

## **LA PERVERSION DE L'ESPACE, CAUSE DE LA DEGRADATION ET DE LA MYTHIFICATION DE L'ENFANT DANS *CINEMA DE TIERNO MONENEMBO***

### **Résumé**

La corruption de l'espace de vie des jeunes est une cause essentielle de leur métamorphose négative. Cette perte de la jeunesse joue en contraste avec l'action de mythification d'un des leurs. Il s'agit de Binguel, personnage principal et héros du roman *Cinéma de Tierno Monénembo*. Il déserte l'école et son cadre familial pour fréquenter la rue, le marché, le bar..., cherchant par là-même à se faire gangster comme son mentor Benté, un autre délinquant. Par leurs pérégrinations dans le roman, se joue toute la tragédie de l'Afrique qui peine à se trouver des repères et des modèles.

**Mots-clefs :** Perversion-Espace-Enfant-Mythification-Cinéma

### **Abstract**

Corruption in the living space of young people is an essential cause of their negative metamorphosis. This loss of youth is in contrast with the mythical action of one of their own. It is about Binguel, main character and hero of the novel *Cinéma of Tierno Monénembo*. He abandoned school and his family to live in the street, the market, the bar ..., seeking thereby to become a gangster like his mentor Benté, another delinquent. By their peregrinations in the novel, the whole tragedy of Africa which is struggling to find landmarks and models, is being played out.

**Keywords:** Perversion-Space-Child-Mythification-Cinema

## Introduction

Les écritures postcoloniales semblent s'être libérées de l'hilotisme des thèmes majeurs comme la contestation pour s'immiscer dans une analyse minutieuse des sociétés africaines modernes. Le romancier guinéen Tierno Monénembo symbolise bien cette évolution du roman par son « *Écriture de l'instable* » (Auzas, 2004). Qui plus est, sa plume fine expose cette période de malaise général en Afrique par une description réaliste de l'espace romanesque. Ce dernier est chez lui une composante essentielle dans la construction du sens. Le langage spatial est en fait prédisposé « à pouvoir s'ériger en un métalangage capable de parler de toute autre chose que l'espace » selon l'expression de Greimas (cité par Zeithen, 2013 : 3). Le romancier façonne ses personnages dans un cadre bien choisi. Avec son roman *Cinéma* (Monénembo, 1997), il fait mouvoir de jeunes gangsters dans un espace du quotidien d'une ville africaine en l'an 1958. Le roman suit les pas d'un apprenti gangster Binguel et de son tuteur en gangstérisme Benté. Après la forêt, le marché et la rue, ils atterrissent au bar et Binguel tue, lors d'une bagarre, un grand bandit, ce qui fait de lui un héros. C'est en fait leur espace de vie qui serait à l'origine de leur métamorphose. Cet espace serait perverti par toutes les activités illicites qui s'y déroulent. Avec le terme perversion, on entrevoit le sens de *mettre sens dessus-dessous*. Au moment où se pose à notre société le débat sur les valeurs, le choix du sujet s'avère justifié. Il est formulé ainsi : « La perversion de l'espace, cause de la dégradation et de la mythification de l'enfant dans *Cinéma* de Tierno Monénembo ». *Mythifier* est l'action de donner à quelqu'un les attributs, l'aspect du mythe ou une dimension mythique. En une conception simple et générale, « le mythe sert de fondement à une culture dans le sens où il lui apporte des référents solides pour construire de bases références culturelles » (sic) (Cherel, 2001 : 53). Dès lors, le thème que nous nous proposons d'étudier soulève une problématique majeure : Quels sont ces espaces fréquentés par les jeunes et comment les pervertissent-ils ? Comment cette perversion du cadre de vie conduit-elle à la métamorphose de l'enfant et à sa mythification ? Il serait pertinent de s'intéresser au fait que Monénembo utilise, dans *Cinéma*, un espace du quotidien : la forêt, le cadre familial, l'école, le marché et d'autres lieux comme le bar et le cinéma. Nous verrons l'habileté du romancier à peindre ces espaces censés être soit *sains*, soit *suspects*, où la misère intellectuelle côtoie la déchéance morale. Nous nous intéresserons ensuite au processus de mythification du caïd qui commence dans ces espaces corrompus.

### 1. Une corruption des espaces « sains »

#### 1.1. La forêt

Le symbole d'une certaine pureté originelle de l'espace de la tradition est persistant dans le roman francophone. Mais cet espace *pur* est dessaisi de son caractère quant et quant à la dégradation des villageois par rapport aux valeurs authentiques. La forêt est le lieu sacré, lieu mystique de communion entre le visible et l'invisible. C'est un espace de symboles. C'est le lieu par excellence des rites initiatiques, cérémonies ignorées par Binguel et son mentor Benté. Pourtant, cette éducation inculque toutes les valeurs culturelles et toutes les règles de conduite en société. Monénembo mentionne ce manque par le biais de Binguel. Ce dernier affirme en effet : « Les épreuves de l'initiation dans les forêts sacrées n'égalent pas ce qu'il m'aura fait endurer » (Monénembo, 1997 : 22). Il est à lire dans cette élégie la primauté accordée aux leçons du maître Benté. L'apprenti caïd affirme avoir eu « l'impression d'avoir triplé d'âge » (Monénembo, 1997 : 41) après leur rencontre. C'est la preuve que le cursus initiatique a bien intégré le personnage. Mais le ridicule de cette initiation réside dans le fait que l'initiateur lui-même est un non-initié. L'élève s'en désole en ces termes : «...il se met à déguster avec la gourmandise d'un enfant non encore circoncis » (Monénembo, 1997 : 23). C'est en fait tout le système de formation traditionnelle que le romancier pervertit en ce lieu sain. Binguel avoue finalement qu'il avait « un sens peu développé des saisons et des rites » (Monénembo, 1997 : 45). Maître et élève deviennent des coquilles vides. La formation morale, intérieure, celle qui fait de l'homme un iceberg, dont la force n'est pas apparente, est inexistante.

La profanation des espaces sylvestres se manifeste en outre par les actes de perversion qui s'y produisent. C'est dans la forêt de Tambassa que Linguih et la copine de Lama-Diallo matérialisent leur adultère, d'où les remontrances hypocrites de Benté : « Pas dans la forêt de Tambassa, quand même ! » (Monénembo, 1997 : 77). C'est dans cette même forêt qu'on surprit le fou King Kong en train de « dévierger une jeune laitière » (Monénembo, 1997 : 118). Le couple Mlle Saval et Cellou s'y rend aussi pour se *connaître* (Monénembo, 1997 : 151). La forêt accueille encore la prison de Boubou-Blanc et son abjection (Monénembo, 1997 : 206). Elle est encore le lieu de règlement de comptes entre les jeunes de Mamou comme en attestent les bravades suivantes : « on réglera ça demain dans la forêt de Tambassa » (Monénembo, 1997 : 135) ou « on vous organisera un combat dans la forêt de Tambassa » (Monénembo, 1997 : 137). De plus, l'image édénique d'une Afrique traditionnelle où les enfants, selon la classe d'âge et le sexe, s'amuse insouciant et repus à la berge est corrompue par les comportements hyper-séducteurs précoces des jeunes filles : « Tous les garçons y viennent. Ils se cachent sous les branchages du néré, sur l'autre berge, et ils voient tout ce qu'ils veulent bien voir » (Monénembo, 1997 : 63). Ni le système des groupes d'âge ni la différenciation de sexe n'est respectée puisque Binguel convole avec Bissa, la grande sœur de son ami Hassana. C'est une complicité coupable et perverse qui lie les enfants. Elle s'oppose à l'idée de Fodé Diawara qui affirme que l'enfant « passe la journée entière en compagnie de ses pairs » (1972 : 71).

### 1.2.L'école et le cercle familial

D'autre part, il y a l'école et la maison familiale qui, censées être pour l'enfant des lieux sains d'épanouissement et de socialisation, deviennent des lieux de réclusion. L'école est par exemple assimilée à une prison : « l'école, c'est comme la prison » (Monénembo, 1997 : 34). Qui pis est, c'est une « saloperie » (Monénembo, 1997 : 98) pour Ardo, l'ami de Binguel, lorsque les sévices corporelles frisent la maltraitance. M. Camille veut écorcher Binguel pour son bien (Monénembo, 1997 : 94) et Karamoko l'avait « plus d'une fois écorché le dos à coups de fouet » (Monénembo, 1997 : 99). A l'école française comme à l'école coranique, le constat est le même : le maître veut graver la sagesse sur le corps des enfants. C'est ce que traduit l'étymologie du mot *écorcher*. Il s'ouvre ainsi à l'enfant le chemin royal de l'école buissonnière. Selon Mohamed Kéïta (2011 : 127), école buissonnière est appelée en mandingue « fils de la rue ». Cette expression montre mieux l'absentéisme démesuré de Binguel. Voici le lexique qu'il emploie : « Les rares fois où je me présentais à l'école » (Monénembo, 1997 : 85), « déserté l'école un mois ou plus » (Monénembo, 1997 : 86), « raté l'essentiel de mon année scolaire » (Monénembo, 1997 : 86), « ma trop longue absence » (Monénembo, 1997 : 87) assimilée à une « décade » (Monénembo, 1997 : 87) selon l'hyperbole du professeur Mlle Saval. Le divorce d'avec l'école est total. C'est à remarquer dans l'image de Mlle Saval qui joue en contraste avec celle de Binguel. Elle est confiante, incarnant l'autorité traditionnelle, avec élégance, bienséance et austérité. Avec cet élève, c'est l'image du rigolard, du caïd ou du pitre de la classe qui triomphe au détriment du pouvoir professoral et de l'avenir même de la nation. Ce chemin de la perte est soigneusement balisé par l'influence négative du *périscolaire* puisqu'il n'existe aucune instance de surveillance aux alentours de l'école. Il y a plutôt Benté et son chimérique univers de cow-boy.

Quant à la maison familiale, espace de séquestration pour Binguel, elle participe à la détérioration du personnage quoi que bonnes fussent ses conditions de vie. Aux absences répétées du père, grand commerçant averse, s'ajoute l'image d'une famille où le père déçoit son fils. Môdy Djinna, après une sanglante punition infligée à son enfant à l'école, s'en allait tout rouge de colère voir M. Camille pour un règlement de comptes. Mais que fut grande la déception de Binguel quand le lendemain il vit M. Camille sans « ecchymose au visage » (Monénembo, 1997 : 111). Et ce dernier de dire : « je n'ai pas revu ton père depuis la fête de l'année dernière » (Monénembo, 1997 : 111). De plus, l'absence et l'irresponsabilité du père conduisent à l'éclatement de la famille. Et, Binguel se surprend en train d'occuper, en tout sens, la place vide laissée par son père. Il a « l'extraordinaire impression d'avoir triplé d'âge » (Monénembo, 1997 : 41) et règne « avec l'attitude d'un véritable chef de famille » (Monénembo, 1997 : 41). Il soumet le lecteur à l'évidence : « Après tout, qui d'autre que moi occupe

la place du deuxième homme dans notre vénérable espace vital ? » (Monénembo, 1997 : 41). Cette métamorphose décuple la colère de Mère-Griefs qui insinue le responsable de cette détérioration du personnage : « A qui la faute si un gamin comme moi (« même pas encore capable d'aller tout seul au water ») prenait soudain des airs de commandant de cercle ! » (Monénembo, 1997 : 41).

L'expiation ou peut-être même la *catharsis* arrive avec le feu. L'incendie de la remise de Môdy Djinna qui tue Dick, le chien de Binguel, est l'occasion de rétablir une vérité : Binguel découvre que la toussoteuse Néné Goré est sa vraie mère et non Mère-Griefs (Monénembo, 1997 : 201). L'enfant est totalement déconcerté. Ainsi, son espace familial est déconstruit par l'absence d'une institution parentale de qualité qui encadre et éduque. Lors d'un entretien, Monénembo parle de cette famille en ces termes : « Binguel...un enfant déraciné à l'excès. Déracinement familial, déracinement national... Il n'a aucune référence. Qu'est-ce que son père ? C'est un commerçant de la pire espèce, un opportuniste à l'excès... [Binguel] grandit comme il peut » (Kéïta, 2011 : 328).

### 1.3. Le marché

Au dehors, Binguel retrouve « ...cette inexplicable sensation de liberté et de joie...recherchée en vain dans la classe de Mlle Saval ou, pire encore, sur le territoire de Môdy Djinna » (Monénembo, 1997 : 29). Il y a le marché. Cet espace très élargi offre aux personnages la liberté d'action et de pensée dont ils ont besoin. Mais la tenue et la vie du marché traditionnel africain étaient on ne peut plus réglementées. Pius Ngandu Nkashama en fait cette remarque intéressante : « le marché avait toujours été, dans l'univers originel, un lieu de rencontres sublimes, un carrefour de la réconciliation » (1985 : 87). En fait, l'institution du marché s'inscrit dans le cadre du raffermissement des liens parentaux, aussi lointains soient-ils. Elle requiert des rites, des sacrifices et des gestes d'échange pour respecter cette sorte de pacte hiérogamique entre la terre et les hommes. Ce marché sain est perverti dans *Cinéma*. Il est devenu un espace suspect avec des pratiques douteuses comme le recel, le vol, etc. Il est pleinement infesté par la cupidité et l'hypocrisie. Monénembo fait quelques mentions significatives de ce nouveau type de marché africain : « Mais est-ce un lieu ? Plutôt un univers indéfinissable où l'on badine et triche du matin à l'aurore. Un monde en soi, impossible à explorer malgré la familiarité qui vous y attache... » (Monénembo, 1997 : 19). Il faut aussi noter cette mention du narrateur Benté : « La première fois que nous nous sommes rencontrés, je ne savais du marché que l'incroyable chaos que l'on peut en apercevoir... » (Monénembo, 1997 : 29). La plus longue observation sur le marché se trouve plus loin :

« Et dans l'esprit des gens, aucune promenade digne de ce nom ne pouvant exister sans le marché... l'attroupement commence dès six heures...il ne manque jamais les spectaculaires vols à la tire, les bagarres derrière le coin des marchandes de poisson... Le marché ne ferme jamais à vrai dire. Il épouse les variations du temps : dolent mais sacrément probe en plein midi, fébrile et louche, quand la nuit tombe ou quand le voile d'un orage confère à la ville un climat de conjuration ».  
(Monénembo, 1997 : 69-70).

Dans ce marché, il se subodore que le vol, qui appelle la violence d'ailleurs, est cautionné. Il fait partie de la vie des hommes qui se piétinent et se nuisent joyeusement. Dans leur quotidien, *tricher* c'est *badiner* et vice-versa. Tout le monde s'y complait. Cette sourde complicité des hommes dans le mal est sous-tendue par l'autre équivalence : *matin* c'est *aurore*. C'est-à-dire qu'en dehors même du marché, les Mamounais se volent et se violentent toute la journée. Ainsi, vol et violence deviennent un ciment dans la société, quelque chose qui lie les hommes. Mieux, ils sont des « spectacles à ne pas manquer », ce qui est une perversion du marché traditionnel. Une autre équivalence achève de démythifier le marché : les prouesses du flûtiste Sarsan et de sa troupe sont assimilées aux « vols à la tire, les bagarres derrière le coin des marchandes ».

Par ailleurs, Monénembo emploie l'image du labyrinthe pour décrire le marché. Ce champ lexical est fourni : « univers indéfinissable », « monde en soi », « impossible à explorer » (Monénembo,

1997 : 19), « incroyable chaos » (Monénembo, 1997 : 29). Le désir de liberté des personnages se cristallise dans ce marché qui est un espace dilaté. Il est « sans limites et ne ferme jamais » (Monénembo, 1997 : 69). A l'idée d'un marché labyrinthique, s'ajoute la suspicion du marché noir. Il y a encore le fait que ce marché tient lieu de journal officiel pour la ville. Toutes les rumeurs partent de cet espace et tous les rapports journaliers de la société y sont exposés et débattus : «...tous ces flâneurs dont beaucoup ne sortent que pour rapporter dans leur quartier la négligence vestimentaire d'untel et les idylles qui se nouent et se dénouent entre les zazous et les honorables dames... » (Monénembo, 1997 : 70). Mieux, cette rumeur revêt le rôle d'instance narrative car c'est elle qui raconte au lecteur les suites de la bagarre au bar : « Il paraît que celui qui est à l'hôpital a toutes les chances de s'en tirer », « Ah, parce qu'il y en a un à l'hôpital ? », « Encore heureux qu'il ne soit pas mort comme l'autre », « Et c'est ce gosse-là qui a tué ? Hein ? » (Monénembo, 1997 : 214). Le marché attire ainsi quotidiennement badauds, dealers, voleurs et petites gens louches. C'est une sorte de jonction irrésistible entre cet espace et la racaille. C'est ce qu'on pourrait comprendre de la chanson de Sarsan : « Ma tête voudrait la gare, mais mes pieds m'entraînent au marché » (Monénembo, 1997 : 69). Le marché aime les jeunes apprentis au caïdat. Ils y imposent leur existence. En somme, ces espaces corrompus pervertissent les jeunes. Pire, ces derniers se mettent à fréquenter d'autres espaces *suspects* à la moralité douteuse comme le bar et le cinéma.

## 2. Les espaces de « déchéance » et la mythification finale

### 2.1. Le bar

Bien que clos, l'espace du bar est de liberté. En effet, c'est l'alcool qui libère et donne des ailes. Il procure une illusion de courage et permet de « vaincre son restant de timidité » (Monénembo, 1997 : 71) d'où le refus de toute autorité. La perversion de ce lieu, qui est un espace récurrent dans les romans de Monénembo, tient au fait qu'il pilule dans Mamou. Il est à la limite un endroit banal présent à tous les coins de rue. Dans *Cinéma*, le nombre des débits de boissons excède de très loin celui des écoles, des hôpitaux et des lieux de dévotion. Cet espace, même sans être le lieu central du roman, constitue un pôle actif de débauche et de perversion. Suivons les fréquentations de Binguel et Benté tout juste avant le drame salvateur : Café de la poste, bar de la dame Haby, échoppe de Sawdatou, bar de Sow Béla.

L'ambiance en ces lieux est aussi motif de perversion. Les comportements indécents qui y règnent rappellent le *komos* du culte dionysiaque où les beuveries n'ont d'égaux que les obscènes allusions sexuelles. S'employant à ivroger, les habitués du bar se livrent à toute sorte d'excès et laissent libre cours à la concupiscence. On s'amuse, on s'insulte : « Poufiassse » (Monénembo, 1997 : 169), on se caresse tendrement. Au bar de Sow Béla, les couples Binguel-Aïssatou et Benté-Marly se chuchotent des « mots obscènes », « bras dessus bras dessous » : « Nous renversons des bouteilles et des chaises et bousculons quelques couples », dit Binguel (Monénembo, 1997 : 174). Plus loin, le lexique employé justifie l'idée de *komos* : « nombreuses images burlesques et hallucinantes », « pliés de rire », « rit de plus belle », « l'extraordinaire comique de la scène », « pouffent de rire en recrachant de petits jets de whisky », « poufiassse », « hypnotisé par le rire spasmodique » (Monénembo, 1997 : 174-177). Dans *Cinéma*, il existe une libre promotion de l'alcoolisme ; la beuverie y est une forme d'éducation de la jeunesse. Et en parlant d'éducation, c'est justement celle que Benté donne à Binguel à propos de la manière de faire dans un bar. En fait, Binguel s'emploie à bien soigner sa posture et sa mise. Ceci participe à la recherche d'une certaine prestance, surtout en public. En rentrant au bar de Sow Béla et se sentant épié, Binguel dit : « Je prends une pose de dur pour faire oublier mes yeux trop blancs et ma carrure incertaine d'adolescent qui a trop vite grandi. En vain. » (Monénembo, 1997 : 166). Il sous-tend et aura même l'occasion de voir que dans un bar, espace pour les adultes, les pensionnaires, tout à son inverse, sont des durs à cuire à la carrure imposante. En plus de la posture, il y a la mode qui semble procurer à Binguel une certaine fierté ou une hauteur l'autorisant à fréquenter un bar. Il n'arrête pas de faire mention de son style vestimentaire : « Je remonte fièrement le col de mon veston ainsi que les pans de mon pantalon pour faire voir mes chaussettes de nylon et mes lumineux souliers de daim... » (Monénembo, 1997 : 79) ou « J'ai bien

fait de venir en chaussettes hautes, pantalon large et veston de gabardine » (Monénembo, 1997 : 166). Mieux, il rabroue l'une des filles du bar ainsi : « Tu me prends pour un boy ? Tu n'as pas vu mes chaussures et mon veston ? Hein ? » (Monénembo, 1997 : 169). Ce sont là des manières de caïds de films de gangsters ou de cowboys que les jeunes copient inlassablement à travers le cinéma. Nous reviendrons sur ce lieu de perversion. Cette imitation servile est poussée à des points extrêmes lorsqu'elle affecte la manière de boire une bière : « Quand on se veut un homme, on boit à même la bouteille », dit Benté (Monénembo, 1997 : 121). Le même dira « Surtout, buvons dans un verre...ça nous donnera un peu de classe devant toutes ces beautés » (Monénembo, 1997 : 171). Ces jeunes modifient donc leurs habitudes selon l'endroit et les circonstances. C'est lui-même qui va par la suite constater la perversion de ces lieux : « Les lieux neufs, mon gars, ça vous déforme les habitudes » (Monénembo, 1997 : 121).

Dès lors, se pose la question de la césure générationnelle. Binguel est considéré comme un homme, un « duc » (Monénembo, 1997 : 135). Il s'évertue aussi à prouver qu'il est un « vrai caïd » (Monénembo, 1997 : 129). Cette situation brouille totalement les repères : « L'alcool vient donc pervertir les enfants mais aussi troubler les frontières du monde adulte » (Auzas, 2004 : 34). Le problème de l'âge est souvent exposé et Binguel ment à constance. Il se déclare âgé de dix-huit ans. Mais, il y a ce regard et ce jugement de l'adulte qui établissent la vérité : « Ah, l'époque est différente ! En mon temps, il aurait fallu attendre ses vingt ans pour songer à faire cela (boire) » (Monénembo, 1997 : 126). Son âge véritable est quatorze ans. Il se passe un véritable enjambement entre l'adolescence et l'âge adulte en ce lieu. Les rituels de passage entre les générations sont presque inexistantes ou, s'ils existent, ils sont très douteux et pervers. Pour Binguel, cela passe par l'alcool et les filles : «...commander une bière, une bouteille de Tsin-tsao, une fois pour toutes, et que tu deviennes enfin un homme ! » (Monénembo, 1997 : 15) ou mieux «...à mon âge je n'ai toujours pas bu ma première bière ou couché avec une femme » (Monénembo, 1997 : 80). Ce rituel de passage est une perversion liée à l'espace du bar où alcool et sexe entrent en scène. Ces éléments font venir de coupables pensées. Après ses premières gorgées de bière, Binguel sent les effets pervers de l'alcool et dit : « La veuve Sawdatou m'a l'air d'avoir rajeuni » (Monénembo, 1997 : 125).

Enfin, Monénembo décrit l'espace du bar comme un « pandémonium » (Monénembo, 1997 : 168). Capitale imaginaire de l'enfer où Satan et ses acolytes prépareraient l'apocalypse, le *pandémonium* expose l'idée de perversion et de désordre du bar. C'est littéralement un lieu de toutes les tentations et de toutes les déviations. Monénembo classe le bar parmi « les nombreuses calamités qui menacent la terre : la politique, les jeux de cartes, les démons du négoce, les atlas de l'école, le bar de Sow Béla... » (Monénembo, 1997 : 39). Cet avertissement se mue en un panégyrique contre les dangers à fréquenter le bar et à en boire les services et, comme le dit Monénembo, contre « son extraordinaire facilité à corrompre et à ruiner » (Monénembo, 1997 : 124). Il y a en fait à noter la corrélation entre bar et enfer. L'alcool est déjà une aberration appelée « outre-du-diable, c'est jus-d'enfer, lait-de-panthère ou pisse-rose-du-démon » (Monénembo, 1997 : 124). Plus loin, Benté dit à son ami cireur Ardo : « Avec toute la bière que les anges te voient boire, tu es sûr de passer l'éternité en enfer » (Monénembo, 1997 : 152). Après, c'est le gérant et propriétaire du bar Sow Béla qui rend l'augurat funeste : « Vous savez tous, tas d'idiots, que Dieu vous retournera en enfer si vous buvez... » (Monénembo, 1997 : 168). La dernière voix qui médite des dangers du bar est, semble-t-il, une voix autorisée. C'est le maître coranique qui donne la sentence : « Ton âme aussi bien que ton cœur, ils vont tout donner au diable » (Monénembo, 1997 : 216).

Finalement dans cet espace *pandémoniaque*, c'est le vice, en général le mal qui l'emporte. Tous les crimes sont en effet commis dans le bar : le meurtre de Cellou le poète (Monénembo, 1997 : 156) et celui de Bambâdo (Monénembo, 1997 : 177). Monénembo montre à travers ces meurtres les dégâts que l'alcool peut causer. A la fin, la repentance de Binguel sonne comme un avertissement : « Pardon Karamoko...C'est vous qui aviez raison : le diable est plus fort que l'innocence des anges. Et le diable, au moment où je vous parle, a le même visage que moi. » (Monénembo, 1997 : 216). Donc il

y a à prendre garde à ces lieux de perversion car la jeunesse se meurt et les écoles se vident. Il n'en sera pas mieux avec l'espace du cinéma.

## 2.2. Le cinéma

Le cinéma n'est pas un espace central du roman éponyme. Mais il en est un cadre déterminant. C'est en effet dans cet espace que se joue, en bonne partie, « le devenir du continent noir » disait Kom (cité par Diallo, 2009 : 114). Sa prédominance sur Mamou dans *Cinéma* peut être sous-tendue par l'expression suivante : « Seule la toiture du cinéma est visible quand on jette un coup d'œil par-dessus le mur » (Monénembo, 1997 : 168). Cette image du cinéma coupole de la bourgade, surplombant l'esprit et le temps des hommes répond à la vision haute du narrateur sur un arbre perché au début du roman. En d'autres termes, les jeunes caïds sont les « [les rois de la ville] » (Monénembo, 1997 : 33) et leur code de conduite est le calque de l'imaginaire des westerns qu'ils suivent dangereusement au cinéma. En fait, la fréquentation du cinéma n'est pas une aberration en soi. Monénembo lui-même affirme dans un entretien accordé à Taina Tervonen, être un...

«...grand cinéphile ! Quand je pense à ma propre enfance, c'est le cinéma qui me vient en premier à l'esprit, le local même. Il symbolisait la ville plus que tout : une ville n'était une vraie ville que si elle avait sa salle de cinéma. Enfant, c'était pour moi le lieu où on pouvait se laisser aller dans l'imagination » (1998 : 1).

Lors du même entretien, il confirme connaître les westerns dont il est question dans le roman. Il en a même retenu les répliques cultes (Monénembo, 1997 : 34). La perversion du cinéma vient de ce qu'étant un espace de rêve, il enferme les jeunes dans le carcan d'une vie de liberté sans limites. Prenant ainsi goût à l'évasion et à l'aventure, ils se versent totalement dans l'amour inconditionnel du film et de l'espace virtuel du cinéma ; et justement le tragique arrive par le fait que les adeptes de ce lieu adoptent la morale, l'éducation et malheureusement le comportement des acteurs, des cow-boys et des bandits. Le jeune Binguel, « réceptacle de la culture globale de la jeunesse » selon le terme d'Elisa Diallo (2009 : 130), se laisse entraîner dans l'évasion. Ses propres termes témoignent du degré d'aliénation dont il est victime : « Je m'imaginai dans un film » (Monénembo, 1997 : 46), « je devais m'échapper, m'échapper pour toujours, faire le grand voyage » (Monénembo, 1997 : 47). Ce désir d'évasion se double d'une incertitude quant à la destination. En fait, son rêve est une quête d'un ailleurs incertain, un là-bas hypothétique comme en témoigne le lexique dans ses paroles : « Partir là-bas, vers le nord, ... vers les hameaux perdus dans les confins des nuages, vers les chemins des villes aux noms enrobés de miel : Dalaba, Pita, Labé, Tambacounda, Kaolack, Dakar... » (Monénembo, 1997 : 47) ou encore « des lieux irréels, charmants, délicieusement inquiétants, que je devinais juste après le pont de Mamouwol » (Monénembo, 1997 : 104).

Donc, au-delà de l'espace du cinéma, c'est-à-dire du lieu de projection, c'est l'espace de rêve dans lequel les spectateurs sont projetés qui intéresse le romancier. On peut d'ailleurs faire ici une remarque importante : aucun épisode du roman ne se déroule dans ce cadre du cinéma. Binguel, Benté et les autres jeunes ne font que commenter les films. De ce choix précis du romancier, on voit un désir manifeste d'allier cinéma et roman, deux arts qui partagent la même fiction et peut-être la même esthétique. Le roman s'intitule *Cinéma*, ce qui aux yeux du lecteur averti est un signe rapprochant la fiction romanesque du cinéma : la vie c'est du cinéma. On pourrait reprendre la formule selon laquelle « la vie a lieu sous un chapiteau et nous n'y sommes que pour amuser les dieux » (Monénembo, 2000 : 128). Dans son sens grec, le mot cinéma laisse entrevoir l'idée de *vicissitudes de la fortune*. Il serait intéressant à ce stade de rappeler les termes qu'emploie Monénembo dans la dédicace initiale du roman : « A la mémoire de mon frère Ibrahima, d'Alhassane Diomandé Diallo et de Thierno Homino, trois petits Mamounais, pur sucre, pur taro, victimes parmi d'autres des inepties de l'Afrique du siècle ». Un autre rapprochement non moins important est fourni par les très rares mots qui sont sortis de la bouche de King Kong, personnage énigmatique du roman, un fou, donc porteur d'une vérité. Trois mots : « Jaarama fucking life ! » (Monénembo, 1997 : 118). Mais qu'a-t-il voulu dire ?

L'alliance entre le terme autochtone et les mots anglais rend la pensée, ou, devrait-on dire la vie, inextricable.

Tous ces éléments constituent des mises en garde contre un calque servile de la culture des Blancs. Le film n'est que mirage et illusion. Mais les jeunes de *Cinéma* ont voué leur vie à être des caïds redoutables comme en témoigne Binguel : « j'étais devenu un homme un sacré petit cow-boy cruel et irrécupérable » (Monénembo, 1997 : 42). Etant tous armés d'un revolver ou d'une lame, ces jeunes jouent à la guerre et s'essaient avec succès au crime comme dans *Johnny chien méchant* (Dongola, 2002). Aucune instance de redressement ou de punition n'intervient dans le roman. On note la présence d'un certain commissaire. Nous reviendrons sur ce cas plus loin. Ce sont plutôt les jeunes eux-mêmes qui gèrent la sécurité et règlent à leur manière tous les dysfonctionnements de Mamou : « Ils attendent tous le crépuscule pour nous exposer leurs problèmes... Et puis, bof, on verra bien si c'est une affaire d'argent ou d'adultère » (Monénembo, 1997 : 72). Ainsi, la rue devient une sorte de république indépendante avec ses chefs, son économie et sa police. La liberté de vivre naît en partie d'une consommation abusive des westerns.

Toujours dans ce tragique transfert d'éducation qui pervertit la jeunesse, on note l'adoption de l'insolence verbale et de la moralité douteuse des films. Dans ces westerns, sexe, violence et insultes sont élevés au rang de valeur. La soirée de duc que Benté promet à Binguel fut agrémentée d'insultes, de violence et de sexe ou du moins, d'un projet de partouze avorté par la tournure tragique des événements. N'eût été cela, Binguel se serait fait dépuceler puisque « cette question de lit se [posait] de nouveau et cette fois-ci en termes concrets et inéluctables » (Monénembo, 1997 : 172). En effet, dans ces films l'ascension du caïd est liée aussi à l'accession à la femme. Il envoûte les femmes et les possède tel un mâle dominant. Mais le drame se prépare et l'imitation des westerns y est encore présente : ils commandent comme de vrais cow-boys « Ok White Horse for all » et vident cul sec leurs verres » (Monénembo, 1997 : 173). C'est l'espace de rêve dans lequel ils vivent qui les pervertit et les conduit au tragique.

Au demeurant, l'espace du cinéma tend à disparaître dans les temps modernes. Mais de nouveaux espaces qui lui sont connexes se sont imposés : les salles de jeux et de paris gagnants. Ces espaces prisés des jeunes semblent être exempts de contrôle. Beaucoup de jeunes n'hésitent pas à désertir les salles de classes pour aller parier sur les matchs du week-end. A ce rythme, il sera difficile de mettre en valeur l'argent dépensé en écoles et en hôpitaux. Il urge de promouvoir une éducation cinématographique et ludique pour enrayer les dangers que représente une jeunesse qui vit dans l'illusion.

### 2.3. La mythification de l'enfant caïd

La mythification du jeune caïd est la résultante d'un contexte de perversion et de déception que vit le peuple, surtout celui de l'Afrique des indépendances. Cette mythification suit une logique absolue qui commence dans le cadre familial de Binguel et s'y termine. Il se produit une sorte de combinaison de mythes qui justifie la naissance de la légende du caïd. Il y a d'abord cet enfant héros choyé en famille et distinct des autres. Voici ce que dit le père : « Va un peu voir chez les voisins si leurs enfants à eux déjeunent aussi de croissants au beurre et d'un grand bol de Nescao... » (Monénembo, 1997 : 32). En parlant du cartable de son fils, il lui fait remarquer que « Même les enfants du Libanais de Boulbinet, même la fille de M. Goude n'en ont pas de pareils !... » (Monénembo, 1997 : 32). Il est aussi le « seul de la ville à posséder un chien [acheté plus de trente mille chez les Métropolitains de Kindia]. Au même titre que les petits blancs de Dumez ! » (Monénembo, 1997 : 200). Celles que Binguel considère comme ses mères ne manquent pas aussi de l'entourer d'une affection digne d'un héros mythique, un fils unique de surcroît. Cela glorifie sa naissance et son enfance. Mère-Griefs l'appelait gentiment « mon parfum-de-coumarine, mon petit-astre-chevelu, mon rêve à portée-de-main » (Monénembo, 1997 : 47) ou encore mon « taurillon-d'or ou mon petit-porte-bonheur » (Monénembo, 1997 : 51). Il ne serait pas vain de signaler ici, en guise d'élément annonciateur de la métamorphose de Binguel, que le taureau d'or dans la bible est l'objet du péché des Israélites et de la



colère divine. Par ailleurs, à l'école, la maîtresse s'épanche d'un couplet sur ses qualités : « pour une fois un élève doué d'un peu de tout mais qui méprise ses propres dons » (Monénembo, 1997 : 32).

Cependant, c'est dans la rue que se forge sa réputation de cow-boy intraitable. Mais avant, C'est Benté, son tuteur en caïdat qu'on glorifie : « ...Je me dis qu'il est bon qu'il y ait encore à Mamou des gens comme toi Oklahoma Kid. Avec toute cette jeunesse qu'on voit flotter dans les rues, moi je dis qu'il en faut pour les soutenir » (Monénembo, 1997 : 131). Ensuite c'est à son tour de présenter son poulain avec une fierté démesurée après l'avoir attifé d'un surnom redoutable : « Lui ! Il s'appelle l'Homme de l'ouest, mon bras droit ! » (Monénembo, 1997 : 79). Plus loin dans le roman, on voit le mentor s'exclamer à propos de son acolyte : « Voyez ce que peut donner une graine saine et bien soignée...Un petit crack qui ira loin, très loin ! » (Monénembo, 1997 : 120). A sa suite, chacun y va de son éloge pour Binguel. Ce sont d'abord des murmures, donc la foule qui dit : « Oui, oui, c'est bien lui...un gosse de Hôré Fello...le fils de Môdy Djinna... J'ai toujours dit que Hôré fello avait les enfants les plus vaillants de Mamou... Normal, ils savent se battre, eux...! » (Monénembo, 1997 : 132). Au bar de Sow Béla, lieu du drame ou devrait-on dire de la délivrance, Binguel s'est déjà fait une bonne renommée de gangster : « Il a déjà un nom lui aussi : L'Homme de l'ouest » (Monénembo, 1997 : 166).

Après ces mythes annonceurs de la mythification du caïd, arrive le premier épisode, épreuve d'équilibre à l'échoppe de Sawdatou (Monénembo, 1997 : 131-132). Voici le pari insidieux : « Supposons que l'on pose ce tabouret sur quatre verres renversés..., mais peux-tu me dire si tu peux t'arrêter sur ce tabouret sur un seul pied avec ta bouteille de bière en équilibre sur ton crâne sans en verser une goutte ? Je parie ma montre. » (Monénembo, 1997 : 130). Cela semble assez tendancieux de la part d'inconnus qui, un peu plus tôt, lorsque Benté leur offrait une tournée, « [échangeaient] sourires et clins d'œil, heureux de trouver un bon bougre bourré de fric et de sottises pour les souler à si bon compte » (Monénembo, 1997 : 125). Lorsqu'il relève avec prestance le défi, Binguel savoure les commentaires joyeux et l'applaudimètre. Nous sommes ici à un stade d'admiration totale, ultime étape avant la mythification. L'adresse, la justesse et la finesse de Binguel sont traduits par le champ lexical de l'impeccabilité mêlé à celui de l'exploit : « même majesté, mêmes gestes lents, finement décomposés, magicien, exhiber, numéro inédit, perché là-haut, sans flageoler » (Monénembo, 1997 : 133). Les jalons de la confrontation finale sont posés à cet instant puisque les perdants promettent de se rattraper, donc de se venger.

C'est ensuite au bar Sow Béla, « dans ce maudit lieu » (Monénembo, 1997 : 215) que se déroule la dernière scène du *film*. Cela se passe comme d'habitude. Le héros du film combat et vainc le bandit. Rien ne manque pour qu'il y ait mort d'homme : alcool, insolence, ivresse, provocation, arme et surtout une forte présence féminine à ne pas négliger. La femme guide les comportements et les décisions des hommes. Ici, c'est elle, la compagne du parieur perdant, qui pique l'orgueil de son homme par des termes tribaux et belliqueux : « Tu me déçois, Yaya fils de Sâdou » (Monénembo, 1997 : 176-177). En parfaite délatrice, elle pousse son homme à l'action en lui rappelant sa naissance, sa lignée, son sang et son héroïque ascendance qui ne saurait souffrir d'un affront. De là, les choses s'amarrent : une gifle, une prise de judo monumentale, « un coup de couteau et un coup de revolver, juste ce qui avait été écrit au ciel ! » (Monénembo, 1997 : 215). C'est le prolongement du conflit entamé un peu plus tôt dans le roman. Le réalisme de la description finit de donner à la scène un ton tragico-épique. Le lecteur-spectateur appréciera volontiers la violence qui portera Binguel au panthéon des *héros* de la nation.

Les dernières lignes du roman consacrent la mythification proprement dite du caïd, du criminel. Ce contraste apparaît dans le *pleurer-rire* des mères de Binguel. Mère-Griefs applaudit en s'écriant : « Bravo, mon grand cow-boy! Entre donc, entre, tu te doutes bien que tout le monde t'attend ! » (Monénembo, 1997 : 216). En ce moment, « Néné Goré [pleurait] sur le fauteuil de la terrasse » (216). Dedans, le père et les autorités attendent l'arrivée du *héros*. Il y a cependant un *intrus* dans ce groupuscule de responsables : le commissaire de police transparent dans tout le roman, personnage dont Binguel ne connaît même pas le nom. En effet, le *héros* cite les noms des hommes présents sauf

celui du commissaire ; il le désigne ainsi : « celui qui est habillé en bazin » (Monénembo, 1997 : 215-216), donc un *homo quidam*. Cet homme n'intervient qu'à la fin du roman. On a entendu parler de lui pour une nébuleuse affaire de corruption (Monénembo, 1997 : 188). Le vocabulaire assez dépréciatif parce que bestial employé par Binguel édifie le lecteur sur ce personnage : « Il s'avance vers moi, découvre ses canines carnassières, jaunies par le tabac et la noix de cola » (Monénembo, 1997 : 217). L'expression « canines carnassières » relève le caractère prédateur de ce commissaire. L'usage abusif du tabac et de la noix de cola, renforcé par la connotation de la couleur jaune, achève de montrer le degré de décrépitude de ce personnage. Ses mots de la fin « Merci de nous avoir débarrassés de cette ordure de Bambâdo ! » (Monénembo, 1997 : 217) traduit l'incapacité des institutions de la nation à assurer la sécurité des populations et de leurs biens. Il fait de la sécurité par procuration. Durant tout le roman et malgré les agissements des jeunes, il n'y a aucune police, aucune autorité qui essaye d'endiguer le mal de cette société. En employant un « nous » collectif, le commissaire confie à Binguel les craintes et les tourments de tout le peuple. Sa sécurité repose sur les épaules fragiles d'un jeune caïd. On assiste à une promotion, à une mythification. La légende de celui qui a tué le plus grand ennemi de la nation est née. Les rumeurs et les ouï-dire se chargeront de disséminer ce mythe moderne comme pour respecter une caractéristique fondamentale du mythe qui est la dimension orale.

Cette mythification d'un enfant gangster et son ascension sociale répondent à un désir manifeste de la population de se faire des héros, espèces en voie de disparition en cette Afrique tourmentée. Le peuple se cherche en fait une figure identificatoire pour maquiller sa vie terne et misérable. Si Binguel est héroïsé, c'est parce qu'il occupe à sa manière une place laissée vide. Il symbolise ainsi un échec cuisant des politiques africaines. Selon Boubacar Boris Diop, cette mythification traduit les angoisses, « les doutes et les errements de la nation » (cité par Sarr, 2010 : 146).

## Conclusion

Posant l'éducation et le cadre de vie des jeunes en débat, *Cinéma* de Monénembo montre la manière dont les espaces que Binguel a fréquentés l'ont façonné. Analyser la perversion de cet espace de vie a permis de comprendre la transformation de Binguel et, à travers lui, celle de la jeunesse africaine. Fuyant la claustration du cadre familial et de l'école, cette jeunesse assiège les espaces dilatés comme le marché, la rue, la forêt et même le bar et le cinéma. Elle en devient maîtresse en s'organisant en une sorte de contre-pouvoir et en s'inscrivant à l'école du caïdat, copiant servilement leurs héros de cinéma. Tout leur espace de vie devient la métaphore des sierras de cow-boys ou « ce lointain et fabuleux pays que les [cow-boys] se devaient d'habiter » (Monénembo, 1997 : 101). De leurs rêveries de vieux cow-boys, les jeunes deviennent de vrais gangsters et font un tragique transfert d'éducation, de comportement et de mode de vie. Il va sans dire ici que la porosité entre fiction et réalité permet aux personnages jeunes, donc insouciantes d'évoluer à satiété dans les deux mondes.

Dans une Afrique en voie de perte et de dégradation, ces jeunes semblent être les seuls capables de se hisser au-dessus du lot commun et d'assumer la définition du mot mythe. Binguel arrive à tuer Bambâdo, la terreur des Mamounais. Il devient ainsi le mythe qui va « galvaniser le peuple et le porter en avant » selon l'expression de Cheikh A. Ndao (1967 : 17). En tout cas, il semble être la solution pour un peuple en déchéance. Et le lecteur ne se plaindra pas de Binguel puisque la fin heureuse du roman comble ses attentes. Mais les dangers d'une éducation ratée vont au-delà de la mythification d'un vice qui passe comme une vertu. C'est tout un avenir qui se construit sur des contre-valeurs. La nation, répétant en chœur « *Bravo Binguel !* », acquiesce au vice et au crime. La renaissance après la désillusion des indépendances passera donc par un retour aux valeurs authentiques et par la maîtrise de la rétivité de la jeunesse. Claude Mac Kay avait proposé, pour une véritable renaissance nègre, de « plonger jusqu'aux racines de notre peuple et bâtir sur notre propre fonds » (Cité par Kesteloot, 1967 : 29), c'est-à-dire, construire notre avenir sur des valeurs propres. Et pour que cette jeunesse aille à l'abord du monde moderne, Maurice Debesse formule ces injonctions : «...éviter que

l'imitation tourne à l'agitation, que la ferveur dégénère en fanatisme, que l'esprit d'indépendance se stérilise dans l'insubordination » (1942 : 120).

### Références bibliographiques

- Auzas, N. (2004). *Tierno Monénembo, Une écriture de l'instable*. Paris : L'Harmattan.
- Cherel, B. (2001). *Mythe antique, mythe moderne à travers l'Odyssée d'Homère*. Mémoire de DEA, Université de Nantes, France. <http://www.altaride.com/Autres/Memoire/memoire-version-02.pdf>. Consulté le 09 avril 2019.
- Debesse, M. (1942). *L'Adolescence*. Paris : PUF.
- Diallo, É. (2009). *Moi qui vous parle Identité et énonciation dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*. Thèse de Doctorat. Université de Leyde, Pays-Bas. <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/13431/PROEFSCHRIFT+DIALLO.pdf;jsessionid=C3413FF1DB9A7697652B0AD6D1DE1B3B?sequence=1>. Consulté le 09 avril 2019.
- Diawara, F. (1972). *Le manifeste de l'homme primitif*. Paris : B. Grasset.
- Dongola, E. (2002). *Johnny chien méchant*. Paris : Le Serpent à Plumes.
- Kéïta, M. (2011). *Approche psychocritique de l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*. Thèse de Doctorat. Université Paris-est Créteil Val de Marne, France. <https://docplayer.fr/7492796-Approche-psychocritique-de-l-oeuvre-romanesque-de-tierno-monemenbo.html>. Consulté le 09 avril 2019.
- Kesteloot, L. (1967-1992). *Anthologie négro-africaine*. France : Vanves Cedex: Edicef.
- Monénembo, T. (1997). *Cinéma*. Paris : Seuil.
- Monénembo, T. (2000). *L'Ainé des orphelins*. Paris : Seuil.
- Ndao, C. A. (1967). *L'Exil d'Albouri*. Paris : J. Oswald.
- Nkashama, P. N. (1985). *Kourouma et le mythe. Une lecture de Les Soleils des indépendances*. Paris : Silex.
- Sarr, Fodé (2010). *Histoire, fiction et mémoire dans l'œuvre de Boubacar Boris Diop*. Thèse de Doctorat. Université de Montréal, Canada. [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/5491/Sarr\\_Fod%C3%A9\\_2010\\_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/5491/Sarr_Fod%C3%A9_2010_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y). Consulté le 09 avril 2019.
- Tervonen, T. (1998, mai). Western à l'africaine, Entretien avec Tierno Monénembo. *Africultures*. <http://africultures.com/western-a-lafricaine-403/>. Consulté le 09 avril 2019.
- Ziethen, A. (2013, juillet). La littérature et l'espace. *Arborescences* 3. <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar/>. Consulté le 09 avril 2019.