul à détenir les clés du chemin. Le candidat à l'exil paie le passeur, il paie pour rompre et, bien souvent, toutes ses économies y passent. Quitter sa famille, le pays, sacrifier pour cela tous ses biens, n'est-ce pas rompre avec une part de soi ? La rupture est douloureuse mais on voit qu'elle n'est possible qu'à travers ce compromis difficile, oublier cette part de soi, sacrifier son passé pour s'offrir un présent.

Les fuyards, à l'instar des complices de Diouldé dans *Les Crapauds-brousse*, acceptent la mort dans l'âme de se débarrasser de leur argent et surtout d'objets – bijoux, montres – qui leur sont chers. Ces objets sont-ils une métaphore de cette part de soi avec laquelle il faut rompre pour pouvoir se construire une nouvelle vie ? Le personnage de la rupture transporte ainsi ce moi incomplet qu'il s'agira de reconstruire de l'autre côté de la frontière au travers de nouvelles rencontres. Cependant, la rupture peut apparaître autrement que territoriale ; il peut traduire, comme dans *Cinéma*, la liberté que prend le personnage par rapport à l'aura du père.

Publié en 1997, *Cinéma* raconte l'histoire de Binguel, un adolescent de la ville de Mamou qui partage ses journées entre l'école – la blanche – qu'il n'aime pas, l'étude du Coran sous la houlette d'un maître sévère, intraitable, les rapines au marché avec son ami et mentor Benté

surnommé Oklahoma Kid et les séances de films la nuit venue. Car on est bien dans une pure passion de ces jeunes pour le septième art et ses héros : Gary Cooper, John Wayne, Kirk Douglas et toute la compagnie du Far West. Le surnom de Binguel (le narrateur), c'est L'Homme de l'Ouest, à l'image de ces héros auxquels il s'identifie. Mais, d'autres personnages, plus réels, traversent la fiction : le Général (de Gaulle) et Boubou Blanc (Sékou Touré). Parce que l'histoire se situe à la veille des indépendances de la Guinée, période charnière faite d'attente, d'appréhension et d'espoir. Le pays arrachera son indépendance mais le peuple déchantera très vite, l'indépendance a apporté un fruit amer, la violence, la pauvreté. La seule fierté ne nourrit pas. Avec le temps, Binguel, l'Homme de l'Ouest, aura mûri au contact de la dure réalité, formé par la rue et sa dure loi. *Cinéma* se place pour une bonne part sous le signe d'un retour aux sources. Il s'agit d'une redécouverte par l'auteur du royaume d'enfance. Il est offert le film d'une traversée, celle d'un peuple et d'une mémoire. Au fil des séquences, l'histoire personnelle d'une famille épouse le parcours d'un peuple.

Le roman, tel que l'indique le titre, se veut le film d'un pays à un moment précis de son histoire et on pourrait même tracer un parallèle entre le destin de cet enfant qui s'accomplit au travers des épreuves et le parcours de l'auteur. Il ne s'agit pas de faire cas d'un rapport autofictionnel où l'œuvre est bâtie sur la vie de l'auteur ; il y a juste lieu de penser que *Cinéma* projette un film dans lequel se retrouvent tout Guinéen ayant un lien, ne fût-ce que ténu avec son pays. Les cadres évoqués sont bien réels et les repères historiques n'ont pas été altérés par le jeu de la fiction. Le repère le plus évident serait l'épisode du

référendum de 1958 à l'issue duquel la Guinée dit « Non » à la Communauté Française du général de Gaulle. Le « Non » guinéen consacra à l'époque la rupture de ce pays avec la métropole, l'ancienne colonie a osé briser les liens séculaires qui l'unissaient à la France.

Après l'Euphorie des premiers moments, il a fallu faire face à la nouvelle donne, (re)construire le pays, lui donner une nouvelle forme et architecture. Est-ce pour cela que les rues changèrent alors de noms pour en revêtir de nouveaux ? La rue pourrait en effet passer pour une métaphore du lieu de vie. En les rebaptisant, la Guinée rompt avec son passé et revêt une nouvelle identité, un autre destin né de la rupture mais tout cela sur un tableau très troublé. *Cinéma* recrée cette rupture historique et l'on décèle bien que cela ne se passe pas sans accroc, une rupture dans la violence bien souvent, une manière de dire qu'il s'est agi de *briser* – fracture identitaire - l'ancien édifice avant de dessiner les contours de la nouvelle architecture.

En 1958, la France et la Guinée se sont mutuellement exilés ; les ponts furent somme toute coupés, ce qui, historiquement, explique que la Guinée se soit dès les lendemains de son indépendance tournée vers les pays de l'Europe de l'Est. L'histoire de la France et de la Guinée, c'est aussi celle du fils qui s'affranchit de la tutelle du père, en brisant justement le cordon ombilical. Dans l'œuvre, Binguel, peu à peu, devient l'Homme de l'Ouest et se libère du joug paternel étouffant. A la fin du récit, l'être timide, indécis, acquière plus d'assurance. La rupture avec l'aura du père l'aura incontestablement grandit et c'est fort de cette nouvelle identité qu'il aborde l'Autre : « *En réalité, il y a longtemps que*

*j'ai changé [...] Au début, il me semblait que j'entraînais tout dans ma métamorphose : la nature, les gens [...] et, surtout, sa figure de pantocrator... »* (p.15) Il est question de la figure de l'Autre, l'ami, Benté dont l'aura ne trouble plus Binguel. Son Moi, ne s'affaissent plus devant autrui, il s'affirme au contraire. En somme, la rupture en refaçonant le portrait du moi le change ; Binguel ne sort pas indemne des épreuves qu'il a subies.

Un autre exemple de rupture est donné dans *Pelourinho* où les personnages sont brésiliens, de Bahia. C'est un monde de métis à la "brésilianité" incontestable. Cependant, pour Innocencio le guide, les frères Baéta, Juanidir ou Rosinha la serveuse de barsinho (le bar), l'Afrique est demeurée le pays lointain des ancêtres ; des ancêtres dont il ne peuvent témoigner. Ils fonctionnent en rupture de bercaïl et ne peuvent, de leur nouvelle patrie, porter sur l'Afrique qu'un regard flou, imprécis. Par rupture, le regard glisse de l'objectivité à une vision mythique du pays perdu. Le personnage de Leda s'écrie : « *Tu t'en retourneras d'où sont venus nos pères, du côté de la grande termitière, entre Onim et Kétu* » (p. 42)

Que signifient, que représentent Onim et Kétu pour ces enfants de Bahia ? Rien a priori. Aussi vivent-ils comme un exil cette impossibilité d'un témoignage sur l'Afrique. La cassure historique consécutive à la traite négrière a créé dans les mémoires une sorte de blanc, un vide spirituel et l'exil, pour la diaspora, traduit la permanence et l'actualité de ce vide, l'obsession d'une terre que cette dernière ( la diaspora) ne peut se représenter tant est profond le fossé entre le nouvel espace de chute et

la terre d'origine. En un mot, au cœur même de leur pays, le Brésil, ces personnages sont exilés, ils portent la hantise d'une terre à prendre, à reposséder. La même observation est possible mais à un moindre degré dans *Un Attiéké pour Elgass* : ces commerçants Haoussa, Nago, Peul, qui sillonnent les marchés et places de Bidjan demeurent attachés à leurs origines. Devenus Ivoiriens, ils ne sont pas moins exilés du fait de la conscience qu'ils ont de leurs origines migrantes. Cette rupture avec le monde premier, le bercail, emmène les personnages à se définir comme des parties d'un édifice culturel inachevé :

L'Afrique, écrit Monénembo dans *Un Attiéké pour Elgass*, est un monde inachevé où tous les dieux sont encore à l'œuvre. Dès lors, il n'y a pas lieu de s'étonner que le « Sassa » côtoie le Samsonite sur une terre où tout est promis au voyage, races, pays et malentendus. » (p. 103)

En d'autres termes, l'exil exprime la réalité et la constance d'une histoire qui fonctionne par rupture et voyage ; il est la permanente projection de l'être dans un monde premier, unifiant, identificateur.

Cette rupture physique se double d'une rupture spirituelle. Des coutumes et rituels de L'Afrique sont inconnus de la diaspora. Dans *Pelourinho*, l'histoire de Ndindi-Grand-Orage chef d'un royaume africain racontée par Escritore à ses cousins de Bahia est recouverte du voile du mystère. Ce sentiment de l'étrange et de l'impénétrable augure à coup sûr d'un exil ; les cousins ne maîtrisant pas les codes qui leur permettraient de briser l'étrangeté en pénétrant l'univers clos du mystère. Il en est de même des propos décousus, apparemment sans logique de tante Akissi, la logeuse des étudiants guinéens d'*Un Attiéké pour Elgass*.

Tante Akissi parle tout haut dans son sommeil ; elle explore des territoires langagiers dont les contours échappent aux jeunes. Les discours et points de vue s'excluant, l'exil s'installe au fond de l'être ; chaque personnage suivant la ligne exclusive de sa logique ou de sa folie. Chacun des personnages a le regard fixé sur un rêve ou une idée précise, et l'obstination à suivre ce rêve exclusif finit par les isoler. La retenue du narrateur Badio et le tempérament explosif de son « frère pays » Habib dans *Un Attiéké pour Elgass* sont deux manières d'être qui s'excluent mutuellement, le frère-pays devenant l'Autre, l'étranger.

L'exil intérieur naît de la difficulté de trouver un lien entre des caractères trop tranchés, marginaux, à l'exemple des frères Baéta de *Pelourinho* dont les actes déroutent toute la favela de Bahia. L'imaginaire de l'exil cultive les figures de la singularité ; singularité physique : Innocencio le guide et sa laideur légendaire ; la beauté flamboyante de sa femme ; Bidjan et Bahia, les grands espaces lumineux et les bidonvilles sombres ; singularité culturelle : les paroles bibliques du Père Caldeiro et les trases et formules incantatoires du Prêtre Vaudou dans *Pelourinho*. Tout concourt à faire de l'Autre l'étranger, celui qui n'intègre pas les schémas de notre moi solitaire, exclusif. La réflexion sur l'exil, écrit Armelle Chitrit, « ...s'adresse à l'étranger en soi, de soi, pour soi, sur des plans aussi bien géopolitique, historico-religieux, philosophique que psychanalytique. »<sup>132</sup>

L'écriture de Monénembo présente des figures et types sociaux qu'isolent la géographie et la psychologie ; la brisure spatiale entraîne

---

<sup>132</sup> Chitrit Armelle, op. Cit. p. 74.

une cuisante brisure culturelle, lieu conflictuel où les distances de l'exil s'entremêlent sans toutefois fondre en un tout. Aux exilés de l'intérieur s'ajoutent des personnages apatrides qui vivent le bercail comme une absence.

### 1-1-3 Le lieu de l'absence

Avec le temps et la rupture consommée, l'exilé s'installe dans une sorte d'absence de sa terre natale. Pour les protagonistes d'*Un rêve utile*, suggérons-nous, les contours du pays peu à peu s'effacent devant cet autre rythme de vie imposé par Lyon ; une ville où il devient de plus en plus difficile de se réunir pour évoquer la Guinée ou du moins ce qu'il en reste. Ces immigrants, en effet, sont pris par leurs occupations, un travail harassant, prenant, qui laisse peu de temps aux loisirs. Or il eut justement fallu se voir, maintenir le lien entre expatriés, évoquer le pays, s'y replonger par ces mots devenus communs chez l'exilé « *Je me souviens...* » Mais faut-il rappeler que Monénembo, dans *Un rêve utile* émet un doute sur l'existence du pays : « *Vous êtes d'où déjà ? De Gui... [...] Gui..., Gui..., vous savez où c'est la Gui..., vous ?* » (p.114) Ou ce pays, absent, n'est pas encore né ou bien il a fini d'exister. « Le gui », en effet, renvoie à l'arbuste parasite, celle qui tue l'arbre, qui détruit toute trace de vie. Au demeurant, le risque de dire le pays à l'aune de l'absence peut se comprendre chez Monénembo qui a très peu vécu en Guinée, tel que le relèvera plus tard l'analyse. Manthia Diawara – le compatriote – à travers sa quête de l'Afrique ne cherchait-il pas à substituer à l'absence de terre, la réelle présence d'une partie ? L'écriture, portrait d'une absence, se conçoit chez ces écrivains Guinéens de *l'extérieur* comme le souligne Ambroise Téko Agbo :

On soulignera [...] qu'avec le régime de Sékou Touré où les traditions littéraires sont presque inexistantes, où la plupart des écrivains se trouvent à l'extérieur, écrire une œuvre de fiction revient forcément à s'adresser à un lieu dont on se sent éloigné ou bien à tenir sur la terre natale un discours qui plonge ses racines dans l'absence de cette terre.<sup>133</sup>

Cette impression d'absence - de terre - peut être due également à un certain nombre de facteurs qui sont : le foisonnement et la ressemblance des lieux d'exil, la situation ambiguë du personnage entre un présent objectif et un passé mythifié, la difficulté pour certains d'entre eux de formuler, de nommer leur malaise. Les repères de l'histoire, de la géographie et de la mémoire se brouillent pour faire place à un vide, un blanc.

*Un Attiéké pour Elgass* évoque Bidjan, ville née de la fusion de plusieurs cités : les deux plateaux, Treichville, Marcory, Vridi... Il en est de même du Largo do Pelourinho où s'entrechoquent une multitude de "coins" : le Corpo Santo, le Saude, le Carmo, le Commercio... Ces espaces convoquent à leur tour d'autres espaces : l'Afrique et la Guinée des racines, Cuba, le Mozambique, le Mali, le Nigeria, les royaumes et empires du passé africain. Cette fluorescence de lieux finit par isoler le personnage qui n'a plus la maîtrise d'un espace et d'un temps précis. D'où leur exil vécu comme une perte de tous les lieux traversés. Centre

---

<sup>133</sup> Ambroise Téko Agbo, « Tierno Monémbo ou l'exil, l'impertinence et l'écriture » in Notre Librairie, N°126, *Cinq ans de littératures, 1991-1995, Afrique Noire 2*, Paris, Clef, juin 1996.

et territoires périphériques, passé et présent se mélangent dans un tableau difforme et flou où il est difficile de repérer des directions d'une culture donnée.

Les personnages de Leda ( *Pelourinho* ) et d'Idjatou ( *Un Attiéké pour Elgass* ) évoluent par absence : la première traverse le Largo do Pelourinho insensible au monde autour d'elle parce que justement elle n'est plus d'aucun monde ; le second affiche ce regard vide et blanc accroché à un ailleurs libéré des traces de l'Autre ; Idjatou se recrée dans un vide événementiel affranchi des contingences de la mémoire et de la géographie. Leda quant à elle vit un autre temps, mieux un "non temps" qui s'oppose à celui marqué par l'horloge de la Piédade. Monénembo exprime ainsi l'exil du personnage par absence de terre et de race : « *Il y a les blancs, les Noirs, les Pardos, les Cafuzhoz, les Caboclos... Toi tu n'es rien de tout ça, tu es chaque couleur à ton tour, une vraie ronde de saisons !* » ( *Pelourinho*, p. 46)

Il s'agit de saisons dont le personnage ne peut saisir les nuances, les couleurs, les sons, les voix. Cette absence de lieu, pour la caste d'étudiants guinéens est liée à un fait précis : le nouveau territoire qu'embrasse leur mémoire, en réalité, n'est pas différent de celui qu'ils ont fuit, la Guinée. La même misère, les mêmes désillusions et craintes renvoient à la terre natale. Dans le nouvel espace, l'oppression est juste moins criarde qu'en Guinée ; les deux mondes font état de la même jeunesse désœuvrée. L'expérience de Bidjan, pour Badio, Elgass et les autres est un retour au même ; elle traduit la quasi uniformité de la source et de la chute, le pays et le lieu d'exil. Passé et présent se confondent,

finalisant la rupture. L'exilé n'est plus à la lisière du « substrat paternel » et « l'étrangeté métropolitaine »<sup>134</sup>, il est confronté à un no-man's land à la fois physique et idéologique. Cette absence de terre explique le fait que l'écriture de Monénembo évolue d'un exil à l'autre, le personnage cherchant dans sa dérive à combler le vide qui l'habite. *Pelourinho* et *Un Attiéké pour Elgass* créent un jeu séquentiel dans lequel s'interpellent les absences ; absences dues également au fait qu'il est presque impossible de tracer une ligne de sens entre un passé mythifié, poétisé et une actualité crue.

L'absence de terre est doublée d'une absence d'opinion : pour sauver sa peau dans l'univers oppressif, le personnage cultive la dissimulation, le non-dit qui en soi est un exil parce que toute parole étant convocation et présence du/au monde. Le refus ou l'impossibilité de prendre cette parole engendre par conséquent une absence du monde et dans le monde, un exil. Le triptyque « rupture de lieu », « rejet du lieu » et « absence de lieu » est une piste possible de lecture de l'exil monénembien. La démarche du personnage serait ainsi de s'éloigner du bercail au risque de le perdre au final. Cela ne signifie pas cependant qu'il – l'écrivain, sa créature – relègue à un second plan la question du retour. Diouldé (*Les Crapauds-Brousse*), n'est-il pas rentré au pays après ses études ? Il est d'ailleurs l'un - si ce n'est le seul – personnage de Monénembo à refaire le chemin du retour. C'est dire que le retour, pour le romancier, est une question, une réalité compromise ; il serait quasi irréalisable vu le poids de l'exil. Le retour pourrait apparaître comme un mythe. C'est ce qui ressort du moins d'une lecture plus en profondeur de *Pelourinho*.

---

<sup>134</sup> Saigh-Bousta R. op. cit. p. 165.

## 1-2 Ecrire le retour : *Pelourinho* et la part du mythe

Dans la série de romans écrits par Tierno Monénembo, *Pelourinho* affiche sa spécificité. L'œuvre marque un réel écart par rapport au cadre (l'Afrique, les mondes de l'immigration) et à la thématique de la quête de la liberté au cœur du cercle oppressif des dictatures africaines chers à l'auteur. Il demeure cependant dans cette œuvre comme dans *Les écailles du ciel* ou *Un Attiéké pour Elgass*, l'ironie, la gravité des propos et un schéma actantiel bien dense, des personnages profonds, attachants. La nuance est cependant que *Pelourinho* tend vers la création d'un cadre quasiment mythique. Monénembo y décrit le retour, le parcours du personnage entre le réel et la force mystérieuse du souvenir.

On pourrait repenser à Césaire et à son *Cahier d'un retour au pays natal*, Césaire interpellant par-delà le temps ses ancêtres Bambara. Une écriture du retour a tourné vers l'Afrique, le regard de l'Autre. Pour reprendre le mot de Damas, une poétique du *pigment* a tenté une interrogation des sources et la rencontre des deux rives de l'Afrique et des autres cultures. Ce voyage ne sera pas uniquement romanesque, l'histoire connut les retours au bercail d'un William du Bois et James Baldwin pour ne pas reprendre l'exemple des retours massifs d'anciens esclaves au Liberia. Cette volonté d'un retour aux sources ne sera pas toutefois le seul fait d'acteurs noirs-américains. Elle fut chez les premiers romanciers africains, le moteur essentiel de l'œuvre d'un Paul Hazoumé (*Dogouicimi* 1937) ou celle de David Ananou (*Le fils du fétiche* 1955). Monénembo quant à lui réécrit le retour, reprenant le chemin à l'envers ; il revient en Amérique, lieu d'exil. Il faut dire cependant que le personnage de l'écrivain comme celui d'Alex Halley est confronté à

l'inconnu, le mystère d'un monde à découvrir. Confronté à la nouveauté d'un espace, son premier réflexe sera de l'idéaliser ; il se crée dans son regard un cadre mythique, tinté d'anecdote et de souvenirs. Le retour devient le lieu d'une « *symbolisation primordiale qui accule comme par enchantement le réel...* »<sup>135</sup>

### **Le paradoxe et le mythe**

La démarche paradoxale du personnage principal renforce son mythe. Comme nous le précisons dans le résumé de l'œuvre, le héros, qui vient d'Afrique, se fait appeler Escritore (l'écrivain). Il arpente les Cabelas Negras, les pavés noirs de Salvador de Bahia à la recherche de ceux qu'il appelle ses cousins, des natifs de Bahia avec lesquels il aurait des liens de sang, des frères de l'autre rive qui porteraient comme lui la même histoire. Il se fait aider par un guide, personnage douteux et abonné aux larcins. Le guide, comme le peuple du Largo do Pelourinho ne comprend pas la folie d'Escritore hanté par des images d'un autre temps et une quête absurde : rechercher des parents sur le Largo où tout le monde se ressemble, impliqué dans le même présent, la même misère. Escritore raconte à qui veut l'entendre l'histoire d'un roi noir et de ses fils qu'un arbre aurait écrasé et il se dit descendant de cet aïeul Ndindi-Grand-Orage. Le propos lumineux, désincarné d'Escritore ne cadre avec pas la lucidité des mots et la rudesse du décor des cabanes de tôle et des corps en sueur sur le Largo. D'une part il situe ses racines à Bahia alors que ces hôtes - de Bahia - entrevoient les leurs dans la lointaine brousse africaine. Ensuite il s'autorise un discours flamboyant, parabolique là où

---

<sup>135</sup> Myriam Pécaut, *La matrice du mythe*, Aubier Montaigne, 1982, p.9.

ses interlocuteurs auraient voulu qu'il soit précis, concret. L'ambiguïté du personnage, la déconnexion évidente de ses manières avec le monde alentour en font un mythe. Il semble se réfugier dans la légende et une somme d'images symboliques pour rendre compte de l'inexprimable, l'histoire douloureuse de la dispersion et de l'éclatement de la mémoire. Monénembo s'autorise la pause mythique : « *On peut définir le mythe, écrit Michel Prat, comme un récit dont la fonction est de rendre compte de l'inexplicable, ou de dire, sur le mode de l'imaginaire, ce qui ne se peut formuler conceptuellement.* »<sup>136</sup>

La démarche absurde, contradictoire du personnage et l'imbrication des discours concrets et métaphoriques font la force d'une œuvre qui explore les sentiers de la réalité, du possible, du plausible et de l'improbable. La réalité, cruelle, renvoie au quotidien de la débrouille sous le soleil, les vols, les interventions intempestives du commissaire Bidica sur le Largo. Le possible ou l'improbable fait penser à l'aboutissement ou non de la quête d'Escritore. Le propos de Leda-paupière-de-chouette assise devant sa porte témoigne à la fois d'un constat lucide et d'une hallucination : c'est le paradoxe de deux voix d'un même personnage, elle évoque des images d'un autre temps et du présent qui ont valeur de mythe, un récit sans logique apparente qui traverse la fiction :

Mes yeux l'ont bien vu, Exu n'est pas un menteur : le foulard jeté au feu, les ailes de l'oiseau-mouche, le grément d'un bateau pris dans les flots. Une longue féerie de lumière à la suite de la migraine, des figures à l'encre de Chine, un halo de lumière grise qui devient jaune, puis qui

---

<sup>136</sup> Michel Prat, *Auteurs, lieux et mythes*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.251.

devient rouge, qui finit par former de petits disques laiteux comme chaque fois que le vertige me prend. Tu étais là, au milieu, à contrecourant de la foule qui déferlait de l'église Sao Francisco pour se préparer à la Benção, sublime, imperturbable. Tu remontais le largo, serrant un objet dans ta main droite. Tu suais à grosses gouttes, tu vacillais comme une gaule d'un trou à l'autre de la place. (p.33)

*Pelourinho* se présente par endroits comme le lieu d'une féerie de couleurs et de voix. Le roman manifeste une poétique du mélange des temps, espaces et formes de discours. Le mythe est le produit allégorique de cette ambiguïté des formes, il représente un espace fictionnel où : « *Se mêlent la mémoire et les utopies, les crimes fondateurs et les tentatives précaires de fonder le lien social, les vivants et les fantômes, l'orthodoxie et les hérésies, le centre figé [...] et les périphéries convulsives dans leur paradoxale intrication.* »<sup>137</sup>

Pelourinho, à Bahia, était le nom du marché aux esclaves et le mot est l'équivalent en français du pilori où ces derniers pouvaient être attachés. Un lieu somme toute chargé d'histoire, un lieu de mémoire, mythique. Monénembo y prend le détour du merveilleux et de la relation ambiguë au temps pour dire l'indicible, le mythe d'un lieu.

### **Les retours du personnage**

Le retour monénembien est complexe. Il est double. Si la question centrale reste la recherche par Escritore des ses cousins à Bahia, dans la

---

<sup>137</sup> Guy Scarpetta, « *La mémoire transfigurée, à propos de Terra Nostra de Carlos Fuentes* » in *L'Artifice*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1988, p.278.

fiction, en filigrane, se lit une autre tentative de questionnement des sources. A la hantise d'Escritore, se superpose celle non moins préoccupante de Leda l'Aveugle. Le premier est sur les traces de ses cousins de la diaspora, la seconde attend son prince d'Afrique, le prince du Dahomey qui, selon la prophétie, viendra l'enlever pour leurs noces. Deux voyages, l'un physique (celui d'Escritore) et l'autre spirituel (les hallucinations de Leda) se partagent le microcosme poétique, bien que, dans cet ensemble mythique, la frontière soit mince entre les deux univers. Les buts de ces quêtes parallèles se recourent, ils visent la recherche d'un personnage, un cadre, une mémoire. Seules divergent les moyens du voyage. Escritore faisant l'effort d'oublier ses légendes formule clairement sa quête : « *Je suis venu avant tout pour retrouver mes cousins.* » (p.32) Quant à Leda, elle situe son périple dans un univers peuplé de divinités et de figures oniriques.

Le retour est à la fois rêvé et bien entamé dans le réel. Monénembo use du double prisme du réel et du rêve et construit dans cet entre-deux un voyage mythique. Le réel et le rêve sont deux voix qui se partagent le tableau fictionnel, les chapitres sont construits autour des relations lucides du guide de l'Escritore et des envolées lyriques, naïves de Léda-paupière-de-chouette. Une première voix creuse les couloirs du présent suivant les pérégrinations du personnage, une autre, insidieuse, explore les ombres d'un passé à la fois proche et lointain. La première voix interroge des acteurs visibles, repérables dans leur misère du Largo do Pelourinho : Samuel le fou, Juanidir, le mozambicain, Rozinha qui tient un bar, les frères Baéta, rebelles, endurcis, Mae Grande et sa gangrène séculaire, les passants des ruelles tordues, les parvis d'une église du

Largo. Le personnage fait corps avec ses visages, son retour aux sources suppose sa prise en compte des joies, peines et espoirs du monde alentour ; le retour l'implique dans la complexité du présent, une actualité féconde, douloureuse et traîtresse ; il suppose la traversée chez le personnage de lieux réels :

... tu avais flâné entre le port et la praça Don Predo II pour revivre la légende de la cité du caoutchouc qui avait fait rêver les amoureux d'aventures bien avant les bagnards de Cayenne et les légionnaires de Saint-Georges du Moroni. Tu avais écumé les barzinhos où les voies des seringueiros ne se sont jamais tues. Pour sacrifier au rite, tu avais été au marché Ver-O-Peso, boire une caipininha au fruit de mari-mari et commandé avec la rudesse qu'il faut un grand bol d'asayi à une mémé cabocla qui tremblait un peu des lèvres. Et tu avais regardé le fleuve, plus exactement les luisants tentacules qu'il déploie par milliers et qui boudinent entre les îles. (pp. 29-30)

Le retour, ici, est une tentative ; la tentative d'implication du personnage dans le charme, la laideur et la complexité d'un cadre. L'écrivain multiplie les lieux, ses créatures circulent d'un pôle à un autre. Il se crée une poétique de l'enchaînement et de la réunion des espaces : « *Lagos, Ibadan, Takoradi, Non, Manaus, Goiana, Ibarera, Sao Paolo, l'Italienne qui a Boa Vista pour cœur, sa saveur de goyave plus la magie de Naples...* » (p. 30) La deuxième voix narrative, Leda, dans sa dérive mémorielle, son retour à l'âge d'or, multiplie de même les étapes de la quête. Du royaume du Dahomey, son périple la mène sur des terres mythiques, elle voudrait retourner « *du côté de la grande termitière, entre Onim et Ketu.* » (p.42) Monénembo exprime la dualité,

l'insolubilité d'un parcours où il est possible d'être tour à tour objectif et rêveur, naïf et averti, mystique et rationnel. Le personnage trace une route mythique parce qu'il passe continuellement, « *de la croyance à la démystification, de la figuration à l'allégorie, de l'illusion acceptée à la nécessité de l'interprétation, du « merveilleux » le plus extravagant à l'explication la plus rationnelle.* »<sup>138</sup>

Le mythe se pose à la lisière du probable et de l'improbable, il suggère également une histoire suspendue, inachevée et on peut constater que l'Escritore ne finira jamais le roman qu'il s'était promis d'écrire une fois sa quête aboutie, le roman du retour. Le constat de l'inachevé, de l'échec de la démarche du personnage permet toutes les interrogations sur son absurdité et sur le double sens que revêt le mythe sous la plume de Monénembo : le rapport à un âge d'or et une idée forte motrice de l'écriture.

### ***La part du mythe***

L'éloignement, l'écart spatio-temporel entre le personnage et une histoire, un cadre, renforcent la relation mythique. L'histoire des empires africains est très ancienne par rapport au vécu, au présent des acteurs de *Pelourinho* ; ils ne peuvent alors que l'entrevoir, à travers le miroir déformant de la légende. La légende, pour combler les failles du rationnel. Le mythe intervient pour rendre compte de l'inexplicable, il commence là où la raison se perd, substituant à cette dernière un nouveau

---

<sup>138</sup> Ibid. p.284

chemin de sens. Ainsi, le passé, ne livrant pas tous ses secrets, sera souvent entendu comme un âge d'or.

## **L'age d'or**

Le personnage de Monénembo se projette dans un temps et un cadre difficilement repérables. Dans sa recherche des racines, il explore les couloirs de la mémoire, une histoire vieille d'un siècle ou deux, et il a été évoqué plus haut la hantise du personnage pris entre des images et la logique d'un autre temps. Par l'anecdote, il s'explique une temporalité floue, insaisissable, lointaine, il se projette surtout dans l'âge d'or, une sorte de siècle des lumières où les royaumes apparaissent, parés de gloire. Escitore, évoquant l'histoire de Indindi-Grand-Orage, se situe dans un ailleurs habité par des figures mythiques: devins, sorciers, guerriers invincibles. De la même manière, le périple mémoriel de Leda la confronte à des lieux aujourd'hui disparus ; elle évoque très peu le rapport actuel entre le Brésil et l'Afrique. Ses espaces d'élection sont Kétu, Onim, le Dahomey, les royaumes Haoussa ; elles en pose les repères dans un imaginaire libéré des contraintes de temps, un imaginaire que se partagent la décevante actualité et le retour à l'âge d'or. Leda, la recluse et aveugle de surcroît parle peu avec son monde ; ses interlocuteurs privilégiés se révèlent être plutôt des divinités : Shango, Exu, Oxala, le doux Seigneur de Bonfim. Leda, c'est un regard déconnecté, figé, halluciné. Le personnage est statufié, figé dans son dialogue avec les djinns, l'éternité et l'âge d'or : « *Je regarde Juanidir. Il ressemble de plus en plus à une statue. Il est devenu périmé, hors du temps, comme ce bon Grec d'Hippocrate aux prises avec l'éternité sous*

*les tamariniers [...] Noël ou Epiphanie, il est toujours là, Juanidir. » (p. 25)*

Dans sa hantise d'un âge d'or, le personnage relègue au second plan la réalité mouvante, complexe ; mieux, il recrée une nouvelle actualité et porte au-delà de tout repérage les balises de la fiction. Le lecteur s'habitue ainsi à voir le fantôme de Lourdes venir danser devant son amie d'enfance Léda, Lourdes montée sur la machine à coudre de son amie et habillée de lumière. *Pelourinho*, réécrit la poésie des premiers temps et le monde de l'invisible ; le roman introduit dans la terrible description de la misère un refrain incongru où les acteurs n'ont de réalité que dans l'âge d'or :

Ekou lai lai  
Ekou a ti djo  
Je salue les hommes  
Que je n'ai pas vus  
Depuis longtemps  
Ekou lai lai  
La honte a brûlé mes yeux  
Mon cœur serré d'amour  
Est plus sec que l'akine  
Depuis Onim  
Epé  
Eko  
Depuis qu'il m'a quittée  
Le vieux python d'Ouidah (p. 131)

Ce refrain fait lui aussi penser au *Cantique des cantiques*, texte biblique sur l'amour, qui décrit la naïveté du rapport à l'Autre. La même naïveté transparaît chez l'Escritore qui pense trouver chez ces cousins Baeta de Bahia une vraie fraternité, des retrouvailles heureux, harmonieux. Noble ambition, mais il faut dire que se sont précisément ces frères qui lui planteront un couteau dans le cœur. Quant à Leda, elle interpréta la venue de l'Ecrivain comme l'accomplissement de la promesse, le retour du prince du Dahomey. Mais elle entrevit à peine les pas de l'Escritore sur les cabesas negras, la rencontre n'aura jamais lieu, à peine ébauchée, le rêve se perd dans les couloirs d'un réel dépoétisant, amère. L'âge d'or est contemplé dans *Pelourinho*, il est à peine annoncé et reste le produit d'une hallucination. Mais il demeure chez le personnage la même passion des origines et l'écriture de Monénembo, dans sa logique de circulation et de renouvellement permanent des voix (es) laisse la porte ouverte à d'autres voyages, d'autres fuites. L'écrivain récupère le mythe du retour et l'inscrit dans la permanence d'une quête :

L'Age d'or, écrit Lucian Boia, est irrécupérable à l'intérieur du cycle que nous parcourons, mais la succession des cycles offre la promesse d'un retour. Le mythe de l'éternel retour, dont la quasi-universalité a été mise en évidence par Mircea Eliade, laisse la porte ouverte à une virtuelle récupération.<sup>139</sup>

### **Un prétexte à histoires**

L'age d'or annonce un autre réel a priori incompatible avec le vécu des personnages. Le mythe du retour passe alors pour un simple prétexte à

---

<sup>139</sup> Lucian Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les belles lettres, 1998 p.140.

écriture, il isole une idée forte, un centre d'intérêt sur lequel l'auteur prend appui. Les deux voix narratives de *Pelourinho* s'interrogent sur l'objectivité ou l'absurdité de la quête. Le récit est construit autour de leurs questionnements, doutes et espoirs. Si la première s'interroge sur la fin possible de la quête, la seconde actualise l'espoir d'une rencontre avec son prince. Il s'agit de deux voix qui conduisent le lecteur de suppositions en découvertes, d'une question résolue à une nouvelle angoisse. La question du retour, de la fin de la quête est certes intéressante mais est encore plus intéressant le cheminement, les tours et retours du personnage et du phrasé qui part et revient au même point.

Le roman débute avec constat de la mort du personnage ; une curieuse disparition qui cependant lui donnera une vie fictionnelle très intense. Plus que la fin d'un personnage et de son parcours, c'est son cheminement fécond qu'il est donné de saisir dans *Pelourinho* ; sa mort fut le prétexte d'une série d'interrogations sur la vie qu'il a menée, sur les rencontres et les possibles qui jalonné sa route. La mort absurde, dès les premiers mots, annonce le mythe du personnage : « *Maintenant que tu es mort, Escriote, il ne me reste plus qu'à mesurer le coût de mon étourderie.* » (p.11) A la fin, le dernier paragraphe revient sur le même constat : « *Je porterai ta mort comme un véritable fardeau.* » (p. 221) Entre ces deux points, le début et la fin semblables, s'affirme un espace où l'imaginaire se permet toutes les acrobaties, les remontées dans le temps et l'accumulation des cadres sans pour autant consacrer le retour, un espace entre le début et la fin où la supposition prend le pas sur le fait, le concret, où le conditionnel se substitue au présent de la vérité :

Comme convenu, nous serions arrivés à dix-huit heures au barzinho de Barroquinha pour sceller les retrouvailles et faire couler le pinga à la mémoire de Ndindi-Grand-Orage. Ensuite, on aurait gagné la place pour la fête de la Bençao et d'un pas de Samba, retracé le chemin qui mène d'Onim au Reconcavo. Enfin tu aurais écrit ton livre... (pp. 221-222)

Le livre du retour ne sera jamais écrit parce que, tout simplement, il continue dans la mémoire et le présent du personnage. *Pelourinho* s'est avéré une pause esthétique dans le temps pour reprendre l'éternel questionnement de la reconquête de l'identité. Le roman reprend à son compte la même angoisse, la hantise des sources lisibles chez le créateur noir ; il actualise une chanson unique, unie :

Chut ! cette chanson est plus vieille que l'Elevador de Lacerda. Ne la prend pas pour une simple chanson mais pour le mot de passe que les Nagos, les Gégés, les Yorubas, les Minas, les Haoussas, les Foulanis se chuchotaient dans l'ombre au Corpo Santo et à Barroquinha quand il y avait du grabuge dans l'air. Il y a bien longtemps de ça. A cette époque, nos pères ne valaient que deux arrobes de soca et, pour un rien, on les chicotait hart et ban au largo de Pelourinho (...) la chanson ne finirait jamais, elle était un inépuisable chemin qui, à chaque tournant, remontait jusqu'à moi les choses les plus enfouies... (p.43)

La chanson identitaire – nous le verrons -, est le leitmotiv de l'imaginaire ; elle participe de la tentative d'ancrage dans la mémoire ; mais il faut dire que l'imaginaire récupère ce blues des origines et en fait son propre refrain. Ce refrain sera modifié, recomposé pour obéir à une

logique fictionnelle de mélange des langues : « *Ekou lai lai / La honte a brûlé mes yeux.* » Ces mots interpellent deux rives d'un même monde, l'Afrique et les territoires d'exil et entre les rives, se précisent les significations possibles du refrain, une somme d'interprétations qui a souvent recours à la légende et au mythe fondateur (l'ancêtre Ndindi et l'histoire de l'arbre). Monénembo récupère le refrain pour combler le vide, les failles de l'histoire. On ne saurait cependant perdre de vue que l'histoire et la poésie ont chacune une vie, une logique propre. A la rigueur historique, s'oppose le foisonnement des mythes de l'imaginaire qui se permet le greffage d'un « autre réel » sur le vécu du personnage. L'autre réel, le mythe, existe en tant que prétexte : « *Il s'ensuit que l'Autre réel n'est qu'un prétexte, un alibi qui cache le jeu de l'imaginaire [...] Le territoire de l'imaginaire aspire à l'infini. Il se présente comme le double immatériel du Monde concret.* »<sup>140</sup>

Parce que la double question de la recherche des racines et de l'ancrage dans un âge d'or est insoluble, le mythe du retour sera en permanence visité par le créateur qui trace à l'infini les voies possibles. Ecrire le retour reste de l'ordre du mythe, mais le mythe au sens de mensonge, un immense jeu poétique. Monénembo annonçait ce rêve quasi-impossible qui sera plus tard consacré par la génération suivante d'écrivains. Cependant, comme Innocencio le guide de l'Escritore, les personnages de Gaston-Paul Effa, Efoui ou Kangni Alem situeront leurs racines dans l'actualité problématique, les premiers dans leur traversée des cités Ouest Africaines, les seconds dans les ruelles imaginaires, tordues et poussiéreuses de Tapiokaville et Tibrava. L'écrivain de l'exil finit par

---

<sup>140</sup> Ibid. pp. 114 et 208

faire de l'œuvre l'espace unique du retour, la nouvelle patrie, c'est l'écriture, le verbe qui reconstruit le réel à la lumière des angoisses et espoirs de l'écrivain. L'écriture devient une terre habitée, un espace de questionnement où se reconstruit l'identité. Outre le tryptique « rejet », « rupture », « absence de lieu » et la question d'un possible retour au bercail, un autre aspect, particulier, tenant du cadre et de la typologie des personnages rend compte de l'exil chez Monénembo.

### **1-3 Des territoires en fuite et des héros nomades**

La lecture de l'exil monénembien suppose le repérage d'une démarche actantielle et spatio-temporelle précise. Il apparaît a priori le rejet par l'imaginaire de motifs et figures séquentiels "définis", "finis". Loin d'affirmer chez le romancier un discours vague, imprécis, les personnages et les lieux romanesques signalent une écriture qui joue sur la mobilité, la fuite des corps, intelligences et terres.

#### ***Des territoires en fuite***

Le premier chapitre des *Ecailles du ciel* s'est longuement intéressé au cadre champêtre du village de Kolisoko pour ensuite conduire les pas de Samba au-delà. De ce point de départ, le récit courra vers d'autres territoires, des lieux où le personnage jamais ne se fixe. On pourrait tracer un parallèle avec la logique biblique de l'exode. Après Kolisoko et la *Genèse* de l'histoire, la narration cumulera une série d'espaces qui sont autant d'étapes vers une destination que même Samba – le voyageur – ignore. N'est-il pas parti sous la simple injonction du grand-père avec, comme héritage, le seul et unique chemin d'exil ? Il quitte l'espace a

priori immobile, sécurisant de la forêt – où il s'était réfugié avec le grand-père – et se retrouve sur la route précaire, dangereuse :

Samba sortit du bois avant le champ du coq. Il se dirigea vers l'est comme indiqué. Il gravit monts. Ils dévala les pentes. Il traversa les fleuves. Il marcha sep jours. Il marcha sept nuits. Sous le soleil. Dans la bourrasque. Se nourrissant à l'improviste. Quand la fatigue s'accroissait, il faisait un petit somme dans le fourré, la tête de guingois sur son baluchon, l'unique bagage qu'il eût emporté pour ce singulier voyage, cette aventure, cette quête faussement biblique d'il ne savait trop quoi. (p.97)

C'est bien d'une aventure qu'il est question ici, le mot définissant un cheminement et pas forcément une destination. « L'est », « les monts », « les pentes », « les fleuves », constituent les étapes d'un périple insensé, sans but, hypothétique. *Les Ecailles du ciel* participent d'un imaginaire où l'Homme, l'Espace et le Temps sont engagés dans une logique de fuite. Samba détient une seule vérité, courir, aller plus avant dans « cette quête faussement biblique d'il ne savait trop quoi. » La famille verbale privilégiée ici est celle du mouvement et de l'action, le tout fonctionnant comme un refus de la fixation : « il dévala », « il se dirigea », « il gravit », « il traversa », « il marcha »... L'auteur opte d'ailleurs pour un phrasé court, heurté (« Il dévala les pentes » « Il traversa les fleuves ») et construit des séquences où le territoire 2 se substitue très vite au territoire 1. Après cette traversée de lieux plus ou moins hostiles, le héros atterrit à Djiméyabé la capitale. On pourrait, à partir de là, augurer de la fin de l'errance si le destin de Samba avait été de se *fixer* quelque part. Il

retournera comme précisé à Kolisoko offrant ainsi de son exil un schéma particulier.

Il s'agit d'un schéma où le voyage n'a ni point de départ ni point de chute. La figure – caricaturale – de son exil serait plutôt le cercle, la géométrie circulaire des tropiques où l'on revient toujours au même point. Et, à la fin du roman, rien n'indique le terme de l'errance. Si Samba disparaît, Koulloun, le griot, la voix qui raconte son errance lui survit : « *Moi, Koulloun, je suis encore là, couché sur les ruines de Kolisoko [...] Il n'y a plus que moi et la voix sans visage de Sibé, de plus en plus inaudible, de plus en plus détournée du monde.* » (p.193) Koulloun, vivant, c'est le récit de l'errance et de la fuite des mondes qui se poursuit. *Les Crapauds-brousse* laissent également une impression de voyage ininterrompu. Le romancier abandonne ses personnages sur la frontière, lieu symbolique de la traversée et du passage perpétuel. L'espace, le temps et les personnages sont en fuite chez Monénembo parce que le mouvement légitime la construction discursive :

Dans *Les Crapauds-brousse* et dans *Les Ecailles du ciel*, écrit Ange-Séverin Malanda, le mouvement du récit est orienté par le mouvement de l'exil. L'exil est l'issue vers laquelle les personnages tendent, mais il est aussi une expérience intrinsèque de la narration [...] la volonté de s'exiler et l'expérience à laquelle elle donne naissance est la source de la configuration narrative.<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> Ange-Séverin Malanda, « Tierno Monénembo: littérature et transhumance » in *Présence Africaine*, N° 144, quatrième trimestre 1987, Paris, 1987, pp. 49-50.

La compilation et la fluorescence de lieux sont une constante de l'écriture. Dans la chaîne spatiale créée par *Un Attiéké pour Elgass* et *Pelourinho*, un paysage, un tableau en convoque un autre. Soit ce passage d'*Un Attiéké pour Elgass* :

Entre Blokosso et l'hôtel Ivoire, la route se déploie[...] On peut voir la lagune, l'horizon bleu de la mer. Tout autour, la forêt urbaine étale ses quartiers et ses rocade depuis les vallons du Banco jusque très loin dans l'estuaire de Bassam [...] De l'autre côté de la lagune, entre Marcory et Vridi, Treichville... (p.39)

La description, ici, n'embrasse pas un seul objet spatial mais des fragments de terre dont l'enchaînement élimine toute possibilité de fixation. Il est offert la carte d'un monde fuyant, insaisissable dans le chassé-croisé des unités de temps et de lieu. Ces unités, difficilement assimilables par l'exilé deviennent des zones d'ombre et de flou engendrant à la fin un mirage : « *Ville chagrin, écrit Monénembo, ville cacao bâtie dans le mirage et l'amertume.* » (p. 39) *Pelourinho* foisonne également de ces espaces insolubles, en fuite. Le guide de l'Escritore évoque leur périple en ces termes :

Je me souviens de l'Indienne, cette hôtesse de l'air venue de Santarem que tu avais connue au Clube Portugues et qui repartait aussitôt pour Curitiba et Porto Velho. Je vous avais accompagnés au Mercado Modelo, à la Churrascaria du Nissei, au night-club du Banzo. » (p. 151 )

Cette succession de lieux n'est au fond que le reflet de la mémoire errante de l'exilé ; l'écriture joue sur la juxtaposition des étapes de la

fuite, du glissement d'un monde à l'autre. Les romans de Monénembo obéissent à une structure du déplacement et du voyage ; mais il s'agit d'un voyage sans point de chute, un voyage que seule légitime la pluralité des espaces transitoires. Le roman de l'exil poétise non le présent mais un monde *à-venir*. Ce qui transparait de l'imaginaire, c'est moins le souci d'une destination que celui des itinéraires. Pour Ricard Ripoll Villanueva, le cadre de l'exil s'organise « ...autour de la figure du tourbillon qui avale, par attraction, tout ce qui s'en approche ; [c'est] un lieu d'abîme, d'engouffrement, de répétition. »<sup>142</sup>

Le temps, dans la même logique de la fuite des espaces échappe à la définition. Dans *Pelourinho*, il se révèle à Leda l'aveugle « *sous la lumière d'Exu à la va-comme-je-te-pousse.* » (p.127) Cependant, la compilation d'espaces quasi identiques crée à la fin une certaine uniformité chronologique. Sur le Largo do Pelourinho, l'Horloge de la Piedade marque le même temps d'exil, la même fuite du passé et du présent pour n'exprimer à la fin qu'une absence, un "non-temps". Dans *Un Attiéké pour Elgass*, les souvenirs du passé guinéen des étudiants viennent par moment introduire dans le récit des balises chronologiques, balises qui finissent par fondre dans l'actualité, le gouffre événementiel que représente Bidjan. Faut-il en conclure que le temps de l'exil est un exil du temps ; le roman stylisant la perte de repères ? Dans ce temps et ces territoires en fuite, évoluent des personnages nomades.

---

<sup>142</sup> Villanueva Ricard Ripoll, « *L'écriture de l'exil ou l'angoisse du vide : une lecture du roman Ana Non d'Agustin Gomez-Arcos* » in *Mots Pluriels*, revue électronique, n. 17 Avril 2001, p. 2

Adresse : [http : // www. arts. uwa. edu. au. / Mots Pluriels/ MP1701 rrv. html](http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1701rrv.html)

### *Des héros nomades*

*Un rêve utile* suit le parcours de ce jeune Guinéen, fils d'un ministre déchu. Il pose ses valises à Lyon après être passé par plusieurs pays :

Il m'a dit un jour... Voici l'argent, va en Europe étudier la criminologie. C'est comme ça que je suis venu en Europe : Grenoble, Lyon, Paris, Tübingen, Heidelberg, Bologne. Cela n'a pas suffi. Il m'a dit d'essayer l'Amérique et, pour lui faire plaisir, j'ai été à Boston. Ce qui m'ennuie, c'est qu'après tout ça il m'a proposé de faire un tour à Moscou pour cerner toutes les données du problème. Mais il fait trop froid à Moscou pour un tropical comme moi. Je me suis dit qu'en revenant ici sur mes pas et en retrouvant les vieux amis pour quelques jours, je pourrais y voir clair. Je voulais louer une chambre au Sofitel pour être tranquille. Mais l'amitié est toujours la plus forte : mes collègues ne l'ont pas vu ainsi. Une nuit chez le professeur Toussaint et une autre chez Galant-Métro qui, lui, n'est que maître de *circonférence*.  
(p. 86)

Parti de sa Guinée natale, le personnage n'en finit pas de compter les étapes de son cheminement. Mais, ce qui est plus intéressant ici, c'est moins ce parcours que les changements qu'il a pu opérer chez lui. Son portrait est évidemment celui du nomade, cependant, s'identifie-t-il à tous les lieux traversés ou est-il toujours hanté par le pays natal dont le décor, les images sont en surimpression par rapport aux autres séquences de l'imaginaire ? Ce que l'on retient au final de l'extrait cité, c'est que ce jeune homme ne saurait plus se dire sans évoquer ces territoires qu'il a traversés et qui font désormais partie de lui. Le nomade, comme nous le

verrons avec *Peuls*, roman de l'errance, est porteur d'une multitude de terres et, a priori, la question qu'il se pose n'est pas tant de savoir *d'où il vient*. Au contraire il lui faut savoir *où il va*, vers quels nouveaux territoires le mène son errance.

On peut aussi retenir dans l'extrait précité l'ironie du romancier. Galant-Métro, intellectuel expatrié n'est pas maître de conférence – titre universitaire - mais bien de *circonférence*. Cette déformation nominale pourrait être assimilée au fait que la plupart des immigrants ne sont pas lettrés et donc prononcent mal certains mots. Mais on pourrait aussi être tenté de voir dans la *circonférence* le même schéma cyclique, le parcours circulaire de l'exilé qui fuit la prison, le cercle tropical pour à la fin tourner en rond, partagé entre les mondes, sans but ni destination précise. Le nomade progresse dans sa recherche d'un meilleur pâturage ; il est confronté à la nouveauté. Mais il peut également être question d'un retour au même ; comme Samba, partir et revenir au même point.

Dans *Un Attiéké pour Elgass et Pelourinho*, deux personnages fournissent un exemple intéressant de figure errante : Elgass pour la première œuvre, Escritore pour le second. Ils se placent au centre de l'imaginaire, habillés par l'auteur du manteau polyvalent du nomade.

Elgass et Escritore partagent avec les autres personnages le même palais d'exil. Cependant, si le parcours de la grande masse d'exilés les confronte généralement à deux espaces : le pays et la terre d'exil, on peut remarquer que celui d'Elgass et d'Escritore met en évidence une noria de territoires traversés mais jamais habités. Leur exil se définit donc au-delà

de la dualité Terre natale et Terre d'exil ; aussi apparaissent-ils comme d'éternels pèlerins. Monénembo présente ainsi le parcours d'Elgass : « *Sa vie fut aussi embrouillée qu'un itinéraire de Peul. Elle fut un tissu de cabales et de malentendus, de coups de tête et de ruptures.* » (p.121) Il continue plus loin : « *Sa vie est faite de morceaux d'aventure dont chacun serait une île en soi, avec ses périls et ses bohémiens.* » (p.126) Ainsi présenté, le personnage d'Elgass n'est pas saisissable par rapport à une terre mais sous le signe récurrent de la rupture de terre ; il n'existe que par l'enchaînement des territoires d'exil, il n'est pas un personnage *habitant* mais au contraire un type *marchant*. C'est le papillon de l'histoire, nom que porte un des orphelins nigériens du roman. Les substantifs qui le définissent : « Peul », « cabales », « ruptures », « aventures », « bohémiens », renvoient à un référent, une réalité mouvante.

A travers Elgass, ses frères-pays lisent une Afrique plurielle : le Mali, le Niger, le Sénégal, le Bénin, où le personnage traîna sa bosse en quête d'une terre absolue, un monde rêvé. Mais on comprend très vite que la patrie du nomade Elgass, c'est le voyage ; Elgass est le nomade qui, selon le mot de Waberi, « *...s'enracine par [...] ce qu'il fait de sa vie tourbillonnante.* »<sup>143</sup> Son périple ne ressemble pas moins à celui de l'Esclave de *Pelourinho*. Esclave, personnage d'entre les mondes, « le Prince de Dahomey », comme le nomme Leda, court le monde à l'exemple du Petit Prince symbolique de Saint-Exupéry en quête de repères. Innocencio le guide évoque sa course : « *D'abord, tu t'étais*

---

<sup>143</sup> Waberi Abdourahmane Ali, *Balbala*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1997, pp. 59-60.

*laissé tenté par le charme d'autres mondes[...] Tu parlas de Cotonou, de Lomé, de Saint-Georges de Mina, De Dakar... » (p. 29)*

Si les racines d'Escritore le situent en Afrique, il est cependant évident que c'est d'une Afrique nomade dont il est question, un terreau physique et culturel où les espaces en fuite actualisent le déplacement. Pour Escritore, Salvador de Bahia, le cadre central de *Pelourinho* n'est qu'une étape sur le chemin du périple. Nomade, le personnage de Monénembo traverse une suite de terres sans jamais y poser des marques définitives ; il est en situation d'exil et d'envol. On pourrait, à ce niveau, voir chez le romancier la récupération du motif littéraire de l'oiseau, motif largement investi par la littérature maghrébine à l'exemple de Slimane Azem qui, dans ses compositions poétiques en fait une métaphore pertinente de l'immigré<sup>144</sup>.

En exil, le "Je" du personnage est plus exclusif qu'inclusif ; le nomade vit la permanence de l'exclusion, son inclusion dans les limites d'une terre est temporaire : c'est un trou dans le temps de l'histoire et de la fiction en attendant la prochaine fugue des corps, territoires et voix. Toutefois, à côté de ces espaces mobiles, ouverts, on ne saurait ignorer chez le romancier le décor de la chambrée ou de la prison qui se présente en soi comme une autre métaphore de l'exil.

---

<sup>144</sup> Lire Virolle Marie, "La chanson de Slimane Azem ou le Je dans l'exil" in *Littératures des immigrations*, opcit. pp149-159.

#### 1-4 Une métaphore de l'exil : les lieux clos

Aux grands espaces, se substituent chez Monénembo l'espace clos de la chambrée. Dans *Un Attiéké pour Elgass*, le premier acte des étudiants guinéens une fois arrivés à Bidjan c'est de se trouver une chambre, ce qui est somme toute logique. La plupart trouvent refuge chez le frère-pays qui occupe une petite chambre de cité universitaire. La chambre, lieu de chute de l'exilé devient peu à peu un espace exclusif, un nid à la fois protecteur et isolant. Elle symbolise l'enfermement de l'exilé dans un monde n'appartenant qu'à lui seul, portant les marques de son étrangeté et de sa solitude. Elle est l'unité spatiale émergeant du flux géographique. Monénembo oppose au Largo do Pelourhino place occupée par une multitude de bâtisses, églises, hôtels, bars et marchés ouverts à tous, les quatre murs de la chambre de Leda-paupière-de-chouette. En ce petit monde clos, le personnage trouve ce que l'auteur appelle : « *le même palais d'exil.* » (p. 128) Par l'image métaphorique de la chambrée, Monénembo crée un exil dans l'exil ; la chambrée, c'est ce espace réduit, coupé du cadre général. Leda-paupière-de-chouette avoue la réalité de son exil au cœur de la chambrée : « *Ici, dans ce réduit où l'on ne peut déployer un tapis, j'ai appris à parfumer mon cœur.* » (p. 97)

Le réduit renvoie bien l'image d'un trou qui cache l'exilé au reste du monde et la poétique monénembienne y trouve une forme pertinente d'expression de l'exil. C'est du réduit que s'élèvent les mots de l'exil ; rappelons qu'*Un Attiéké pour Elgass* commence par situer l'histoire dans le cadre de la chambre de Badio le narrateur ; de là , sa pensée convoque d'autres exils : exils d'autres étudiants confinés dans

les limites du « Campus ». Ce dernier substantif apparaît comme une vivante symbolique du lieu clos, il traduit la réalité du « campement » de la mémoire dans un espace exclusif. A ce substantif, *Pelourinho* substitue un autre, le « couvent » où Leda passa une bonne partie de sa vie. D'autres variantes nominales du lieu clos, repérables dans les textes forment à la fin le champ sémantique de l'exclusion : « la clôture », « le maquis », « l'île d'Itaparica », « le mur », « la cabane », « la tombe », « la prison »...Ce dernier substantif apparaît dans *Un Attiéké pour Elgass* à l'évocation par les étudiants de leur Guinée natale ; dans *Pelourinho*, il est le point de chute de tous les malfrats appréhendés par le commissaire Bidica. Ici, revient l'image du rejet de l'exilé dans une cage physique et mémorielle ; le paradigme de la prison est à l'évidence le degré, la dimension ultime du lieu clos comme on le voit également dans *Les Ecailles du ciel*. Samba et son ami Bandiougou vécurent la même expérience carcérale. La métaphore de la chambrée s'impose ainsi comme une constante de la technique monénembienne.

Il faut croire que les territoires traversés par l'exilé, loin de l'ouvrir à un monde connu, maîtrisé, l'enchaînent davantage à l'inconnu, à l'étrange et à la difficulté de contact avec l'Autre. Les tensions de l'exil : le dépaysement, le malaise, l'ambiguïté situationnelle, la perte et l'absence de balises rendent difficile le tracé d'un pont entre les cultures et la prison rend cet enfermement de l'être dans une brume identitaire et une certaine incohérence discursive. L'écriture de Monénembo présente plusieurs aspects de l'exil ; elle exploite la diversité de tableaux qu'offrent l'exclusion, l'isolement et l'errance du personnage partagé entre un centre identitaire et des fragments de mondes. Cependant, au-

delà de la volonté d’ancrage lisible chez le personnage, ce qui légitime le jeu fictionnel, c’est la problématique de la quête permanente. La problématique du nomadisme et du cheminement permanent acquière une telle importance chez le romancier qu’il éprouvera le besoin d’y revenir dans son dernier livre, *Peuls*. Au-delà du destin d’un peuple, c’est le rapport de l’écrivain à la question de l’identité qui transparait.

### 1- 5 Le peul et la question identitaire

De son vrai nom Tierno Saidou Diallo, Tierno Monénembo est né à Porédaka en Guinée le 21 juillet 1947. Son nom de plume, “Monénembo” fait référence à celui de sa grand-mère qui s’appelait Néné Mbo. Néné, en peul, signifie “Maman”. Faut-il voir dans ce pseudonyme le désir d’un rapport constant à l’univers matriciel ? Cela peut en effet se comprendre pour Monénembo qui, très tôt, a quitté la Guinée. A la fin des années 40, comme partout ailleurs dans les anciennes colonies françaises, s’affirment les élans de la lutte pour l’indépendance ; Sékou Touré entame une première carrière de syndicaliste. Des années plus ou moins agitées que ne manquera pas d’évoquer Monénembo. *Cinéma*, avec le rapport à l’histoire évident, donne à lire la décennie suivante, la fin des années 50, et le romancier peut avoir prêté à Binguel le jeune héros son œil à lui qui a enregistré ces premiers moments – séquences cinématographiques – de la construction de la Guinée contemporaine.

Tierno Monénembo obtint son baccalauréat technique en 1969 au lycée de Kandia à Kankan ( Guinée). Est-ce un hasard, si, dans *Un Attiké pour Elgass*, c’est du même lycée dont parle le narrateur et d’où sont venus la

plupart des protagonistes de l'histoire qui ont fui la Guinée ? Le romancier pouvait-il éviter l'allusion à ces années troubles de la décennie 60 ? On se rappelle qu'en 1966, eut lieu cette grève des enseignants guinéens, grève qui aboutira plus tard à la répression des meneurs. Cet événement eut-il son poids dans la décision de Monénembo de quitter la Guinée ? En effet, en 1969, « *pris au cœur des convulsions politiques qui secouent le pays, il commence un temps d'exil qui ne se terminera presque jamais.* »<sup>145</sup> Il se retrouve ainsi entre 1970 et 1972 dans les universités de Dakar et d'Abidjan où il entame ses études supérieures. Ce fut ensuite l'entrée dans l'univers européen, Bruxelles, Grenoble et Lyon où il poursuit sa formation de biochimiste. Il obtiendra après un poste d'assistant à la faculté de médecine de Saint-Etienne. Cette carrière d'enseignant le conduira en Algérie et au Maroc entre 1979 et 1985. La position de Monénembo serait celle de témoin de l'histoire et son œuvre en sera le reflet. Mais au-delà de la rigueur de l'événementiel, c'est de la *mémoire* dont l'imaginaire se fait l'écho.

On pourrait ainsi situer le romancier dans une double posture, position au demeurant contingente de l'acte d'écriture : créer et faire mémoire. Ici pourrait se comprendre son besoin d'un témoignage sur le drame du Rwanda (*L'Aîné des orphelins*). Il y a lieu de préciser que l'écrivain ne s'est pas uniquement inscrit dans ce mouvement quasi général d'un témoignage sur le génocide rwandais. Le dire du génocide participe chez Monénembo du questionnement du mal absolu, non réductible à un territoire. La Guinée apparaît cependant comme la source, le point de

---

<sup>145</sup> Ngandu N'Kashama Pius, *Mémoire et écriture de l'histoire dans Les écailles du ciel de Tierno Monénembo*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 9.

départ de ce questionnement. Le fait d'avoir très tôt connu l'exil n'a pas pour autant éloigné Monénembo de la Guinée. A l'instar de Sassine et de Fantouré, l'exil, à travers la distance qu'il crée l'aura d'une certaine manière rapproché du pays natal. On pourrait oser cette interrogation : Monénembo aurait-il écrit s'il n'avait pas connu cette séparation et la douleur qui y est inhérente ? Dans un entretien avec Françoise Cévaër, il fait le point :

Je pense en effet que l'exil est un lieu privilégié pour l'écriture car il est à la fois distance et souffrance en profondeur. Ces deux choses permettent l'émergence de l'expression la plus sacrée : l'écriture [...] J'écris essentiellement par rapport à mon pays et le fait de ne pas y être donne, à mon avis, plus de force à ce que j'ai envie de dire. La chose la plus banale vécue dans le pays devient, du coup, très importante. Être un écrivain en exil est donc une bonne chose. Il y a d'ailleurs beaucoup d'écrivains qui se sont volontairement exilés. Prenez Joyce... Beaucoup de Latino-Américains et d'Asiatiques vivent actuellement en France aussi.<sup>146</sup>

L'exil est le terreau dans lequel s'élèvent les mots du romancier, des mots qui postulent un retour chez soi et en soi, pour mieux entrevoir, saisir l'Autre. Cependant le *Chez-soi* ne renvoie pas uniquement à la Guinée ; il dessine aussi les contours précaires, perméables – à l'Autre – de la patrie peule.

---

<sup>146</sup> Tierno Monénembo, entretien avec Françoise Cévaër in *Revue de littérature comparée* N°1 Janvier-Mars 1993 : *Littérature d'Afrique noire*, Paris, Didier Littératures, 1993, p. 164.

*Peuls* (2004), le dernier roman publié à ce jour par Monénembo, revient sur l'histoire d'un peuple au destin particulier. Evoquant les différentes étapes de la construction de l'empire peul des Dényankobé, le roman est une saga qui met en scène une pluralité de lieux et de figures historiques atypiques. Le romancier retrouve les premières traces de Peul dans le Tékrou, un premier rassemblement de bergers qui côtoyèrent l'empire du Ghana avant son occupation au XIII<sup>e</sup> siècle par le Mali. C'est Koly Tenguela qui, en 1512, les libérera du joug malien. L'empire des Dényankobé qu'il fonde durera jusqu'en 1776. Cette chronique qui donne à lire le cheminement du Peul est divisée en trois parties qui sont, en soi, des étapes d'une évolution et d'une construction. La première que le romancier intitule « *Pour le lait et pour la gloire* » (p. 17-170) est centrée sur le mouvement migratoire qui mènera les Peuls de la région du Bhakounou (nord-ouest de Tombouctou) au Fouta-Tôro. Ils y fondèrent Guédé, riche capitale que Samba Sâwa Lamou un des successeurs de Koly Tenguela développera. Cette partie recouvre la période 1400-1640. La seconde partie, « *Les seigneurs de la lance et de l'encrier* » (p. 171-288), raconte deux siècles d'histoire (1650-1845) où les Peuls s'installèrent au Fouta-Djalon. Monénembo y évoque également El Hadj Omar et ses voyages. La dernière partie, « *Les furies de l'Océan* » (p. 298-378) raconte le dernier demi-siècle (1845-1896) de cette domination peule avec la figure conquérante d'El Hadj Omar, règne qui s'acheva 1898 avec l'occupation du territoire par les Français.

Monénembo raconte une histoire aux lieux et repères bien précis mais, comme le suggère Bernard Mouralis, il le fait en multipliant les points de vue, ceux des principaux acteurs Blancs et Noirs ; démarche qui, selon

le critique, s'affranchit des canons du discours colonial sur l'Afrique et de d'une possible tentative nationaliste d'un témoignage de l'auteur sur l'héritage d'un peuple :

De tout cet ensemble se dégage ainsi une version de l'histoire qui n'est conforme ni à l'historiographie coloniale, ni, non plus, à l'historiographie nationaliste, qui toutes deux ont longtemps prévalu. Une version en quelque sorte non "autorisée", iconoclaste sur bien des points, et qui n'est pas sans rappeler la vision que donnait en 1968 Yambo Ouologuem dans *Le devoir de violence*.<sup>147</sup>

Iconoclaste donc, Monénembo se refuse à une lecture de l'Histoire réductible à telle ou telle vision. Le roman, affranchit du cliché, donne à lire l'errance du Peul et de son bétail à la recherche de contrées moins arides ou pour tout simplement agrandir l'immense royaume qui venait d'être conquis par Koly. Le Peul est pasteur et guerrier, tout le long du récit, on le voit évoluer d'un point, d'une cité à une autre ; la route, le pâturage définit sa naissance, son cheminement et sa fin :

- Dans quel pâturage as-tu vu le jour ?
- Je me suis éveillé à la vie au Bhoundou, j'ai grandi au Fouta-Djalou, j'ai écumé les chemins d'une dizaine d'autres pays sans assouvir ma soif de voyager et de connaître. (p. 75)

*Peuls* confronte Monénembo à la question identitaire. L'œuvre revient sur une histoire et tente de recentrer dans la grande mémoire – nous le

---

<sup>147</sup> Bernard Mouralis, « Du Roman à l'Histoire : Tierno Monénembo, *Peuls* » in *Etudes littéraires africaines*, « Littérature peule », N° 19, juillet 2005, Paris, Karthala, 2005, p. 49.

verrons – la trace de ce peuple de nomades. Monénembo est Peul et il est question pour lui de revenir à ses origines non pas pour s’y enfermer mais pour comprendre. Comprendre ou du moins suivre le parcours, l’errance séculaire d’un peuple éparpillé un peu partout en Afrique subsaharienne et de l’Est. Peut-être le romancier interroge-t-il le sens de son exil à la lumière de ce qu’est le destin de sa race. Il s’agit d’un détour par le passé pour saisir le sens du cheminement présent, saisir une identité qui s’explique par la rencontre, le contact de l’Autre. Avec *Peuls*, Monénembo fait un retour aux sources et prend conscience au passage de tous ces mondes qui l’on fait. Le Peul n’est pas un sédentaire. Intervient dans sa définition *l’extérieur, l’étranger, la circulation et l’éphémère*. Dans son exil, le Peul voit son moi en permanence confronté à l’Autre. Mirjam de Bruijn écrit :

L’identité des peuls est ainsi modelée par le rapport qu’ils entretiennent avec le monde extérieur. La forme que prend ce contact joue un rôle important dans la définition de l’identité des pasteurs peuls. Par conséquent, leur identité doit être très poreuse. Selon la situation d’un groupe de Peul à l’autre, ils conservent leur propre identité ou ils s’intègrent plus ou moins dans un autre groupe. Les Peuls sont presque toujours perçus comme un groupe d’immigrants, même s’ils vivent déjà depuis longtemps dans une région. Ils sont donc toujours des étrangers. Cette image est le reflet de leur style de vie comme groupe mobile. Ainsi l’identité des Peuls découle-t-elle à la fois d’un mode de vie qui leur est commun (l’élevage et le plus souvent aussi la religion musulmane) et des projections que les autres font sur eux.<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> Mirjam de Bruijn, « Rapport interethnique et identité », in Youssouf Diallo et Günther Schlee, *L’ethnicité peule dans des contextes nouveaux*, Paris, Karthala, 2000, p.16.

On comprend dans cette mesure que l'œuvre de Monénembo convoque une somme de mondes. *Les Crapauds-brousse* ouvraient le regard de Diouldé sur ce coin d'Europe brumeux, la Hongrie. *Un rêve utile* met en scène la diversité de territoires traversés par le jeune étudiant : Lyon, Moscou, Bologne, Boston etc. *Un Attiéké pour Elgass* installe ses protagonistes à Abidjan et *Pelourinho* traverse l'océan pour rejoindre Salvador de Bahia sur l'autre rive. L'écriture reprend à son compte le destin peul en élargissant les longueurs du chemin d'errance et en accentuant la complexité. Il pourrait s'agir d'une identité et d'une poétique-caméléon où le moi du Peul emprunte toutes les peaux et coutume sur son passage sans pour autant se perdre.

L'œuvre de Monénembo est le lieu du dit de soi et de l'Autre, le récit trouve sa pertinence à travers ce fréquent parallélisme. Le moi et l'Autre engendrent cet *interstice* d'où émerge la possible définition d'une identité. Perdre sa route, son chemin équivaldrait chez le Peul à la perte de cette identité ; *le pâturage*, espace transitoire est le mot qui en rend compte mieux que tout autre concept. Le pâturage instruit une permanente situation de départ ; il est l'âme d'un réel et d'un imaginaire mobiles, poreux. Monénembo trouve dans la mouvance une forme d'existence et de langage. Son moi migrant se dit, se dévoile dans un discours migrant ; son phrasé court des chemins de l'errance peule au présent éclaté de la diaspora. Comme il l'avoue lui-même à Patricia-Pia Célérier : « *Je me considère comme un écrivain en fugue. Le paysage littéraire africain est à mon œuvre ce que le pensionnat est au*

*pignouf*. »<sup>149</sup> Il vit en France mais ses nombreux voyages en font un citoyen du monde. Son œuvre est le produit d'une somme d'influences :

Rabelais est [...] important pour moi. Et puis Faulkner... Yambo Ouologuem le Malien, Kateb Yacine, Ahmadou Kourouma, Amadou Hampaté Bâ, quatre écrivains qui m'ont beaucoup influencé. Flaubert bien sûr, c'est un des rares Français à n'avoir pas pris une ride depuis le XIXe. Et puis la littérature russe aussi.<sup>150</sup>

Nomade, le roman de Monénembo s'est nourri au carrefour de la rencontre : rencontre avec d'autres mondes, cultures, idéologies, littératures... Mais *Peuls* ne participe pas uniquement d'une quête identitaire. Monénembo y tente également la construction d'un discours sur l'Afrique ; une entreprise qui serait le résultat d'une retransmission rigoureuse de l'histoire dans le but de lire et d'écrire l'Afrique à l'aune d'un créneau autre que la dialectique occidentale. Les outils de lecture, sans pourtant exclure les multiples influences extérieures, s'inspireraient a priori largement de l'histoire et du vécu du continent noir. Ici, la réflexion postule une réelle autonomie, il n'y a pas lieu de se dire forcément par rapport à la logique de fonctionnement des autres civilisations. L'ouvrage (*Peuls*) a été conçu au terme d'un épineux et fructueux travail de recherche. En témoignent les précisions bibliographiques, les sources historiques, anthropologiques et ethnologiques mentionnées. Monénembo réécrit l'histoire de l'intérieur.

---

<sup>149</sup> « Autour de Pelourinho, entretien avec Tierno Monénembo », propos recueillis par Patricia Pia Célérier in *Notre Librairie*, n. 126, juin 1996, p. 11.

<sup>150</sup> Monénembo, entretien avec Françoise Cévæer, op. cit. p. 167.

On serait dans un nouveau rapport – celui de l'écrivain et d'un discours autonome – aux *Tristes tropiques* de Levi-strauss :

Oui. D'abord déjà... bien concevoir l'Afrique. Car très souvent, on a une mauvaise conception de l'Afrique. Notre vision de l'Afrique est très souvent oblitérée par un prisme soit occidental soit marxiste-léniniste, soit arabo-islamique, soit... En tout cas, c'est toujours à partir d'une donnée extérieure qu'on a pensé nos sociétés. Au lieu de la faire de façon intérieure ; de partir de notre propre démarche historique. A Mexico, Edouard Glissant parlait, en ce qui nous concerne, d'une circularité de l'histoire ; c'est-à-dire que les problèmes devraient être posés à partir de l'observation intrinsèque de l'évolution des sociétés africaines.<sup>151</sup>

Monénembo s'inspire de l'histoire et de l'actualité africaines. Cette démarche ne saurait cependant être le signe d'un chauvinisme ou d'un nationalisme outrancier. « [...] la notion d'écrivain enraciné, écrit George Steiner, ne se réduit pas à une mystique nationaliste. »<sup>152</sup> C'est dire que le rapport à l'Afrique n'oblitére pas la part d'universel de l'œuvre de Monénembo – le contraire eut étonné pour un auteur et une œuvre à cheval entre les mondes – et *Peuls* en est bien l'exemple. La poétique, au-delà de l'errance du pasteur peul célèbre l'Homme, l'humain en marche vers son destin. L'exode, les razzias, les guerres de conquête du peul, le culte de la grandeur, le sens de l'honneur, l'amour sont des valeurs et attitudes qu'on ne saurait réduire à la seule

---

<sup>151</sup> Entretien avec Françoise Cévæer, *ibid.* pp. 165-166.

<sup>152</sup> George Steiner, *Extraterritorialité, essai sur la littérature et la révolution du langage*, Paris, Calman-Lévy, 2002, p. 16.

civilisation peule. L'enracinement chez Monénembo traduit la situation d'un moi qui dit l'Autre en essayant un tant soit peu de cerner sa propre personnalité.

\*

\* \*

L'écriture de Monénembo est l'expression d'une quête : quête de racines culturelles, des nuances et valeurs enrichissantes de la diaspora, d'une actualité et d'une esthétique fluctuantes qui posent le personnage à la lisière des mondes. L'exil monénembien, selon la situation du personnage par rapport au lieu natal peut être lu à travers le créneau triangulaire de la rupture, du rejet et de l'absence de terre. L'éloignement géographique, doublé d'un exil intérieur enrichit le discours de nuances et motifs pertinents. Il s'agit d'un imaginaire en voyage où les métaphores de l'errance et du cheminement convoquent, structurent et éclatent la poésie. Monénembo exprime la solitude de l'être dans sa lutte pour un regard au-delà du carcan sociétal étouffant. C'est d'une écriture de la brisure dont il est question, une brisure qui libère l'homme et l'œuvre de la pesanteur de l'histoire.

Il a été fait mention de la spécificité d'un microcosme romanesque traversé de voix et de figures "en route", en permanent mouvement. Avec *Peuls*, le romancier se dit. Il se recentre et fait le lien entre son exil à lui et l'errance du pasteur peul. Le signe récurrent de l'écriture serait la mise "en roman" de personnages, de lieux et d'un langage qui se

refusent à la fixation dans un espace défini. Monénembo joue sur une pluralité d'itinéraires tous marqués par la quête du « lieu vacant », l'espace identitaire. Le roman de l'exil est porteur d'une autre hantise, celle de la mémoire. Dans sa fuite, l'exilé demeure attaché à ses racines, à l'héritage socio-culturel. Sous les formes discursives de l'exil, se lisent en filigrane celles de l'appartenance à une mémoire.

## Chapitre 2 : L'écrivain et la mémoire

Le mot de mémoire revient souvent dans l'évocation de faits du passé. « faire mémoire », « se souvenir », le mot a été largement employé ces derniers temps pour marquer le soixantième anniversaire de la libération des camps nazis (1945-2005) ou pour se souvenir dix années après (1994-2004) du génocide rwandais. La mémoire, outre le centre du mécanisme psychique défini par les psychologues renvoie à un ensemble d'événements ayant acquis une certaine importance dans le vécu d'un peuple ; elle participe de traces, de repères historiques qu'on saurait difficilement banaliser. Pour Romuald Fonkoua :

La mémoire est le centre d'une organisation et d'une association de séquences diverses constituées de figures, de faits, de symboles, de mots, de chiffres et de lettres [...] Elle se nourrit des objets d'un passé considéré comme essentiel à une collectivité donnée afin de s'incérer elle-même dans l'histoire comme un repère.<sup>153</sup>

Cette définition inclut la mémoire personnelle mais aussi celle du groupe, de la collectivité, du peuple. La mémoire ne saurait cependant être contenue dans le simple découpage temporel qu'opère souvent l'histoire. Elle n'est pas réductible à cette dernière, elle traduit la complexité d'un vécu, l'imbrication du passé, du présent et d'un possible futur qu'on saurait difficilement inclure dans un calendrier, un découpage cartésien du temps et de l'événementiel. Maurice Halbwachs écrit à ce propos :

---

<sup>153</sup> Romuald Fonkoua, « Mémoire(s) manipulé(e)s in *Mémoire, mémoires*, Cergy-Pontoise, CRTH, Université de Cergy-Pontoise, 1999, p. 5.

[...] les événements historiques ne jouent pas un autre rôle que les divisions du temps marquées sur une horloge, ou déterminées par le calendrier [...] Dans le développement continu de la mémoire collective, il n'y a pas de lignes de séparation nettement tracées, comme dans l'histoire.<sup>154</sup>

La mémoire s'écrit en somme dans et au-delà du temps. L'écriture de Monénembo dans cette logique, qui s'inspire pour une bonne part de l'histoire de la Guinée s'inscrit dans l'ensemble plus vaste et moins contextuel de la mémoire. Ecrire l'exil, c'est en soi actualiser la réflexion sur le fonds socio-historique, le passé et le présent de culture du peuple duquel l'exilé est séparé : Ecrire la mémoire. Les œuvres de Monénembo explorent non seulement les distances de l'exil mais également le noyau d'une mémoire : celle de l'Afrique, de la diaspora et de tous les ailleurs traversés. Le roman de l'exil suggère une réflexion sur l'appartenance culturelle, le rapport de l'œuvre à un ensemble de valeurs. Il y a lieu d'interroger ici les mécanismes de cette convocation de la mémoire par l'écriture. La réflexion relèvera pour ce faire le rapport du discours à des lieux-mémoire, des faits, des figures et à bien d'autres aspects du vécu pouvant inclure également le spirituel.

---

<sup>154</sup> Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, PUF, 1950, Paris, Albin Michel, 1997, pp. 101 et 134.

## 2-1 Des lieux-mémoire

Le roman de Monénembo foisonne de lieux. On y repère les traces de la Guinée natale, l'emprunte des anciens empires africains ou de cités contemporaines. La Guinée serait d'une certaine manière à l'avant du tableau spatial.

### *Les traces de la Guinée*

*Cinéma* plante son décor à Mamou, ville de la Guinée typique de la cité coloniale où évoluent colons et colonisés. C'est un espace composite et complexe dont les règles de fonctionnement échappent à Binguel le jeune narrateur. L'œuvre obéit chez le romancier à un besoin de revenir sur Mamou de la période d'avant les indépendances, une ville dont la physionomie n'a plus grand chose à voir avec la cité aujourd'hui. De Mamou, le narrateur retient ces coins – le marché, les bars, l'école, les quartiers blancs et les taudis noirs... - qui ont eu une réelle importance pour lui parce qu'ils rendent compte de tout un édifice mémoriel. Mamou, ville hybride que se disputent l'étranger et le natif. Binguel se sent très proche de sa ville, il y est né et leur deux « mois », le sien et celui de la ville se confondent sous le même soleil et l'unique poussière de latérite. Il porte en lui cette cité qui, en retour sait reconnaître et légitimer ses angoisses, ses craintes et espoirs.

Le cadre et le personnage sont deux entités difficilement séparables chez Monénembo ; ils se côtoient et s'interpénètrent. La mémoire rend compte du dialogue permanent de l'actant et du cadre ; elle est complexe dans la mesure où elle cumule plusieurs vies. Dans *Cinéma*, une autre

vie, la vie rêvée, créée par l'image, se substitue par moment au cadre de Mamou. Les jeunes, passionnés du septième art, n'en finissent pas d'évoquer les films qu'ils ont suivis, des moments privilégiés où ils ont été transportés par l'image au Far West ou dans une lointaine contrée indienne :

- [...] Tu as vu *L'Homme aux colts d'or* ?

- Et toi, tu as vu *Les Grands Espaces* ?...

Nous continuons à discuter pendant que la rue se vide. Nous revoyons tous les films, les comparons point par point. *Zorro* et *Le Voleur de Bagdad*. *Apache* et *La Môme Vert-de-gris*... (p.137)

En toile de fond de l'espace réel qu'est Mamou, il y a ces ailleurs convoqués par la pensée de ces jeunes mordus de cinéma. Avec Monénembo, on sillonne le territoire du réel et celui projeté, un monde autre aux contours poreux, incertains mais combien vivant. *Cinéma* projette le double film du réel et des lointains antipodes, il crée un décor de l'ordre du palpable et de l'impalpable dont la définition rend la complexité de la mémoire. Les trottoirs de l'imaginaire sont foulés et rêvés, le rêve, qui, nous le verrons plus tard, a une importance particulière dans le rapport à la mémoire. Dans *Un Rêve utile*, le pays natal est également présent mais reste une simple trace. Le pays, le « Gui.. », est suggéré, ces contours, son architecture à peine ébauchée. Mais cela n'empêche pas cependant le narrateur d'y revenir par la pensée ne fût-que pour évoquer sa fuite, la traversée douloureuse du bercail à la recherche d'une frontière.

La Guinée est également présente dans *Pelourinho* et *Un Attiéké pour Elgass* même si elle est évoquée de manière furtive et par le détour. Il s'agit des flashes séquentiels qui ne signalent pas moins la réalité d'une empreinte forte. La Guinée représente cette mémoire "de fond" cachée derrière chaque geste et parole. Dans *Un Attiéké pour Elgass*, c'est la mort du héros et la perte du fétiche Sassa - sur lequel nous reviendrons - qui sert de prétexte à l'évocation de la Guinée. Pourquoi c'est à partir de la mort du personnage que la Guinée est évoquée ? La Guinée, pour Monénembo serait-elle une mémoire morte, absente ? Ce pays, pour l'exilé, renvoie à une histoire à la fois proche et lointaine : proche de par la vivacité du souvenir, lointaine de par l'écart géographique. Le personnage soustrait la terre natale à l'oubli à travers l'évocation du parcours d'Elgass :

Il avait délibérément quitté la Guinée, autant par dépit que par dégoût et, si l'on y pense, avec une géniale prémonition. Cette indépendance à laquelle il avait consacré sa jeunesse, dès le début, il l'avait trouvée fumeuse, neurasthénique, saumâtre. Il avait eu beau faire, il ne s'y était pas reconnu. Le changement attendu s'était bien produit, mais au mauvais endroit. Un nouvel organe avait en effet poussé, mais de travers. Il attendait un nouvel enfant, c'est un monstre qu'il avait vu naître. Au beau milieu des hourras et des signes de victoire, il avait été l'un des rares à se dessiller les yeux. La mascarade avait pourtant de quoi nous faire regretter les pires exactions de l'homme blanc. Ce n'était en vérité qu'un funeste marché de chair et de graisse où l'on venait échanger services et sacrifices contre postes et prébendes. Les chefs de gare devenaient préfets, les commis ministres, les greffiers magistrats. Quiconque chantait la gloire de Boubou-Blanc pouvait de

droit passer à la tambouille. Mais, aveugle et dévergondé, le pays ne voyait rien. Il crevait de joie, se purléçait de fierté enfantine. On était heureux de Boubou-Blanc, de son sourire, de sa peau luisante de faux guerrier mandingue. (p. 83)

Le narrateur, à l'évocation de la Guinée se situe par rapport à une mémoire douloureuse : la Guinée des désillusions, conflits, incohérences et abus de l'après-indépendance. Les traces de cette mémoire douloureuse traversent la fiction de parts en parts et finissent par créer une unité séquentielle en surimpression par rapport à l'ensemble discursif. Dans cette unité mémorielle, des figures nominales bien précises identifient la Guinée et l'Afrique : « Indépendance », « Boubou-Blanc », « faux guerrier mandingue »... L'indépendance, dans le discours des écrivains noirs renvoie à une grosse farce historique, la réalité de peuples bernés par l'histoire. Le mot est devenu un leitmotiv, une constante que convoque inévitablement toute réflexion sur l'Afrique. Il fonctionne chez Monénembo comme un euphémisme. Pour l'écrivain de l'exil et de la revendication, il renvoie à quelque chose qui n'existe pas, une non-réalité. Dans le même ordre d'idées, « Boubou-Blanc » et le « faux guerrier mandingue » font partie intégrante de l'imagerie guinéenne : la première expression fait penser à l'ancien dirigeant guinéen Sékou Touré dont la tenue blanche est devenue légendaire ; la deuxième ironise sur la personnalité trompeuse de la même caste de dirigeants. La Guinée sous la plume Monénembienne apparaît au travers d'images et de mots spécifiques ; ce sont autant de signes traçant les contours d'une mémoire en fuite.

*Pelourinho* laisse également entrevoir ces signes de l'appartenance du personnage à un fonds historico-culturel. Mais, à ce niveau, c'est à la mémoire unie de l'Afrique que renvoie le propos d'Escritore. *Pelourinho* écrit l'Afrique sous le manteau mythique : c'est « *l'histoire de l'arbre et le fracas de l'océan* » (refrain de l'imaginaire) racontée avec fierté au barzinho par Escritore. L'histoire de Ndindi-Grand-Orage, chef d'un ancien royaume africain et de ses sujets qu'un baobab aurait écrasés. Mais Ndindi survécu au drame et se seraient ses descendants qui occupent aujourd'hui les pavés de Bahia. Au-delà du mythe, le personnage du chef et le motif du Baobab - arbre gigantesque des régions tropicales - sont une symbolique de la mémoire. Cette mémoire, écrit Monénembo, c'est : « *Ce village au non imprononçable qui [...] coiffe sur le poteau l'Eden et le rédempteur au rayon des grands prodiges.* » (*Pelourinho*, p. 148) La métaphore du jardin revient en filigrane dans le propos et, en Afrique comme partout ailleurs, le village a toujours été rattaché aux origines, au berceau, aux sources de la mémoire. Ecrire la mémoire pour Monénembo suppose l'interrogation des accents possibles d'un terreau uni, inaltérable. La mémoire à laquelle renvoie *Pelourinho*, ne conçoit pas d'écart entre L'Afrique et les rives du Brésil ; l'écriture postule une fusion de ces deux mondes dans un projet où la poétique s'est justement voulue un pont. Les contours du bercail, poussés très loin dans le passé rejoignent ceux d'anciens royaumes aujourd'hui disparus.

### **Le temps des empires**

Outre Mamou, Conakry, Kankan ou N'Zérékoré, villes contemporaines, Monénembo investit des espaces moins actuels. La

construction romanesque ressuscite des lieux anciens, disparus. Dans, *Peuls*, reviennent le Tékrou, le Fouta-Djallon, les empires du Mali, du Ghana et du Songhaï. Monénembo affiche une conscience du présent sans pour autant concevoir ce dernier (le présent), comme tributaire du passé. Le présent s'en inspire au contraire et peut même le détourner pour l'usage qu'il veut. Tzvetan Todorov écrit dans *Les Abus de la mémoire* :

Le recouvrement du passé est indispensable ; cela ne veut pas dire que le passé doit régir le présent, c'est celui-ci, au contraire, qui fait du passé l'usage qu'il veut. Il y aurait une infinie cruauté à rappeler sans cesse à quelqu'un les événements les plus douloureux de son passé ; le droit à l'oubli existe aussi.<sup>155</sup>

Face à ce droit à l'oubli, l'écrivain – Monénembo – peut faire le choix de se souvenir. Pour, justement, comme l'écrit Todorov, faire du passé « l'usage qu'il veut », c'est-à-dire la réinvestir et la confronter à la construction historique contemporaine. La mémoire, chez l'écrivain guinéen est faite de cette intrusion du passé dans l'écriture du présent. Comment pourrait-il en être autrement vu que le personnage, en exil, en perte de racine, éprouve le constant besoin de se rattacher à quelque chose ? Dans *Un Rêve utile*, les repères du présent sont subvertis pour la projection du personnage dans ce temps ancien, dont les figures, les hommes sont presque tous parés de Gloire. Les expatriés d'*Un Rêve utile*, outre les difficultés inhérentes à leur intégration dans le pays d'exil et de refuge, sont exposés au mépris de l'Autre et aux humiliations de

---

<sup>155</sup> Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 24.

toutes sortes. Trouver un travail ou un logement, c'est d'abord subir ce mépris et ces humiliations qui ne sont que des facettes du comportement raciste que l'Autre peut avoir. Or, dans ce temps ancien, l'empire des pères quasi mythique et paré de gloire, l'être est plutôt présenté emmuré dans sa fierté. Ainsi peut se comprendre la projection du personnage dans ce temps qui l'ennoblit. Les protagonistes d'*Un Rêve utile* se partagent la cola - rituel très ancien – tout en se souvenant :

Voici la cola. Croques-en une blanche au nom du très saint Karamoko Alpha, le natif de Fougoumba, le noble Almamy dont le règne s'étendait de Koïn à Kolenté et de Tominé à Téné, le mystique qui rayonna du Gabou au Kanem et qui réunissait en lui le savoir et le pouvoir. Croques-en une mouchetée pour la bravoure de Diadiane Ndiaye, le farouche du Walo, le gaillard-à-sa-mère qui vous fendait une armée d'un seul coup de sabre. Croques-en une mauve pour Soundiata, le bossu, fils de Sogholon-la-bufflesse, l'enfant prodige du Dioliba, qui, en se redressant un jour, souleva la terre et en fit son royaume. (pp. 135-136)

Ces lieux et figures du passé constituent des références pour ses expatriés. Ils (ré)habitent ces territoires absents et pourtant très proches par la force du souvenir. Les personnages d'*Un Rêve utile* ou de *Peuls* se disent par la filiation et l'appartenance à tel ou tel lieu réel, mythique ou défunt, enfoui sous les cendres de l'histoire. L'évocation du royaume des ancêtres est le fil d'Ariane qui rattache à la mémoire. Se situer par rapport à la mémoire ne signifie pas un rappel vain du passé. Dans l'univers monénembien, la mémoire traduit le rapport à un lieu qui *représente* quelque chose:

Le Tékrou, écrit-il dans *Peuls*, représentait une valeur symbolique pour lui [le Peul], la terre de la mémoire et des aïeux, le foyer à partir duquel les Peuls s'étaient dispersés à partir du XI<sup>e</sup> siècle. Après quoi, il s'infiltra dans les oasis, fit trembler le Trarza et le Brakhna, imposa son emblème et sa loi à toutes les tribus maures qui nomadisaient par là. (p. 74)

Le Tékrou, comme les empires du Mali, le Songhaï, le royaume du Bénin ou l'empire mossi, est, pour le Peul, un point de départ, un lieu-mémoire qui compte. Il y retrouve une origine, un cheminement à travers le temps et une logique anthropologique – celle de l'errance permanente – qui peut expliquer son exil actuel en Occident ou aux Amériques. Ecrire la mémoire revient à relier les fils du passé et du présent, postuler une *genèse* et une *actualité* de l'exil. Le temps des empires africains n'est pas déconnecté de la relation contemporaine ; il est une facette de cette contemporanéité qui l'explique et le légitime, le tout participant d'une poétique précise du dire : dire la mémoire, totale, complexe. Ici, l'ancien introduit le contemporain et réciproquement.

### ***Cités contemporaines***

*Un Attiéké pour Elgass* a pour noyau spatial, Bidjan. Le mot est une déformation, une altération graphique de Abidjan, la capitale actuelle de la Côte-d'Ivoire. C'est une cité hétéroclite où se retrouve un nombre important de colonies africaines : les commerçants Haoussa, Nago, des étudiants, fonctionnaires, paysans, religieux, malfrats, réfugiés... A la colonie africaine, s'ajoutent d'autres peuples : les Libanais, Syriens,

Européens. Le caractère polymorphe de cette ville en fait un lieu de synthèse, la synthèse de tous les mondes. *Un Attiéké pour Elgass* s'écrit par rapport à une mémoire, un fonds universel. Présentée, l'architecture de la ville s'impose comme une synthèse de toutes les grandes cités mondiales : les cases en terre et les bidonvilles s'unissent dans ce cadre aux « pavillons isomorphes », « tours pyramidales », « bâtisses en forme de mille-feuilles. » (p. 39)

Contemporain, nourrit de diverses influences techniques et culturelles, le cadre monénembien devient bâtard symbolisant une mémoire qui se réfère au monde dans sa pluralité. Cette mémoire, bien évidemment n'existe que par le brassage et, dans le récit, apparaît un signifiant expression de l'osmose culturelle : « *la ville cacao* » (p. 39) Le « cacao » dépasse ici le sens de produit, un produit éclaté entre les mondes, pour désigner l'histoire des tropiques, les tropiques ouverts à la pénétration d'autres antipodes culturelles. En clair, sous l'exil monénembien, se lit la hantise d'une mémoire migrante, un creuset culturel où s'entrechoquent les exils singuliers. La ville cacao renvoie à l'histoire des Afriques et participe d'une esthétique du mélange et de l'hétéroclite : elle désigne l'Afrique mythique de la légende et des guerriers, et celle actuelle des luttes, conflits, joies et désillusions des peuples. Mais il est question, comme déjà mentionné, d'une mémoire qui ne saurait ignorer la trace de l'Autre. *Un Attiéké pour Elgass* définit l'identité du personnage en le confrontant à l'altérité, à l'histoire et aux flux et reflux du temps. La mémoire, comme le destin de l'exilé est mouvante, d'une mouvance qui unit gestes et paroles :

Le reflux du jour, écrit Monénembo, emporte avec lui tous les symboles du pouvoir : les grades, les décrets, les feux rouges et les lignes jaunes. La mer devient houleuse et canaille, chacun étant à l'autre ce que la goutte d'eau est à la goutte d'eau. Ni flic ni clerc, ni biffin ni laptot, on existe autant que sa propension à mentir et à rupiner est avérée. Tous grisés, tous anonymes dans la grande salle du relâchement. (p. 62)

Ecrire la mémoire, pour Monénembo, postule une remise en question des hiérarchies et des identités caduques. La mémoire est saisissable comme totalité et l'utilisation par l'auteur de la préposition "ni" obéit à cette volonté d'éliminer les barrières entre les mondes et les temps. Le roman de l'exil figure une singularité actantielle en quête d'un tout sociétaire. Bidjan, tout physique et culturel glisse dans le récit vers une forme métonymique particulière : la Femme.

La ville-mémoire, dans *Un Attiéké pour Elgass*, est un actant pronominalisé ; c'est le personnage de « Elle », figure récurrente du propos de Tante Akissi la logeuse des étudiants guinéens. Cette dernière s'écrie : « *Elle est ici chez elle, elle a façonné l'endroit selon son humeur. La lagune, la forêt, les brisants obéissent à son désir.* » (p. 145) Forme métonymique récurrente dans la pensée de l'auteur, « Elle » marque le rapport de l'imaginaire à une identité précise ; le choix du pronom personnel traduit l'interrogation par l'exilé d'une mémoire autonome. Ce personnage-femme, uniquement évoqué est un catalyseur et un leitmotiv dont l'évocation régulière restructure et reconstruit la pensée de l'exilé. Il est vrai que depuis la Marianne de Diderot, la Daman de Camara Laye, le personnage-femme s'est imposée comme une vivante symbolique de la terre et de la mémoire.

*Un Attiéké pour Elgass* se place au carrefour d'une diversité d'options idéologiques et poétiques ; c'est ce carrefour où les exils se retrouvent pour faire le point, où comme le souligne Geneviève Mouillaud-Fraisse, « la société est pensée au pluriel ; et poursuit-elle, la question posée dans les œuvres contemporaines est plutôt celle du lien social, de ce qui fait tenir ensemble les communautés humaines, les divers rapports possibles à des nous. »<sup>156</sup> Le roman relève clairement le rapport des étudiants guinéens à une pluralité de 'nous' reconstructrice d'une mémoire unie : le nous de la petite colonie guinéenne échouée à Bidjan, celui d'Elgass le nomade, celui de la Guinée, celui d'une actualité et d'une cité composite : Bidjan. *Pelourinho*, à travers Bahia, ville contemporaine, fournit la même image de la mémoire reconstruite.

Salvador de Bahia, c'est la cité quasi mythique décrite avec chaleur par l'écrivain brésilien Jorge Amado dans son roman *Bahia de tous les Saints* (Gallimard 1978 ). L'œuvre de l'écrivain brésilien déjà faisait de Salvador de Bahia le lieu de rencontre et d'expression des acteurs et valeurs de la diaspora. On n'oublie pas non plus le célèbre poème d'Aimé Césaire dédié à cette cité, la « *Lettre de Bahia-de-tous-les-saints*. » C'est de ce cadre symbolique que s'élèvent les mots de Monénembo dans leur questionnement de la mémoire. L'histoire nous apprend que Salvador de Bahia serait la plus ancienne cité brésilienne construite par d'anciens esclaves dans la fièvre et l'enthousiasme de leur libération. Monénembo, avec *Pelourinho*, avoue le tribut qu'il doit à

---

<sup>156</sup> Mouillaud-Fraisse Geneviève, *Les fous cartographes, littérature et appartenance*, Paris, L'Harmattan, 1995, coll. "Minorités et sociétés", p. 15.

cette mémoire à travers l'histoire de l'esclave Innocencio Juanico de Conceição de Araujo. Tout comme le Kunta Kinté d'Alex Halley dans *Racines*, le personnage de Monénembo refusera de porter le nouveau nom qu'on lui donne s'accrochant courageusement à son patronyme Nago, « Allagbada ». Ce nouveau nom, il ne l'acceptera que sous la torture. L'évocation de la mémoire par *Pelourinho* passe d'abord par la définition du personnage dans une nominalisation précise. L'esclave pourrait trouver dans le nom le signe de son appartenance à une mémoire.

*Pelourinho* se lit comme la reconstruction de la mémoire par le nom ; la mémoire est identifiable par son élection dans un code verbal, une formule. Bahia, c'est par conséquent la ville façonnée par les noms premiers des esclaves, voyageurs, tous les saints de passage. Le sens du substantif portugais "Bahia", "la baie" en français, rend d'ailleurs l'idée de lieu de chute et de refuge au terme d'un long voyage. Sur la baie, le voyageur jette l'ancre. Monénembo raconte cette anecdote à propos du nom au demeurant symbolique de la ville :

*Salvador do Bahia de Todos os Santos ! On dit qu'un navire portugais était au bord du naufrage lorsqu'il fut sauvé in extremis par la clémence de la baie. D'où ce nom que l'on croirait sorti de la bouche d'un croisé et auquel la magie des tropiques a donné un goût de soleil et de mangue : Sauveur-de-la-baie-de-tous-les-saints !*<sup>157</sup>

---

<sup>157</sup> Tierno Monénembo, « Salvador de Bahia : la ville la plus africaine du Brésil », in *Eben'A*, N°1, Paris, Eben'A, 2004, p. 31.

Le récit se construit autour de Pelourinho, le centre historique de la ville où se situait autrefois le marché aux esclaves. C'est dire que Bahia et Pelourinho sont plus qu'une symbolique de la mémoire ; ils sont en eux-mêmes une forme de cette mémoire : les Cabesas Negras (les pavés noirs), les barzinho ( les bars), les édifices, la Cathédrale, les hommes, les figurines et les choses portent le discours de la mémoire : « *Des deux bords de l'océan, écrit Monénembo, les négriers n'avaient rien pu contre la mémoire des choses. Car les choses, Escritore, en savent plus que les hommes.* » (p. 145) Bahia, ses hommes, son architecture et son histoire portent ces traces d'un passé douloureux mais fécond :

Ici aussi, souligne le romancier, l'Histoire est passée avec son bruit et sa fureur, ses rêves de gloire et d'or, ses mares de fiel et de sang. Combien de fêlures et de bosses, des plaies mal cicatrisées sous chaque pavé, sous chaque chapeau de rustico !<sup>158</sup>

La construction de Bahia serait emprunte de douleur et d'espoir : le temps douloureux de l'esclavage ("Pelourinho", mentionnons-nous, signifie le pilori), l'espoir après l'abolition de l'esclavage en 1888. A l'instar de son personnage (Escritore), Monénembo fait son pèlerinage à Bahia et confronte la modernité complexe (la pauvreté et aussi la grande fierté des hommes) de la ville à son passé non moins problématique.

*Pelourinho* écrit la mémoire au degré premier de la géographie et de la parole ; la culture, l'art et la musique noirs et métisses s'affirment à fleur d'espace et de discours. Même si les berimbaus et les petites statuettes

---

<sup>158</sup> Ibid. p. 31.

exposés et vendus par les frères Baéta sur le Largo do Pelourhino sont pour le grand nombre de banales copies, ils ne sont pas moins représentatifs d'une mémoire commune. Pour Escritore, le voyage trouve un sens à Bahia parce qu'il est convaincu d'y trouver le chemin du bercail, la légende, les traces des ancêtres. Il voudrait, à Bahia, « *recueillir sur la même ligne la poussière et l'or, le récit et la légende...* » (p. 150) La mémoire, comme à Bidjan, offre aussi le dessin d'une pluralité de races construisant une véritable chaîne culturelle. Bahia, faut-il le rappeler, est un Babel contemporain : s'y côtoient Noirs, Blancs, Indiens, Métisses... La Ville trace un pont, elle fusionne les « mois » épars, exilés. Ce lien, écrit Monénembo,

se déroule comme les maillons de la chaîne qui ligote l'arpenteur. Je crois, continue-t-il, aux aléas, à l'âpre filiation des êtres, celle qui vient du martyr, du dédain ou de l'infortune. L'Indien, nous ne l'avons pas choisi, il est arrivé dans nos pénates comme un frère utérin, envié et prématuré. Il en est de même pour le juif, le mendiant et le coolie d'Inde. Retiens bien ceci, la *Reinha*, je parlerai de ta beauté abîmée par la frayeur, Du dépit de Xango pris dans ses propres foudres, de Zumbi dos Palmeiros, de la beauté du Caboclos, de votre ivresse à tous, enfants de Tiradentes... (p. 150)

Le cadre de Bahia se veut la synthèse des couleurs et tableaux du monde ; il crée cette poétique de « la filiation des êtres » dans l'espace et le temps, le passé et le présent. Mais c'est surtout sous la forme verbale du présent que la mémoire manifeste sa force et sa vivacité : « Je crois », « Il en est de même », « l'histoire qui se déroule »... La mémoire pour Monénembo existe dans les plis du jour, c'est la vérité de l'histoire et la

force d'une culture inscrites par le présent du verbe dans l'inaltérable. A Bahia, Escitore tente de recoller les morceaux épars de la mémoire éclatée, preuve que le cadre suggère un possible terme d'errance, la terre promise entrevue au sortir de l'exil. Si la douleur de la séparation, le malaise et les persécutions de l'exil sont lisibles comme la traversée d'un désert, la mémoire, baie identitaire à laquelle s'accroche l'exilé présente l'image du *Jardin*, l'espace symbolique des rêves, échecs et espoirs tel que cela apparaissait chez Gabrielle Roy dans son œuvre *Un jardin au bout du monde* (1975).

Le jardin finalise la possibilité d'un ancrage et pour Escitore, Juanidir, Leda et les autres, Bahia représente cette mémoire, ce jardin. Redéfinie, reconstruite dans une actualité enrichie de divers apports culturels et idéologiques, la mémoire pour l'exilé est, écrit Tim Unwin : « *le lieu privilégié du souvenir d'où rejaillit l'espoir [et], ajoute-t-il, un refuge qui, même s'il n'a rien d'édénique lui permet de se retrouver.* »<sup>159</sup> L'écriture de la mémoire s'intéresse également à des figures ; des personnages dont l'imaginaire récrée les traces.

## 2-2 Des figures

Monénembo écrit dans *Un Rêve utile* : « *Dans mes souvenirs, la voix du père revient toujours comme un sermon d'apôtre. Aujourd'hui encore, il me semble l'entendre quand l'errance m'emporte vers la solitude des quais.* » (p. 96) Ainsi s'exprime l'étudiant guinéen échoué à

---

<sup>159</sup> Unwin Tim, "Ecrire l'exil : rupture et continuité" in *Mots Pluriels*, n. 17, Avril 2001 ; [http : www. arts. uwa. edu . au / Mots Pluriels/ MP1701 edito html](http://www.arts.uwa.edu.au/Mots%20Pluriels/MP1701edito.html), p. 4.

Lyon. Le "Père", ne renvoie pas uniquement à l'auteur des jours du narrateur. Le sens du mot est plus large. Ici, le père définit celui-là qui a, d'une manière ou d'une autre a marqué l'histoire et dont l'action y est clairement lisible. *Le Père*, est cette figure que la poétique ne saurait ignorer : elle s'en inspire ; elle y trouve une balise, un rythme. On serait ici dans une poésie de l'épique qui mentionnerait des conquérants, des rois et des reines courageux, des griots à la démarche orphique. La voix des griots est présente, elle hante les couloirs du discours monénembien. On pourrait rappeler Kouloun, le griot-narrateur des *Ecailles du ciel* ou cette autre voix qui recrée une musique guerrière dans *Peuls* et tutoies des figures quasi mythiques : Koly Tenguela, le fondateur de l'empire peul des Dénýankôbé et ses successeurs, El Hadj Omar, les souverains du Mali, du Songhaï, du Ghana entres autres. Il s'agit de noms au travers desquels se lit le destin de tout un peuple ; ils définissent le passé, le rapport au présent et on ne s'étonnera que les exilés d'*Un rêve utile* se nourrissent de leur évocation dans un rituel bien ordonné :

Une [la cola rituelle] pour Son-Ali-Ber, le fils des Bozos et des Djermas, le dompteur des nuits dont le rêve a fondé le Songhay et bien d'autre contrées. Une pour Fodio, l'émir de Sokoto, une pour les Obas, une pour les Alafins, une pour Pokou, une pour Ghezo et toi, casseur de noix, n'oublie jamais ce qu'a dit le Monomotapa [...] T'en fais pas, Daye, je n'ai pas oublié le fil griotique de nos glorioles. Au nom de Soundiata, je répondrai Maghan Diata. Au nom de Karamoko Alpha, je dirai Seidiyanké. (p. 136)

On pourrait ici tracer le parallèle entre ces rituels chrétiens, ces prières qui consistent en l'évocation continuelle des noms de Saints, une

manière de faire appel à eux en les situant dans l'actualité de ses propres préoccupations. L'évocation de figures d'un passé récent ou lointain est le signe d'une identification et d'une réappropriation ; se réapproprier, comme nous le suggérons plus haut, le moi glorieux, le charisme d'un être d'exception, entrevoir sa vie à l'aune de ce qui fut la sienne. Dans les récits de Monénembo, cette identification est constante. Elle le serait moins en ce qui concerne des figures plus actuelles bien que faisant partie du passé. En effet, le terme « Boubou-Blanc » est souvent revenu chez l'écrivain pour désigner Sékou Touré. Ce nom, pour une bonne part de la famille actantielle exilée, participe d'une triste mémoire, le souvenir de périodes sanglantes que les protagonistes de la fiction voudraient oublier. Mais Monénembo retient également l'acte historique posé en 1958 par Sékou Touré et son parti, le NON à la Communauté Française et l'Indépendance qui a suivi. Sékou Touré est une figure qui intervient dans l'évocation de cette période décisif que connut la Guinée. Son évocation est doublée de celle du Général de Gaulle, acteur privilégié de la France coloniale. De Gaulle, ce fut le chef suprême de la colonie et de la métropole lointaine. Ce nom imposait le respect et l'histoire de la Guinée ne saurait l'occulter. C'est dire que par moment, le rapport de l'imaginaire à l'Histoire devient pertinent.

Le regard du romancier – plus largement dans *Peuls* – emprunte beaucoup à l'historien, ici, la relation est :

[...] organisée autour d'un Moi, que ce soit le Moi individuel d'un mémorialiste ou le Moi collectif d'une cité, d'un diocèse, d'un

monastère, d'une république, d'un royaume ou d'un empire dont l'historien reprend la perspective à son compte.<sup>160</sup>

Monénembo, comme l'historien, suit les traces des ces figures du passé, il les reconvoque dans son imaginaire. Mais il s'agit là d'un simple glissement vers le rapport historique. La narration n'est pas l'histoire ; elle s'en inspire, elle ne s'y fonde pas. Les figures de l'imaginaire sont identifiables par rapport à un vécu, à des faits.

### 2-3 Des événements

L'écriture de la mémoire, outre les personnages marquants, rend la force d'événements qui ont participé de la construction d'un imaginaire collectif. Sous la plume de Monénembo, des faits historiques comme l'indépendance, la colonisation ou l'esclavage sont revisités. *Les Crapauds-brousse*, *Les Ecailles du ciel*, *Cinéma* évoquent largement la période des indépendances africaines. *Les Ecailles du ciel* situent dans un avant et un après de cette indépendance, et, entre ces deux moments, *l'avant* et *l'après-indépendance*, se lisent, l'espoir et la désillusion des peuples. Les indépendances, après avoir porté le rêve de liberté de milliers d'Africains consacreront la désillusion de ces derniers. Elles se sont muées en une bête immonde figurée par le dictateur. La fiction de l'indépendance donne à lire un revers, un canular historique ou la logique est plutôt de l'ordre du recul que du progrès.

---

<sup>160</sup> Krzytof Pomian, « De l'Histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet de l'histoire » in *Revue de Métaphysique et de morale*, 1998, N°1, p. 82.

L'histoire annonçait une aube de prospérité à laquelle s'est rapidement substitué un crépuscule sanglant tel qu'on le lira chez Henri Lopez, Sony Labou Tansi, Ahmadou Kourouma. Le lieu fictionnel des indépendances est celui de la frustration. L'espoir meurt avant d'avoir incarné une quelconque réalité. En effet dans *Les Ecailles du ciel*, l'enfant d'Oumou qui devait s'appeler "Hettâré" (indépendance), meurt avant d'avoir vu le jour ; la mère ayant perdu la vie au cours d'une manifestation réprimée dans le sang. Dans le tableau de la mémoire, l'indépendance emprunte les lignes et les formes du malaise, du dénuement et de la misère. Monénembo fait mention de cet événement parce qu'il aura, d'une certaine manière, bousculé et fracturé le moi de l'Africain, fracture et déchirement consécutif au constat de l'échec.

Dans *Pelourinho*, le romancier revient sur la traite négrière. Le projet de *Pelourinho*, participe, à notre sens, d'une volonté d'interroger le parcours du Noir des décennies après l'abolition. Mais Monénembo ne fait pas un procès stérile de la traite. Il s'intéresse à ce que le Noir a fait de son rapport particulier à l'Histoire. Une histoire douloureuse en somme mais on peut penser que le déchirement consécutif à l'exil, la fracture identitaire a été subvertie par la construction d'un nouveau rapport à l'Autre et au monde. Les affranchis de Bahia n'ont-ils pas construit leur cité ? N'ont-ils pas recréé dans leur exil la part d'Afrique dont ils ont été privés ? L'esclavage aura redessiné la carte spirituelle et mémorielle de l'Afrique, il aura éclaté aux quatre antipodes les rives du continent noir.

L'Afrique, Monénembo la retrouve au Brésil, en Europe aux Amériques ou ailleurs. Le romancier évoque l'événement à travers ses répercussions, avec un désir d'optimisme qui laisse cependant transparaître un certain amertume. Toutefois, le questionnement n'est pas de savoir ce qu'aurait été l'Afrique sans la traite mais au contraire ce qu'est – aujourd'hui – l'Afrique avec la traite. L'Afrique, contemporaine, un monde aux multiples ramifications, écartelé soit, mais il est sûrement possible de tirer partie de ce fractionnement, relever les vertus du *divers* et du *pluriel*. Divers et pluriel, c'est ainsi, sous ce portrait, qu'est sorti le continent noir de son contact avec l'Autre, au terme de trois siècles d'esclavage. Le sens de la mémoire s'en trouve renforcé. Un sens complexe, soit, mais on peut retenir qu'il signifie la constante confrontation du passé, du présent et du futur.

*L'Aîné des orphelins* en s'inspirant du génocide rwandais relève un autre fait de la mémoire, plus proche. Le livre inscrit Monénembo dans un rapport à l'actualité de la mémoire. Cette actualité fait cas d'un moment où la cruauté et la haine l'ont emporté sur la raison et l'amour. Monénembo écrit l'échec de l'humain, il en lit les traces dans une mémoire partagée entre la bêtise, l'absurde et la violence. L'œuvre fait mémoire, elle est, elle-même, une part de cette mémoire. Car, l'écriture est une mémoire : elle est souvenir, vécu, évocation, histoire ; c'est un acte qui s'inscrit dans la mémoire collectif et Monénembo joint son mot, son témoignage à celui de ses contemporains :

La « mémoire collective », écrit Marie-Claire Lavarbe, tantôt est ainsi *évocation*, souvenir d'un événement vécu, narration, témoignage ou

récit historique, tantôt elle est *choix* du passé, interprétations voire instrumentalisations politiques du passé, commémoration, monument, tantôt encore, elle est *trace* de l'histoire et *poids* du passé.<sup>161</sup>

L'événement, l'auteur et l'œuvre qui en rendent compte font partie intégrante de la mémoire. L'écriture resitue Monénembo au centre de la mémoire, elle le fait solidaire de l'Autre et du Monde ; elle crée une communication entre ces trois entités : Le Monde, l'Autre et l'Ecrivain étant entendu que la mémoire est aussi lieu de dialogue et de communion ; elle signifie le partage d'une même réalité et peut aussi situer les protagonistes de l'imaginaire dans un rapport précis au culturel et au spirituel.

#### 2-4 Le culturel et le spirituel

*Un Attiéké pour Elgass et Pelourinho* font une part belle au culturel. Le récit, par moment, investit les canons de l'ésotérisme et du sacré. On le remarque par le foisonnement, la mise en fiction d'objets, de formules ou de signifiés dont la référence renvoie à un héritage culturel et spirituel.

#### *Les titres et les noms*

Une exploration de la titrologie et de l'onomastique monénembiennes révèle la facette spirituelle de l'imaginaire. On se rappelle que ses deux premières œuvres, dès les frontispices rattachaient le discours au sacré : *Les crapauds-brousse* et *Les écailles du ciel* sont, comme l'a souvent

---

<sup>161</sup> Marie-Claire Lavarbe, « Maurice Halbwachs et la sociologie de la mémoire » in *Raison présente : Mémoire et histoire*, op. cit. p. 49.

mentionné Monénembo, des expressions issues de dictons et de la légende peuls. Le titre, chez Monénembo, est la composante verbale de la tradition, le phrasé se nourrissant des exigences de l'oralité. La même observation est possible en ce qui concerne *Un Attiéké pour Elgass* et *Pelourinho*. Pelourinho, le centre historique de Salvador de Bahia, est, comme susmentionné un lieu-culte pour la diaspora noire. Même si le nom, Pelourinho, ne revoie pas directement à un fonds culturel, l'aura symbolique qui l'entoure finit par en sacraliser la résonance et la référence. Il en est de même de l'Attiéké, plat traditionnel ivoirien. Qui n'a pas goûté à l'Attiéké, n'a pas connu Bidjan, pourrait-on dire, tant il est vrai qu'il ouvre les portes du noyau et du substrat culturel ivoiriens.

« Pelourinho » et « Attiéké » fonctionnent chez Monénembo comme des codes, des mots de passe, les formules premières introduisant au centre d'une mystique sociétaire. Maîtriser ces codes, pour l'exilé, c'est un tant soit peu prouver son appartenance à l'univers spirituel. Les noms des personnages réclament la même identité sacrée. Au passage, Pelourinho présente des formes nominales telles « Exu » (la divinité), le « doux seigneur de Bonfim », « Maria », « Madalena », « Lourdes ». On imagine toute la charge spirituelle de ces noms, et peut-être faut-il voir dans l'intrusion et la répétition du nominatif « Lourdes » une manière pour l'auteur de recréer l'aura mythique qui entoure dans la réalité la ville du même nom. Le personnage de Lourdes est l'Alter-ego de Leda-paupière-de-chouette. S'il est possible de supposer en Leda la symbolique de la terre éclatée, Lourdes en serait dans ce cas le versant sacré. On peut avancer dans la même logique que ce n'est pas un hasard si Monénembo double le nom « Escritore » d'une autre appellation ;

« Africano ». N'allons pas loin pour montrer les possibles spirituels que cache le mot. La représentation spirituelle de la terre est binaire ici : la racine nominale "African" et le suffixe latin "o" situent bien la dualité spirituelle du personnage. Dans *Un Attiké pour Elgass*, le nom du héros laisse une impression d'étrangeté ; un nom étrange comme le fut d'ailleurs la vie du personnage : « *Et Elgass, écrit Monénembo, était aussi insaisissable qu'un rayon de lumière[...] A sa façon, Elgass était un prophète...* » (pp. 122-123)

Une observation est possible à partir de ce dernier mot : « le prophète ». On peut en effet entendre l'unité nominale "Elgass" comme une anagramme de "le sage", avec quelques altérations graphiques. La figure du sage, comme on le sait, ne suppose pas moins celle d'une réelle spiritualité. L'imaginaire monénembien ainsi construit un appareil de terminologies susceptibles de donner une identité spirituelle à la mémoire, à la terre. La formule monénembienne est celle du griot - on l'a vu avec Hamadou Hampaté Bâ dans son évocation de la sagesse existentielle et verbale de Tierno Bokar - ; le griot pour qui la terre existe avant tout dans et par la parole sacrée, ce que Monénembo lui-même nomme par le terme de « *métaphysique du dire* »<sup>162</sup> On pourrait également rappeler le grand-père Sibé des *Ecailles du ciel*, la pause mystique dans laquelle ce personnage traverse l'imaginaire. Sibé dont les lèvres égrènent des mots, des formules sacrés, Sibé habillé d'un boubou blanc immaculé, Sibé – étrange image – portant sur les épaules un enfant albinos. La peau de l'albinos dans nombre de cultures africaines est

---

<sup>162</sup> Monénembo Tierno, " *La Guinée aussi* " in *Notre Librairie*, n. 88-89, Juillet-Septembre 1987, p.8.

sacrée, elle représente la trace d'un univers mystique, étrange ; l'étrange et le mystique, portés également par des objets.

### *Le Sassa et le Figa*

Une obsession est lisible chez le personnage de Monénembo : la recherche sur le Largo do Pelourinho par Escritore et son guide d'une marque corporelle identificatrice, *le Figa*, et le questionnement des étudiants guinéens *d'Un Attiéké pour Elgass* autour du *Sassa*, le fétiche d'Elgass que nul ne retrouve. Tout le long du récit, un mystère complet entoure ces objets mais leur omniprésence dans les propos en fait une préoccupation centrale. Il apparaît même que le récit, dans ces deux romans, se construit à partir de la question de la perte et de la recherche de ces objets. Le *Sassa* d'Elgass est ainsi décrit :

Il avait un Sassa. - Un Sassa et alors ? - Ce n'est pas un Sassa comme les autres. Celui-là est teint au sang de bœuf. Il est ceint d'une double couche de pochettes, sept en tout. L'intérieur est tapissé d'une peau de python. La base est gravée d'une étoile à sept branches. Il se ferme avec un cordon de fibres de coco à sept nœuds... L'étoile, c'est la lumière qui éclaire le chemin du berger. Le nombre sept est la clé qui ouvre les portes du bonheur, sept poches pour sept greniers inépuisables, sept nœuds pour se protéger des sept malheurs qui guettent le voyageur : la faim et la soif, la maladie et la honte, l'injure et l'asservissement, la folie que provoquent les morsures du scorpion. Le python est le refuge idéal pour les mânes des disparus. (p. 75)

Objet symbolique, le Sassa compile des matériaux indispensables dans la pratique du culte sacré : la peau de python, l'étoile, les fibres de cacao à sept nœuds...C'est une somme d'objets qui participent de l'imagerie du culte vaudou pratiqué par les noirs de l'Afrique et de la diaspora. Il définit le lien de l'exilé au cosmos, un lien somme toute mythique basé sur la confiance en un au-delà qui structure la vie de l'exilé. Le Sassa, c'est la forme unie du terreau spirituel ; il est pour l'exilé ce qu'est le verset pour le pèlerin : une balise protégeant de l'errance et de la dislocation mémorielles. Sa structuration en sept pochettes accentue sa nature sacrée. Le sept, nombre mythique dans la plupart des cultures religieuses - l'exemple de la Bible : les six jours de la création et le dernier du repos - devient l'expression numérique du monde ; le début, le déroulement et l'achèvement possible de l'errance sont repérables dans cette numérotation mythique. Pour Monénembo, le nombre sept a valeur de terre et sûrement s'agit-il pour l'exilé d'accéder à ce nombre-terre absolu en passant par les étapes (les territoires d'exil) et les nombres préliminaires qui l'en séparent.

Sur le Largo do Pelourinho, le Figa après lequel courent l'Africano et son guide a la même valeur spirituelle. Le Figa, c'est un tatouage, une marque inscrite sur les épaules des frères Baéta comme « *des lamelles de cuivre.* » Et, continue l'auteur, « *...cela n'avait rien d'une blague, les entailles étaient profondes, je notais les petites plages de cicatrices sur les rebords...* » (pp. 144-145) Le Figa, comme le Sassa, est palpable, mais il est question dans ce cas précis d'une marque qui colle à la peau, la terre écrite sur le corps de l'exilé. Ce Figa est sacré parce que très peu de gens le possèdent ; il est différent du brasselet-figa que tout le monde

porte sur les places du Largo. On comprend alors pourquoi Innocencio le guide ne le trouve qu'à la fin de l'histoire, une manière pour le personnage de rejoindre au terme de l'errance et du questionnement le refuge de la mémoire. Le Figa, c'est la forme, la ligne sacrée où se rejoignent les différents pôles de la mémoire éclatée ; en cette marque essentielle, Escritore trouve les moyens et la force de : « *rafistoler la mémoire [...] rabiboher le présent et l'autrefois, amadouer la mer.* » (p. 150) Il représente l'entité sémique centrale où tous les mots de l'écrivain viennent « *se révéler [...] en achevant le voyage.* » (p. 150) IL semble bien que l'histoire se soit en quelque sorte "épuisée", ou qu'elle ait atteint la "signification" après la découverte du Figa. Toute la chaîne sémique tend vers l'expression finale de cette unité métaphorique : le Figa. Mais au-delà de leur aspect symbolique, le Figa et le Sassa sont une protection pour l'exilé :

Le Sassa dont je vous parle, affirme Idjatou, est celui qui protège notre clan. Depuis qu'il est sorti de la famille, il y a eu trop de malheurs[...] Il faut que nous retrouvions notre étoile, quelque chose là haut veut l'engloutir, voilà ce que Mère m'a dit. Je dois le ramener. (*Un Attiéké*, p.76)

Monénembo reprend à son compte la croyance qui veut que le destin de l'homme soit inscrit dans une étoile ; « l'étoile », le mot et le matériau romanesque, est chargé d'une signification profonde, il est mythe. Monénembo passe ainsi du « *mythe fondateur-protecteur* » de la communauté, pour reprendre N'Kashama<sup>163</sup>, à celui de mythe fondateur-

---

<sup>163</sup> Ngandu N'Kashama Pius, op. cit. p. 69.

protecteur de la personne. Le Sassa et le Figa constituent une part du moi de l'exilé, la part spirituelle où les conflits nés de la séparation avec le bercail se résolvent. Cependant, si le Figa est retrouvé, le Sassa par contre ne le sera pas ; c'est la question toujours en suspens, maintenue dans le flou et le mystère, et il est vrai qu'*Un Attiéké pour Elgass* s'accommode bien du mystère, l'écriture y trouvant le prétexte à l'exploration d'autres espaces d'exil, de sens et de discours. Le Sassa en outre n'est jamais évoqué dans sa présence mais au contraire dans son absence, les mots des étudiants guinéens du roman ont toujours été pour faire cas de sa perte ; il est l'actant exclu du temps de l'histoire, celui dont l'actualité est tue. Devenant un mythe hors du temps, il traduit ce stade fictionnel où, écrit Ricard Ripoll Villanueva, « *le roman est à lire dans ce qu'il tait et qui s'inscrit dans un discours qui marque l'arrêt sur la permanence d'une culture mythifiée.* »<sup>164</sup> L'attachement du personnage au rituel et au culte sacrés se double de son inscription par la mort dans une mémoire qui le fait échapper à la contingence temporelle.

### ***Mort et intemporalité***

La mort du personnage monénémbien accentue son côté mythique. *Pelourinho* commence ainsi : « *Maintenant que tu es mort, Escritore, il ne me reste plus qu'à mesurer le coût de mon étourderie.* » (p. 11) La mort ainsi apparaît dès les premières lignes du roman et semble être le déclic provoquant chez le narrateur le remords, des réminiscences et le monologue intérieur autour duquel se construit l'essentiel du discours. La mort de l'Escritore pousse son guide à se rappeler leurs tribulations.

---

<sup>164</sup> Villanueva Ricard Ripoll, op. cit. p. 3.

Elle est également omniprésente dans *Un Attiéké pour Elgass* où l'histoire s'écrit après la mort du personnage central Elgass. Ce dernier traverse les souvenirs et se refuse l'entrée dans le présent de l'histoire. Le récit ne l'évoque qu'au passé et à l'imparfait : « *Elgass le disait bien, l'exil nous a disloqués...* » (p. 18)

Nul doute que la mort d'Escritore et d'Elgass est durement ressentie par leurs amis ; mais il faut remarquer que le récit leur donne plus de présence que les autres protagonistes de l'action. Dans *Les Ecailles du ciel*, Oumou Thiaga acquière une nouvelle vie, elle s'inscrit après son assassinat dans l'éternité et, au lendemain des indépendances, un monument lui sera consacré. La reprise constante des circonstances de la mort du personnage finit donc par le rendre plus présent. Comme on le sait, c'est le propre de la constance et de la répétition d'engendrer au final une image symbolique qui traverse le temps sans secousses ni altérations. En consacrant dès le début de l'histoire la mort du héros, Monénembo trouve le meilleur moyen de l'ancrer dans l'immortalité.

L'image de la perte est de surface dans la mort écrite par Monénembo ; mourir pour son personnage, c'est en effet reconquérir une nouvelle identité et une présence intemporelle. Confronté à la mouvance et à la précarité, le rêve de l'exilé sera la subversion de cette précarité et le héros monénembien y parvient par la mort. Elgass, le sage, suscite l'admiration de ses frères parce qu'il a réussi par sa mort à transcender le temps et le malaise ambiants. La mort du héros consacre sa re-germination dans un terreau mémoriel absolu. Gide l'avait bien compris en reprenant à son compte la parabole biblique du grain qui meurt pour

une nouvelle germination ( *Si le grain ne meurt*, 1926 ). Après la mort de l'Africano, Balbino le père de Saint ( le féticheur) refusa de l'enterrer, persuadé que le mort quitterait sa tombe pour rejoindre l'éternité :

Balbino, le père de Saint, fit montre d'un zèle tout pédagogique[...] On s'étonna de l'entêtement avec lequel il refusait de t'enterrer dans un cercueil ( celui où l'on t'avait fourré sans penser à mal à la morgue.) Sans doute sortiras-tu ainsi plus aisément de ta tombe pour rejoindre l'Afrique : « Plus de trois jours dans le trou où on l'a mis, avait-on prédit dans les chaumières. Ensuite il se transformera en balbuzard. Il lui suffira alors d'un coup d'ailes pour traverser la mer. (*Pelourinho*, p. 217)

Escritore, le balbuzard, l'oiseau de l'histoire ne saurait s'enterrer ; sa mort est synonyme d'envol. Le cadre, à ce niveau, se déplace des repères connus des Cabessas negras et du Largo do Pelourinho vers une sphère intemporelle et transpatiale. La mort, dans le passage précité reprend la métaphore du voyage si chère à l'auteur. Le champ sémantique à l'œuvre ici n'est pas celle du cantonnement ; verbes et substantifs : « sortir », « ailes », « traverser »..., signalent au contraire le déplacement. Déplacement du personnage de la mort à une nouvelle vie, du temporel à l'intemporel. On ne s'étonnera pas alors que ses amis augurent d'un avenir, d'une nouvelle existence pour Escritore. Les énoncés au futur le prouvent : « ...il se transformera », « Il lui suffira... » Superposer ces énoncés au futur, c'est créer une sorte d'intemporalité ( ou d'a-temporalité) fictionnelle.

Les antagonismes apparents Vie vs Mort ; Temporel vs Intemporel suggèrent d'autres oppositions : Exil vs Appartenance ; Centre vs Périphérie ; Distance vs Proximité...Entre ces différents pôles l'exilé se doit de trouver sa voie, une terre imprégnée du Moi actantiel, qui actualise son parcours et l'inscrit dans le présent de culture. Son credo, dépasser les oppositions et tendre vers une pensée autonome. Outre le paradigme de la mort, le chant, sacré ou profane, situe le personnage dans la mémoire.

### *Le chant et la mémoire*

Le chant, chez Monénembo, est un lieu privilégié de convocation de la mémoire. Il permet à l'exilé de se retrouver à travers une parole et une rythmique identificatrices. A ce propos, l'histoire nous apprend qu'après les durs labeurs de la journée, les esclaves se retrouvaient dans les Favelas autour d'un feu de bois et jouaient des airs du Pays sur le tam-tam ou le banjo. Claude Mac Kay, dans son ouvrage *Banjo* (1929), relevait l'importance de la musique dans le discours de l'exilé sur la terre et le brésilien Bernardo Joachim da Silveira Guimaraès insistait de même sur cet aspect dans son célèbre roman *L'esclave Isaura* ( Robert Laffont 1986). Ce procédé d'identification par le chant n'échappe pas à Monénembo. A un moindre degré, le chant permet aux étudiants guinéens d'*Un Attiéké pour Elgass* de supporter la tension née de la confrontation verbale entre Habib et Badio. L'harmonie de sons et de mots élimine en somme le hiatus entre les idées et recompose une mémoire unie, lyrique. Avec *Pelourinho*, l'utilisation du chant comme passage du

dépaysement à l’ancrage mémoriel apparaît plus clairement. Leda, le second narrateur, surprend souvent sa mère Madalena chantant :

Je pouvais l’entendre rire, même quand elle était seule dans la cabane ou au carré de fougères. Elle riait et chantait la chanson d’une voix chaude, fanatique, avec un vibrato cruel qui savait détourner mon oreille du hourvari provenant du troquet ou du trafic de la rocade :

Eku lai lai

Eku a ti djo

Je salue les hommes

Que je n'ai pas vus... (p. 131)

Il n’est pas certain que Madalena qui parle le portugais comprend le sens des mots qu’elle prononce. Cependant, l’essentiel pour elle c’est de vivre ce rythme, cette musique qui la relie à la mémoire. En évoquant dans sa chanson « Onim » et le « vieux python d’Ouidah », acteurs mythiques du culte vaudou, elle se recentre, elle s’identifie à quelque chose. On peut également remarquer que ce morceau chanté apparaît au moins deux fois, au début et dans le cours de l’histoire, comme pour diriger et construire la poétique autour d’un refrain mythique. Il faut remarquer que c’est toujours par l’article défini « le » que Monénembo annonce ce morceau mythique, précisant ainsi la place de choix qu’occupe la chanson dans la réflexion sur la mémoire.

En clair, la mémoire ne se satisfait pas des seules techniques romanesques du “conté” et du “raconté” ; elle induit également celle précise du “chanté” et du “rythmé”. La technique du chant est au-delà de la norme discursive ; elle échappe aux prismes de l’échange verbal et

semble plutôt relever de l'indicible, d'une mémoire intraduisible. La chanson exprime les tréfonds de l'âme, âme noire et métisse, éclatée, perdue à Bidjan ou à Bahia ; le « black soul » au sens où l'entendait W.E.B. du Bois. C'est, écrit Monénembo, le refuge de « *Toute l'âme Yoruba, ses échappés, ses quarts de soupirs, telle qu'elle se manifeste encore à Ifé et à Jos quand on enterre les morts ou qu'on marie les initiés.* » (Pelourinho, p. 176)

Par le chant, l'exilé maintient ses liens avec le bercaïl ; les séquences lyriques du récit recréent une harmonie et un rythme de l'origine. Pour Escritore, Madalena, Leda et les autres, la chanson réalise l'équilibre (le leur) entre le passé et le présent, elle maintient le lien à l'ombilic et à l'actualité. La chanson, pour le peuple du Largo do Pelourinho, c'est la forme poétique, le refrain polyphonique substitué au silence et à l'éloignement. Ici, le phrasé symbolique réconcilie le bercaïl et le moi fuyant, exilé :

Je salue les hommes  
Que je n'ai pas vus  
Depuis longtemps  
Eku lai lai

En outre, lorsque sur la place du marché à Pelourinho, Tigrado « *sortit sa guitare pour nous chatouiller la saudade avec de vieux airs afoje, ceux-là même dont tu disais, Escritore, qu'ils étaient les mieux sauvegardés de tout ce que nous avons ramené d'Afrique...* » (p. 175), il donne à saisir la chanson comme une forme binaire de récréation et de récréation : reconstruire la mémoire et combattre par la musique le stress,

le blues et le vide intérieur. Les séquences-chants se doublent de passages où le récit passe à la parabole.

### *La parabole*

L'utilisation par Monénembo de la parabole renforce le contenu spirituel de la mémoire. « *L'histoire de l'arbre et le fracas de l'océan* » (*Pelourinho*, p. 62) racontée par l'Africano, celle du roi Ndindi et de ses sujets, fonctionne comme une allégorie de la grandeur et du déclin ; elle met en scène une réalité saisissable à travers le médium de la comparaison et de l'analogie : analogie implicite entre Ndindi et l'Afrique, la chute de l'Arbre et la dispersion de la race noire, « le fracas de l'océan » et la question de l'errance. Cette utilisation de la parabole greffe sur le temps du récit un temps absolu, symbolisé. On pénètre par ce biais dans un autre degré de la formulation où l'écriture échappe à la contextualisation immédiate. A ce niveau, le sens du mot et de la phrase éclate rendant perceptible le côté polyphonique du discours. De *Pelourinho*, on retient la démence et le propos étrange de Samuel le fou qui introduisent dans une autre sphère discursive. Il s'exprime toujours par l'image, la parabole ; son propos est le tracé préliminaire d'une réalité insaisissable. Dans son délire parabolique, il se questionne et se répond :

Le Seigneur attend ! hurle-t-il à faire taire les chiens

- Où mène le chemin ?

- Au calvaire !

- Qui a béni ma crosse ?

- Le rédempteur ! (p. 73)

Le « calvaire » et « le rédempteur », images en apparence lointaines renvoient à une même réalité : la misère et un salut possible sur le Largo do Pelourinho. *Un Attiéké pour Elgass* investit le même champ parabolique. La recherche par le narrateur Badio d'une logique et d'un sens à l'histoire utilise par endroit la projection parabolique. De son propos, émerge une somme d'images à travers laquelle la réalité de l'errance et de la dislocation de l'héritage culturel prend des allures apocalyptiques :

Car maintenant ce sont des milliers de cases qui s'écroulent avec leurs ombres, leurs inavouables recoins, leurs mythes et leurs inexactitudes. Rien ne sera plus comme avant, à commencer par le vaste fouillis de mon crâne [...] « Les serpents auront des pieds, les boucs une odeur de mandarine. Vous verrez des étoiles tomber dans les puits et une barbe de neuf mois au menton des nouveau-nés. (pp. 138-139)

Le champ sémantique repérable ici est celui du déclin et de la chute mentionnés plus haut. Il ouvre le personnage à la gravité des conflits du présent et à un futur non moins conflictuel. Et c'est le propre de la parabole d'établir le rapport du personnage et de l'histoire à la complexité et au conflictuel. Avec la parabole, la fiction rejette l'aspect banal, anodin de l'événementiel ; mieux, la parabole se présente comme une réécriture de l'histoire qui voit sa charge significationnelle multipliée, décuplée. L'énoncé parabolique dans cette mesure redimensionne le projet d'écriture qui évolue d'une apparente insignifiance à une signification marquée. Le but de Monénembo en usant de ces signifiés et images de la peur et de l'angoisse est d'insister sur la

position critique de l'exilé face à la mémoire ; chaque mot, verbe, est en lui-même une interrogation, une problématique, ils expriment la précarité et les déséquilibres inhérents au statut d'exilé. Il se crée à la fin une chaîne parabolique de la déconstruction : déconstruction de l'histoire, des logiques et de la mémoire. Les unités sémiques de l'énoncé parabolique figurent et accentuent les failles de la mémoire. Ainsi se légitime l'utilisation par Monénembo de la parabole et des figures allégoriques : fournir un tableau à la fois concret et abstrait des contours de la mémoire. Mais l'écriture y trouve également une voie de passage de l'imaginé à l'inimaginable. En effet, on imagine difficilement les étoiles tomber dans des puits et une barbe de neuf mois au menton des nouveau-nés. On n'est pas loin de la fable et du merveilleux remis à la mode par les conteurs et romanciers sud-américains : Asturias, Carpentier, Garcia-Marquez. Monénembo, écrivions-nous, avoue l'influence sur son œuvre de la culture et de la littérature sud-américaines ; il rejoint ces auteurs dont les créations sont peuplées de figures mythiques et de légende. Le merveilleux permet à Monénembo de repousser en permanence les limites de sa quête au-delà du contextuel et du repérable. L'évocation, avec la technique de la parabole, acquière plus de profondeur ; le motif devient plus frappant, plus présent, présence polysémique entre les schèmes paraboliques du réel et de l'irréel. La représentation spirituelle du bercail s'accroît avec l'utilisation du proverbe.

### ***Le proverbe***

Le discours monénembien fait des cleins-d'œil significatifs à la technique de l'oralité. Si la chose est moins palpable dans *Pelourinho*,

dans *Un Attiéké pour Elgass*, des morceaux de proverbes imposent un autre ton, un dire sacré. L'exemple en est donné par l'échange verbal autour du jeu d'Awélé :

- Jeu d'awélé, jeu de mort.
- Parole en l'air, parole mortelle !
- Parole en l'air, parole mortelle.
- Diable dans case de celui qui ment ?
- Diable dans case de celui qui ment. (p. 97)

Le jeu d'awélé, comme déjà précisé est bien le jeu du destin, mais un destin formulé dans un langage particulier, une forme verbale unique. Le proverbe se veut la forme verbale d'une mémoire précise. En effet la reprise par divers personnages des mêmes formules rend la constance d'un fonds culturel. Le proverbe, en somme, participe du quadrillage verbal des contours de la terre ; par une certaine régularité structurelle, une réelle symétrie phrastique : « Jeu d'awélé, jeu de mort », « Parole en l'air, parole mortelle », il tente de préserver l'intégrité de la mémoire. Cette apparente immuabilité formelle situe le proverbe dans la sphère du sacré et il est évident que les jeunes exilés de Bidjan y trouvent l'occasion d'un retour à la sagesse populaire et au substrat oral.

Les mots, comme les territoires d'exil, échappant à la maîtrise de l'exilé, il tente, par le proverbe, de se recréer une terre maîtrisable. Le proverbe, c'est la carte verbale du bercail au cœur des territoires en fuite ; au doute, au questionnement et à l'errance, il substitue de possibles balises mémorielles. La mémoire, chez Monénembo n'est pas uniquement vécue : elle est aussi rêvée.

## *Le rêve et la mémoire*

Deux "créatures" de Monénembo fonctionnent selon une logique toute particulière : celle du rêve. Il s'agit pour *Pelourinho* de l'aveugle Leda-paupière-de-chouette, pour *Un Attiéké pour Elgass* de Tante Akissi. Ce sont deux personnages dont la pensée est en permanence fixée sur un autre temps, sur ce que l'écrivaine camerounaise Werewere Liking appelle « un Ailleurs-Autruï . »<sup>165</sup> Leda et Akissi créent dans le récit le regard rêvant qui s'oppose au point de vue de la grande masse désillusionnée. Akissi, comme déjà précisé rêve tout haut dans son sommeil et Leda-paupière-de-chouette, entre les quatre murs de sa chambre rêve de ce jour où le dieu Exu viendra l'emmenner sur la plus belle des terres. Dans leur délire, ces deux personnages tracent les lignes souples d'une mémoire absolue, débarrassée de la misère, de la pourriture et de la dérision ambiantes. Surtout Leda qui, dans son trou, voit le monde à travers le filtre onirique :

Le monde, clame-t-elle, peut toujours se vanter, il ne sera jamais aussi grand que l'orbite de mon œil. Je l'ai là tout entier sous la féerie des lumières. Exu a fait de ma chambre le résumé d'un royaume. J'ai ici tout ce qu'il faut pour t'attendre, toi qui viendra me chercher et me ramènera au pays des caillcédrats. (*Pelourinho*, p. 131)

La relation du personnage à la sphère onirique crée un langage presque cérébral ; « la féerie des lumières », la divinité « Exu » décrivent un

---

<sup>165</sup> Lire Werewere Liking, *Elle sera de jaspe et de corail, journal d'une misovire*, chant-roman, L'Harmattan, Collection encre noire, 1989.

monde, une mémoire affranchie du lest de données matérielles. La patrie d'Akissi, c'est le même rêve qui substitue à la crasse de Bidjan un ailleurs flamboyant ; par le rêve, une mémoire polie prend forme et voix dans les tréfonds de l'être : c'est s'écrie Akissi : « ...*tout au fond de moi, cette lumière trop blanche qui brûle et qui luit et ne juge même pas à vrai dire, mais qui éclaire mon âme comme si c'était une grotte inconnue.* » (Un Attiéké, p. 153)

En somme, c'est d'une mémoire pensée dont il est question, l'exilé se projette sur un terreau onirique qui n'appartient qu'à lui. La mémoire vécue, actualisée se double ainsi d'une mémoire projetée ; le royaume d'enfance libéré de toute contrainte et où l'exilé trouve une réponse à ses angoisses et questions. Le rêve, comme sus-dis, pour l'exilé, fonctionne comme une catharsis par laquelle sont comblées les failles, la lézarde mémorielle engendrée par le dépaysement. La mémoire onirique participe d'une singularisation des contours de la terre, la mémoire définie par la singularité du moi actantiel qui gagne en autonomie. La pensée, libérée par le rêve de la norme sociale et du carcan politique acquière une nouvelle unité au-delà des espaces et des idéologies. Aussi le délire de Leda et de Tante Akissi exprime-t-elle autre chose que l'égarement, il signifie la quête d'une patrie.

\*

\* \*

L'exil, sous la plume de Monénembo, rapproche l'homme et la mémoire. Le romancier reprend en compte leurs liens ; il traduit le

repositionnement de l'exilé par rapport à l'héritage culturel. La mémoire, s'exprime à travers des lieux-culte, les empires du passé africain, des cités modernes (Bidjan, Bahia) ; des figures historiques dont les traces demeurent d'actualité et au travers d'événements marquants. La mémoire s'écrit dans une relation permanente au passé et au présent, l'ici et l'ailleurs, la réalité et le mythe, à travers une poétique foisonnante semée de formes et d'images ésotériques. Dans les espaces symboliques, la fictionnalisation de l'objet et de la pratique rituelle recrée le terreau dans son intensité et son unité spirituelle. La question de l'exil ne suppose pas moins une réflexion sur l'appartenance : l'une convoque, problématise et éclaire le regard sur l'autre et réciproquement. L'appartenance ou non à une mémoire, une terre, constitue un tourment pour l'exilé.

Ecrire la mémoire traduit une attitude binaire : problématiser la perte et la reconquête d'une identité fuyante, perméable, sujette à l'influence, au changement. Dans *Pelourinho*, le personnage de l'Écritore (l'écrivain en Portugais) porte cette double question de la perte et de la reconquête de l'héritage culturel. Son cheminement est complexe, fait de rencontres, de communion avec l'Autre et de solitude ; à Bahia, il vit une mémoire partagée entre le réel et la légende, les sphères du palpable et de l'impalpable. C'est dire en somme qu'une poétique de la mémoire confronte au concret et à l'insoluble ; le temps de la mémoire est un temps réel, vécu mais aussi projeté, une sorte de *Cinéma* où le personnage est réalité et image. Romuald Fonkoua écrit : « *Sous un angle purement poétique, la mémoire dit ainsi le visible et l'invisible,*

*l'impossible et le possible, et, paradoxalement, le dit de l'indicible et l'indicible du dire. »*<sup>166</sup>

En outre, l'intrusion par endroit dans le récit monénembien de la parabole et de formes orales comme le proverbe renforce le contenu, la signification, la spiritualité de la mémoire. La mémoire chez Monénembo est en permanence réécrite, recentrée, restructurée par un signifié polysémique. Elle postule le tracé critique d'une carte de monde où les multiples repères se rejettent, se rejoignent et tentent la définition d'une possible identité. Il reste que dans l'œuvre de l'écrivain guinéen, le personnage, en mouvement, vit des situations diverses qui influencent son rapport à la question identitaire, qui bousculent la carte de son moi.

---

<sup>166</sup> Romual Fonkoua, « Mémoire(s) manipulé(e)(s) in *Mémoire, mémoires*, op. cit. p. 8.

### Chapitre 3 : Le périple du Moi

Le moi actantiel traverse des territoires, des cultures, sa pensée intègre des visions du monde multiples, à la lumière des rencontres effectuées. Le périple du personnage monénémbien l'inscrit à cheval entre plusieurs univers : l'ici et l'ailleurs, le monde de soi et le monde de l'Autre. L'ici pourrait renvoyer au lieu présent de l'exil ou à l'Afrique, terreau principal d'où émergent les voix de la fiction. Entre l'Afrique, l'ailleurs géographique, l'univers intérieur de l'individu et l'univers même de l'écriture, le moi apparaît sous des aspects divers, son étrangeté se décline sous plusieurs angles.

Le moi, son expression par l'écriture, faisons-nous remarquer dès l'introduction à ce travail, ne traduit pas un rapport autobiographique caduc ; Monénembo s'inspire de faits marquants de son parcours personnel et de son expérience historique ; ce que le romancier donne à lire, ce n'est pas tant sa propre vie que celle d'êtres imaginaires et de légende. Le périple de ces derniers n'est pas forcément celui du romancier, il en est un écho. Même si Monénembo *se retrouve* en ces figures qui traversent sa fiction, si l'on peut supposer dans l'œuvre une part d'autobiographie, il n'y a pas cependant lieu de confondre le romancier et sa créature :

[...]la problématique de l'exil, note Sélom Gbanou, entretient un glissement permanent entre le biographique et le fictionnel, mais à ceci près que le biographique ne cautionne pas toujours les présupposés d'une certaine mode critique qui voudrait faire de l'écrivain le prototype de l'exilé que décrit sa prose. Le biographique à l'œuvre dans

l'écriture est porteur des rapports conflictuels possibles entre l'individu et les espaces géographiques, culturels ou encore idéologiques dans lesquels il se trouve, rapports au travers desquels s'opère une découverte de soi...<sup>167</sup>

Le moi de l'écrivain et celui du personnage sont en permanente relation, ils intègrent l'architecture d'un imaginaire qui les confronte à diverses situations ou conflits. Ici, le moi, conflictuel, se définit comme étranger : étranger à l'ordre d'un système, à l'Autre et à soi-même, pour reprendre la formule de Julia Kristeva (*Etrangers à nous-même*, 1988). Ces positions d'étrangeté constituent des angles possibles et divers de lecture du moi actantiel :

Le personnage romanesque, précise Jean-Phillipe Miraux, offre la possibilité d'analyser le moi à partir « d'angles divers » [...] d'ouvrir les perspectives d'approche et de multiplier les points de vue. De plus, cette conception de l'architecture [du moi] modifie la position du lecteur qui ne se borne pas au rôle de voyeur indiscret et malsain, mais participe à l'élaboration d'une autre problématique littéraire, dont l'enjeu est la complémentarité entre vécu, autobiographie et roman...<sup>168</sup>

### 3-1 Le moi et le système : étranger à l'ordre

*Les Crapauds-brousse*, décrivent les projets et les rêves de Diouldé et de ses compagnons broyés par le système totalitaire. Au fil du récit,

---

<sup>167</sup> Sélom Gbanou, « Tierno Monénembo : la lettre et l'exil », in *Tangence* n°71, op. cit. p. 60.

<sup>168</sup> Jean-Philippe Miraux, *L'Autobiographie, écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996, p. 116.

l'écart s'est creusé entre le moi de Diouldé et l'ordre régnant. Ses discussions avec amis à propos de l'avenir de l'Afrique, les idées nouvelles qu'ils mettent en lumière sont en conflit avec la ligne de pensée tracée par l'ordre. La prise de parole de Diouldé est étrangère à la logique du silence institutionnalisée. Nous analysons la fuite finale des personnages, leur recherche d'une frontière comme une tentative de sortie de l'ordre. Diouldé et l'ordre établi sont étrangers l'un à l'autre parce que leurs visions semblent en tous points incompatibles. En effet, il est difficile pour Diouldé et ses amis qui ont été formés en Occident d'intégrer les schémas d'une administration qui recrute selon des affinités ethniques ou familiales. Là-bas, ne leur a-t-on pas enseigné qu'on acquière dans la société une place au prix de son seul travail, que la compétence est l'unique critère de sélection ? En somme l'école occidentale aura, dès le départ, condamné Diouldé et les siens à l'étrangeté.

L'analyse a mentionné plus haut cette problématique à travers l'exemple de *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane ou *L'Enfant noir* de Camara Laye. Dans *Les Crapauds-brousse*, l'école revient comme le premier lieu de la rupture et de l'étrangeté. L'école française détache le moi de l'enfant de celui de la communauté : « [...] *Alphâ Bâkar avait admis que Diouldé fut mis à l'école. Comment, dès lors, les hommes du village ne surent percevoir qu'un fossé s'était creusé, qu'il allait de jour en jour s'agrandir [...] ?* » (p. 49) Outre l'école, le mariage consommera le divorce entre Diouldé et les siens. Il est de coutume dans nombre de cultures africaines de s'unir à une personne choisie par le clan, la tribu, la communauté. Diouldé passera outre cette tradition, ordre

séculaire, en décidant d'épouser Râhi, une fille de la ville, rencontrée au gré de ses tribulations. L'ordre est ici représenté par le père et la fracture sera effective entre le père et le fils. Le père consacre la séparation en ces termes :

Un dernier mot, Diouldé. Si tu épouses cette fille, alors, Diouldé, considère que je ne suis plus pour toi qu'un étranger, plus un père ; que la parenté qui nous liait est devenue celle du singe et de la pierre. Je dis, si tu épouses cette fille, ne me tends plus la main, je ne la prendrai pas, ne m'écris plus, je ne te lirai pas, ne me fais plus cadeau de rien, ce serait une grande insulte. (p. 51)

Le lieu fictionnel du père est celui de l'étranger. Dans *Les Crapauds-brousse*, la filiation, les liens paternels et fraternels sont compromis, laissant la place à la cuisante solitude de l'être. On est bien dans l'Afrique contemporaine problématique, où les chemins de la modernité et de la tradition ont encore du mal à coïncider du moins dans certaines cultures très conservatrices, où l'espace de coïncidence est au contraire conflit, déchirement, rupture. Au plus fort de l'infortune, au moment où l'étau du système répressif, se resserre, Alphâ Bâkar, le père de Diouldé enverra un marabout à la rescousse de son fils Diouldé. Il ne vient pas de lui-même s'enquérir des événements. Le père, dans le roman, c'est le personnage absent réduit à une voix que convoquent par moments les souvenirs de Diouldé. La venue du marabout envoyé par la communauté traduit-elle un signe ? Signifie-t-elle que la communauté, à nouveau accepte de tendre la main à Diouldé ? A la fin de l'histoire, on ne se départit pourtant pas de l'impression de rupture entre le moi communautaire et celui du héros. Avec la mort de ce dernier, le

romancier semble traduire l'échec de la coexistence entre son moi, celui de la communauté et celui du pouvoir, trois actants qui s'excluent mutuellement, qui s'exilent.

*L'Aîné des orphelins*, s'intéresse également très peu à la figure du père. Le lecteur apprend juste que le père de l'orphelin s'appelait Théoneste, l'idiot du village. Les parents de Faustin N'senguimana périront au cours du génocide. La fiction privilégie plutôt la trace de *l'orphelin*. Faustin est étranger au lien familial ou de groupe. L'un des traits récurrents de la fiction du génocide rwandais, c'est la construction d'un tableau actantiel truffé de voix éparses, étranges, étrangères et singulières. Faustin est étranger à l'ordre de violence qui a planifié le génocide ; il n'est qu'un enfant. Rien ne le rattache au groupe, à la communauté qui d'ailleurs s'est disloquée pour échapper aux massacres. Le voilà libre et livré à lui-même dans les rues et les faubourgs de Kigali. L'orphelin organise sa vie comme il l'entend, loin de la voix désormais éteinte du père. Il se construit par rapport à ces propres expériences et non sous l'influence de la communauté.

Le génocide est un moment douloureux de la vie de cet enfant, moment qui finit cependant par le grandir bien qu'il eût souhaité ne pas être passé par là. Au village de Nyamata avant le génocide, la voix de la communauté, le canal par lequel transitait l'ordre des ancêtres, c'est le sorcier Funga ; Funga, une sorte de pont entre le moi des ancêtres et celui de la communauté. Funga parti sur la même route d'exil ce lien entre les "mois" se brise, il ne reste que celui fragile des orphelins. Funga, c'est le père spirituel que perdent Faustin et ses petits amis rescapés des

massacres ; une perte qui, ici, a un goût de liberté. L'exil de Faustin dans la cité urbaine de Kigali peut s'entendre comme un défi à l'autorité parentale qui d'ailleurs n'existe plus. Kristeva pose la question :

Etre dépourvu de parents – point de départ de la liberté ? Certes, l'étranger s'enivre de cette indépendance, et sans doute son exil lui-même n'est-il d'abord qu'un défi à la prégnance parentale. Qui n'a pas vécu l'audace quasi hallucinatoire de se penser sans parents – exempt de dettes et de devoirs – ne comprend pas la folie de l'étranger, ce qu'elle procure comme plaisir (« Je suis mon seul maître »), ce qu'elle contient d'homicide rageur (« Ni père ni mère, ni Dieu ni maître... »).<sup>169</sup>

L'absence de la figure paternelle et d'un ordre communautaire s'oppose cependant dans *L'Aîné des orphelins*, à la réalité, la présence d'un ordre de justice. Les orphelins dont la plupart seront accusés de génocide feront face à cet ordre-là. On peut imaginer "le poids" de l'orphelin devant cet ordre qui, au demeurant, a déjà décidé de leur sort. Quel crédit la justice accorde-t-elle à la parole de ces enfants ? Ces derniers ne sont-ils pas confrontés à la même logique de l'ordre qui brise ? S'y retrouvent-ils ou demeurent-ils étrangers à cette justice qui mêle adultes et enfants ?

Dans le même ordre d'idées, on peut également penser que dans *Les Ecaillés du ciel*, Samba quitte le village et affronte seul la route et le monde urbain impitoyable de Djiméyabé parce que leurs deux destins, celui de Samba et celui de la communauté villageoise, ne coïncident plus guère. Cependant, une précision s'impose en ce qui concerne le périple

---

<sup>169</sup> Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 35.

de Samba. Son moi s'affranchit du poids de la communauté et non pas de celui du monde occulte des anciens. En effet, c'est Samba que les ancêtres choisirent pour être l'héritier de la science occulte dont ils ont eux seuls la clé. L'entreprise du grand-père sera ainsi de lui inculquer les enseignements qu'il faut pour pénétrer dans ce monde du mystère et de l'occulte. En fait, c'est la communauté de Kolisoko (le village) elle-même oublieuse des legs ancestraux et piégée par l'intrusion par l'école française et le nouveau rapport au monde qu'elle véhicule, c'est cette communauté elle-même qui passe pour étrangère à l'ordre des anciens, étrangère à la logique occulte, ses règles, ses exigences. Le griot Wango fait le constat d'une modernité sourde à l'oracle, voix, parole d'une autre sphère temporelle dont les protagonistes de l'imaginaire sont exclus :

Aujourd'hui que la terre perd pied, que les hommes se sont faits sourds et aveugles, les morts n'ont plus à qui parler. Où sont donc les oreilles adéquates ? Qui a coupé le cordon ? Qui a réduit le son ? Pourquoi cet écran de brouillard infranchissable ? Kolisoko méconnaissable ! Kolisoko sans goût ! Avarié ! Poison. Terre étrange. Terre étrangère. Terre ivre, retournée contre elle-même. Serpent irraisonné qui se mord la queue. Terre délirante sous des fièvres inconnues. Terre coupable. Terre honteuse. Humiliante. Terre de pays délétère [...] la fantasmagorie terrestre a accaparé leurs regards. L'amnésie leur a éteint les sens. (p. 92)

Kolisoko se fond en somme dans la modernité en opérant une sortie du schéma occulte, une sortie qui le fait autre, étranger. Outre la communauté villageoise, Samba fera à la capitale l'expérience d'un nouvel ordre, celui de l'indépendance et du système de répression qu'elle

a engendré. L'indépendance à créé deux Afriques, étrangère l'une à l'autre : l'Afrique des pauvres, ceux des bas-fonds de Leydi Bondi, et l'Afrique des riches, ceux de « En-Haut », partie de la ville (le centre-ville) mieux lotie, salubre. Le moi des bas-fonds et celui du centre-ville s'excluent mutuellement ; d'un côté, la colère et la frustration, de l'autre, l'arrogance et le mépris : « *Et l'étranger, c'était avant tout le centre-ville communément appelé En-Haut. En-Haut, l'impossible désir, le vaniteux vis-à-vis, l'inséparable antinomie.* » (*Les Ecailles du ciel* p. 126). La nouvelle Afrique que présente l'imaginaire c'est celle d'un ordre capitaliste qui exclut les pauvres, mendiants, déshérités parqués à la lisière des villes. Les bidonvilles de l'Afrique contemporaine, à l'instar de celui de Leydi Bondi se situent dans une marge, marge d'étrangeté. Les bidonvilles et les quartiers résidentiels affichent chacun un moi spatial exclusif ; il n'y a pas de coïncidence entre ces deux architectures aux différences bien marquées.

D'une manière générale, la ville traite mieux ceux qui participent du système et agglutine à la périphérie les rebelles à son ordre. Pour ces derniers, les rebelles, il reste le choix de ce cantonnement à la périphérie ou de l'exil. Elgass, le héros d'*Un Attiéké pour Elgass* choisira la fuite. Y a-t-il lieu de demeurer dans un pays qui ne vous reconnaît plus et où vous êtes devenu l'étranger ? La colonie guinéenne décrite dans ce texte participe de la même aventure, le périple d'un moi affligé par cette *non-reconnaissance*. La non-reconnaissance du moi de l'exilé par le bercail, la non-reconnaissance du bercail par l'exilé. Le narrateur d'*Un Attiéké pour Elgass* décrit en ces termes le parcours d'Elgass :

Il ne s'était pas enfui, on ne l'avait pas chassé non plus. Il avait délibérément quitté la Guinée, autant par dépit que par dégoût, et si l'on y pense, avec une géniale prémonition. Cette indépendance à laquelle il avait consacré sa jeunesse, dès le début, il l'avait trouvée fumeuse, neurasthénique, saumâtre. Il avait eu beau faire, il ne s'y était pas reconnu [...] Il avait préféré aller voir ailleurs : au Mali, au Niger, au Congo... (pp. 83-84)

Le périple du moi, étranger, consiste en la recherche d'une patrie qui, à nouveau, le reconnaisse. Le personnage y arrive-t-il ? On serait tenter de répondre par la négative puisque à lire Monénembo, on voit bien que son personnage ne sait presque pas se fixer. La fixation, l'ancrage définitif dans un port ne fait pas partie de son destin. Le héros de Monénembo, peul, voyageur, est étrangère à la fixation. L'imaginaire, ici, n'installe pas l'actant, il le déloge en permanence, le fait marcher. Elgass n'est-il pas passé par presque tous les pays d'Afrique ? La mort, seule, aura mis un terme aux tribulations de son moi comme se fût aussi la cas de Idjatou (*Un Attiéké*) ou d'Escritore (*Pelourinho*). La mort, pour mettre un terme au périple terrestre ou – on peut le supposer – pour étendre dans un possible au-delà la route d'errance. L'écrivain et son personnage portent tous deux ce sentiment de rejet et d'inscription hors d'un système de pouvoir et il s'agira désormais de ne pas réduire leur parcours aux limites exclusives d'une terre. Ils sont du monde et c'est dans l'espace irréductible de la fiction qu'ils entreprennent leur quête identitaire. La position d'étranger à l'ordre est en somme synonyme d'une prise de distance et c'est au travers de la fiction que cette distance devient effective et permet à l'écrivain de se découvrir :

Face [au] sentiment de rejet, de séparation, de relégation, écrit Jacques Mounier, comment donc retrouver son identité, si ce n'est pas le recours à l'imaginaire ? Mais, cette quête par l'écriture, sera-t-elle quête de la réintégration ? [...] Ou, tout au contraire, une véritable découverte de soi, celle en somme d'une nouvelle identité, vraiment conquise grâce à cet éloignement de la patrie, grâce à cet écart, à cette distance plus riche et plus féconde que ne l'est peut-être la totale proximité ? Par l'écriture, l'exil ne servirait-il pas à mieux se trouver, ou à se retrouver ?<sup>170</sup>

Le moi écrit et écrivant ne se situe pas dans le constat stérile de l'étrangeté. Il transcende ce constat pour une interrogation sur soi, une autocritique de ce moi et il faut dire que la présence de l'Autre, bien que souvent conflictuelle l'y aide.

### **3-2 Le Moi et l'Autre : Tandem conflictuel ? Etrangetés inconciliables ?**

La recherche dans *Pelourinho* par Escritore de ses racines le confronte de prime abord à l'étrangeté de l'Autre même si notre héros considère les natifs de Bahia comme ses cousins, natifs de l'autre rive dont il a été séparé par l'Histoire. Dès le départ, le guide d'Escritore fera le constat de son étrangeté. S'il a d'ailleurs hésité à lui servir de guide, c'est parce que la personnalité de cet homme venu de l'Afrique lointaine l'a dérouté ; Escritore affiche en effet une attitude différente de celle des autres touristes venus visiter Bahia en coup de vent. Sa démarche est autre, il s'immisce dans le vécu des gens de Bahia alors que le réflexe du

---

<sup>170</sup> Jacques Mounier, « Introduction » in *Exil et littérature*, Collectif, Grenoble, Ellug, 1986, p. 6.

visiteur est plutôt de s'en exclure en s'enfermant par exemple dans le réduit d'un hôtel une fois sa visite effectuée. La différence d'Escritore vient justement du fait qu'il refuse de se dire différent, réfutant l'écart entre l'Afrique et le Brésil. Par cette différence, son moi qui aurait voulu se fondre dans celui du peuple du Largo do Pelourinho, se teinte d'une aura particulière, autre. Son moi est l'Autre. Son guide évoque ainsi cette différence qui la fait autre :

[...] crois-moi, il vaut mieux faire comme Palito : se branler sur la place, et s'envoyer une nigrinha, et rigoler un bon coup. Toi, ton numéro consistait à cultiver la différence sous les airs de celui qui ne vivrait sur cette terre que pour racheter l'âme des autres, comme ce pauvre Samuel, mais en plus barbant encore. » (pp. 27-28)

Les préoccupations du héros sont différentes de celles du peuple des Cabezas Negras (les pavés noirs de Bahia). Confronté aux affres du chômage, de la misère et de la violence, le peuple des Cabezas Negras boit, traîne et fais l'amour pour oublier. C'est d'ailleurs le conseil que donne son guide à Escritore : trouver une fille et s'amuser, oublier cette histoire de cousins et de racines qui le hante. La jeunesse des bars jouit de la chair, de la vie telle quelle se donne au présent alors que Escritore affiche des soucis plus intellectuels ; il s'inscrit dans la sphère du rêve et de la légende au moment où son guide, désillusionné, trouve le soleil brûlant, désespérant.

Les regards d'Escritore et de son guide manifestent l'affrontement d'un moi – poétique ? - , déconnecté du réel, et d'un moi lucide (celui du guide) qui pense qu'il n'y a pas de légende à récolter sur les pavés de

Bahia. Cet hiatus entre le moi du héros et celui de son guide, nous le mentionnons plus haut à travers le constat de deux étrangetés, deux rapports au réel qui se recoupent difficilement. Le moi naïf, rêvant d'Escritore le conduit à penser qu'il peut sympathiser avec ses cousins Baeta de Bahia, des bandits craints par toute la communauté. Si Escritore paraît ne pas avoir le sens des réalités, son guide, au contraire, affiche une conscience trop aiguë de cette réalité frisant la paranoïa. On pourrait comprendre l'attitude d'Escritore parce qu'il est avant tout l'étranger, non initié aux lois d'une cité roublarde, complexe. A la fin, si son guide accepte de le suivre, ce n'est pas tant parce que son moi s'est rapproché du sien, que l'écart entre leurs opinions a été aboli. Le guide le suit parce qu'il est curieux ; curieux de voir où le mènera sa folie, curieux d'interroger le périple d'un moi trop différent. Il fera cette remarque à propos de la quête d'Escritore : « [...] *on ne doit pas perdre son temps à raccommoder l'Histoire.* » (p. 27) En effet, quelle entreprise folle que de vouloir recoller les pans du passé et du présent, les unir au moment où tout l'édifice historique s'écroule ? Le moi de l'exilé (nous le verrons dans la suite), serait-il également celui de la folie ? Escritore aura, peu ou prou réussi à renouer des liens avec Bahia si ce n'est que sa mort demeure un signe. On pourrait l'interpréter (cette mort, ce signe), comme un échec dans la tentative d'union des étrangetés.

Des constats similaires sont possibles dans *Un rêve utile*. Le jeune étudiant qui a fuit la « Gui... », débarque à priori dans une ville étrange et étrangère, Lyon. Lyon, précisons-nous, comme Paris, passe pour une cité cosmopolite, espace où se mêlent tous les exils. Mais cette ville semble-t-elle pour autant vouloir intégrer l'étranger ? Les expatriés

guinéens, Galant-Métro, Seyni M'Boup et les autres ne vivent-ils pas en colonies, enfermés dans des foyers pour immigrés ou à la périphérie, les banlieues de la cité ? Les banlieues, tel que le montrait Azoug Begag dans *Le Gone du Chaâba* (1986), recueillent une couche particulière de la société occidentale, couche principalement issue de l'immigration. La vie dans la banlieue est différente de celle du cœur de la cité ; une ligne de partage, virtuelle, existe entre les deux mondes et l'exil du personnage monénémbien est consécutif aussi du constat de cette fracture entre les deux univers, le moi spatial de la *marge* et celui de *centre*.

La marge et le centre ont chacune leur vie propre, avec très peu de points d'interférence. C'est dire qu'en permanence il y a entre eux, entre le moi et l'Autre, la réalité d'un conflit et une incompatibilité des valeurs de l'une et l'autre caste. Monénembo écrit une modernité individualiste, une construction sociétaire où les gens se côtoient mais dans laquelle ils partagent très peu de choses. Kristeva, faisant le constat de ce culte de l'individualisme en appelle à sa subversion, une manière de résoudre le conflit des étrangetés inconciliables :

[...] c'est peut-être à partir de la subversion de cet individualisme moderne, à partir du moment où le citoyen-individu cesse de se considérer comme uni et glorieux, mais découvre ses incohérences et ses abîmes, ses « étrangetés », en somme, que la question se pose à nouveau : non plus de l'accueil de l'étranger à l'intérieur d'un système qui l'annule, mais de la cohabitation des ces étrangers que nous reconnaissons tous être.<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Ibid. p. 11.

Le roman de l'exil met à nu les individualismes, il trace le parcours d'exclus. Le parallèle est d'ailleurs possible entre cette exclusion et la forme même de l'écriture. *Un rêve utile* donne la parole au moi exclu de l'étudiant guinéen, le discours use très peu du dialogue, privilégiant le monologue intérieur. L'histoire est construite autour des souvenirs, réminiscences, remords et observations du héros. Le pacte narratif est particulier, fait de cette intrusion dans l'univers intérieur du personnage mais également d'une conception singulière du temps et de l'espace. Le cadre central, certes, est Lyon mais le lecteur se retrouve très vite hors de ce repère initial. *Un rêve utile* brouille les pistes du temporel et du spatial ; se mêlent ici Lyon, les multiples villes traversées par le héros, l'Afrique contemporaine et celle de la légende.

Le discours du personnage sur son exil est le signe même de son exclusion. On pourrait parler d'une écriture du délire d'un Moi hanté, habité par les images de l'ici et de l'ailleurs. Ce roman pourrait apparaître comme le plus "difficile" de l'écrivain guinéen, celui-là qui cumule, superpose et éclate les décors. Cette démarche peut-elle compromettre ce que les critiques nomme le pacte de lecture, l'entente, le lien tacite entre auteur, lecteur et narrateur ? La fiction explore les labyrinthes d'une mémoire qui égare, parcours en zigzag, périple tortueux d'un moi que le lecteur suit difficilement ; un moi insoluble, aux contours friables que le lecteur perd, retrouve et reperd dans un tout esthétique dense, complexe. L'histoire du l'exclu peut-elle être racontée autrement qu'au travers d'une poétique de l'écart qui semble vouloir compromettre toute relation à l'Autre ? Arielle Thauvin-Chapot note :

Et c'est donc dans la forme, en pervertissant tous les niveaux de l'organisation narrative, en brisant le pacte de lecture, que se construit ce qui peut apparaître comme une écriture de l'exclusion, une écriture qui complexifie le rapport lecteur/narrateur/auteur jusqu'au non-sens.<sup>172</sup>

S'agit-il là d'une écriture qui dit la douleur profonde du moi, douleur de l'exil que l'Autre saurait difficilement comprendre ? Le périple du moi exilé a-t-il un sens pour qui n'a pas eu le même parcours ? Ici, bien évidemment, les expériences du moi et de l'Autre diffèrent. Pour l'un, l'autre est l'étranger et réciproquement. Etranger à l'Autre. Et si, comme le suggère Kristeva, il s'agit d'abord de se définir comme étranger à soi-même, se confronter à son propre moi pour ne plus lire en l'Autre l'étranger ? Le moi et l'Autre, étrangers, n'annulent-ils pas l'étrangeté ?

### **3-3 Le Moi et le Moi : Etranger à soi-même.**

On pourrait revenir sur le retour final de Cousin Samba à Kolisiko, retour voulu par son compagnon, le vieux Bandiougou au seuil de la mort. Pour Bandiougou, cet acte est le seul que Samba pouvait accomplir dans une réalité, une vie, justement en perte de sens. Le personnage, loin de son village, serait-il devenu autre ? Confronté à lui-même et à la tentation de la violence ne court-il pas le risque de devenir étranger à lui-même ? Bandiougou, de l'avis des ses compagnons du bar « Chez N'gaoulo », serait devenu fou – nous y reviendrons - , et dès les premières pages du roman, on le voit courir derrière « l'Ombre » qui se

---

<sup>172</sup> Arielle Thauvin-Chapot, « Figure de l'exclu et parcours de l'exclusion : le fou et l'écriture dans la littérature africaine contemporaine » in *Figures de l'exclu*, actes du colloque international de littérature comparée, 2-3-4 mai 1997, textes réunis par Jacqueline Sessa, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p. 123.

révélera plus tard n'être que Samba. Il connaîtra d'ailleurs avec Samba les geôles du dictateur N'dourou Wembidou. Dans le réduit de la prison, coupé du monde, il est possible que le moi opère un retour sur soi, une sorte d'introspection qui peut soit le réconcilier avec lui-même, ses convictions profondes, soit le séparer définitivement de lui-même. La prison aliène, et il n'est pas étonnant que Bandiougou en sorte changé, déconnecté de lui-même, de l'Autre et du monde.

L'Afrique violente et carcérale métamorphose le personnage. On le décèle dans *L'Aîné des orphelins*, chez ces enfants rescapés des massacres, les gosses de rue devenus adultes et différents par la force des choses; des enfants enfermés dans les prisons comme Faustin N'senguimana et dont la plupart sont devenus fous, le regard halluciné, fixé sur le souvenir des scènes de violence qu'ils ont subies. Ces orphelins, sont devenus des étrangers, du fait qu'on ne saurait les rattacher à un quelconque lien familial et du fait que, pour la société qui juge et condamne, ils sont devenus des indésirables, parias de l'Afrique contemporaine, privé de leur moi :

C'est dire qu'en soi, rappelle Kristeva, l'étranger n'a pas de soi. Tout juste une assurance vide, sans valeur, qui axe ses possibilités d'être constamment autre, au gré des autres et des circonstances. *Je fais ce qu'on veut*, mais ce n'est pas « Moi » - « moi » est ailleurs, « moi » n'appartient à personne, « moi » n'appartient pas à « moi »,... « moi » existe-t-il ? <sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> op. cit. p. 19.

L'exil redessine la carte du moi actantiel, le personnage, dans son cheminement, change, et au bilan, le moi qu'il retrouve à l'aval diffère de celui de l'amont ; moi du commencement et moi de la fin de l'exil ? A l'évidence, le périple du moi le change, non seulement par rapport aux autres mais surtout par rapport à lui-même. Kristeva va plus loin. La société peut soit refuser à l'étranger un moi, elle peut le déposséder de ses liens mais le critique (Kristeva), voit dans cette étrangeté à soi-même un moyen de régler le conflit né l'intrusion de l'Autre dans l'univers du soi. Kristeva nuance, il s'agit, pour moi et pour l'Autre de nous définir au départ étranger à nous-même. Ce n'est plus la société qui nous façonne le portrait de l'étranger mais nous-même. Le résultat : dans un espace où chacun se définit comme étranger à lui-même, il n'y a plus d'étranger. A partir de là, la coexistence des différences est possible : « Désormais, nous nous savons étrangers à nous-mêmes, et c'est à partir de ce seul appui que nous pouvons essayer de vivre avec les autres »<sup>174</sup>

Escritore, le héros de *Pelourinho*, aurait-il compris cela ? On peut en effet supposer qu'il se fond dans la masse de Bahia, lui l'Africano, il fusionne avec la terre d'exil parce qu'il a subverti sa part, son identité exclusive d'Africain. Ainsi peut s'expliquer son périple : lui, l'Africain, part chercher ses racines ailleurs, au Brésil, terre d'exil parce qu'en Afrique, il est également l'étranger. Il traîne avec lui cette aura d'étrangeté en attente d'annulation au contact de l'Autre également étranger. Face à soi, le personnage monénembien se retrouve étranger et c'est au travers de cette étrangeté qu'il intègre l'univers de l'Autre. Mais il faut dire qu'il (l'écrivain ou sa créature) n'y réussit pas toujours ;

---

<sup>174</sup> Ibid. p. 250.

l'échec de cette rencontre de soi et de l'Autre peut en effet expliquer la folie dans laquelle tombent certains personnages, folie qui résulte pour l'essentiel d'une non-coïncidence entre ce qu'offre le monde, réel, et le désir d'absolu du personnage.

### 3-4 Le Moi et la folie : totale étrangeté.

Cette analyse de la folie du personnage, le moi écrit, s'inspire pour une bonne part de l'approche de Geneviève Mouillaud-Fraisse dans *Les Fous cartographes*.<sup>175</sup> La figure du fou est en effet récurrente chez Monénembo et peut être entendue comme un autre aspect de l'exil de moi. Dans *Les Crapauds-brousse*, Diouldé, après avoir été malgré lui complice d'un meurtre, frôle la folie. Dans *Les Ecailles du ciel*, c'est l'ancien instituteur Bandiougou qui semble sombrer dans la folie à son retour de prison ; *Cinéma* présente un homme qui vit à la lisière de la société, être étrange, King Kong qui a élu domicile au dépotoir, King Kong présent mais absent du décor de Mamou. Dans *Pelourinho*, il y a Juanidir aux propos décousus, sans logique apparente et Léda-Paupières-de-chouette qui a perdu la tête à force d'être enfermée. Pour en revenir aux *Crapauds-brousse*, il y a ce fou qui débarqua un jour dans le quartier de Diouldé. L'auteur décrit ainsi son intrusion dans le monde rangé, réglé de Diouldé et de ses contemporains :

Il y a le fou, épave humaine que la tempête de la vie avait fait un beau jour échouer dans le quartier, presque devant la porte de Diouldé.

---

<sup>175</sup> Geneviève Mouillaud-Fraisse, *Les Fous cartographes*, ouvrage déjà mentionné dans l'analyse mais sur lequel nous revenons parce qu'il nous semble traduire d'une manière assez pertinente la folie de l'exilé.

Personne n'était capable de dire quand et comment cet homme était venu. Qui était-il ? D'où venait-il ? Personne ne pouvait le dire [...] D'abord, il avait erré, secouant ses puces ici et là. Un matin, il gesticulait dans telle cour. Un peu plus tard, il égrenait son chapelet dans telle autre [...] Il apparaissait avec les premiers rayons du soleil, les mains nouées sur le dos, se promenait à grandes enjambées, narguant la paresse de ceux qui ne s'étaient pas encore levés de leur lit : « Celui qui ne se lève pas maintenant ne se lèvera plus jamais » [...] Le voilà dessinant de grands arcs de cercle, dansant une danse à pas de géant. Brandissant un sabre imaginaire, le faisant tourner, il tranche l'air en faisant des houhous de furieuse tempête. (pp. 79-80)

L'arrivée du fou fut dans le quartier un événement, non pas tant parce qu'il y était inconnu mais parce qu'il y fit montre d'une manière d'être autre, rapport insolite, différent au réel. Sa quête à l'évidence diffère de celle des habitants du quartier. Le fou c'est le personnage en exil dans un quartier où tout le monde se connaît. Il est en exil parce qu'on ne saurait le rattacher à une filiation. Il sort pour ainsi dire du néant, du vide.

Ce vide, dans l'optique de Mouillaud-Fraisse, serait le point de départ de sa folie ; la pensée ne pouvant s'accrocher au passé ni au présent se retrouve dans un "hors-temps" et un "hors-lieu" où elle finit par perdre toute logique. Le monde, dans cette mesure, devient incohérent, trouble, indéfinissable, comme le souligne Mouillaud-Fraisse. Le trouble du moi exilé serait ainsi bien exprimé dans cette définition que donne Monique Plaza de la folie : « *La folie. Ce mot évoque un monde trouble, les chaos d'une raison chancelante, les soubresauts d'une pensée qui perd ses*

*limites et rit trop fort ou se désespère trop mal.* »<sup>176</sup> Au constat de la perte, s'ajoute le désespoir lié à l'impossibilité d'un retour à la cohérence et à l'harmonie premières. La folie de l'exilé le situe par conséquent dans un monde en perte de directions, de nuances, de balises. Elle serait l'expression d'un déséquilibre et d'une réelle anarchie sociétaire.

Le trouble de l'exilé apparaîtrait ainsi comme la forme personnalisée de ce déséquilibre et de cette déconstruction générale. Ce dernier mot, la déconstruction donne à saisir la folie-exil comme l'expression d'une mémoire et d'un moi en fragment et le fou cartographe serait celui-là dont la pensée tente désespérément de réunifier les fragments de mémoire. En un mot, la folie, dans l'exil, révèle l'évidence d'un réel - ou d'un irréel - parcellaire, morcelé, et le délire de l'exilé trahirait un psychisme confronté à un présent anarchique et à une hypothétique quête d'identité. L'exil manifeste une pensée en voyage et la folie, dans ce périple signifie justement que ce voyage est sans but ; il ne suppose ni point de départ ni point de chute. Cependant, la réflexion de Mouillaud-Fraisse conduit au-delà de la question de la perte de repères. Elle situe la folie de l'exilé à partir de la problématique fondamentale de la « non-coïncidence ».

Pour Mouillaud-Fraisse, la situation de rupture ne rend compte de la réalité du fou cartographe que dans une infime mesure. Son trouble n'est pas consécutif à la perte de la patrie ; il est plutôt lié au fait que le nouveau territoire d'exil où il se trouve ne coïncide avec aucune géographie, aucune carte de monde. Si la rupture rend au moins l'image

---

<sup>176</sup> Monique Plaza, *Ecriture et folie*, Paris, P.U.F. 1986, p.5.

floue de la citée perdue, la non-coïncidence, elle, ne renvoie à rien. Le fou cartographe est dans cette mesure celui-là qui tente obstinément de faire coïncider sa représentation du monde avec celle de la communauté. Mouillaud-Fraisse écrit :

« Le fou cartographe serait celui qui tente de faire coïncider sans reste une forme délimitée sur la carte terrestre par un tracé de frontière et un nom propre avec son appartenance à une communauté humaine, et, à la limite, avec son être même. » (p. 11)

Le monde, tel que dessiné par le moi du fou cartographe ne renvoie à aucune géométrie spatiale ; ses lignes, formes et figures n'ont aucun écho au-delà de l'univers clos de son délire. Mais il apparaît clairement que c'est d'une carte psychologique dont il est question, le monde pensé dans le délire, l'isolement, le malaise, la confusion. A ce niveau, la pensée du fou cartographe n'est pas pour l'inclure au sein de la communauté ; elle est exclusive, repoussant toute relation, tout lieu. Sa déraison ne coïncide pas avec le discours d'une communauté qui raisonne, son incohérence s'oppose à une organisation sociétaire en apparence cohérente, sa démarche illogique repousse la logique défendue par la masse comme on le voit dans *Pelourinho* chez l'aveugle Léda, ou Juanidir. Ces deux personnages côtoient des ombres, des figures de légendes et l'univers du divin, posture qui ne saurait coïncider avec la réalité objective. Ce rapport de non-coïncidence s'attache également au présent et au passé.

La non-coïncidence entre le présent de la terre d'exil et le passé est un autre fait qui accentue le délire du fou cartographe. Passé et présent

apparaissent dans sa pensée comme deux entités antithétiques. La réalité est que, dans son délire, il peut se représenter l'exil comme un enfer et se façonner dans le même temps une image idyllique du passé et de la patrie perdue. Il ne saurait donc y avoir coïncidence entre un passé poétisé et un présent dépoétisant. Mouillaud-Fraisse analyse cette tentative vaine de « *faire coïncider les contours du pays connu avec ceux du pays d'avant...* » (p. 31) Le pays connu et le pays d'avant sont deux pôles mémoriels qui s'excluent mutuellement dans la pensée du fou cartographe. Son présent, loin d'être la continuation du passé en est au contraire le rejet. Il devient fou parce que l'actualité, pour lui, n'est ni la conséquence, ni le prolongement de l'expérience historique. Cette actualité, opte pour une direction qui isole dérouté son moi. La non-coïncidence entre passé et présent finit par le poser dans un espace et un temps ambigus ; sa folie serait d'une certaine manière l'expression psychique de l'ex-centricité, le sentiment d'être ou de ne pas être là tout à fait.

Le fou cartographe, décrit par Mouillaud-Fraisse ne peut se réclamer d'un noyau ni d'un centre de culture. Il n'est pas non plus le paria chassé de la communauté et du bercail et qui, dans sa distance peut entrevoir les contours de la patrie. Sa folie résulte du constat d'un gouffre entre la patrie et le territoire d'exil. Elle traduit la difficulté et la quasi-impossibilité d'une relation à l'amont et à l'actualité de l'héritage culturel. La dualité passé et présent évolue vers une multiplicité de faits qui s'entrechoquent dans la pensée du fou cartographe. Face à la non-coïncidence des entités spatio-temporelles et des idéologiques parcellaires, sa folie atteint des sommets ; il devient étrange et étranger et

subit une pluralité de voix(es)qu'il ne peut gérer. Son rapport avec l'Autre se lit sous le même signe critique de la non-coïncidence.

Le délire du fou cartographe est par ailleurs consécutif à l'impossibilité d'échange avec l'Autre. S'opposent dans ce rapport le moi du fou – sa conscience - et la conscience générale. L'exilé fou, dans sa débâcle mémorielle se construit une personnalité dérangement qui suscite chez l'Autre le mépris, la persécution ou la mise en quarantaine. Son attitude est à l'évidence un écart qui tranche avec les normes structurelles et discursives de la société. La non-coïncidence de sa pensée avec celle de l'Autre devenant palpable, l'exilé s'interroge sur cette inéquation ; il met en branle un mécanisme de réflexion dans le but de se redéfinir au sein de la société. Mais cette réflexion au lieu de le recentrer psychologiquement et socialement le réjecte au contraire de la communauté de pensée. Il se crée bien évidemment un conflit entre l'identité trouble du fou cartographe et l'altérité hostile. La folie par conséquent résulte de la tension avec laquelle le moi exilé vit le conflit.

La folie[...], écrit Monique Plaza, je la pose comme un rapport de tension irréductible entre les productions ( paroles, actes, textes, modes d'être au monde) d'un individu et les critères d'intelligibilité d'un groupe( familial, professionnel, social, culturel) : rapport de tension dont les protagonistes de quelque côté qu'ils se situent, sont partie prenantes et responsables.<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> op. cit. p. 9.

L'exilé devient fou parce qu'il s'installe dans la durée de cette tension entre les différences et voit en tout un objet de conflit. Comme l'écrit Mouillaud-Fraisse, sa folie se meut « *en une folie paranoïaque, en projetant sur d'autres le "reste", l'impureté de la non-coïncidence...* » (pp. 11-12) La folie de l'exilé résulte de la permanence de cette question qu'il se pose : Son acceptation ou non par la communauté et l'intégration de cette dernière dans ses propres schémas exclusifs, rebelles. Cette folie est le stade ultime d'une démarche à contre-courant de l'ordre et des normes établies ; elle est le tracé par le moi d'une voie oblique là où l'Autre postule l'uniformité d'une droite direction. Le délire, pour Mouillaud-Fraisse, s'installe dans l'être au stade ultime où il « *adhère intérieurement à l'impératif impossible de la non-coïncidence* » (pp. 11-12), parce que sa folie, intraduisible, occulte toute relation avec l'Autre et le monde.

Le trouble atteint des sommets lorsqu'il ne peut plus être interprété. Le délire de l'exilé échappe à la représentation et cette impossibilité pour l'Autre et lui-même d'établir les causes du déséquilibre mental l'inscrit davantage dans l'aliénation, la folie :

L'effet de vérité du fou cartographe tient à ce que sa folie est ininterprétable dans un cadre personnel-familial et même dans un cadre biographique qui détaillerait ses rapports avec "la "société, ou "sa" classe sociale... » (pp. 11-12)

L'expérience de l'exilé, son errance et le cadre sociétaire pourraient représenter des pistes d'une lecture de son mal, des balises qui permettraient d'analyser en quelque sorte son délire. Il n'en est rien

cependant ; son passé et son présent étant désormais confinés dans un mur de silence. Mieux, ce passé et ce présent n'existent plus ; la seule réalité palpable demeure la figure du fou errant sans direction dans une absence totale de nom ( le sien et celui de la société), de lieu, de rapport. Sa folie le projette sur une île mémorielle peuplée de vide et d'absence. Il vit un « trou du temps » que ni lui ni l'Autre ne sauraient décrire, penser. Mouillaud-Fraisse renchérit : « *Il y a un "trou du temps", un impensable et l'impossibilité de le penser condamne ceux qui tentent de défaire l'aliénation [...] à une autre aliénation, l'enchaînement dans la perte culturelle.* » (p. 32) Vouloir penser ce trou temporel, ce vide, équivaut à s'y inscrire soi-même, à intégrer la même logique du délire. Toute tentative d'explication de la folie-exil confronte le regard à l'indicible, cependant la psychanalyse nous apprend que guérir l'aliéné, c'est avant tout formuler son trouble, le rattacher à une cause aussi insignifiante soit-elle. Faut-il, dans cette mesure, tirer une conclusion : l'impossibilité pour le moi exilé de sortir de sa folie, de la « non-coïncidence sans reste ? »

Retrouver un certain équilibre dans l'exil supposerait un rétablissement des liens avec le bercail ou la redéfinition, le repositionnement de la figure errante dans un présent qui synthétise l'ici et l'ailleurs, un présent qui reconstruit un monde où tout coïncide : les repères de l'exilé et les balises de la société. Il s'agit pour lui d'échapper à la non-coïncidence, à l'enfermement dans une sphère cosmique indéfinissable. On imagine la difficulté de cette entreprise – le personnage de Monénembo ne sort pas de sa folie - tant il est vrai que le fou cartographe demeure en perte de lieu ; il lui faut trouver cette géographie qui fait écho à la sienne trouble, insoluble. En cette difficulté réside le signe et le sens premiers de sa

folie : dessiner la carte d'un monde qu'il ne peut se représenter. Il s'offre à la lecture de Monénembo l'errance d'un moi que l'absence de rapport pousse vers la folie, vers une incohérence à la fois spatiale, temporelle et culturelle.

\*

\* \*

L'exil porte en filigrane le périple douloureux d'un moi coupé de ses racines, il traduit le déchirement intérieur d'un individu qui cherche sa voie dans la pluralité des mondes dont il fait l'expérience. Entre le système politique, idéologique, l'organisation sociale, l'univers de l'Autre et les troubles de son propre univers, la moi actantiel affiche des postures diverses : le moi, étranger, rebelle à l'ordre, à l'autre et à soi-même ; le moi de la folie dont l'identité, les repères ne coïncident plus avec ceux traditionnels du réel ; le moi du personnage monénembien qui, par moment, explore les territoires du mystique, du rêve et de l'indicible, l'indicible que trahit leurs regards absents, hallucinés.

Le moi en exil rend l'image récurrente de la perte : perte de soi et de toute relation à l'altérité et son périple, comme chez l'Écrivain de *Pelourinho*, participera d'une volonté de subvertir l'individualisme et le conflit des altérités. La fiction trace un pont, virtuel, entre les identités tranchées, étrangetés caduques, irréconciliables. Le roman de l'Écrivain traduit ce désir d'union et cette inscription dans un même imaginaire des rives de l'Afrique et de la diaspora. Le moi est solitaire soit, mais cette

position ne lui permet-elle pas d'avoir une parole singulière, libre, affranchit de la pesanteur historique, de la tutelle de la communauté et de la tradition et quelques fois du diktat de l'Autre ? Monénembo vit l'exil moins comme un déchirement que comme une distance positive qui façonne son regard autrement qu'au travers du moule réducteur des idéologies. La problématique est simple : construire sa propre vision du monde. Ecrire de soi, se raconter avec le bénéfice de l'objectivité, c'est au départ s'éloigner de la tribu, refaire comme Orphée solitaire la descende aux Enfers à la recherche de l'être ou du langage singulier qui définit notre moi :

Ecrire de soi, écrit Jean Sgard, c'est toujours s'éloigner de la tribu et de son langage, c'est affirmer la singularité d'un témoignage, c'est prendre de la distance. La solitude du narrateur est assurément plus visible dans le roman tel que nous le concevons depuis le XVIIe siècle. Le narrateur et son personnage, ou l'un confondu avec l'autre, affirment en effet la singularité d'une vision, d'un imaginaire, d'une prétention à l'unicité, c'est bien là ce qui fonde pour nous le récit romanesque. Ici le rêve individuel s'oppose aux contraintes de la réalité ; ici le langage s'éloigne toujours plus de la banalité pour s'aventurer dans l'expression d'un malaise particulier.<sup>178</sup>

L'écriture de l'exil outre le moi, la vision du monde particulière qu'elle peut révéler, pourrait aussi traduire la spécificité du rapport de l'écrivain à l'énonciation, aux mots, rapport que l'on peut ici tenter de cerner, essentiellement à travers *Pelourinho* et *Un Attiéké pour Elgass*.

---

<sup>178</sup> Jean Sgard, conclusion de l'ouvrage, *Exil et littérature*, op. cit. p. 294.

#### Chapitre 4 : Les mots et l'exil

Les mots expriment ou dissimulent la pensée ; dans la forme verbale, se projettent une personnalité et un cadre sociétaire, les directions de l'histoire et de l'actualité. Pour l'écrivain, il est porteur de vie et formule le monde dans sa logique et ses incohérences. En d'autres termes, le mot établit le rapport à la terre et à la donnée événementielle. Diverses sont les postures d'énonciation du personnage monénembien : ici se superpose le point de vue lucide du premier narrateur de *Pelourinho*, les propos incohérents du second, le regard rêvant de l'Escrotire, et dans *Un Attiéké pour Elgass*, le délire verbale de la tante Akissi. La voix qui raconte l'exil est bien souvent isolée, solitaire ; elle donne forme à un malaise particulier, à la dérive du moi.

Le narrateur monénembien est rarement étranger à l'histoire racontée ; il n'est pas un regard extérieur, il participe du drame poétisé. Si l'on y regarde de près, c'est uniquement dans *Les Crapauds-brousse*, qu'un narrateur extradiégétique prend en charge l'énonciation. Les autres romans donnent la parole à un *Je* et un *Moi* non étrangers à l'aventure, comme pour dire qu'on saurait difficilement confier le dire de son exil à une entité discursive non concernée. Le *Je* et le *Moi* de l'exil, c'est Kouloum le griot dans *Les Ecailles du ciel*, Les étudiants en fuite d'*Un Rêve utile* ou d'*Un Attiéké pour Elgass*, Léda la recluse de *Pelourinho*, le petit Binguel de *Cinéma*, Faustin, *L'Aîné des orphelins*, et cet autre griot qui racontent les tribulations des *Peuls*. C'est là un trait patent du discours de Monénembo sur l'exil, où le mot est en soi la traduction d'une expérience particulière. Mais à travers les unités sémantiques, un monde aussi, total, se dit et se dédit, se construit ou se "déconstruit"...

L'écriture de Monénembo présente un rythme, une option discursive qui dit la réalité de l'errance et du déséquilibre mémoriel. Nous relevons les possibles d'une construction phrastique où se dit l'exil ; une écriture de l'exil ou en exil spécifiant le parcours de la mémoire errante.

#### 4-1 **Un discours éclaté**

Le récit monénembien, par endroit, substitue à la description, à la présentation et à l'évocation du passé et du présent des formes discursives déroutantes et n'offrant pas des pistes d'un repérage de l'histoire racontée dans le temps et l'espace. L'écriture opte pour une structure subversive, tordue, éclatée. Le discours éclaté exprime les incohérences de la situation d'exil ; il est refus d'une unité spatio-temporelle et d'une unique direction historique. Monénembo parle du drame de l'expatriation et de la "non-patriation" en usant d'un syntagme fragmenté.

##### 4-1-1 **La fragmentation sémique**

Dans cette démarche, signifiés et signifiants marquent le même refus d'un tout et d'une unité expressive. Sur la même phrase, se greffent des mots et images exclusifs, des tranches de verbe mises bout à bout sans souci de cohérence et d'une signification générale. On le remarque surtout à l'analyse du propos – le délire - de Tante Akissi, la marraine des étudiants guinéens d'*Un Attiéké pour Elgass* et dans la "folie parlante" de Leda-paupière-de-chouette sur le Largo do Pelourinho. Soient ces paroles décousues de Tante Akissi :

Ah !gens de Bidjan gens de méprise : ils se mouchent à l'église, ils font la sieste au bureau. Mieux vaut ici ne jamais s'étonner de rien. On y a même vu des peuls rudes à la tâche, quelques mandingues généreux et, dans un coin de la ville, un Bété pourvu de modestie. On prédit un Blanc affable et un Libanais pauvre ou laveur de carreaux. Cette femme-là a tout chambouler. Le luxe secrète des miasmes, les mouches s'agglutinent aux néons. Le Mensonge est tellement collé au jour qu'il arrive à Dieu de se tromper de date. (*Un Attiéké*, p. 146)

Si l'on trouve dans les trois premières phrases une certaine cohérence, une ligne de sens, il est cependant évident qu'elles mettent en scène une somme d'acteurs, chacun avec sa tranche de vie : les Peuls « rudes à la tâche », « le Bété », « le Blanc », « le Libanais ». Monénembo superpose des fragments d'identité. On pourrait désigner tout ce monde par un lexème général, 'le groupe', 'la foule' par exemple, ce qui situerait l'énoncé dans une certaine totalité. L'écrivain préfère cependant la partie au tout, le fragment à l'architecture d'ensemble. Cela peut se comprendre dans la mesure où l'exil suggère a priori la définition de l'exilé en tant qu'entité exclusive ; il est un fragment de ce monde qui l'a rejeté.

Ecrire les différences et les distances de l'exil suppose chez Monénembo une structuration actantielle précise, un schéma fragmentaire. Une même phrase combine plusieurs objets et agents. Ici, la posture énonciatrice fait corps avec l'émiettement et l'éclatement sociétaires. De la même manière que l'exilé traverse des fragments de terre, c'est également à travers un discours en fragment qu'il se dit. Le même constat se fait à partir de l'agencement des phrases sans logique apparente. On remarque souvent ces énoncés ou séquences intruses qui

apparaissent dans le cours d'une réflexion comme des fragments fictionnels d'un ailleurs. Il est en effet presque impossible dans l'extrait précité de rattacher la quatrième phrase, « Cette femme-là... » aux précédentes dans leur logique. Cette phrase, en fait, brise le sens et le rythme premiers et draine de nouveaux fragments sémiologiques qui divergent du paradigme précédent ; elle suggère et convoque d'autres voix et acteurs : « les miasmes », « les mouches », « les néons », « Dieu »...Quoi de plus déroutant dans la structure d'un même paragraphe ; il n'y a pas de pont d'une histoire à l'autre, Monénembo élimine conjonctions et énoncés transitoires. Le paragraphe n'est plus lisible à partir d'une signification générale mais par la compilation de fragments séquentiels exclusifs. *Pelourinho* fait cas de la même intrusion de figures fragmentaires :

Mes yeux l'on bien vu, Exu n'est pas un menteur : le foulard jeté au feu, les ailes de l'oiseau-mouche, le grément d'un bateau pris dans les flots. Une longue féerie à la suite de la migraine, des figures à l'encre de Chine, un halo de lumière qui devient jaune puis qui devient rouge, qui finit par former de petits disques laiteux comme chaque fois que le vertige me prend. (p. 33)

Le récit fragmentaire n'unit pas les tableaux du réel ; il les éclate et les divise et crée au final une poétique de l'épars et du foisonnement de motifs et d'images inédits. La fragmentation discursive exprime le délire d'une pensée en quête d'unité et de cohérence. Il s'agit pour le personnage de reconstituer le puzzle culturel en prenant en compte des fragments de souvenir, des bribes d'actualité et les signes furtifs annonciateurs d'un temps à venir. En perte de repères, dépossédé de

toute certitude, le personnage monénembien s'interroge en permanence sur une réalité qu'il n'intègre pas mais présuppose. Les fragments discursifs sont autant d'aspects et de nuances de la réalité présupposée, conceptualisée dans l'habitude interrogative. Akissi et Leda s'interrogent et passent d'une question à l'autre multipliant du coup les fragments de discours et de mondes. L'histoire du fracas de l'océan racontée par Monénembo est en soi un fragment de culture en quête de totalité. Le roman de l'Africano, jamais achevé, reste une œuvre en fragment et en suspend. L'option de la relation fragmentaire cache en outre une douleur : l'expérience de l'exil est si douloureuse qu'elle ne se raconte pas directement, optant pour le détour et des bribes qui invitent l'Autre à se représenter le poids de l'éloignement et de l'errance. Il en va de même dans *Un rêve utile* ; le récit cumule des bribes et fragments d'Afrique, de Guinée, d'Europe et d'ailleurs. Le personnage est moins une totalité qu'un moi où se recourent des parcours, des chemins fragmentés. Dans son sillage, les fragments de monde se superposent et se découpent :

Il suffit de humer son odeur d'infatigable butineur qui a renversé des femmes, poussé des cris, échangé des coups de poings, renouvelé ses illusions et trinqué depuis les mornes d'Haïti – la mangrove de Guinée – si ça se trouve – jusqu'aux aramons de Midi, côtes du Beaujolais en passant comme il se doit par les aréiques contrées d'Orient. Ne pas le secouer [le personnage]. Ne pas l'analyser. C'est moins un homme qu'une croisée de chemins... (*Un rêve utile*, p. 216)

La fragmentation du récit coïncide avec celle de l'espace et, au travers de l'espace fracturé, c'est le moi qui exprime son déchirement. L'espace est un prétexte, un détour esthétique qui exprime un drame

psychologique : « *L'exil, écrit Tim Unwin, représente ici une expérience si douloureuse qu'elle ne peut être présentée d'une manière directe et appartient aux formes [ fragmentées] utilisées d'en faire ressortir indirectement tout le pathos.* »<sup>179</sup> Dans son univers décousu, flou, l'exilé tente de se représenter, de nommer l'Autre ; apparaît ainsi un énoncé binaire, l'unité verbale et la sémantique représentant l'identité et l'altérité.

#### 4-1-2 **Ecrire l'Autre : un discours binaire**

Comme déjà précisé, l'histoire, dans *Pelourinho* et *Un Attiéké pour Elgass* est racontée par deux voix : celles d'Innocencio et de Leda pour la première œuvre, et celles d'Akissi et de Badio pour la seconde. Il est possible d'interpréter ce couplage narratif comme un désir de marquer la trace de l'Autre. Le récit évolue par cette dualité, le balancement d'une posture énonciatrice à l'autre. On peut ainsi repérer un énoncé de départ - les deux romans, jusqu'à un certain moment s'autorisent une seule direction narrative, les voix uniques de Badio et d'Innocencio - et un énoncé de chute. Si la première annonce et trace le schéma fictionnel, le second se révèle complétif, canalisateur. Les voix de Leda et d'Akissi viennent compléter et soutenir celles de Badio et d'Innocencio pour les faire échapper à une vie discursive ambiguë, floue, inachevée.

Le discours monénémbien est marqué par la hantise de l'Autre ; ici, un mot suggère un autre qui le complète et lui donne un certain poids expressif. Badio et Innocencio représentent les voix du doute et du

---

<sup>179</sup> Unwin Tim, '*Ecrire l'exil : rupture et continuité*, op. cit. p.2.

questionnement, Akissi et Leda, celles de la confiance et des certitudes lumineuses. Il s'élabore par conséquent une sémantique binaire qui confronte la désillusion, l'objectivité des premiers et la projection onirique des seconds. D'un côté le substantif colle au terreau, il fusionne avec les pavés, les Cabezas negras, de l'autre il s'élève de la glu sociétaire, exploitant un signifiant cérébral, mythique et sacré : « l'étoile », « la lumière », « le Figa », « le Sassa », « Exu » (la divinité), le « doux Seigneur de Bonfim »... Le discours binaire consacre la "dépoétisation" et la "repoétisation" de l'objet par l'écrivain. Le verbe, de l'un à l'autre roman, investit le champ mémoriel de l'Autre en tentant de mettre de la couleur, du rythme et de la mélodie là où il n'y en a pas. L'aura lumineuse de Lourdes, sur le Largo do Pelourinho, vient pour un temps éclairer d'un rayon neuf les ombres, le regard aveugle de Leda-paupière-de-chouette.

Dans cette logique binaire, l'unité sémique « la chanson » se présente comme l'autre facette du « silence », du mutisme et de l'enfermement ; c'est un substantif "positif" et poétique qui réécrit et reconvertit le cynisme, la froideur, le pessimisme et la désillusion lisibles chez l'Autre. *Pelourinho* part du constat d'une cassure de l'ombilic culturel et verbal entre l'Afrique et la diaspora, aussi l'écriture fonctionnera-t-elle par refus de la parole et de l'objet monovalents. Ecrivain voudrait « réparer l'anomalie », la cassure par un discours éclaté, polyvalent. Le tandem nominal "Afrique" et "Brésil" est un premier pas sur la voie polyvalente : « *Le Brésil et l'Afrique, écrit Monénembo, ont tant de choses en commun ! Nous sommes comme des jumeaux sur les bords de l'océan...* » (*Pelourinho*, p. 30)

Monénembo postule en somme une esthétique du jumelage : jumelage des espaces, histoires et langues. Dans *Pelourinho*, des expressions ou interjections en portugais ou autre parler local, « Por favor... », « Meu pai... », viennent par endroits coupler le rythme et la métrique français. Même quand l’auteur use de traits d’union entre deux ou plusieurs mots pour former un néologisme, comme dans les monèmes « Cœur-en-fête », « Silhouette-de-fée », « Huppe-de-tourterelle » (p. 130), ce qui frappe avant tout, c’est la dualité nominale, le second terme est toujours identificateur des contours du premier. Monénembo écrit l’alter et l’ego du personnage en exil, deux portraits emmêlés qui finissent par façonner « *une image brouillée du personnage, une image éclatée, violentée par la concurrence des voix narratrices.* »<sup>180</sup> Le moi, même s’il est en situation de conflit, n’oblitére pas la voix de l’Autre. On pourrait penser que la fiction permet ici à Monénembo de prendre sa revanche sur l’histoire. En effet, l’histoire montre que la voix de maître a toujours dominé celle de l’esclave ; celle du colon a noyé celle du colonisé ; la voix de “l’autochtone” a réduit le poids de celle de l’étranger. Coupler ses voix traditionnellement opposées, c’est en somme réécrire l’histoire. Le tracé d’un pont verbal vers l’Autre, entre l’exil et appartenance, aboutit à “l’écriture du monde” dans ses nuances, ses variations. L’énoncé, du coup, se déplace du schéma binaire à la pluralité référentielle.

---

<sup>180</sup> Ibrahim Lila, « Topographie idéale pour une agression caractérisée de Rachid Boudjedra ou l’écriture de l’éclatement » in *Littérature des immigrations2, Exils croisés*, l’Harmattan, 1995 p. 45.

#### 4-1-3 Ecrire le monde : Un discours transréférentiel

L'exil est par essence une expérience de la transpatialité et de la transculturalité ; l'exilé est citoyen et acteur d'une somme de mondes. On comprend alors que son propos soit pour figurer une multiplicité de variantes spatiales. Monénembo, à ce niveau, décuple et éclate le sens et la forme du signe linguistique tout en superposant les directions référentielles. Le parcours du héros d'*Un Attiéké pour Elgass* s'écrit en trempant la personne et le pronom, le "Il" dans la pluralité référentielle. Monénembo note :

Une gourde de Touareg, par exemple, puisqu'il avait été instituteur nomade au Niger ; un sac de donso bambara puisque c'est au Mali qu'il avait contracté son premier mariage ; un décorum lobi ou bobo puisque c'est en Haute-Volta qu'il lui était arrivé cette histoire de faux billets de banque avec un prétendu commissaire de police ; un fétiche ewe puisque c'est au Ghana qu'il avait été orpailleur... (p. 77)

Une somme de lieux est mise en évidence dans la seule unité phrastique précitée. L'écriture ainsi arpente un espace géographique et culturel ouvert, éclaté ; le paragraphe devient un espace discursif charnière, la symbolique poétique du cosmos parcellaire. Elgass est présenté au travers d'une succession d'images et de référents. Il est le module pronominal, le " Il" qui convoque et fictionnalise le chapelet référentiel. Dans son désir de traverser le monde, le personnage se refuse à la fixation par une unité référentielle. Le mot de l'exilé est une forme fuyante ; il ne dit pas un lieu, il traverse les lieux et référents spatio-temporels et restitue selon la formule d'Armelle Chitrit,

...une caisse de résonance où l'on se prend à verbaliser les bruits, à nommer les lieux, à partir du pôle peut-être « parlé » mais surtout « parlant » et discernant de notre étrangeté, grâce à une écriture qui recueille plus que les variations d'un « bruitage » mis en abîme, la polyphonie d'une étrangeté en éveil et pour l'éveil.<sup>181</sup>

Etrange et étranger, le regard de l'exilé ne saurait intégrer des stéréotypes verbaux ; ce regard se satisfait du repérage et de l'utilisation d'unités sémiques mouvantes et éclatées, multipliant la référence à l'étrangeté. Le phrasé transréférentiel reflète en outre l'univers psychologique, le moi tourmenté, inconstant du personnage tour à tour sage, lucide et fou ; une personnalité trouble, mutante, comme le suggère la « carte référentielle » de Samuel le fou présentée par Monénembo : « *C'est Sinatra, l'émule du pape ; le gourou et la star ! Pauvre Samuel.* » (Pelourinho, p. 73) Dans *Cinéma*, où l'auteur finit par construire une sorte de kaléidoscope poétique qui multiplie les références, au-delà des noms des héros du septième art auxquels s'identifient les adolescents de Mamou, apparaît la pluralité des mondes dans lesquels s'inscrit le personnage :

Moi, mon petit, mes héros à moi, ils se nomment Jack Palance, John Wayne, Kirk Douglas, Gregory Peck, Errol Flynn, etc. Je parie que tu n'as jamais entendu parler d'Errol Flynn. Et comment puisque tu n'a jamais vu *Aventures en Birmanie* ou *Les Racines du ciel* ! Je me trompe, hein ? (p. 115)

---

<sup>181</sup> Chitrit Armelle, « *Exil et appartenance...* » op. cit. p. 80.

Il y a, chez le personnage, ce désir d'élargir les limites de ses références ; les héros auxquels il s'identifie ne sont plus uniquement africains (Soundiata, Samory) ou de la France coloniale (le général de Gaulle). Ils font partie d'un univers plus large, pluriel, qui transcende et complète l'architecture de son moi. Les mots de l'exilé sont également l'expression d'un cuisant déséquilibre psychologique et spatial. Fragmentée, la forme verbale tente la reconstitution d'une certaine harmonie en ouvrant la poétique à la trace de l'Autre et aux échos parcellaires d'un cosmos transréférentiel. Faut-il trouver en cela l'amorce d'une poétique de l'exil ? Cette écriture de l'exil est-elle synonyme d'un exil de l'écriture ?

#### **4-2 Ecriture de l'exil et exil de l'écriture**

Monénembo consacre la récurrence d'une sémantique du voyage, du déplacement et de la fuite des espaces, temps et personnages. Cette métrique spécifique est emprunte d'une image d'étrangeté : étrangeté d'un cadre, d'une histoire et de motifs "hors-monde" ; une histoire racontée dans la langue de l'Autre, le français, qui, pour une bonne partie des populations africaines demeure une langue inaccessible. Evoluant vers une sorte de refus de la contextualisation l'écriture de l'exil se donnerait à lire comme un exil de l'écriture ; comme un rejet de l'imaginaire de tout rapport contextuel.

#### 4-2-1 Langue et récit en exil ou de l'exil

L'ambiguïté est un trait pertinent de la psychologie de l'exilé. Il demeure toutefois une constante chez cet être à la pensée mobile, inconstante : sa projection dans un ailleurs non-repérable, non-structuré. *Pelourinho* et *Un Attiéké pour Elgass* marquent une réelle volonté de subversion des topographies spatiales et culturelles. L'effet en est l'accentuation de l'impression d'étrangeté tout au long du récit. Cadre, anecdotes et personnages semblent s'exiler au fur et à mesure que progresse le récit. *Pelourinho* situerait le personnage de Juanidir dans une posture "exilante" du discours : « *Je regarde Juanidir. Il ressemble de plus en plus à une statue. Il est devenu périmé, hors du temps, comme ce bon Grec d'Hippocrate aux prises avec l'éternité, sous les tamariniers.* (p. 25)

Juanidir, personnage troublant, mystérieux, absent du Largo do Pelourinho, se rend imperméable, être étrange confronté à l'éternité. Ce dernier substantif qui en suggère un autre, l'intemporalité, ne marque-t-il pas un écart, un exil par rapport au contextuel et au temporel ? En multipliant les actants et formes a-temporels, *Pelourinho* manifeste une écriture en exil, ou du moins en rupture de monde par culte de figures marginales. Même impliqué dans le cours de l'histoire, le personnage se voudrait en exil, son regard et sa démarche n'intégrant pas la logique commune. Tout, dans le matériau descriptif exclut la trace de Leda traversant la foule :

C'était la première fois que je voyais autant de monde. Je m'étais fait une idée de ce qu'étaient Bonfim, Itapoa, Ondina, le Club Espanhol (sic), pour en avoir entendu parler depuis la plus tendre enfance. En grandissant, je m'étais habituée à croire que je connaissais tout cela sans y avoir jamais mis les pieds. Et voilà que cela défilait sous mes yeux, et je ne me rendais pas compte que cela n'avait aucun sens, qu'il s'agissait d'un simple décorum qui pourrait toujours s'étendre, blanchir et se contorsionner sans moi, comme ces myriades d'étoiles qu'on observait de la rigole sans éprouver le besoin de les fouler aux pieds. (p. 184)

Par perte de signifiante, utilisant les formes verbales de l'exclusion,, « sans », « jamais », « aucun sens », l'écriture témoignerait d'un hors-lieu, d'une absence de monde. On pourrait continuer le repérage des séquences "exilantes". *Pelourinho* et *Un Attiéké pour Elgass* commencent et s'achèvent par la mort des personnages centraux. Faut-il relire ce paradigme - celui de la mort – comme un exil ; une écriture de la fin qui s'exilerait de toute vie conceptuelle ? De nombreux signes, dans la démarche d'écriture suggèrent les possibles d'une écriture de l'exil : le mot, par écart et subversion topographique et stylistique convoque et interroge un autre temps. Il en va de même du caractère anagrammatique de certaines phrases d'*Un Attiéké pour Elgass* où un syntagme particulier s'exile des normes de la grammaire française : « *y a pas à dire, ces zétrananger guinéens-là-même qui vont gêter beau pays de Côte-d'Ivoire...* » (p.47)

L'écriture, en outre, s'exilerait en alignant les motifs et thématiques de la souffrance, de la douleur et de l'enfermement ; elle relèverait

l'inhumanité de situations quasi inimaginables comme le cloisonnement, l'aveuglement et la folie de Leda-paupière-de-chouette. Les souffrances se racontent au travers d'une écriture de l'inhumanité qui s'exilerait de la commune humanité ; une écriture de la cassure et de la persécution comme le montre *Pelourinho* décrivant les sévices infligés à l'esclave Allagbada. Il est vrai que depuis Homère, Kundera, Farès, Sassine, Makouta-Mboukou, le roman de l'exil décrit les tortures, les persécutions de l'être par un système inhumain. Aedin Loingsigh le rappelle bien en reprenant cette réflexion de Jacques Madelain (*L'errance et l'itinéraire*, Paris, Sindbad 1983, p. 73) : « ...l'exil représente dans la littérature africaine « un espace dont chaque élément est à la fois perçu comme un négatif chargé de laideur et d'inhumanité et à des moments privilégiés de paix comme un lieu révélé... »<sup>182</sup>

Le récit, d'un autre côté, prend un bain local très prononcé : le carnaval sur le Largo do Pelourinho, le rituel vaudou, l'ambiance forte de maquis abidjanais...C'est « l'africaventure » (p. 114) à laquelle ont eu droit tous les protagonistes d'*Un Attiké pour Elgass*. Cette aventure a une part d'exotisme qui, exploitée à outrance pourrait fournir une image déformée de la réalité par surenchère de l'étrange et du mythique. Il s'agit par conséquent de toujours rattacher le propos au présent de culture des espaces concernés.

---

<sup>182</sup> Ni Loingsigh Aedin, « L'exil dans les littératures africaines d'expression française » in *Mots Pluriels*, n. 17 avril 2001, [http://www.arts.uwa.edu.au/Mots Pluriels/MP1701anl.html](http://www.arts.uwa.edu.au/Mots_Pluriels/MP1701anl.html) p.1.

### *La question de la langue*

Monénembo, écrivain de langue française, utilise un médium qui demeure pour le moment inaccessible à une bonne part des populations africaines. La question, en soi, n'est pas inédite ; elle est inhérente à toutes les littératures des pays colonisés. Il est cependant intéressant de remarquer que la langue française qu'utilise Monénembo fonctionne comme un exil par rapport aux langues africaines. Il s'agit de deux univers langagiers dont les différents schémas ne se recoupent pas forcément. Pour Monénembo, l'exil, comme la langue française, n'a pas été un choix. On le comprend parfaitement à la lumière de cette confession de Tchikaya U Tam'si :

Non, il ne s'agit pas d'un choix. Imposée ou pas, la langue française était là, toute séduction dehors, m'environnant. L'école et l'avenir. Comme le petit Breton, le petit Alsacien. En plus pour moi, la civilisation passait par le français. C'était dit. Mon père (instituteur) aidant, je me suis appliqué à l'apprendre, parler, écrire, penser, regarder...vivre.<sup>183</sup>

On peut tracer un parallèle entre le rejet de l'exilé du bercail et sa propulsion dans un nouvel univers langagier, celui du français. Monénembo assure une réelle maîtrise du français, langue dans laquelle il structure son imaginaire et peut-être son monde. Il n'est pas évident que le locuteur de langue africaine ( wolof, haoussa, swahili...) adhère au même schéma discursif et structurel. C'est dire que l'œuvre de

---

<sup>183</sup> U Tam'Si Tchikaya cité dans *Littérature francophone, Anthologie*, Nathan/ACCT, 1992 p.190.

l'écrivain africain se présente comme un exil pour une grande masse d'africains ne parlant pas le français et structurant le réel par le canal de l'oralité. La production littéraire est tournée vers l'extérieur du fait de la langue. Extravertie, la production littéraire africaine traduit à la limite une poétique en exil. C'est ce que suggère cette réflexion de Mwata Musanji Ngalasso parut dans la revue *Présence Africaine* :

Pour l'instant, en dehors de la mince élite autochtone faite de fonctionnaires, d'étudiants et d'enseignants de lycée ou de faculté, le public qui s'intéresse au livre africain se recrute encore très largement en Occident détenteur de la langue et des institutions qui la gèrent [...] Incontestablement, le livre africain est, dans son état actuel, essentiellement extraverti, en raison du moyen linguistique dans lequel il est produit.<sup>184</sup>

On est en présence d'un double exil : exil dans la géographie et la langue car il est entendu que la langue française ne rend compte des réalités du monde noir que dans une certaine mesure ; elle peut même s'en écarter faute du signifié adéquat. La difficulté à rendre un fait, un mot dans la langue d'emprunt est en soi un exil, exil d'une forme verbale en quête de la sémantique et de la rythmique équivalentes ou adaptées. Au-delà de ce dualisme langagier, il reste que toute langue d'écriture est créatrice d'une vie fictionnelle autonome, avec ses lois, sa logique. Le sens du mot, bien souvent, transcende celui que l'auteur a voulu y mettre au départ. Les romans de Monénembo sont écrits dans une langue dont l'auteur n'intègre pas forcément toutes les directions ; une langue en

---

<sup>184</sup> Ngalasso Mwata Musanji, « Le livre et la parole, la problématique de la langue et de l'écriture en Afrique Noire » in *Présence Africaine* N°125, 1983, pp 180-181.

exil par rapport à l'auteur, la créature par rapport au créateur. « *Toute, langue, écrit Yves Laplace, est étrangère à celui qui écrit.* »<sup>185</sup>

Il apparaît toutefois que l'écrivain en exil trouve en cette étrangeté un espace à habiter, un lieu de reconquête de la liberté créatrice.

#### 4-2-2 L'exil : Le lieu de l'écriture libérée

Au-delà de la douleur de l'éloignement, l'exil, sans nul doute, libère l'écriture des pesanteurs de la censure et du pouvoir oppressif, comme cela a été montré dans le rapport du moi à l'ordre. Les distances de l'exil ont permis à Monénembo d'assurer à son œuvre une direction autonome, une veine critique, iconoclaste. Les personnages d'*Un Attiéké pour Elgass*, fuyant la Guinée, en Côte d'Ivoire, se trouvent "en rupture de ban" et substituent au mutisme et au silence institutionnalisés un espace ouvert de prise de parole. Les romans de Monénembo présentent une double démarche actantielle : confronté au carcan et à la réalité oppressive, le personnage est en perte de réflexe et de mouvement ; il est cloisonné et subit une unidirectionnalité à la fois géographique et idéologique. D'autre part, exilé, il se retrouve dans un monde de mouvement et en mouvement et convertit l'errance en quête fructueuse de sens, d'échos et des nuances enrichissantes des espaces géographiques et culturels traversés. On le comprend à l'analyse du parcours de l'Africano qui traverse une pluralité de lieux et vit une somme d'expériences où il sort épanoui, libre. En clair, l'exil participe de l'éclosion de la personnalité créatrice et de l'œuvre. Monénembo, dans sa

---

<sup>185</sup> Laplace Yves, in *Littérature francophone*, op. cit. p. 19.

distance, entrevoit, selon les mots d'Afan Huénumadji cette possibilité « *d'endiguer les effets de la pesanteur* »<sup>186</sup>, d'écrire un monde pluriel, perméable, affranchit des normes et pôles discursifs caduques.

L'exil, écrit le critique Sélom Gbanou, quelque part libère l'inspiration des pesanteurs socio-politiques du bercail même si, dans la réalité, il met l'écrivain dans l'inconfortable position de mutant culturel et d'éternel étranger.<sup>187</sup>

La position de mutant culturel offre à l'écrivain un regard de synthèse ; l'imaginaire s'affirme dans un "entre-monde" nourrit de la trace de l'Autre et des exigences de l'ici et d'un ailleurs sans cesse renouvelés, reconquis. Monénembo entreprend par le dépaysement le dépassement des vérités et certitudes ; l'écriture se nourrit du rapport à la mouvance, au relatif et à l'absolu.

L'exil donne à Monénembo le moyen de confronter les différences et de créer un univers romanesque au carrefour des "tropicalités" totalitaires et de l'universel. S'il demeure la difficulté d'échapper au portait de l'étranger, il est toujours permis de voir en ce mot une symbolique, une métaphore de la liberté. N'en a-t-il pas été ainsi depuis le beau roman de Camus, *L'Etranger* (1957), et la geste épique de Garcia-Marquez, *Cent ans de solitude* (1968) où le chassé-croisé des

---

<sup>186</sup> Afan Huénumadji in *Propos Scientifiques*, N° 01, Université du Bénin, Lomé, Déc. 1985, p.6.

<sup>187</sup> Gbanou Sélom, « Les paradoxes de l'exil » in *Un théâtre au confluent des genres : l'écriture dramatique de Sénouvo Zinsou*, thèse de doctorat, Université de Bremen Romanistik, 1998 pp 17-18.

figures solitaires se lit comme une vibrante expression des libertés individuelles ?

L'écriture de l'exil suggère la pertinence d'une marge qui permet à l'écrivain une meilleure perception de son identité et de son rapport à l'art. Ici, se singularise le projet fictionnel qui, par le recul, rejette et retrouve le monde dans une nouvelle unité, sous le jour d'un verbe mobile, flamboyant. L'écrivain, en exil, écrit son propre rapport au monde et à la mémoire. Le langage qu'il habite désormais faute d'ancrage, retourne au monde qu'il éclate et reconstitue :

« ...on peut dire, écrit Jean-Xavier Ridon que l'exil des mots créé par leur marge de représentation vient formuler une autre forme d'exil qui serait la mise en place d'une nouvelle extériorité[...] placée[...] comme modèle et qui deviendrait le lieu du mouvement de l'écriture à la recherche du monde.<sup>188</sup>

L'écriture de l'exil opère par le mouvement contraire de l'éloignement ; elle est retour aux sources et au présent de la mémoire. Le mot s'exile du bercail pour le mieux penser et écrire ; c'est dans cette distance que l'écrivain pose, analyse et traduit avec plus d'objectivité et de pertinence la réalité de ses liens avec l'Histoire. En ce sens, le mot est à la fois exil et contre-exil ; il fournit une image tour à tour rapprochée et éloignée de la patrie, comme dans *Pelourinho*, Leda habitant tour à tour le Largo do Pelourhino et « *le pays des caillcédrats*. » En exil, l'écriture

---

<sup>188</sup> Ridon Jean-Xavier, *Henri Michaux, J. M. G. Le Clésio : l'exil des mots*, Paris, Kimé, 1995 p. 67.

retrouve sa signification, sa légitimation fondamentale en tant qu'« *ouverture vers nul part, c'est à dire vers toutes les possibilités et toutes les différences.* »<sup>189</sup> Peut-on dans cette mesure parler d'une poétique de l'exil face à cette évidence que l'écriture est par essence exil ?

#### 4-2-3 **Vers une poétique de la trace**<sup>190</sup>

L'exil, comme susdit présente le portrait d'un être en voyage, une structure romanesque du déplacement et du glissement séquentiels. Déplacement, périple des étudiants guinéens d'*Un Attiéké pour Elgass* sur les traces du Sassa, d'Elgass et de la Guinée ; tribulations de l'Écrivain et de son guide sur le Largo do Pelourhino à la recherche du Figa et des liens mémoriels qui unissent les deux rives de l'Afrique et du Brésil ; fuite d'un verbe et d'un roman inachevé en quête d'achèvement et de complétude ; auto-questionnement de voix délirantes à la recherche d'un ancrage et d'un sens à l'Histoire. Si la possession d'une terre s'impose comme but de la quête de l'exilé, les moyens de cette quête sont en effet plus complexes. Il est question pour lui de se reconstruire une image achevée du pays en relevant les indices et traces qui l'y mènent. Aussi, dans l'œuvre de Monénembo, une somme d'indices, entre autres le Sassa et le Figa, unités fictionnelles symboliques, convoquent le discours sur la terre. En cette esthétique, se résume l'essentiel de l'écriture de l'exil : rejoindre "l'uni" par le fragmentaire et le parcellaire. L'imaginaire monénembien évolue par enchaînement et

---

<sup>189</sup> Ibid. p. 93.

<sup>190</sup> Terme emprunté à Nota Michel, « Giuseppe Ungaretti : d'une poétique de l'exil comme poétique de la trace » in *Littérature des immigrations 2 : Exils croisés*, op. cit. p. 173.

liaison des espaces transitoires recherchant la spécificité d'une marque culturelle par la mise en évidence d'une somme d'espaces, personnages et schémas discursifs. Lire l'exil dans l'œuvre de Monénembo, confronte à la réalité et à la pertinence d'une poétique de la trace telle que relevée par Michel Nota dans l'œuvre de Giuseppe Ungaretti. Monénembo témoigne de la traversée par le personnage apatride d'un monde polymorphe, fracturé. Sa parole (celui de l'exilé) est piste, supposition, questionnement, transport permanent. Pour Nota, « *la parole de l'exilé [...] est transport, c'est à dire parole trans-culturelle traversant les frontières et drainant par devers soi les apports conscients ou non de la culture, de la terre, de la langue d'exil.* »<sup>191</sup>

Cette parole, insiste-t-il, est le lieu d'une « *poétique de l'écho, de la trace.* »<sup>192</sup> On n'oublie pas qu'*Un Attiéké pour Elgass* s'ouvre sur la présentation du narrateur à sa fenêtre en quête des traces, des premiers pas matinaux de l'infirmière nigériane dans la cour de l'infirmerie jouxtant sa chambre d'étudiant. Il rejoint l'infirmière – personnage matriciel - dans son monde en guettant ses mouvements, gestes, directions. Il en est de même du discours de l'exilé sur la terre. C'est, dans *Un Attiéké pour Elgass* une habitude, un rituel auquel le narrateur ne s'est jamais soustrait. L'écriture de l'exil opte pour un énoncé itératif selon les termes de Genette ; le récit, en « *une seule émission narrative assume plusieurs occurrences du même événement [ de la même trace].* »<sup>193</sup> Écrire l'exil, c'est à la fin écrire la trace de l'Autre en qui le personnage voit une part du monde. Le roman de l'exil se faisant,

---

<sup>191</sup> Ibid. p. 162.

<sup>192</sup> Ibid. p. 173.

<sup>193</sup> Genette Gérard, *Figure 3*, Paris, Seuil 1972, p. 148.

retrouve le but et le sens premiers de la poétique en tant que « ... *vision du monde animée par une grande unité de conception, de sentiment et de transfiguration...* »<sup>194</sup>

L'écriture de l'exil en clair n'élève pas une poétique en marge du sens de la poétique ; elle est en elle-même un tout structuré, symbolique et significative. La poétique est en soi exil, recul et distance du sujet et de l'objet.

\*

\* \*

Les romans de Monénembo présentent des aspects précis d'un discours de l'exil. Les plus frappants seraient la spécificité d'une énonciation fonctionnant par déstructuration et restructuration de la structure phrastique par une sémantique binaire qui traduit les tentatives d'ancrage du personnage. Il apparaît que c'est en faisant du jeu fictionnel un espace de confrontation des traces de l'Homme et de l'Histoire que l'écriture suggère une unité expressive, signifiante. L'imaginaire monénembien traduit la même exigence d'une poétique reconstructrice d'une harmonie et d'une cohérence cosmiques. S'il reste la question d'une écriture "en exil" du fait de la dualité langagière français et langues africaines, les mots en exil, cependant, rendent un monde transculturel. Comme l'écrit Daniel-Henri Pageaux :

---

<sup>194</sup> Suhamy Henri, *La Poétique*, Paris, PUF, 1997, p. 15.

« La transculturation est la seule notion opératoire qui permet de rendre compte d'un "échange culturel" : imposition, acceptation des emprunts, mais réaction, remodelage, rééquilibrage ou transformation partielle par la prise en compte du substrat culturel... »<sup>195</sup>

Monénembo affiche la même conscience de l'emprunt et du remodelage linguistiques par la fréquence des clins d'œil du récit aux idiomes portugais, étrangers et la technique du conte ébauchée dans *Pelourinho* par « *l'histoire de l'arbre et le fracas de l'océan.* » Accessible et mythique, cette expression ne traduit-elle pas le remodelage du verbe aux contours du connu et de l'inconnu, du traduisible et de l'intraduisible ; le mot de l'exil à la confluence des langues et cultures, à la recherche des traces de l'Autre et du moi, une « poétique de la relation » pour reprendre encore une fois le mot de Glissant ? Que dire au terme de cette lecture du moi en exil dans l'œuvre de Monénembo ?

---

<sup>195</sup> Pageaux Daniel-Henri « Francophonie et perspectives comparatistes » in *Prothée Noire*, l'Harmattan, 1992 p.41.

## Conclusion

Pour moi, rien n'a marqué mon existence de manière plus douloureuse, et paradoxalement, ne m'a autant enthousiasmé que les nombreux changements de pays, de villes, de domiciles, de langues, d'environnements qui m'ont gardé en mouvement...

Edouard Saïd, *A contre-voie*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1999.

L'écriture de l'exil coïncide avec les premiers mouvements migratoires des sociétés humaines ; elle se pose à la genèse même de la construction de ces sociétés. Les premiers mots des livres saints (La Bible, le Coran ...) poétisent cet exil liminaire qui verra plus tard la naissance de grandes nations et cultures. Ici, la création est départ : départ d'Abraham ou de Mahomet pour des contrées quasi inconnues, départ d'Ulysse, d'Orphée ou du caravanier du désert à la recherche d'une autre terre, de soi, de l'Autre, cet étranger ou cette vision du monde différente qui pourrait compléter celle du *rhapsode*, personnage mythologique ou créature contemporaine porteuse du désir d'ailleurs d'un Defoe, Hugo, Borges, Boujedra, Kadaré, La Guma... Faut-il reprendre Maurice Blanchot que nous citons au début de ce travail ? « *Ecrire commence avec le regard d'Orphée* ». Orphée, c'est ce double regard de l'exil et de la tentative permanente d'ancrage et de reconnaissance. Le roman de l'exil trace une *marge* de solitude et un *centre* où le même et l'Autre tentent une possible fusion. Le moi écrit est en somme *exclusif* et *inclusif*. Il s'agit là d'une posture assez complexe, protéger sa différence et faire un avec « le tout

monde », pour emprunter la formule des écrivains et critiques de l'antillanité.

La lecture de l'exil monénémbien relève également cette double posture mais elle suppose au départ la prise en compte d'un contexte historique particulier ; trois moments spécifiques qui auront une réelle influence sur la mémoire et le moi : l'esclavage, la colonisation, l'immigration. L'esclavage aura bousculé les fondements des sociétés africaines ; dans une mesure plus large après les négriers arabes, il a ouvert, éclaté les frontières physiques et spirituelles du continent noir : une part de l'Afrique s'est exportée au-delà des mers vers la lointaine Amérique. La traite négrière serait la première lézarde, le premier grand choc que subit le moi du nègre arraché à la côte de Guinée. Nous analysons le périple d'un Alex Halley et celui d'un James Baldwin ou W.E.B du Bois comme un désir de combler la faille mémorielle créée par l'esclavage ; le retour en Afrique serait une manière de retrouver, récupérer ne fût-ce que par l'écriture cette part de soi restée sur l'autre côte. Il pourrait également s'agir, en ce qui concerne les écrivains de la Négro-rennaissance (Langston Hughes, Cuntee Cullen, Claude Mac Kay, W.E.B du Bois), d'une simple curiosité, voir de prêt à quoi ressemble cette Afrique aux contours mythiques racontée par leurs pères. La curiosité n'est-il pas cependant l'expression d'un besoin, le besoin de *compléter* la part de savoir, de mémoire, la part de moi que l'on détient ? Avec *Pelourinho* et le retour du personnage-écrivain au Brésil, Monénembo trahit ce même désir d'une récupération de l'autre part de soi, recoller les morceaux épars de l'édifice de la mémoire.

La mémoire fait aussi cas de la colonisation, autre situation et lieu d'exil. L'intrusion des religions chrétiennes et musulmanes, de la langue de l'Autre (l'anglais, le français, l'espagnol, le portugais...), d'une culture et d'un rapport au monde différents, constituent en soi des facteurs d'exil. La route idéologique de l'Occident s'est ouverte après celle physique de l'Amérique. Entre le legs oral et le discours cartésien, le moi de l'Africain se devait de chercher et trouver son propre rapport au savoir. Ce rapport, Monémbo et bien d'autres écrivains de l'Afrique et de la diaspora le situeront dans une sorte d'espace interstitiel, entre les rives de l'Afrique et l'ailleurs, l'univers du moi et celui de l'Autre. Une interstice entre *Le Lys et le Flamboyant* pour reprendre la métaphore d'Henri Lopès (1997). La période coloniale, sanctionnée par les indépendances africaines ne marquera pas pour autant la fin du mal-être de l'Africain. Les indépendances, périodes porteuses d'espoir tourneront très vite au drame à l'exemple de la Guinée sous Sékou Touré.

Il s'agit là, avec les indépendances, d'un paradoxe dont il faut faire cas. Loin de regrouper les peuples de l'Afrique, cet événement a, au contraire, sonné le départ de nouveaux exils. Répressive, meurtrière et incohérente, l'Afrique post-coloniale n'a pas répondu aux attentes des populations dont une bonne partie s'expatria dans les grandes citées du Nord. L'immigration accentuera le sentiment d'exil, elle complexifiera davantage la définition du moi en relation avec cet étranger qu'est l'Europe. Au-delà de toutes les tentatives et velléités de replis sur soi, c'est à travers la prise en compte de l'étranger que le moi définira son identité. Monémbo, subvertit le conflit des altérités en frottant le même à l'Autre. L'écriture de l'exil ne traduit pas un replis sur soi mais

bien une ouverture ; l'imaginaire brise les limites du moi, multipliant les lieux de l'expérience et de la définition identitaire. Le moi est un actant en route, mobile, fuyant, insoluble :

[...] l'identité individuelle et celle de l'existence singulière est toujours mouvante ; elle n'admet jamais qu'une « définition sans cesse différée, toujours asymptotique et soumise à l'épreuve de l'événement. » Mais dans les deux cas, elle est *ipséité*, au sens que lui donne Emmanuel Lévinas, identité d'un sujet structuré comme un autre dans le même, d'un sujet altérisé : l'individu authentique, sincère, affranchi de la relation à autrui est impensable.<sup>196</sup>

Le moi existe en soi et au travers de la relation, une relation qui le laisse pourtant libre d'aller et venir entre les mondes, qui l'inclut dans une communauté tout en lui offrant une certaine distance par rapport à cette dernière. L'exil libère le moi du carcan sociétaire qui peut se révéler étouffant. Dans le cas précis des écritures africaines, le personnage en exil peut se définir autrement que par la connexion des liens tribaux, ethniques ou de caste ; une écriture qui ne noie pas le moi dans un cercle clanique, qui dit la nécessaire autonomie du moi. Si l'on pense à cette part importante de la littérature africaine produite en exil, par des auteurs issus de l'immigration, on pourrait affirmer que les créateurs vont plus en avant de cette autonomisation du regard, entreprise d'ailleurs commencée très tôt par Bernard Dadié (*Un Nègre à Paris ; Climbié*), Ousmane Socé (*Karim*) ; ces pionniers et leurs personnages

---

<sup>196</sup> Noëlle Burgi-Golub, « D'exils en émotions, l'identité humaine. », in *Les Territoires de l'identité*, sous la direction de Tariq Ragi et Sylvia Gerritsen, op. cit. p. 40.

qui, pour la première fois, découvraient l'Europe ; le personnage sort de l'Afrique pour mieux y revenir.

Une écriture de l'exil qui n'assujettit pas le moi à la communauté, l'Afrique éternelle mais qui lui offre d'autres ailes au-delà de ce seul prisme. L'écrivain a fuit la dictature et entrevoit par là les moyens d'une libération : libération de l'homme et de l'écriture. Faut-il rappeler que c'est en exil à Guernesey et à Jersey que Victor Hugo donna des pages mémorables de la littérature française ? L'histoire de l'écriture est celle de l'exil ; les mots disent l'éloignement et la reconquête de soi ; écrire, c'est partir, fuir un ordre sociétaire ou de discours :

La décision de prendre la parole, écrit Georges Gusdorf, la confrontation avec la page blanche présuppose un engagement initiatique dans la voie d'une reconquête de soi, échappement libre à la tyrannie du Parti, en dépit de l'omniprésence et de l'omnivoyance du télécran, organe de surveillance qui tient sous son contrôle le modeste local où se déroule la vie privée, ou prétendue telle, la vie non privée du héros de l'histoire. Commencer d'écrire, c'est-à-dire de penser par soi-même, c'est devenir un suspect qui a quelque chose à cacher, un secret. Et ce secret a nom liberté.<sup>197</sup>

A travers l'écriture, Monénembo préserve peut-être le secret de sa liberté. Mais le secret, c'est aussi cette part de soi, enfuie ; l'indicible.

---

<sup>197</sup> George Gusdorf, op. cit. p. 170.

## **Bibliographie**

### **Œuvres de Tierno Monénembo**

- *Les crapauds-brousse*, Seuil, 1979.
- *Les écailles du ciel*, Seuil, 1986.
- *Un rêve utile*, Seuil, 1991.
- *Un Attiéké pour Elgass*, Seuil, 1993.
- *Pelourinho*, Seuil, 1995.
- *Cinéma*, Seuil, 1997.
- *L'Aîné des orphelins*, Seuil, 2000.
- *Peuls*, Seuil, 2004.

### **Ouvrages, articles, interviews et autres travaux de/sur Monénembo**

- Cévaër Françoise, entretien avec Monénembo Tierno, in *Revue de littérature comparée N°1 Janvier-Mars 1993 : Littérature d'Afrique noire*, Paris, Didier Littératures, 1993, pp. 164-170.
- Célérier Patricia-Pia, « Autour de *Pelourinho*, entretien avec Monénembo Tierno, » in *Notre Librairie*, n. 126, juin 1996, p. 11.
- Gbanou Sélom, « Tierno Monénembo : la lettre et l'exil » in *Tangence*, N° 71, *Figures de l'exil dans les littératures francophones*, pp. 41-61.

- Malanda Ange-Sévérin, « Tierno Monenembo: littérature et transhumance » in *Présence Africaine*, N° 144, quatrième trimestre 1987, Paris, 1987, pp. 47-58.
- Monenembo Tierno, « Williams Sassine et moi », in *Jeune Afrique* N°1886, du 26 février au 6 mars 1997.
- Monénembo Tierno, « Salvador de Bahia : la ville la plus africaine du Brésil », in *Eben'A*, N°1, Paris, Eben'A, 2004, pp. 30-33.
- Monénembo Tierno, « La Guinée aussi » in *Notre Librairie*, n. 88-89, Juillet-Septembre 1987, p.8.
- Mouralis Bernard, « Du Roman à l'Histoire : Tierno Monénembo, *Peuls* » in *Etudes littéraires africaines*, « Littérature peule », N° 19, juillet 2005, Paris, Karthala, 2005, p. 43-49.
- Ngandu N'Kashama Pius, *Mémoire et écriture de l'histoire dans Les écailles du ciel de Tierno Monénembo*, Paris, l'Harmattan, 1999.
- Téko Agbo Ambroise, « Tierno Monenembo ou l'exil, l'impertinence et l'écriture » in *Notre Librairie*, N°126, *Cinq ans de littératures, 1991-1995, Afrique Noire 2*, Paris, Clef, juin 1996.

## Ouvrages sur la Guinée

- Baba Kaké Ibrahima, *Sékou Touré : le héros et le tyran*, Paris, Editions Jeune Afrique, 1987.
- Bah Thierno, *Mon combat pour la Guinée*, Paris, Kartala, 1996.
- Barry Alpha Ousmane, *Les racines du mal guinéen*, Paris, Karthala, 2004.
- Barry Nadine, *Guinée : les cailloux de la mémoire*, Paris, Karthala, 2003.
- Camara Djibril Kassomba, *La Diaspora guinéenne*, Paris, l'Harmattan, 2004.
- Devey Muriel, *La Guinée*, Paris, Karthala, 1997.
- Diallo El Hadj Maladho, *Histoire du Fouta Djallon*, Paris, l'Harmattan, 2001.
- Diallo Thierno, *Les Institutions politiques du Fuuta Dyallon au XIX<sup>e</sup> siècle*, Dakar, IFAN, 1972.
- Diawara Manthia, *En quête d'Afrique*, Paris, Présence Africaine, 2001.

- Fofana Khalil I., *L'Almamy Samori Touré*, Paris, Présence Africaine, 1998.
- Iffono Aly Gilbert, « Migrations mandingues dans la zone littorale guinéenne du Xvème et XIXème siècle » in *Migrations anciennes et peuplement actuel des côtes guinéennes*, sous la direction de Gérald Gaillard, Paris, l'Harmattan, 2000, p.77.
- Jeanjean Maurice, *Sékou Touré, un totalitarisme africain*, Paris, l'Harmattan, 2004.
- Kaba Lansiné, *Le "non" de la Guinée à De Gaulle*, Paris, Editions Chaka, 1990.
- Lewin André, *La Guinée*, Paris, PUF, Que sais-je, 1984.
- Sorry Charles E., *Sékou Touré, l'Ange Exterminateur*, Paris, l'Harmattan, 2000.

### **Ouvrages théoriques généraux et d'histoire**

- Baron Supervielle Silvia, *Le pays de l'écriture*, Paris, Seuil, 2002.
- Blanchot Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, réédition collection Folio Essai 1999.

- Boia Lucian, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les belles lettres, 1998.
- le Boulicaut Yannick et Càceres Béatrice, *Exils et créations littéraires*, Paris, l'Harmattan, les Editions de l'UCO (Université Catholique de l'Ouest), 2001.
- Bourgeacq Jacques, *L'Enfant noir de Camara Laye sous le signe de l'éternel retour*, Sherbrooke, Editions Naaman, 1984.
- Cabrol-Weber Marie-Hélène, *Robinson et robinsonnades*, Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 1993.
- Chevrier Jacques, *Williams Sassine, écrivain de la marginalité*, Toronto, Editions du Cerf, 1995.
- Deleuze Gilles, *Logique du Sens*, Paris, Editions de Minuit, 1969.
- Fanon Frantz, *Peau noire, Masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
- Gbanou Sélom, *Un théâtre au confluent des genres : l'écriture dramatique de Sénouvo Zinsou*, thèse de doctorat, Université de Bremen Romanistik, 1998.
- Genette Gérard, *Figure 3*, Paris, Seuil 1972.
- George Pierre, *Les migrations internationales*, Paris, PUF, 1976.

- Glissant Edouard, *Poétique de la relation*, Paris, Seuil, 1990.
- Gusdorf George, *Les Ecritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- Halbwachs Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, PUF, 1950, Paris, Albin Michel, 1997.
- Kasbarian-Bricourt Béatrice, in *Exil : la vie en suspens*, ouvrage publié à compte d'auteur, 1998.
- Kristeva Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- Makouta-Mboukou Jean-Pierre, *Littératures de l'exil : des textes sacrés aux œuvres profanes*, Paris, l'Harmattan, 1993.
- Maliki Angelo, François Roselyne et Gomes Manuel, *Nomades peuls*, Paris, l'Harmattan, 1988.
- Michaux Jean-Phillipe, *L'Autobiographie : écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996.
- Mouillaud-Fraisse Geneviève, *Les fous cartographes, littérature et appartenance*, Paris, l'Harmattan, 1995 coll 'Minorités et sociétés'.
- Midiohouan Guy Ossito, *L'Utopie négative d'Alioum Fantouré. Essai sur Le Cercle des tropiques*, Paris, Silex, 1984.

- Ndongo Siré Mamadou, *Le Fantang, poèmes mythique des bergers peuls*, Paris, Khartala-Unesco-Ifan, 1986.
- Pécaut Myriam, *La matrice du mythe*, Aubier Montaigne, 1982
- Plaza Monique, *Ecriture et folie*, Paris, P.U.F. 1986.
- Prat Michel, *Auteurs, lieux et mythes*, Paris, l'harmattan, 2002
- Pujolle Thérèse, *L'Afrique Noire*, Paris, Flammarion, 1994.
- Revault d'Allonnes Myriam, *Ce que l'homme fait à l'homme (essai sur le mal politique)*, Paris, Seuil, 1995.
- Ridon Jean-Xavier, *Henri Michaux, J. M. G. Le Clésion : l'exil des mots*, Paris, Kimé, 1995.
- Stamm Anna, *Histoire de l'Afrique précoloniale*, Paris, PUF, 1997.
- Steiner George, *Extraterritorialité, essai sur la littérature et la révolution du langage*, Paris, Calman-Lévy, 2002.
- Suhamy Henri, *La Poétique*, Paris, PUF, 1997.
- Todorov Tzvetan, *L'Homme dépaycé*, Paris, Seuil, 1996.
- Todorov Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.

- Wierviorka Michel, *La Différence*, Paris, Balland, 2001.

### Articles, entretiens

- Afan Huénumadji, « *Propos Scientifiques* », n° 01, Université du Bénin, Lomé, décembre 1985 p. 6.
- Arnaud Jacqueline, « *Exil, Errance, Voyage dans L'Exil et le désarroi de Nabile Farès* », in *Exil et littérature*, sous la direction de Jacques Mounier, Grenoble, Ellug, 1986, p. 53-68.
- Baba Kaké Ibrahima, « *L'époque coloniale* », in *L'Afrique, mythes et réalités d'un continent*, sous la direction de Rémy Bazenguissa et Bernard Nantet, Paris, le Cherche midi, 1995, p.122.
- Bisanswa Justin K., « *Dire et lire l'exil dans la littérature africaine* » in *Tangence, Figures de l'exil dans les littératures francophones*, n°71, hiver 2003, Université du Québec à Rimouski, Université du Québec à Trois-Rivières, p. 25-39.
- Bougnoux Daniel, « *L'exil mode d'emploi chez Julio Cortázar et Milan Kundera* » in *Exil et littérature*, p. 31-39.
- Brauman Rony, « *Des réfugiés par millions* », *Le courrier de l'Unesco, Les mondes de l'exil*, octobre 1996, p.25-28.

- Bricourt Bernadette, in *Le Regard d'Orphée, les mythes littéraires de l'occident*, « Préface », p. 11-18.
- Brosse M., « *Pour une lecture parallèle de l'Odysée et de Robinson Crusoe en tant que fables de l'exil* » in *Exil et littérature*, p. 7-16.
- Brunel Pierre, « *Les vocations d'Orphée* », in *Le Regard d'Orphée, les mythes littéraires de l'Occident*, Paris, Seuil, 2001, pp 35-54.
- Burgi-Golub Noëlle, « *D'exils en émotions, l'identité humaine* » in *Les Territoires de l'identité*, sous la direction de Tariq Ragi et Sylvia Gerritsen, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 27-58.
- Chemain Arlette, « *Evolution-transfiguration de l'exclu : Ecrire dans différents contextes géoculturels : M.-C. Blais, R.. Boudjedra, Tchicaya U'Tamsi* », in *Figures de l'exclu*, Actes du Colloque International de Littérature Comparée (2-3-4 mai 1997), texte réunis par Jacqueline Sessa, Publications de l'université de Saint-Etienne, 1999, p. 83-101.
- Chitrit Armelle, « *Julia Kristeva : Exil et appartenance* » in *Multi-culture, Multi-écriture, la voix migrante au féminin en France et au Canada*, sous la direction de Lucie Lequin et Marie Verthuy, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 73-82.

- Colin-Thébaudeau Katel, « *Dany Laferrière exilé au « Pays sans chapeau* », in Tangence, *Figures de l'exil dans les littératures francophones*, n° 71, p. 63-77.
- De Bruijn Mirjam, « Rapport interethnique et identité », in Youssouf Diallo et Günther Schlee, *L'ethnicité peule dans des contextes nouveaux*, Paris, Karthala, 2000, p.15-33.
- Diop Papa Samba, « *Littérature francophone subsaharienne : une nouvelle génération ?* » in Notre Libraire, *Nouvelle Génération*, n°146, Octobre – Décembre 2001, p.12-17.
- Fonkoua Romuald, « Mémoire(s) manipulé(e)(s) in *Mémoire, mémoires*, Cergy-Pontoise, CRTH, Université de Cergy-Pontoise, 1999, p. 5-8.
- Gbanou Sélom, « Tierno Monénembo : la lettre et l'exil », in *Tangence* n°71, p. 41-61.
- Heboyan de Vries Esther « Avant-propos » in *Exil à la frontière des langues*, Artois Press université, 2001, actes de la journée d'étude du 19 novembre 1999 à Arras, p. 7-8.
- Hien Vu Thu, propos in *D'encre et d'exil, premières rencontres internationales des écritures de l'exil*, Paris, BPI/Centre Pompidou, 2002, p. 37-63.

- Ibrahim Lila, « *Topographie pour une agression caractérisée de Rachid Boudjedra ou l'écriture de l'éclatement* » in *Littératures des immigrations 2 : Exils croisés*, Paris, l'Harmattan, 1995, p. 49.
- Javello Alain, « Un livre noir de la mémoire et de l'histoire », in *Raison Présente N°128 : Mémoire et histoire*, Paris, Nouvelles Editions rationalistes, troisième trimestre 1998, p.67-79.
- Kadaré Ismail, « *Le voyageur venu de loin* », *Le Courrier de l'Unesco, Les Mondes de l'exil*, octobre 1996, p. 20-21.
- Kom Ambroise, « Pays, exil et précarité chez Mongo Beti, Calixte Beyala et Daniel Biyaoula », in *Notre Librairie, Actualité littéraire 1998-1999*, N°138-139, septembre 1999, mars 2000, p.42-55.
- Lappierre Nicole, « *Vues d'ici et d'ailleurs* », article sur *L'Homme dépaycé* de Tzvetan Todorov, in *Le Monde*, 3 janvier 1997.
- Lavarbe Marie-Claire, « Maurice Halbwachs et la sociologie de la mémoire » in *Raison présente : Mémoire et histoire*, p. 47-56.
- Lopès Henri, « Mes trois identités » in *Discours sur le métissage, identités métisses. En quête d'Ariel*. Ouvrage publié sous la direction de Sylvie Kandé, Paris, l'Harmattan, 1999, p.137.
- Mohrt Michel, « Préface » des *Extraits commentés de Robinson Crusoe*, Paris, Librairies Générale Française, 1987, p.7.

- Moran Jacques, « *Kossi Efoui, l'Afrique universelle* », in *L'Humanité*, jeudi 16 avril 2001, p.16.
  
- Mounier Jacques, « Introduction » in *Exil et littérature*, Collectif, Grenoble, Ellug, 1986, p. 5-6.
  
- N'Débéka Maxime, propos tenus in *D'encre et d'exil, Premières rencontres internationales des écritures de l'exil*, Paris, BPI/Centre Pompidou, 2002, p. 67-88.
  
- Nedelcovici Bujor, « *La littérature pour patrie* », in *Le Courrier de l'Unesco, les mondes de l'exil*, p.17-18.
  
- Ngalasso Mwata Musanji, « Le livre et la parole, la problématique de la langue et de la littérature en Afrique Noire » in *Présence Africaine*, n. 125, 1983 Ngalasso Mwata Musanji, pp 180-181.
  
- Ni Loingsigh Aedin, « *L'exil dans les littératures africaines d'expression française* » in *Mots Pluriels*, revue électronique, n. 17 avril 2001 : [http:// www. arts. uwa. edu. au/Mots Pluriels/MP1701anl. Html.](http://www.arts.uwa.edu.au/Mots_Pluriels/MP1701anl.Html)
  
- Nota Michel, « *Giuseppe Ungaretti : d'une poétique de l'exil comme poétique de la trace* », in *Littérature des immigrations 2 : exils croisés*, p.161.

- Ouelet Pierre, « *Le lieu et le non-lieu : la structuration spatiale des images de soi et de l'autre dans les contextes interculturels* » in *Les entre-lieux de la culture*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 357-371.
- Pageaux Daniel-Henri, « *Francophonie et perspectives comparatistes : proposition pour une relance des études francophones* » in *Prothée Noir*, essai sur la littérature francophone d'Afrique Noire et des Antilles, Paris, l'Harmattan, 1992, p. 41.
- Pomian Krzytof, « De l'Histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet de l'histoire » in *Revue de Métaphysique et de morale*, 1998, n°1, p. 82.
- Saigh-Bousta Rachida, « *Exil et immigration : Prétexte et/ou quête du lieu vacant, Identité/Altérité/Immigration* » in *Littératures des immigrations*, p. 163-172.
- Sartre Jean-Paul, « *Orphée noir* », préface à *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1948.
- Scarpetta Guy, « *La mémoire transfigurée, a propos de Terra nostra de Carlos Fuentes* » in *L'Artifice*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1988, p.278.
- Seydou Christiane, « *Le Chameau, poème mystique ou...pastoral ?* » in *Itinérances en pays peul et ailleurs, mélanges à la mémoire de*

*Pierre Francis Lacroix*, Paris, Société des Africanistes, 1980, p. 25-52.

- Sgard Jean, « Conclusion » in *Exil et littérature* p. 291-299.
- Taboye Ahmad, « Koulsy Lamko, poète supplicié » in Notre Librairie, Nouvelle génération, N°146, Octobre-Décembre 2001, p.42-44.
- Thauvin-chapot Arielle, « *Figure de l'exclu et parcours de l'exclusion : le fou et l'écriture dans la littérature africaine contemporaine* », in *Figures de l'exclu*, Actes du Colloque International de Littérature Comparée (2-3-4 mai 1997), textes réunis par Jacqueline Sessa, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 115-127.
- Unwin Tim, « *Ecrire l'exil : rupture et continuité* » in *Mots Pluriels*, n. 17, avril 2001 : [http : www. arts. uwa. edu. au / Mots Pluriels/ MP1701 edito. Html.](http://www.arts.uwa.edu.au/Mots_Pluriels/MP1701_edito.html)
- U Tam'Si Tchikaya propos tenus dans *Littérature francophone, Anthologie*, Nathan/ACCT, 1992 p.190.
- Villanueva Ricard Ripoll, « *L'écriture de l'exil ou l'angoisse du vide : une lecture du roman "Ana Non" d'Agustin Gomez-Arcos* » in *Mots Pluriels*, n.17, avril 2001, p. 2 : [http://www. arts. uwa. edu. au. /Mots Pluriels/ MP1701rrv.html.](http://www.arts.uwa.edu.au/Mots_Pluriels/MP1701rrv.html)

- Virolle Marie, « *La chanson de Slimane Azem ou le Je dans l'exil* » in *Littérature des immigrations*, pp. 149-159.

## **Fictions**

- Achebe Chinua, *Things fall apart*, traduction française sous le titre *Le Monde s'effondre*, Paris, Présence Africaine, 1966.
- Bunyan John, *Le voyage du pèlerin*, traduction française et publication par La Croisade du Livre Chrétien, 1982.
- Carpentier Alejo, *El siglo de las Luces*, Mexico, 1962, traduction française sous le titre *Le siècle des lumières*, Paris, Gallimard, Folio, 1963.
- Chase-Riboud Barbara, *Echo of Lions*, New-York, 1989, traduction française sous le titre *Le Nègre de l'Amistad*, Paris, Albin Michel, 1989, 1998.
- Confiant Raphaël, *La Panse du chacal*, Paris, Mercure de France, 2004.
- Diop David, *Coups de pilon*, Paris, Présence Africaine, 1956, rééd. 1973.

- Fantouré Alioun, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1974.
- Halley Alex, *Roots*, Doubleday, 1977, traduction française sous le titre *Racines*, Paris, Hachette, 1977.
- Homère, *L'Odyssee*, traduction, introduction, notes et index par Médéric Dufour et Jeanne Raison, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- Kane Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
- Laye Camara, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953.
- Liking Werewere, *Elle sera de jaspe et de corail, journal d'une misovire*, chant-roman, L'Harmattan, Collection encre noire, 1989.
- Mérimée Prosper, *Tamango, Mateo Falcone et autres nouvelles*, réédition Flammarion, Paris, 1983.
- Sassine Williams, *Le Jeune Homme de sable*, Paris, Présence Africaine, 1979.
- Schwartz-Bart André, *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1972.
- Tournier Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1972.

- Waberi Abdourahmane Ali, *Balbala*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1997.

## Index

### A

Achebe, Chinua	379
Adiaffi, Jean-Marie	75
Afan, Huénumadji	354, 372
Alata, Jean-Paul	153
Alfa	112
Alloula, Abdelkader	85
Amado, Jorge	280
Ananou, David	7, 233
Apollinaire, Guillaume	34
Arnaud, Jacqueline	372
Asturias, Miguel-Angel	304
Azem, Slimane	254, 379

### B

Bâ, Hamadou Hampaté	5, 126, 264, 292
Baba, Kaké Ibrahima	104, 125, 134, 136, 145, 158, 171, 367, 372
Baghtache, Merzag	85
Bah, Thierno	16, 157, 158, 159, 160, 367
Baldwin, James	233, 361
Barry, Alpha-Ousmane	103, 143, 144, 151, 162, 171, 367
Barry, Nadine	103, 143, 144, 151, 162, 171, 367
Baudelaire, Charles	53
Bazenguissa, Rémy	125, 372
Begag, Azouz	322
Ben Jelloun, Tahar	152
Béti, Mongo	7, 21, 165
Beyala, Calixte	13, 92, 93, 94, 375
Bisanswa, Justin	13, 66, 82, 372
Biyaoula, Daniel	11, 92, 94, 375
Blanchot, Maurice	34, 35, 360, 368
Boia, Lucian	242, 369
Bonn, Charles	70, 163, 219
Borges, José Luis	58, 360
Boto, Eza	75
Boudjedra, Rachid	33, 344, 373, 375
Bougnoux, Daniel	58, 59, 372
Boukhobza, M'hamed	85

Bourgeacq, Jacques	177, 178, 369
Brauman, Rony	98, 99, 372
Brecht, Berthold	54
Brosse, M.	373
Brown, Sterling	82
Bruijn, Mirjam	262, 374
Brunel, Pierre	34, 373
Bunyan, John	31, 42, 379

## C

Cabral, Hamilcar	139
Cabrol-Weber, Marie-Hélène	50, 369
Caillé, René	123
Camara, Djibril	155, 165, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 183, 184, 200, 279, 312, 367, 369, 380
Camus, Albert	354
Canetti, Elias	54
Carpentier, Alejo	68, 304, 379
Castro, Fidel	145
Célérier, Patricia-Pia	263, 264, 365
Céline, Louis-Ferdinand	89
Césaire, Aimé	79, 82, 233, 280
Cévaër, Françoise	259, 365
Chase-Riboud, Barbara	70, 73, 379
Chemain, Arlette	33, 86, 373
Chevrier, Jacques	193, 194, 369
Chitrit, Armelle	206, 228, 345, 346, 373
Colin-Thébaudeau	14, 374
Confiant, Raphaël	73, 74, 160, 379
Cortázar, Julio	21, 56, 57, 58, 59, 97, 372
Coulibaly, Adama	23
Cullen, Cuntee	361

## D

Dadié, Bernard	5, 10, 75, 86, 92, 363
Damas, Léon	79, 82, 233
Dante	54
Darwich, Mahmoud	17, 27, 59, 61, 72, 97
Defoe, Daniel	21, 46, 47, 48, 49, 53, 360
Deleuze, Gilles	52, 369

Diallo, Thierno	77, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 123, 134, 143, 144, 148, 151, 201, 257, 262, 367, 374
Diderot, Louis	279
Diome, Fatou	92
Diop, Alioune	11, 12, 79, 80, 88, 374, 379
Diop, Birago	11, 12, 79, 80, 88, 374, 379
Diop, David	11, 12, 79, 80, 88, 374, 379
Diop, Papa Samba	11, 12, 79, 80, 88, 374, 379
Djaout, Tahar	85
Djedanoum, Nocky	88
Dogbé, Yves-Emmanuel	84
Dufour, Françoise	36, 380
<i>E</i>	
Effa, Gaston-Paul	245
Efoui, Kossi	11, 12, 95, 245, 376
Ehrembourg, Ilya	55, 182, 202
El Hadj Maladho	77, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 123, 134, 143, 144, 148, 151, 201, 257, 262, 367, 374
Eliade, Mircea	242
<i>F</i>	
Fanon, Frantz	78, 369
Fantouré, Alioum	8, 9, 15, 83, 131, 158, 164, 170, 173, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 190, 192, 195, 196, 197, 199, 202, 259, 370, 380
Farès, Nabile	21, 350, 372
Faulkner, William	264
Ferry, Jules	135
Flaubert, Gustave	264
Fofana, Khalil	128
Fonkoua, Romuald	3, 268, 308, 309, 374
François, Roselyne	41, 114, 115, 370
Freud, Sigmund	54
Fuentes, Carlos	236, 377
<i>G</i>	
Garcia-Marquez, Gabriel	304, 354
Gary, Romain	60, 61, 62, 93, 224
Gbanou, Sélom	3, 222, 310, 311, 354, 365, 369, 374
Genette, Gérard	357, 369
Gerritsen, Sylvia	18, 363, 373
Gide, André	297

Glissant, Edouard ----- 5, 265, 359, 370  
 Gombrowicz ----- 21, 55, 97  
 Gomes, Manuel ----- 41, 115, 370  
 Grossmann, Vassili ----- 182, 202  
 Guillén, Nicolas ----- 185  
 Gusdorf, George ----- 4, 14, 15, 364, 370

## ***H***

Halbwachs, Maurice ----- 268, 269, 290, 370, 375  
 Halley, Alex ----- 67, 68, 73, 121, 217, 233, 281, 361, 380  
 Hazoumé, Paul ----- 233  
 Heboyan de Vries, Esther ----- 9, 374  
 Hien, Vu Thu ----- 161, 374  
 Hikmet, Nazim ----- 27  
 Homère ----- 25, 36, 38, 350, 380  
 Houston, Nancy ----- 64  
 Hughes, Langston ----- 82, 361  
 Hugo, Victor ----- 213, 360, 363

## ***I***

Iffono, Aly Gilbert ----- 132, 368

## ***J***

Jarry, Alfred ----- 83  
 Jaurès, Jean ----- 135  
 Javello, Alain ----- 181, 375  
 Jeanjean, Maurice ----- 137, 138, 139, 146, 150, 153, 154, 171, 368  
 Jihad, Khadim ----- 29, 30  
 Joyce, James ----- 259

## ***K***

Kaba, Lansiné ----- 141, 153, 158, 205, 368  
 Kadaré, Ismaël ----- 47, 55, 56, 118, 360, 375  
 Kane, Cheikh Hamidou ----- 6, 10, 17, 77, 126, 180, 193, 312, 380  
 Kasbarian-Bricourt, Beatrice ----- 29, 30, 35, 370  
 Kerouac, Jack ----- 64  
 Kom, Ambroise ----- 93, 94, 375  
 Kourouma, Ahmadou ----- 8, 10, 84, 88, 89, 90, 91, 264, 288  
 Kristeva, Julia ----- 5, 206, 311, 315, 322, 324, 325, 326, 370, 373  
 Kundera, Milan ----- 21, 46, 55, 56, 57, 58, 59, 97, 350, 372

## *L*

La Guma, Alex -----	360
Labou Tansi, Sony -----	8, 83, 288
Lacarrière, Jacques -----	64
Lamko, Koulsy -----	11, 88, 89, 378
Laplace, Yves -----	353
Laronde, Michel -----	219
Lavarbe, Marie-Claire -----	289, 290, 375
Laye, Camara -----	166, 167, 169, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 183, 184, 200, 279, 312, 369, 380
Leiris, Michel -----	19
Lewin, André -----	104, 105, 106, 107, 111, 112, 121, 123, 127, 368
Liking, Were-Were -----	199, 306, 380
Loba, Aké -----	92

## *M*

Mabanckou, Alain -----	11, 100
Mac Kay, Claude -----	299, 361
Madelain, Jacques -----	350
Mahjoub, Jamal -----	64
Makouta-Mboukou, Jean-Pierre -----	27, 28, 31, 85, 350, 370
Malanda, Ange-Sévérin -----	248, 366
Maliki, Angelo -----	41, 114, 115, 370
Medjoubi, Ezzeddine -----	85
Midiohouan, Guy Ossito -----	186, 187, 370
Miraux, Jean-Philippe -----	19, 20, 311
Mobutu -----	150
Mouillaud-Fraisse, Geneviève -----	280, 327, 328, 329, 331, 333, 334, 370
Mounier, Jacques -----	101, 319, 372, 376
Mouralis, Bernard -----	1, 3, 260, 261, 366

## *N*

Nantet, Bernard -----	125, 372
Ndongo, Siré Mamadou -----	39, 371
Nedelcovici, Bujor -----	54, 376
Neruda, Pablo -----	97
Ngalasso, Mwata Mussanji -----	352, 376
Ngandu N'Kashama, Pius -----	258, 295, 366
Ni Loingsigh, Aedin -----	23, 350, 376
Niane, Djibril Tamsir -----	104, 126, 132, 134, 153, 173
Njami, Simon -----	92

Njehoya, Blaise----- 12, 95  
Nota, Michel ----- 70, 78, 79, 356, 357, 376

## **O**

Ousmane, Sembène-- 10, 79, 91, 103, 136, 138, 139, 143, 144, 151, 171, 363,  
367  
Oyono, Ferdinand-----7, 75

## **P**

Pageaux, Daniel-Henri----- 358, 359, 377  
Plaza, Monique ----- 328, 329, 332, 371  
Pomian, Krzytof----- 287, 377  
Popper, Karl-----54  
Prat, Michel ----- 235, 371  
Pujolle, Thérèse ----- 126, 371

## **R**

Rabelais, François ----- 264  
Ragi, Tariq----- 18, 363, 373  
Raison, Jeanne ----- 36, 181, 290, 375, 380  
Revault d'Allonnes, Myriam ----- 171, 371  
Ridon, Jean-Xavier ----- 355, 371  
Rousseau, Jean-Jacques ----- 18  
Roy, Gabrielle ----- 284

## **S**

Saïd, Edward----- 204, 205  
Saïgh-Bousta, Rachida----- 163, 164, 218, 232, 377  
Saint-Exupéry, Antoine----- 253  
Sansal, Boualem-----85  
Sarraute, Nathalie-----60  
Sartre, Jean-Paul ----- 81, 213, 377  
Sassine, Williams ---- 15, 26, 83, 158, 164, 165, 173, 188, 189, 190, 192, 193,  
194, 195, 198, 199, 202, 259, 350, 366, 369, 380  
Senghor, Léopold ----- 5, 7, 79, 81, 82, 157  
Sessa, Jacqueline----- 33, 44, 90, 324, 373, 378  
Seydou, Chistiane----- 39, 40, 377  
Socé, Ousmane ----- 10, 79, 91, 363  
Soljenitsyne, Alexandre ----- 55, 152  
Sorry, Charles----- 145, 148, 149, 368  
Soyinka, Wolé ----- 5, 84  
Stamm, Anna----- 119, 371

Steiner, George	265, 371
Stendhal	19
Suhamy, Henri	358, 371

### *T*

Taboye, Ahmad	89, 378
Tadjo, Véronique	88
Tchak, Sami	11, 13, 95, 101, 161
Thauvin-Chapot, Arielle	44, 90, 323, 324
Todorov, Tzvetan	62, 63, 160, 161, 167, 170, 171, 186, 275, 371, 375
Tournier, Michel	21, 46, 50, 51, 52, 53, 380

### *V*

Vallejo, César	58
Villanueva, Ricar	250, 296, 378
Virolle, Marie	254, 379

### *W*

Wa Thiong'o, Ngugi	84, 86
Waberi, Abdouramane	11, 12, 88, 95, 101, 253, 381
Wieviorka, Michel	194, 195

## Table des matières

<i>Introduction</i> .....	5
<i>Première partie</i> .....	25
<i>Situations et formes d'exil : de la traversée spatiale à l'exploration du moi</i> .....	25
<i>Chapitre I : Exils sacrés et profanes</i> .....	26
<b>1-1 Exils bibliques et coraniques</b> .....	28
<b>1-2 Des passeurs mythiques : Orphée et Ulysse</b> .....	35
<b>1-3 Du chant grec de l'exil à l'errance peule traduite par la poésie mystique et pastorale</b> .....	41
<b>1-4 L'écriture sacrée et profane de l'exil ou la perte d'un double lieu physique et spirituel</b> .....	44
<i>Chapitre II : L'exil : une constante de l'imaginaire</i> .....	48
<b>2-1 Portrait de solitaires : Robinson et Vendredi</b> .....	50
<b>2-2 Vécu et expression contemporaine de l'exil</b> .....	56
<b>2-3 L'expérience africaine</b> .....	68
2-3-1 Le temps de l'Histoire .....	69
2-3-2 Le temps des indépendances.....	87
2-3-3 Le temps de l'immigration : réinventer l'espace, la géographie .....	96
<i>Deuxième partie</i> .....	107
<i>La Guinée de l'oppression et de l'exil</i> .....	107
<i>Chapitre 1 : La Guinée et le mouvement migratoire</i> .....	108
<b>1-1 Mouvements et installation d'un peuplement composite</b> .....	110
1-1-1 Premiers habitants du Fouta Djallon.....	110
1-1-2 Nomades Peuls .....	116
1-1-3 L'intrusion portugaise et la traite négrière.....	121
<b>1-2 Le projet et l'installation coloniale</b> .....	127
1-2-1 La Guinée des mutations .....	127
1-2-2 Samory Touré : l'exil.....	132
<i>Chapitre 2 : Sékou Touré, l'Espoir, l'Oppression et l'Exil</i> .....	139

<b>2-1 L'Espoir .....</b>	<b>141</b>
2-1-1 Le courage d'un syndicaliste .....	141
2-1-2 1958 et la Guinée indépendante .....	145
<b>2-2 L'oppression.....</b>	<b>151</b>
2-2-1 Le PDG : une machine à broyer .....	151
2-2-2 Boiro, l'horreur, la honte.....	158
<b>2-3 L'Exil .....</b>	<b>162</b>
2-3-1 La fuite et la recherche d'un refuge .....	162
2-3-2 L'agression du souvenir .....	167
2-3-3 Mythe ou réalité du retour.....	171
<b><i>Chapitre 3 : Guinées de l'imaginaire .....</i></b>	<b><i>180</i></b>
<b>3-1 Camara Laye et l'Age d'or .....</b>	<b>181</b>
<b>3-2 Alioum Fantouré et le « livre noir de la mémoire » .....</b>	<b>188</b>
<b>3-3 Williams Sassine : écrire la différence .....</b>	<b>196</b>
<b>3-4 « Le passé recomposé » et « Le monde qui s'effondre » .....</b>	<b>203</b>
<b><i>Troisième partie .....</i></b>	<b><i>212</i></b>
<b><i>Tierno Monénembo : le Moi en exil .....</i></b>	<b><i>212</i></b>
<b><i>Chapitre 1 : L'écrivain et l'errance .....</i></b>	<b><i>213</i></b>
<b>1-1 Les lieux de l'exil.....</b>	<b>215</b>
1-1-1 Le lieu du rejet.....	215
1-1-2 Le lieu de la rupture .....	228
1-1-3 Le lieu de l'absence .....	238
<b>1-2 Ecrire le retour : <i>Pelourinho</i> et la part du mythe.....</b>	<b>241</b>
<b>1-3 Des territoires en fuite et des héros nomades .....</b>	<b>255</b>
<b>1-4 Une métaphore de l'exil : les lieux clos .....</b>	<b>264</b>
<b>1-5 Le peul et la question identitaire .....</b>	<b>266</b>
<b><i>Chapitre 2 : L'écrivain et la mémoire .....</i></b>	<b><i>277</i></b>
<b>2-1 Des lieux-mémoire .....</b>	<b>279</b>
<b>2-2 Des figures .....</b>	<b>294</b>
<b>2-3 Des événements.....</b>	<b>297</b>
<b>2-4 Le culturel et le spirituel .....</b>	<b>300</b>
<b><i>Chapitre 3 : Le périple du Moi .....</i></b>	<b><i>319</i></b>

<b>3-1 Le moi et le système : étranger à l'ordre.....</b>	<b>321</b>
<b>3-2 Le Moi et l'Autre : Tandem conflictuel ? Etrangetés inconciliables ? .....</b>	<b>329</b>
<b>3-3 Le Moi et le Moi : Etranger à soi-même.....</b>	<b>334</b>
<b>3-4 Le Moi et la folie : totale étrangeté.....</b>	<b>337</b>
<b><i>Chapitre 4 : Les mots et l'exil.....</i></b>	<b>347</b>
<b>4-1 Un discours éclaté .....</b>	<b>348</b>
4-1-1 La fragmentation sémique.....	349
4-1-2 Ecrire l'Autre : un discours binaire.....	353
4-1-3 Ecrire le monde : Un discours transréférentiel .....	355
<b>4-2 Ecriture de l'exil et exil de l'écriture.....</b>	<b>358</b>
4-2-1 Langue et récit en exil ou de l'exil.....	358
4-2-2 L'exil : Le lieu de l'écriture libérée .....	364
4-2-3 Vers une poétique de la trace.....	367
<b><i>Conclusion.....</i></b>	<b>371</b>
<b><i>Bibliographie .....</i></b>	<b>376</b>
<b>Œuvres de Tierno Monénembo .....</b>	<b>376</b>
<b>Ouvrages, articles, interviews et autres travaux de/sur     Monénembo.....</b>	<b>376</b>
<b>Ouvrages sur la Guinée .....</b>	<b>378</b>
<b>Ouvrages théoriques généraux et d'histoire.....</b>	<b>380</b>
<b>Articles, entretiens.....</b>	<b>384</b>
<b><i>Index.....</i></b>	<b>395</b>

