

# **Monénembo avec et contre Monénembo : symétrie et dissymétrie identitaires dans *Les Coqs cubains chantent à minuit* de Tierno Monénembo**

Yannick Judicaël MOUNIENGUET M'BERAH,  
Université Omar Bongo (Gabon)  
Centre d'Etudes et de Recherches Littéraires sur les Imaginaires et la Mémoire (CERLIM)  
m.yannick1er@gmail.com

## **Résumé**

L'œuvre de fiction pourrait être considérée comme le lieu d'un assemblage, d'un montage à l'intérieur duquel se rencontrent aussi bien les pratiques artistiques, les divers groupes humains que les cultures justifiant le statut composite et l'histoire des sociétés telles que Cuba, pays dans lequel se déroule l'intrigue du roman de Monénembo.

Sur les fondements de cette intrigue historique, nous formulons l'hypothèse selon laquelle les jeux de masques laissent transparaître un certain narcissisme tantôt réel tantôt métaphorique qui permettrait de lire la persistance de la figure de l'auteur sous la trame narrative. Ce jeu de rôles permet à l'auteur de se chercher une identité non pas sociale, mais plutôt spirituelle et artistique.

En définitive, au milieu de la mosaïque culturelle qui caractérise *Les coqs cubains chantent à minuit*, la figure de l'auteur persiste à travers celle du personnage-médiateur qui poursuit, par des échos métaphoriques et un visage multiple, l'image du maître qui le crée et lui délègue la compétence fictionnelle dont il ne jouit cependant que partiellement.

**Mots clés :** Dissymétrie, Etymon culturel, Identité, Narcissisme métaphorique, Symétrie.

## **Abstract**

The work of fiction could be considered as the place of an assembly, of a montage within which artistic practices, the various human groups as well as the cultures justifying the composite status and the history of societies meet. such as Cuba, the country in which the plot of Monénembo's novel takes place.

On the foundations of this historical intrigue, we formulate the hypothesis according to which the games of masks reveal a certain narcissism, sometimes real, sometimes metaphorical, which would make it possible to read the persistence of the figure of the

author under the narrative frame. This role play allows the author to seek an identity that is not social, but rather spiritual and artistic.

Ultimately, in the midst of the cultural mosaic that characterizes Cuban roosters at midnight, the figure of the author persists through that of the character-mediator who pursues, through metaphorical echoes and a multiple face, the image of the master who creates it and delegates to it the fictional competence which, however, it only partially enjoys.

**Keywords:** Dissymmetry, Cultural etymon, Identity, Metaphorical narcissism, Symmetry.

## Introduction

La fiction et la réalité sont-elles symétriques ou dissymétriques par rapport à la ligne qui les sépare sur le plan ontologique ?

Voici une question qui pourrait résumer notre préoccupation et s'inscrire dans le champ d'investigation qui est le nôtre, à savoir celui de la pertinence socio-anthropologique des mondes fictionnels et des énoncés qui les « fabriquent ». S'interroger sur la relation entre réalité et fiction, dans le cadre de cet article, c'est aussi tenter de dépouiller les enjeux de l'identité en retirant les masques des personnages ainsi que ceux qui donnent vie et consistance à ces univers imaginaires.

D'abord, il est essentiel de rappeler qu'avant d'exposer le téléspectateur ou le lecteur aux phénomènes fictionnels, et en vue de dégager leur responsabilité, certains réalisateurs de films ou auteurs d'œuvres littéraires tiennent à avertir ces derniers quant à la nécessité d'éviter de confondre réel et imaginaire<sup>1</sup>. Parce que les deux univers répondent à des logiques différentes, leurs mécanismes de fonctionnement reposent sur des modalités distinctes et appellent, par conséquent, des niveaux d'interprétation différents. Dans cette perspective, et dans une formule devenue très célèbre reprise, entre autres, par Gilbert Manès, (2000, p. 8) celui-ci rappelle : « *Ce roman est une œuvre de pure fiction. En conséquence, toute ressemblance, ou similitude avec des personnages et des faits existants ou ayant existé, ne saurait être que coïncidence fortuite* ». Autrement dit, le « fabricant » de fiction n'aurait aucune intention de représenter des personnages de la vie réelle ou de mettre en scène des situations dans lesquelles ceux-ci seraient les acteurs<sup>2</sup>. En

---

<sup>1</sup> En littérature, on peut citer deux personnages qui traduisent les risques liés à une telle confusion, notamment *Madame Bovary* de G. Flaubert et *Don Quichotte* de M. de Cervantès. Les personnages éponymes de ces œuvres sont à la fois charmants et troublants ; malheureusement victimes de leurs lectures, ils finissent par confondre romanesque (imaginaire) et réalité.

<sup>2</sup> Toutefois, cette conception de l'acte fictionnel pourrait s'opposer à une certaine conception du réalisme ou du naturalisme littéraire, celui d'un Balzac ou d'un Zola par exemple. Dans cette perspective, on se souvient de la formule de G. Duhamel (1884-1966) qui considérait que « *le romancier est l'historien du présent, alors que l'historien est le romancier du passé* ». Le premier segment de la citation suggérant que le rôle du romancier (réaliste ou naturaliste) est de rapporter les faits tels qu'ils sont, en privilégiant la source documentaire si nécessaire. Bien au-delà des courants, réaliste et naturaliste, on peut citer quelques romans inspirés de faits divers, notamment *Le Rouge et le noir* de Stendal, *Le Comte de Monte Cristo* d'A. Dumas, *Madame Bovary* de G. Flaubert, *La Séquestrée de Poitiers* d'A. Gide, *De Sang-froid* de T. Capote, et bien plus récemment *L'Adversaire* d'E. Carrère et *Le Tatoueur d'Auschwitz* de H. Morris.

somme, l'éventuelle parenté qui pourrait être relevée, d'une manière ou d'une autre, entre un personnage de fiction et une personne réelle serait le fruit d'un simple hasard.

Cette précaution narrative et esthétique n'est pas toujours partagée, notamment par un auteur tel que Kossi Efoui<sup>3</sup> (2008, p. 7) qui, en guise d'épigraphe à son roman *Solo d'un revenant*, formule à l'attention du lecteur la mise en garde suivante : « *Les personnages de ce livre sont des êtres de fiction comme nous tous. Toute ressemblance, même fortuite, avec les vivants, les morts et les morts vivants, est donc réelle* ». A double titre, cette citation pourrait être inquiétante, car elle suppose, d'une part, que les personnes réelles sont réduites à des êtres de fiction et que, par ailleurs, la fiction narrative serait le prolongement de la réalité ; si ce n'est la réalité elle-même qui deviendrait l'anti chambre de la fiction<sup>4</sup>.

Dans cette confrontation entre le fictionnel et le réel qu'elle propose, la citation du dramaturge et romancier togolais témoigne d'un brouillage des frontières qui abolit la différence ontologique entre le monde réel et le monde imaginaire. En émettant un tel postulat, le dramaturge et romancier togolais envisage la refonte de deux univers préalablement distincts en une sphère unidimensionnelle à l'intérieur de laquelle les personnages (réel et fictionnel) seraient gouvernés par les mêmes principes et les mêmes lois existentielles.

Pour tenter de trouver un équilibre à ce débat, cette étude porte le titre suivant : « **Monénembo avec et contre Monénembo : symétrie et dissymétrie identitaires dans *Les Coqs cubains chantent à minuit* de Tierno Monénembo** ». Derrière ce titre, le sous-entendu d'une coopération puis d'un conflit de l'auteur du roman avec lui-même n'est que le prétexte permettant de formuler l'hypothèse selon laquelle il est possible de lire *Les Coqs cubains chantent à minuit* en nous référant aux éléments biographiques de son auteur. Tout comme nous verrons que les éléments de la vie de l'auteur ne suffisent pas à rendre compte du régime de fictionnalité qui donne au texte toute sa signification ; d'où les concepts mathématiques de symétrie et dissymétrie qui

---

<sup>3</sup> A côté de Kossi Efoui, nous pouvons citer Jorge Volpi qui avertit, dans *La Fin de la folie* (2010) : « *Ce livre est une œuvre de fiction. Toute ressemblance avec la réalité est à imputer à cette dernière* ». Dans ce roman, personnages de la vie réelle et ceux de la fiction se succèdent pour rendre compte, sous l'impulsion de l'auteur et du personnage central, Anibal Quevedo, de l'échec du rêve socialiste et du structuralisme de l'école française.

<sup>4</sup> Rappelons qu'une épigraphe est par définition un élément discursif externe au récit, c'est-à-dire un fragment de discours assumé non par l'un des personnages du roman mais par l'auteur de celui-ci pour éclairer ses intentions profondes. A ce titre, cet énoncé peut être considéré comme la voix de Kossi Efoui qui se considère en outre lui-même comme personnage de roman à travers le « *nous tous* » inclusif dans lequel il englobe également le lecteur.

permettront de vérifier notre postulat. Au-delà de l'identité de l'écrivain, il s'agira aussi de s'interroger sur la pertinence des identités culturelles de Cuba et/ou de l'Afrique dans la fiction narrative.

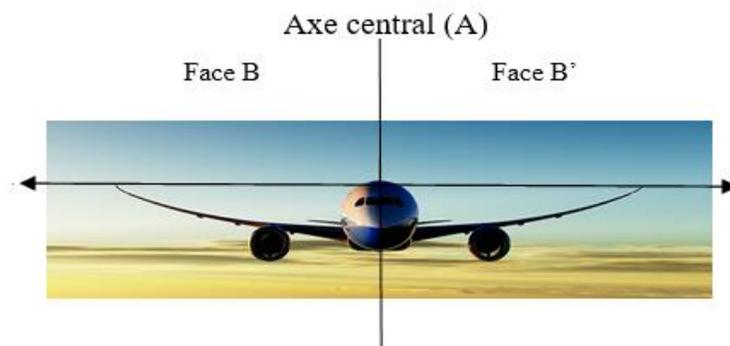
Quels sont les critères et les marqueurs autobiographiques de lisibilité du roman de Monénembo ? A quelle(s) réalité(s) extra littéraire(s) renvoient exactement les personnages et les lieux du roman ? Comment la fiction réinvente-t-elle les figures et les espaces *a priori* familiers au lecteur ?

En plus du raisonnement mathématique, notre démonstration reposera essentiellement sur l'approche méthodologique de Florent Gaudez, dérivée des propositions théoriques contenues dans son ouvrage *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire. Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortazar* (1997). Parce qu'il identifie le réel et qu'il constitue en retour son procès du point de vue de la représentation, le texte est, selon lui, un *sujet épistémologique* porteur d'un certain savoir ; ce savoir lui donne le statut de *sujet-sémio-anthropologique* par sa capacité à modéliser l'expérience de la réalité. Au final, les effets de cette expérience permettront au lecteur que nous incarnons d'extraire les figures narratives pouvant dresser le statut socio-anthropologique du texte littéraire conformément à notre hypothèse.

### 1. Monénembo avec Monénembo ou de l'identité symétrique : du marquage biographique aux marqueurs culturels

En langage mathématique, un système est dit symétrique lorsqu'il est possible d'inter-changer ses éléments sans affecter sa forme de base. En symétrie axiale, par exemple, un élément ou une figure géométrique garderait le même aspect ou la même apparence par rapport à l'axe central qui la sépare en deux.

Considérons le schéma ci-après :



Suivant la représentation ci-dessus, la face B prime (B') est symétrique à la face B par rapport à l'axe (A) ou alors, l'hémisphère B prime (B') est l'image ou la réplique exacte de l'hémisphère B par rapport à l'axe (A) qui constitue la médiatrice des deux faces. Selon le principe de la géométrie euclidienne, deux figures sont considérées comme symétriques par rapport à une droite lorsqu'elles se superposent après pliage le long de ladite droite : on parle alors de « réflexion » ou d'« effet miroir ».

Dans la logique géométrique, on peut observer une coïncidence entre l'image-source et sa réplique. Cette coïncidence donne toute sa pertinence et sa crédibilité à la doublure dans la mesure où celle-ci présente toutes les propriétés de l'image-origine qui contient, pour sa part, les lois internes déterminant la forme de sa projection. En somme, la *symétrisation* est une opération de construction d'un ensemble dans lequel se projette une figure initiale, de façon naturelle. Dans *Les coqs cubains chantent à minuit*, les marquages biographiques effectués sur les personnages et les marqueurs culturels qui caractérisent l'identité cubaine et l'identité africaine permettront de lire « Monénembo avec Monénembo », en vertu de ce procédé de symétrisation grâce auquel les archétypes du monde réel sont pris en charge par la fiction.

### 1.1. Du marquage biographique...

De façon générale, un « marquage » est une opération dont la finalité est d'apposer ou d'inscrire une marque ou un signe distinctif sur un matériau afin de l'identifier pour mieux le reconnaître.

Sur la base du schéma proposé, et selon la logique de notre approche, la face B constitue la réalité préfigurative<sup>5</sup> ou réalité factuelle alors que la face B' représente son double, c'est-à-dire l'univers de la fiction<sup>6</sup> qui la duplique. Dans cette opération de

---

<sup>5</sup> Dans son approche de la *mimesis* développée dans *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique* (1991), P. Ricoeur décrit le processus de la représentation littéraire comme un travail entamé par l'écrivain (le récit) qui s'achève par le lecteur (l'interprétation). Dans ce parcours mimétique, il identifie trois étapes, à savoir *Mimesis I*, *Mimesis II* et *Mimesis III* qu'il nomme aussi respectivement *préfiguration* (*mimesis I*), *configuration* ou *mise en intrigue* (*mimesis II*) et *refiguration* (*mimesis III*). Pour le théoricien français, la préfiguration est l'étape par laquelle l'écrivain collecte toutes les informations d'ordre socio-anthropologique qui lui permettent de les configurer dans le texte littéraire, par le biais des personnages, des lieux, des situations grâce aux choix narratifs, stylistiques et rhétoriques ; la *refiguration* ou évaluation de cette nouvelle figure engendrée par la fiction n'étant, en quelque sorte et en définitive, que le principe à l'issue duquel le lecteur évalue la symétrie entre le monde imaginaire émanant de sa lecture et le monde réel auquel la fiction s'identifie.

<sup>6</sup> Ce titre fait référence à l'ouvrage de T. Pavel, *Univers de la fiction* (1988).

duplication, le lecteur décèle la présence des « marquages biographiques » qui laissent croire, *a priori*, que l'écrivain Tierno Monénembo se conçoit *intentionnellement* comme l'un des acteurs principaux des aventures de son roman *Les coqs cubains chantent à minuit*<sup>7</sup>. Au titre des « marques » permettant de soutenir une telle position, on compte le nom du personnage principal à qui s'adresse cette longue lettre écrite par le narrateur témoin et acteur, avec lui, du séjour qu'il a passé à Cuba. La déclinaison de l'identité du héros renvoie « étrangement » à une certaine filiation de ce dernier avec le romancier :

Hombre, j'ai passé la soirée à faire la fête avec toi et je ne sais toujours pas ton nom.

Tierno, me fis-tu avec cet air vulnérable et bourru qui ne te quittera jamais. Tierno Alfredo Diallovogui !

Beaucoup trop compliqué ! Pour moi, ce sera simplement Alfredo, à moins que tu ne changes de nom... » (T. Monénembo, 2015, p. 26).

Dans cette allusion au changement de nom, on se souviendra des écrivains tels que Molière, de son vrai patronyme Jean-Baptiste Poquelin, de Mongo Beti, également appelé Eza Boto<sup>8</sup>, de son véritable nom Alexandre Biyidi-Awala ou encore Sony Labou Tansi de son nom de naissance Marcel Ntsoni, etc. Cette technique permettait aux écrivains d'établir une séparation entre l'identité de la personne civile et l'identité de l'auteur des fictions littéraires. Or, l'auteur guinéen fait le contraire et semble par conséquent confirmer l'épigraphe de Kossi Efoui (« *Les personnages de ce livre sont des êtres de fiction comme nous tous. Toute ressemblance, même fortuite, avec les vivants, les morts et les morts vivants, est donc réelle* ») en déclinant les programmes narratif et esthétique de son roman. « *Madame Bovary, c'est moi* », déclarait Gustave Flaubert ; formule qui s'accorderait bien avec l'intention de Monénembo à qui l'on pourrait faire dire : « *Tierno Alfredo Diallovogui, c'est moi !* » puisque la véritable identité civile de l'écrivain est Thierno Saïdou Diallo ; Tierno Monénembo étant son nom d'écrivain.

En plus de cette référence patronymique, l'identité ou du moins l'identification de l'auteur-personnage se poursuit lorsque le narrateur dévoile l'origine et le parcours du héros dont la particularité rappelle celle de Monénembo :

---

<sup>7</sup> *Les Coqs cubains chantent à minuit* n'est pas le premier roman dans lequel l'auteur délègue sa responsabilité à un personnage. Son roman *Pelourinho* (1995) fait du personnage-narrateur Escritore son double.

<sup>8</sup> C'est sous le pseudonyme d'Eza Boto que Mongo Beti publie le roman *Ville cruelle* (1954).

Je m'appelle Ignacio ! Ignacio Rodriguez Aponte, senior, et je suis disposé à venir en aide si on me le demande. De quel pays ? [...]

Alors, de quel pays ?

De Guinée ! Finis-tu par rugir.

Je vous ai aperçu hier soir à l'aéroport, vous ne veniez pas de Guinée... Vous arriviez de Paris (*ibid.*, p. 17-18)

On pourra lire plus loin :

Mon ami Tierno, il vient de Guinée ... enfin plutôt de Paris. Je veux dire un Guinéen vivant à Paris (*ibid.*, p. 70).

En prêtant au personnage son patronyme, et en faisant ensuite référence à son pays d'origine (la Guinée), l'auteur crée un système dans lequel il suggère une comparaison implicite entre lui et son *alter ego*. Il traverse ainsi la frontière du réel et invite par la même occasion le lecteur à effectuer la même traversée. En d'autres termes, le personnage de Tierno Alfredo Diallovogui, en tant que catégorie narrative et reflet de Thierno Saïdou Diallo, constitue la passerelle principale ou la clé de modélisation du système créé. Dans ce sens, M. Couturier (1995, p. 22) déclare dans *La figure de l'auteur* :

Dans cette optique, l'auteur et le lecteur ne sont pas rejetés hors du texte puisque, malgré la distance qui les sépare, ils appartiennent tous les deux au même système. C'est notamment, à travers un réseau complexe d'identifications positives et négatives avec les narrateurs, les personnages et les narrataires (actants appartenant à la boîte noire du texte) que cet échange peut se produire : l'auteur projette dans le texte des images plus ou moins fidèles de lui-même, il les éparpille entre les différents actants, tels des moi parcellaires, invitant le lecteur à s'identifier à son tour à chacun d'eux.

Tout comme dans la réalité géométrique, le lecteur assure la médiation qui permet d'établir la correspondance entre l'image primaire et l'image mentale<sup>9</sup> secondaire grâce à ce « moi parcellaire » qui donne à l'auteur le droit de déposer, sur son personnage, des marques socio-anthropologiquement déterminées ; marques par le biais desquelles

---

<sup>9</sup> Contrairement à la représentation géométrique qui est bien réelle dans ses deux faces, la face B' (le monde fictionnel) par contre, doit faire l'objet d'une construction mentale par le lecteur. Lire à ce sujet Jean-Marie Schaeffer, (1999, p. 198.), notamment le chapitre sur la modélisation fictionnelle dans lequel il déclare : « [*Le rôle de la fiction*] est d'activer ou de réactiver un processus de modélisation mimétique fictionnelle ; et elle le fait en nous amenant à adopter (jusqu'à un certain point) l'attitude (la disposition mentale, représentationnelle, perceptive ou actancielle) qui serait la nôtre si nous nous trouvions réellement dans la situation dont les mimèmes élaborent le semblant » (J.-M. Schaeffer, 1999, p. 198).

d'ailleurs, il propose un nouveau contrat énonciatif qui vient abolir la séparation fondamentale entre la temporalité humaine et la temporalité du récit. Cette technique, bien que différente sur le plan formel, laisse penser au roman de Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir*<sup>10</sup>, à la suite de *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*<sup>11</sup>, qui fait de la *traversée du miroir* le pas donnant accès à une autre dimension de la vie, sinon à la dimension qui pourrait expliquer les causes et les effets de celle-ci. Lewis Carroll représente ainsi le « lapin blanc » imaginaire qui transporte Alice de l'autre côté de la réalité en faisant d'elle bien plus qu'un témoin : elle est la co-actrice des situations "vécues" et décrites.

Dans la même perspective, Monénembo ouvre une brèche dans le miroir avec une plus grande subtilité. En déléguant la responsabilité de la parole littéraire au guide-narrateur Ignacio, il devient lui-même, en dernier ressort, témoin et spectateur de sa propre histoire. Mieux, en étant le destinataire de cette longue lettre que lui adresse le narrateur (car c'est sous la forme épistolaire que le récit se déroule), il est non seulement l'auteur du roman mais aussi celui à qui l'ouvrage s'adresse. Il n'écrit donc pas pour des lecteurs mais pour lui :

Le moment est venu de parler, El Palenque. Maintenant ou jamais. Avant, cela n'aurait servi à rien (jusqu'au mois dernier, je ne savais sur cette affaire que deux ou trois brouilles). Après ce serait trop tard, je serais parvenu à oublier ; à tout oublier, de peur de perdre la tête. Depuis que tu es parti, je me suis souvent amusé à t'imaginer dans les lumières de Paris [...] Dans quel état seras-tu quand tu auras fini de lire cette lettre ? Prostré, hébété, hystérique ? Non, non... Plutôt muet, plutôt absent, perdu dans des pensées profondes et graves... (T. Monénembo, 2015, p. 13).

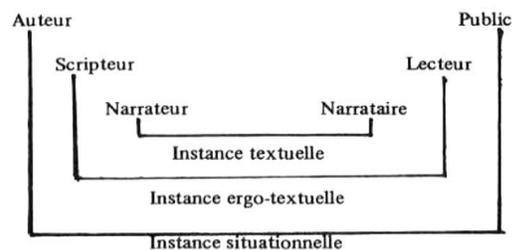
Dans cette confusion et ce jeu de masques en quête d'identité, le narrateur Ignacio est assurément l'auxiliaire de l'auteur à l'intérieur de ce pacte trilogique *auteur – auteur/personnages/narrateur – lecteur*. On pourrait en effet penser que si Monénembo est à la fois auteur, se mue en personnages et se positionne *in fine* en tant que lecteur ou en tant

---

<sup>10</sup> De son titre original *Through the Looking-Glass, and What Alice found there*, 1871 (*A travers le miroir et ce qu'Alice y trouva*), traduit pour la première fois en France par M.-M. Fayet (1930).

<sup>11</sup> Le titre du roman est souvent contracté en *Alice au pays des merveilles*, de son titre original *Alice's Adventures in Wonderland*, 1865 (*Les Aventures d'Alice au pays imaginaire*, traduit en langue française par H. Bué, 1869).

que public, c'est qu'il n'y aurait pas de place pour un tiers-lecteur ou un public intermédiaire. Or, l'émission d'une telle hypothèse écarte un fait important : dans la technique narrative mise en place par l'auteur via le « scripteur », l'usage du pronom personnel « tu » (2<sup>ème</sup> personne du singulier) reprogramme la hiérarchie des instances discursives en redistribuant les rôles suivant une logique de substitution. Pour mieux analyser ce changement de niveau discursif, il serait intéressant de s'appuyer sur le schéma proposé par Jean Peytard, professeur de linguistique et de sémiotique des discours :



Repris et analysé par Yves Gilli (2007) dans l'optique de comprendre en définitive la théorie du lecteur élaborée par Iser, on peut, à travers cette figure, localiser trois paliers de la communication comportant deux pôles chacun. Pour expliquer cette hiérarchisation, l'auteur déclare :

Une première visée peut s'effectuer en direction d'une « instance situationnelle », des pôles auteur/public à l'intérieur d'un domaine socio-discursif. Un deuxième type concerne le travail d'élaboration réalisé par le scripteur et le lecteur, ce que J. Peytard nomme « l'instance ergo-textuelle ». Une troisième visée, enfin, peut porter sur « l'instance textuelle », ne concerner que le domaine textuel avec les pôles narrateur / narrataire et personnages » (Y. Guili, 2007).

Appliqué au roman de Monénémbou, la distinction entre les statuts d'« auteur » et de « scripteur » disparaît au profit d'une analogie entre l'auteur, c'est-à-dire Tierno Monénémbou et le scripteur *Tierno Alfredo Diallovoqui*, considéré comme la réplique d'Ignacio qui détient la compétence narrative. La narration étant de nature épistolaire, *Tierno Alfredo Diallovoqui* joue aussi bien le rôle de narrataire que celui de lecteur. Pour sa part, et en raison de la distinction entre son identité sociale et son nom d'artiste, Thierno Saïdou Diallo fait aussi partie du public qui reçoit le texte puisque socialement considéré comme Tierno Monénémbou (le romancier).

De même que par un autre procédé de substitution, l'auteur, à travers Ignacio, fait du lecteur le scripteur et le narrateur du roman à la fois. En effet, le principe d'« immersion fictionnelle » ou « immersion mimétique » développé par Jean-Marie Schaeffer (1999, p. 180) « se caractérise par une inversion des relations hiérarchiques entre perception (et plus généralement attention) intramondaine et activité imaginative ». En exerçant son imagination et en prenant à son compte le « tu » par lequel Ignacio raconte, la voix intérieure du lecteur le "désubstantialise" de son statut initial et l'immerge dans la fiction par la magie de l'imagination. Par conséquent, il devient auteur-narrateur et s'adresse à *Tierno Alfredo Diallovogui* (narrataire-lecteur de la lettre) ainsi qu'à Tierno Monénembo convertit au final en lecteur. En ce sens, Schaeffer déclare :

Pour qu'une fiction "marche", nous devons voir le paysage (peint), assisté au hold-up (filmé), (re)vivre la scène de ménage (décrite). Et la façon dont nous décrivons l'échec d'une fiction – "impossible d'entrer dans ce film", "C'est un récit qui ne prend jamais", "Ce personnage n'existe pas", ou encore "Le portrait est sans la moindre vie" – est tout aussi révélatrice de ce rôle central rempli par l'immersion (J.-M. Schaeffer, 1999, p. 179).

L'auteur de cette citation nous explique que pour « activer » une fiction, il faut pouvoir y entrer, s'immerger dans celle-ci pour la recréer mentalement. Dans *Les coqs cubains chantent à minuit* s'ouvre un monde parallèle au centre duquel le lecteur occupe la place de l'auteur et prend le contrôle du récit. Il devient ainsi, à l'image du schéma géométrique, la médiatrice entre le monde empirique (face B) et le monde fictionnel (face B') ; bien plus qu'une allégorie sociale, Iser (1976, p. 7) explique que « le texte est un potentiel d'action qui est actualisé au cours du processus de lecture ».

Ce changement de point de vue permet à l'écrivain Monénembo de se raconter à lui-même une autre histoire culturelle et de se forger une identité. Pour tenter de le réaliser, il établit une symétrie entre les identités africaines et cubaines pour mieux dégager sa propre identité à travers les marqueurs culturels des deux espaces.

## 1.2. ... aux marqueurs culturels dans la fiction narrative

C'est en *inter-changeant* les rôles et les points de vue avec le lecteur, c'est-à-dire le narrateur d'origine cubaine Ignacio, que se précisent l'identité du héros mais aussi les symétries culturelles qui existent entre l'Afrique et Cuba.

En effet, le niveau de pertinence établi selon la logique de référentialité nous indique que les toponymes employés dans *Les Coqs cubains chantent à minuit* renvoient

inexorablement à des lieux identifiables dans le monde réel, à savoir l'île de Cuba et l'Afrique, plus spécifiquement à la Guinée. L'homologie se rapportant aux lieux, précise non seulement l'identité de l'auteur et ses origines mais encore le cadre géographique dans lequel cette identité est mise en œuvre :

... Mais tu dances la salsa aussi bien que nous !

Cuba et l'Afrique ont beaucoup de choses en commun : même climat, même bouffe, même manière de danser et de baiser.

C'est une chance que de venir d'Afrique !

...Nous venons tous d'Afrique mais pas en même temps, pas dans le même bateau (T. Monénembo, 2015, p. 24).

Au même titre que dans *Negra* de Wendy Guerra (2014), Monénembo évoque l'africanité de Cuba et ses racines noires dont les marqueurs culturels sont le climat, la gastronomie, la danse et le sexe. L'allusion ou la motivation socio-toponymique et toutes les descriptions qui en découlent créent un « effet de symétrie », suivant la posture théorique de cet article, ou un « effet de réel »<sup>12</sup> au sens de Roland Barthes, c'est-à-dire un effet dont le but est d'affirmer la contiguïté entre le texte et le monde réel concret, dans son analyse menée à partir d'*Un cœur simple* de Gustave Flaubert. Contrairement à Barthes qui fait quelque peu le procès de la description, nous pensons comme Compagnon, que les éléments descriptifs ne sont pas toujours insignifiants, car ils permettent de localiser des réseaux identitaires à travers des signes qui les fédèrent ; ce sont d'ailleurs ces signes culturels qui incitent le narrateur à déclarer : « *nous venons tous d'Afrique mais pas en même temps* ».

---

<sup>12</sup> Dans *Un cœur simple*, G. Flaubert décrit une pièce dans laquelle se trouve un baromètre posé sur un piano. Sur un fondement paradoxal, Roland Barthes affirme que cet élément, non essentiel au récit, se caractérise par son insignifiance. Cette insignifiance, dit-il, lui donne un « effet de réel » puisque lorsqu'un élément du récit est utile pour le récit, sa fonction à l'intérieur de celui-ci a tendance à prendre le dessus sur son existence même (R. Barthes, 1968, p. 84). Toutefois, dans *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun* (1998), Antoine Compagnon vient insister sur la relativité et la subjectivité d'une telle sélection qui juge certains objets « insignifiants » par rapport à d'autres. Au final, il considère que le baromètre de Flaubert, écarté par Barthes, renforce l'identité du cadre spatial puisque qu'il fait partie des objets qui caractérisent l'identité normande au regard de sa présence quasi constante dans les habitations de cette région ; le Proust de *La Recherche* fait d'ailleurs référence à son père qui consultait fréquemment le baromètre.

Mais au fil de la lecture, on se rend compte que Cuba n'est pas faite que d'Afrique. Sur le plan culturel, l'île est composée de plusieurs identités venues des quatre coins du monde qui font du principe de cosmopolitisme l'âme même de son identité :

Nous ne sommes pas du monde, El Palenque : nous sommes le monde, et nous n'en sommes pas peu fiers. Nous sommes le produit de tous les frottements qu'a connu cette putain de terre ces cinq derniers siècles. Nous ne sommes pas les bâtards des Noirs et des Blancs, nous sommes les bâtards de tous les Blancs et de tous les Noirs, des Juifs, des Arabes, des Chinois aussi. De sorte que tous les jours que le Bon Dieu fait, tu verras apparaître à la maternité El Infantil une nouvelle couleur de peau, une nouvelle race humaine. Nous sommes Catalans et Basques, Castellans et Galiciens, Russes et Français, Yoruba, Congolais, Akans, Peuls, Mandingues, Ouolofs, Sérères... Et cela se voit dans notre bouffe, dans nos chants, dans nos danses, dans nos corps insatiables, dans nos âmes joviales et tourmentées.

Nous sommes Cubains, c'est tous ce que nous savons être, c'est tout ce que nous savons faire » (T. Monénembo, 2015, p. 99-100).

A travers ce passage, le narrateur expose, tantôt la fragilité tantôt la force de Cuba dont l'étymon culturel<sup>13</sup>, parce qu'il n'est pas fait d'une racine unique, se caractérise par sa souplesse et sa perméabilité ; perméabilité qui assure à d'autres peuples venus d'ailleurs que d'Afrique, la possibilité de greffer leur spécificité/différence au noyau central afin d'agrandir cette identité-monde<sup>14</sup> vers laquelle Cuba évolue perpétuellement. En réalité, la culture cubaine donc son identité, pour l'auteur, est une culture « bâtarde » qui découle de la nature de ces « *bâtards de tous les Blancs et de tous les Noirs, des Juifs, des Arabes, des Chinois* », c'est-à-dire une culture, une identité *transnationale*.

---

<sup>13</sup> Dans la théorie stylistique de Leo Spitzer, l'étymon spirituel est considéré comme le fondement psychologique ou le rapport personnel de l'écrivain à l'art et au réel qui justifie les formes langagières caractérisant son style (*Etudes de style ; Leo Spitzer et la lecture stylistique*, Paris, Gallimard, 1980). Sur cette base, nous avons forgé le concept d'étymon culturel et le définissons comme « *la racine fondamentale ou la base psychologique et sociale d'une communauté, qui confère à la culture de celle-ci son sens, sa légitimité et sa particularité ; éléments essentiels à la constitution de l'identité et de l'imaginaire communautaires, par-delà les éventuelles transformations, adaptations ou mutations auxquelles elle peut être soumise au cours de son histoire* », Yannick Mounienguet M'berah (2018).

<sup>14</sup> Dans le même sens, il serait avantageux de lire Edouard Glissant, notamment *Le Discours antillais* (1997) et le *Traité du Tout-Monde* (1997), qui posent les bases d'une identité *mondialisante* pour en finir avec la notion de métissage, un peu trop rigide et toujours idéologiquement chargée. Son concept de « créolisation » définit le processus de formation continue de ces identités « rhizomatiques ».

Dans l'énonciation existentielle de cette *transnationalité*, la musique, la danse et le corps — qui leur donnent une vie charnelle —, sont aussi des marqueurs culturels ; le corps étant considéré comme tel dans la mesure où il est le support humain sur lequel s'inscrivent ces traces. Ainsi, tout bon danseur est considéré comme une œuvre d'art<sup>15</sup>, l'expression rythmique et esthétique de l'âme identitaire de Cuba :

Notre bonne musique cubaine, tu nous l'as révélée, nous qui pensions la connaître. Tu nous l'as sanctifiée, nous qui pensions l'adorer. Elle était là depuis toujours, magique, familière, inaltérable, déchirante, rivée comme un organe vital et invisible à nos tympanes, à nos viscères, à notre âme [...] Tu nous as tendu un miroir, tu nous as appris à mieux nous voir (T. Monénembo, 2015, p. 94-95-96).

En découvrant la véritable essence de la musique, le Cubain découvre l'élément constitutif de son être. Au-delà de toute conception religieuse, la musique est le générateur spirituel qui fonde non seulement l'unité (l'identité) de la communauté cubaine mais également celles des multiples histoires qui, une fois regroupées, forment l'Histoire officielle du territoire<sup>16</sup> :

Notre musique ne fait pas que rythmer les pas de danse, elle rythme aussi la cadence de l'histoire. Cela, seul un Cubain peut le comprendre. Ce pays n'a pas besoin de chroniqueurs et de généalogistes. Ses chansons contiennent tout : la saga des villes, l'odyssée des plantations, les idylles sanglantes, les expéditions rocambolesques et les révolutions interminables... » (T. Monénembo, 2015, p. 92).

Autrement dit, sa connaissance de la musique et des danses cubaines donnent à Tierno, dans un certain sens, le statut d'historien ; l'histoire de Cuba venant s'inscrire artistiquement sur lui et en lui. Paradoxalement, l'Afrique serait en quelque sorte la

---

<sup>15</sup> Avec son roman *Lorsque j'étais une œuvre d'art* (2002), Éric-Emmanuel Schmitt mettait déjà en lumière la relation esthétique entre l'art et le corps : le personnage principal et narrateur, Tazio Adam Firelli, passe ainsi de la laideur à la beauté extrême par la magie de la sculpture qui le transforme en Adam bis, nouvelle identité humaine qui lui accorde l'admiration de ses semblables et la réussite sociale.

<sup>16</sup> Selon Clément Rosset, l'identité sociale ou communautaire prend toujours le dessus sur l'identité individuelle. Dans son ouvrage *Loin de moi. Etude sur l'identité* (1999, p. 11), il considère « l'identité sociale pour la seule identité réelle ; et l'autre, la prétendue identité personnelle, pour une illusion totale autant que tenace... ».

lanterne du monde dans la mesure où Tierno devient la lumière de Cuba. Ici encore, on retrouve cet effet de miroir qui vient interroger les identités et fait contradictoirement du Guinéen un Cubain bien plus Cubain que les Cubains eux-mêmes.

## 2. Monénembo contre Monénembo : de la dissymétrie fictionnelle au narcissisme métaphorique

Il y a presque toujours, dans une autobiographie ou une autofiction, une dose de narcissisme de la part de l'auteur en ceci que celui-ci choisit de se poser lui-même comme « objet d'art ». Cette pratique est concrétisée par un effet de symétrie entre le monde sensible et le monde fictionnel, tel que nous l'avons développé plus haut. Toutefois, contrairement à la logique mathématique — qui étudie les mathématiques en tant que forme de langage —, la fiction a ses propres règles<sup>17</sup> et définit son régime d'énonciation au-delà des démonstrations formelles représentant les raisonnements mathématiques. Les questions de symétrie et de dissymétrie, dès lors qu'elles quittent le champ mathématique, doivent s'appréhender autrement : c'est dans la charnière de cet *autrement* que vient se déployer tout le sens de notre propos...

### 2.1. De la dissymétrie fictionnelle ...

Une représentation est dite dissymétrique lorsqu'elle manque d'harmonie, lorsqu'elle ne reproduit pas exactement la figure qui lui est soumise pour réplique parfaite. En langage fictionnel, la dissymétrie ne doit pas être comprise comme le contraire de la symétrie dans la restitution de l'image mais de comprendre comment *l'intelligence fictionnelle* traite cette réplique après l'avoir intégré dans son champ.

C'est dans le livre III de *République* que Platon (1966, p. 137) remet en cause la recevabilité de l'énoncé fictionnel au motif que celui-ci n'est ni vrai ni nécessaire. Il prescrit à cet effet qu'« *Il faut donc encore, comme il semble, surveiller ce qui entreprennent de raconter ces fables [...] car leurs récits ne sont ni vrais ni utiles à de futurs guerriers* ». S'il envisage la mise en place d'une « police » éthique pour encadrer l'action des producteurs d'œuvres imaginaires, c'est davantage dans le livre V que l'auteur grec recommande de mettre fin à la fiction pour éviter que la jeunesse reproduise à tort ces façons de faire.

Dans son étude consacrée à la fiction, notamment *Univers de la fiction* (1988), Thomas Pavel classe dans la catégorie des « ségrégationnistes » les tenants de cette pensée héritée

---

<sup>17</sup> Lire à ce sujet *Les Règles de la fiction* (*The Writing of fiction*, 1925) d'Edith Wharton (2006).

de la tradition platonicienne, en tête desquels Bertrand Russell, qui considère que la fiction est éloignée de la vérité parce qu'elle est le produit de la pure imagination. En condamnant une telle position, Pavel se situe du côté d'Aristote et ses continuateurs<sup>18</sup> qui voient dans la *mimesis*, selon la conception d'Erich Auerbach, un mode de présence du réel dans la *re-présentation* ; celle-ci étant déjà une *présentation* ontologiquement et sémantiquement *dé-calée* par rapport au réel (Kate Hamburger).

Selon cette approche, bien que ne se situant pas au même niveau d'analyse, Iser (1997, p. 9-10) retient tout de même de la fiction littéraire sa capacité à absorber les éléments du monde et à modifier leur signification. Autrement dit, la dissymétrie devient la condition de la réalité lorsqu'elle passe de l'autre côté du miroir : elle s'émancipe de sa source et produit les éléments de lisibilité d'une nouvelle pertinence :

Chaque texte littéraire porte en lui un regard sélectif du monde organisé au sein duquel il naît, et qui forme sa réalité référentielle. Certains éléments empruntés à ce monde sont absorbés dans le texte, ce qui affecte et modifie leur signification. La sélection à partir de laquelle se construit le texte littéraire a bien un caractère événementiel, car le texte invalide la référence à l'organisation existante en y intervenant de la sorte. L'invalidation de la référence est un événement en ce que les éléments de la réalité référentielle se trouvent libérés de leur condition initiale.

Cette nouvelle pertinence tient au fait que la conversion ou la transmutation de l'auteur en personnage ou d'un lieu en "monde possible" n'est que le début d'une opération d'*étrangification*<sup>19</sup> dont le créateur (le romancier) cesse d'être progressivement le maître pour devenir, à travers les personnages qui l'incarnent, l'objet des manipulations herméneutiques de son lecteur. Ainsi, la langue littéraire, comme opérateur de modification et enveloppe de la fiction narrative, est aussi l'espace de combinaisons où le romancier se voit dépossédé de ses attributs.

Dans le domaine poétique, Mallarmé (1945, p. 368) évoquait une « crise du vers » dont le vers, par effet de crise, « *refait un mot total, neuf, étranger à la langue* » ; idée reprise en écho par Marcel Proust (1971, p. 305) sur le plan narratif, dans son *Contre Sainte-Beuve*,

---

<sup>18</sup> On peut citer Kendal Walton (*Mimesis as Make-Believe ; on the Fondation of Representational Arts*, 1990), Kate Hamburger (*La logique des genres littéraires*, 1986), Jean-Marie Schaeffer, Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction* (1999/2001). On pourrait y rajouter Paul Ricœur (*Temps et récit*, 1983), Luc Lang (*Délit de fiction*, 2011)...

<sup>19</sup> Le mot est forgé à partir de l'expression anglaise « strangification », qui renvoie au processus qui marque le passage d'un état « normal » à un état « étrange » ou d'« étranger ».

qui y soulignait au passage que « *les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère* ». En commentant ces propos de Proust dans *Critique et clinique* (1993), Gilles Deleuze (1993, p. 9) soutenait l'idée que « *l'écrivain [...] invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte [...]. Il entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers* ». Ainsi pouvait-il poursuivre, « *quand une autre langue se crée dans la langue, c'est le langage tout entier qui tend vers une limite "asyntaxique", "agrammaticale"* ».

Les déformations syntaxique et grammaticale évoquées par Deleuze concernent aussi bien la langue elle-même que les objets intégrés dans sa structure et dont elle rend compte sur le plan sémantique. En d'autres termes, la langue ne permettrait plus à l'auteur de se reconnaître puisqu'elle est désormais porteuse d'une double étrangeté. Parce que le sujet Thierno Alfredo Diallovogui n'est plus tout à fait Thierno Saïdou Diallo, on peut nettement lire ce face-à-face de Monénembo (l'être fictionnalisé) contre Monénembo (le sujet de l'écriture) qui devient de plus en plus étranger à lui-même :

J'aurais dû en rester là [...] A l'heure où je parle, je ne sais toujours pas lequel de la curiosité malsaine ou de l'appât du gain m'a poussé à revenir vers toi, jusqu'à devenir ton pote, jusqu'à partager ton goût de l'insouciance et du risque, jusqu'à sombrer dans ta vie secrète et désastreuse dont tu ne soupçonneras jamais la profondeur du gouffre ; cette vie qui est la tienne et à laquelle tu resteras toujours un incorrigible étranger (T. Monénembo, 2015, p. 26).

Ce « gouffre » signalé par Ignacio est révélateur de la fragilité de son ami d'infortunes et de l'état psychologique dans lequel se trouve ce dernier. Il dresse ainsi un état des lieux psychosomatique qui démontre que le personnage central est quasiment déconnecté de lui-même et de la réalité ; son corps se laisse aller à l'ivresse de Cuba et tous ses plaisirs charnels tandis que son esprit demeure insatisfait, flottant, « *juste distrait, silencieux et absent, complètement coupé du monde* » (*ibid.*, p. 54).

C'est pourtant dans ce dé-tachement narcissique que l'auteur tente de se réconcilier avec lui-même et avec ses origines.

## 2.2. ... au narcissisme métaphorique

La métaphore, selon Ricœur, est la condition ultime du récit. Elle est pour le moins délaissement de la structure au profit de la sphère virtuelle à l'intérieur de laquelle le

geste de l'interprétation « active » les sens possibles de l'œuvre, parfois longtemps restés en état de latence.

Pour sa part, Narcisse dans la mythologie grecque et dans *Les Métamorphoses* d'Ovide (1992), est fils de Céphise, dieu des fleuves et de Liriope, nymphe violée par ce dernier. Désintéressé par toutes les femmes et porté par une très grande admiration pour lui-même, Narcisse tombe dans l'eau et se noie en tentant d'embrasser son propre reflet. Au-delà des indications mythologiques et de la tragédie finale qui en découle, le narcissisme est avant tout la volonté première de se connaître soi-même, selon l'injonction de Socrate, et de se considérer soi-même comme un autre<sup>20</sup> ; le miroir de Narcisse (la surface de l'eau) étant précisément le support qui permet cette interrogation de soi par soi.

Selon le postulat de cet article, le miroir de Narcisse est symbolisé par le texte littéraire ou fiction narrative au travers de laquelle l'auteur se contemple. Dans *Les Coqs cubains chantent à minuit*, Monénembo se cache derrière les masques des personnages de Tierno (alias El Palenque), d'Ignacio et de Poète (double de Tierno selon le narrateur Ignacio), figure littéraire et presque mystique du roman. Autrement dit, c'est à travers ces derniers et sous le revers de la fiction qu'il procède à une admiration métaphorique ou textuelle de lui-même.

Ainsi, il ne manque pas de rappeler l'indispensable présence de l'écrivain dans la production du sens de l'œuvre. Mieux, la figure de l'auteur est omniprésente et transforme la lecture en moment de partage entre l'auteur et son lecteur :

Les livres, mon cher Ignacio, sont encore plus excitants que la drogue [...] Tu sais pourquoi ? Eh bien, parce que tu n'es jamais seul à la savourer, cette marijuana-là. L'auteur est là, avec toi, pour échanger les taffes. Et je t'assure que le plaisir redouble quand cet auteur est déjà mort (T. Monénembo, 2015, p. 55-56).

Dans cette citation, l'auteur place le livre bien au-dessus de la drogue dans la satisfaction que l'on pourrait en tirer. Mais la seule raison pour laquelle il trouve les livres « encore plus excitants que la drogue » réside dans le fait que le summum de la saveur intervient dans l'alchimie du mot, qui se réalise à travers cet échange pragmatique de la parole littéraire (« les taffes ») entre les deux instances : l'auteur et le lecteur. Même mort,

---

<sup>20</sup> La référence renvoie au texte de Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre* (2015).

sur le plan réel ou symbolique<sup>21</sup>, l'auteur persiste et demeure en vie entre les lignes du texte.

Dans tous les cas, mort symbolique ou réelle, le narrateur du récit indique que le texte littéraire, au moment de sa lecture, est le lieu de résurrection par excellence de son auteur ; cette résurrection consiste, entre autres pour le lecteur-narrataire, à marcher sur les traces de l'auteur-narrateur afin d'obtenir des clés de compréhension de l'œuvre à travers la trajectoire personnelle de ce dernier.

Or, dans la configuration narrative décrite ci-dessus (sections 1.1. et 2.1), cet échange entre l'auteur et son lecteur est aussi, en définitive, un *dialogue intérieur* ou un *monologue détourné* entre Monénembo et lui-même. C'est à travers ce *miroir déformant* qu'est la fiction narrative qu'il se regarde autrement et entreprend d'écrire (Monénembo auteur-narrateur) et de lire (Monénembo narrataire-lecteur) une nouvelle histoire à son sujet en étant son propre médiateur. A ce propos, il déclare à travers son double Tierno : « *Je suis venu renouer avec mes origines* » (T. Monénembo, 2015, p. 26) ». Le désir de renouer avec ses origines répond à la volonté de corriger le drame de sa vie, comme le souligne le narrateur : « *Sans le faire exprès, je venais de circonscrire le périmètre de ton drame et de te mettre en rapport avec ceux qui, depuis ta naissance, participaient à ton insu à défaire ta vie* » (*ibid.*, p. 32).

Pour *re-construire* sa vie *dé-faite* et « *renouer avec [ses] origines* », l'auteur replonge en lui-même grâce à une thérapie fictionnelle qui consiste en une opération de psychanalyse de soi à travers les multiples identités qui lui permettront de *re-plonger* au cœur de sa mémoire en vue de la reconstitution de sa généalogie et la résolution de l'énigme de son existence. Dans cette entreprise, la musique, une chanson plus précisément, constitue le principal dispositif sous lequel des informations sont conservées quoique de façon floue et imprécise :

A mon retour, je t'entendis t'agiter sous la douche en fredonnant la chanson, celle qui te revenait en tête chaque fois que tu t'abandonnais à la mélancolie, te croyant

---

<sup>21</sup> Lire à ce sujet Roland Barthes, *La Mort de l'auteur* (1967) qui succède au *Contre Sainte-Beuve* (1954), de Marcel Proust. Le premier rejette l'idée d'une lecture critique qui prend en compte les éléments biographiques de l'écrivain pour décrypter le sens ultime de l'œuvre. Avant lui, Proust milite pour une séparation entre le « moi social » et le « moi créateur », à l'instar de la séparation du corps (corrompu par des besoins inférieurs) et de l'âme (qui vit dans les hauteurs). Cette distinction permettrait d'éviter d'entacher la critique de l'œuvre par les traces d'un « moi social » travesti par des conventions sociales et des besoins charnels.

seul. La première fois que je t'ai entendu la fredonner [...], je n'ai pas tout de suite fait attention. Ce n'est que des semaines plus tard que j'ai enfin compris : c'est pour elle que tu étais venu à Cuba, pour découvrir son titre, son auteur, ses paroles. Pourquoi ? Seules les dieux africains devaient le savoir (T. Monénembo, 2015, p. 76).

En d'autres termes, la musique permet de conserver la mémoire, notamment le souvenir de Juliana, mère disparue et objet de la quête de Tierno, qui assemble des notes vagues et éparées pour donner un corps et une voix aux images *dé-construites* auxquelles il reste fortement attaché. Bien plus que la mémoire de l'auteur, la musique constitue l'archive sonore qui conserve la mémoire de Cuba :

Chez nous, la musique ne s'écoute pas, elle ne se danse pas, elle se vit. Elle ne s'adresse pas au corps, elle ne s'adresse pas à l'âme. Elle s'adresse à votre être tout entier. La musique est notre sang. Elle coule de l'un à l'autre le long des générations pour perpétuer les gènes et graver la mémoire [...] A chacun sa manière de se tourner vers le passé. Ailleurs on fouille les archives ; ici, il suffit de quelques vocalises (*ibid.*, p. 92).

La présente citation témoigne de l'identité musicale qui résume toute la complexité de Cuba. Autrement dit, il suffirait de prêter attention aux paroles des chansons cubaines pour défaire ce nœud de cultures emmêlées et comprendre l'histoire de l'île et ses habitants. Or, les Cubains eux-mêmes ont été éclairés sur leur musique grâce au plus Cubain de tous les Africains, El Palenque (« *notre bonne musique cubaine, tu nous l'as révélée, nous qui pensions la connaître* »). Si cette révélation sous-entend que c'est l'Afrique qui fait Cuba, elle laisse supposer par ailleurs que Cuba a l'art de transformer tout ce qu'elle accueille sur son territoire :

Oui, tu es bien né ici, El Palenque. Et pas n'importe où ! A la maternité El Infantil où, tous les matins, notre belle nation cubaine réinvente le genre humain. Avoue que nous sommes forts. Ce n'est pas n'importe quel sang qui coule dans nos veines c'est un sérum magique, que dis-je, une potion génétique. Nos globules rectifient les nez crochus des Juifs, les yeux obliques des Chinois, affinent les traits des Bantous, redonnent des couleurs et du sang aux peaux flasques et ternes des leucodermes. Et ne me parle pas de métissage, El Palenque, c'est de chirurgie esthétique douce qu'il s'agit ! (*ibid.*, p. 153).

Cette déclaration d'Ignacio signifie que Juifs, Chinois, Bantous et autres n'ont pas le pouvoir d'inscrire leurs marques culturelles et biologiques sur le programme génétique du Cubain. *A contrario*, l'enfant né des « laboratoires cubains » est doté d'une puissance territoriale qui lui communique la « *potion génétique* » capable de *trans-figurer* toute *étrangeté* en *cubanité*. En raison d'un mouvement de « *chirurgie esthétique* », on ne devrait plus se demander, comme pouvait justement le formuler Sami Tchak : « *Qu'est-ce qui permet au Guinéen Tierno Alfredo Diallovogui, dit El Palenque, d'affirmer qu'il est aussi Cubain ?* »<sup>22</sup> ; question à laquelle l'auteur togolais répond en déclarant que la quête de l'auteur ne débouche pas sur une filiation biologique mais littéraire.

Au final, tel un serpent qui se mord la queue, la quête de Tierno Monénembo s'achève sur le Monénembo écrivain : Poète, personnage du roman dont l'écrivain est encore l'autre face, est surtout son propre commencement et sa propre fin. C'est ce que nous enseigne l'analogie entre le personnage de Poète, ex amant de Juliana (mère d'El Palenque) et Tierno, dit El Palenque, fils de Juliana. Si le titre de la chanson qui lui sert de fil conducteur est « *Yo soy el punto Cubano !* » c'est parce que Poète, ce Cubain illuminé, est la version spirituelle de lui-même tandis que El Palenque lui rappelle le côté charnel de l'identité humaine qui trouve à Cuba les plaisirs dont la chair a besoin. Autant laisser le dernier mot à Monénembo lui-même pour expliquer la dualité et la solitude qui pourraient caractériser un écrivain tel que lui :

Tu es aussi solitaire que Poète, mais ta solitude se déroule au milieu des autres [...] C'est vraiment là que tu es toi-même, ivre et renfermé, visible et absent, seul au milieu des autres [...] A la différence de Poète, tu ne t'isoles pas en montant mais en descendant [...] Justement, El Palenque, justement ! Pourquoi, selon toi, [Poète] a tout brûlé, tout sauf le carnet ? Pour t'aider à voir plus clair, à t'arranger un semblant de passé ? [...] Toi, au contraire, tu as besoin des agitations terrestres, mais simplement comme alibi, comme contexte (T. Monénembo, 2015, p. 179-180-181).

En définitive, Cuba est le lieu par excellence de la rencontre de l'âme et du corps par le biais de la musique. Cuba, par ailleurs, est semblable à la fiction car, à l'image de celle-ci, elle s'approprie les identités qui traversent sa frontière et les *trans-forme* pour leur façonner une autre image. A ce titre, Tierno Alfredo Diallovogui, dit El Palenque, presque

---

<sup>22</sup> S. Tchak (2017), *Tierno Monénembo ou la filiation littéraire. Etudes littéraires africaines*, (43), 63-66, [en ligne], URL: <https://doi.org/10.7202/1040915ar>

frère jumeau de Poète et dont la voix est portée par Ignacio, est aussi fils de la Havane ; c'est en elle qu'il peut véritablement trouver une nouvelle patrie (littéraire) dans la mesure où « *c'est une ville volage et exaltée, faites pour ceux qui ont des choses à oublier...* » (T. Monénembo, p. 181) et une histoire à réécrire.

## Conclusion

Pour conclure, la présente étude a consisté à lire *Les coqs cubains chantent à minuit* avec Monénembo, d'une part, et contre Monénembo part ailleurs. Autrement dit, le personnage de roman, loin des considérations structuralistes et de la syntaxe du récit, a été abordé suivant la logique de la grammaire existentielle, c'est-à-dire dans le rapport qu'il entretient avec le monde réel et en tant que métaphore de la personne humaine ancrée dans un bassin culturel qui, par ailleurs, motive la rédaction du roman et trace par conséquent les lignes d'interprétation de celui-ci. Au regard de la démarche socio-anthropologique qui considère le Texte comme un « acteur », nous avons expérimenté une sorte de comparatisme interne à travers les concepts mathématiques de symétrie et de dissymétrie qui ont permis de mettre en regard les couples binaires société/texte et Auteur/Narrateur-Narrataire/lecteur. Ainsi, contrairement à la logique mathématique qui propose une ressemblance parfaite entre l'image-source et sa réplique, la logique fictionnelle ne se limite pas seulement à la forme, à la syntaxe mais bien plus encore à la signification de cette réplique qui — d'une manière ou d'une autre — est toujours *dé-calée* du réel.

Lire Monénembo avec Monénembo c'est retrouver des marqueurs socio-discursifs de l'écrivain sur/dans ses personnages et dans les lieux qui traversent le roman. Mais il s'agit surtout d'une entreprise grâce à laquelle le romancier démontre que tout est *fictionnalisable* y compris sa propre vie, son histoire et celle de l'Afrique dont il est originaire.

Or, lire Monénembo contre Monénembo revient par ailleurs à démontrer la difficulté de cette quête dans la mesure où la fiction narrative déborde toujours le cadre de la vie de son auteur : le texte littéraire n'offre jamais une symétrie parfaite. Monénembo est un « je » qui est « un autre » lorsque son « fantôme » se retrouve à déambuler dans les rues de la Havane où il tente de « *renouer avec [ses] origines* ». Dans la fiction, il se change en thérapeute et entreprend une opération de psychanalyse de soi à travers les multiples identités qui lui permettront de *re-plonger* au fond de sa mémoire en vue de reconstituer sa généalogie et résoudre l'énigme de sa vie.

*Les Coqs cubains chantent à minuit*, nous apprend entre autres, que l'identité réelle d'un individu est bien moins biologique que spirituelle ; et que, par ailleurs, cette spiritualité repose sur le socle d'un étymon culturel qui se constitue dans la rencontre perpétuelle avec d'autres cultures. En ce qui concerne Monénembo, la spiritualité littéraire à laquelle il aspire se trouve sans doute dans la mise en esthétique de cette narration confidentielle qui va bientôt donner naissance à un réalisme intimiste déjà amorcé dans son roman *Pelourinho*.

### Références bibliographiques

- BARTHES Roland, 1967, *La Mort de l'auteur*, Paris, Seuil.  
-----, 1968, « L'Effet de réel », *Communication n°11*, p. 84-89.
- BOTO Eza, 2000 [1954], *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine.
- CAPOTE Truman, 1972, *De Sang-froid*, Paris, Folio.
- CARRERE Emmanuel, 2002, *L'Adversaire*, Paris, Folio.
- CARROLL Lewis, 1930 [1871], *Through the Looking-Glass, and What Alice found there*, London, Macmillan & Co [1<sup>re</sup> traduction française, M.-M. Fayet].
- COHN Dorrit, 1999, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil.
- COMPAGNON Antoine. (1998), *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil.
- DELEUZE Gilles. (1993), *Critique et clinique*, Paris, Minuit.
- DUMAS Alexandre. (2020), *Le Compte de Monte Cristo*, Paris, Folio.
- FLAUBERT Gustave, 2019 [1857], *Madame Bovary. Mœurs de province*, Paris, Le Livre de poche  
-----, 1994 [187], *Un cœur simple*, Paris, Le Livre de poche.
- GAUDEZ Florent, 1997, *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire. Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortazar*, Paris, L'Harmattan.
- GIDE André, 1972, *La Séquestrée de Poitiers*, Paris, Folio,
- GLISSANT Edouard, 1997, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard.  
-----1997, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- GILLI Yves, 2007, « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser », *Semen* [En ligne], 1 | 1983, consulté le 17 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/semen/4261> DOI : <https://doi.org/10.4000/semen.4261>
- HAMBURGER Kate, 1986, *La Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil.

HEATHER Morris, 2021, *Le Tatoueur d'Auschwitz*, Paris, J'ai lu.

LANG Luc, 2011, *Délit de fiction*, Paris, Gallimard.

MALLARME Stéphane, 1945, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiades.

MANES Gilbert, 2000, *Famadihana ou le grand retournement*, Paris, Azalées éd.

MONENEMBO Tierno, 2015, *Les Coqs cubains chantent à minuit*, Paris, Seuil.

-----, 1995, *Pelourinho*, Paris, Seuil.

MOUNIENGUET M'BERAH Yannick, 2019, « Discours littéraire et quotient anthropologique. Essai sur l'épistémologie de la fiction narrative à partir de *Temps de chien* de Patrice Nganang, *Revue Oudjat en ligne*, numéro 2, volume 1, Actes du colloque international de Libreville, du 14-15 juin 2018.

OVIDE, 1992, *Métamorphoses*, Paris, Folio, 1992.

PAVEL Thomas, 1988, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.

Platon, 1966, *République*, Paris, Garnier frères/Flammarion.

PLATON Marcel, 1954, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Ed. Bernard de Fallois, Gallimard

RICCEUR Paul, 1983, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil.

-----, 2015, *Soi-même comme un autre*, Paris, Points.

ROSSET Clément, 1999, *Loin de moi. Etude sur l'identité*, Paris, Editions de Minuit.

SCHAEFFER Jean-Marie, 1999, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil.

SCHMITT Éric-Emmanuel, 2002, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Paris, Albin Michel.

SPITZER Leo, 1980, *Etudes de style ; Leo Spitzer et la lecture stylistique*, Paris, Gallimard.

VOLPI Jorge, 2010, *La Fin de la folie*, Paris, Points.

WALTON Kendal, 1990, *Mimesis as Make-Believe ; on the Fondation of Representational Arts*, Cambridge, Harvard University Press.

WHARTON Edith, 2006 [1925], *Les Règles de la fiction (The Writing of fiction)*, Paris, Editions Viviane Hamy.