

LITTERATURES AFRICAINES : LANGUES ET ECRITURES

Textes réunis et présentés par
Mahougnon KAKPO



 abis éditions

Les temps s'éloignent où les critiques européens de la littérature africaine étaient institués « *Grands Patrons* » chez eux... et chez nous où ils avaient droit à tous les honneurs, pendant que les procédures extrêmement verrouillées de recrutement dans leur système éducatif à eux confinaient les meilleures de nos compétences qui ambitionnaient d'exercer en Europe (et qui ne se décidaient pas à rejoindre le continent américain) à des rôles humiliants d'ouvriers lecteurs sous tutelle (Melone, Ngal, Kadima-Nzuji, Ngandu-Nkashama...). C'est dans ce mouvement général, désormais impétueux, que je me réjouis de situer le présent ouvrage collectif : *Littératures africaines : langues et écritures*.

Mon expérience personnelle de plus de 30 ans m'a permis d'apprécier l'apport des africains eux-mêmes à la connaissance de leur littérature dans toutes ses dimensions : orale en langues africaines, écrite en langues africaines, écrite en langues européennes. Cet apport est tout simplement irremplaçable. A qui devons-nous la découverte de *La violation d'un pays* de Lamine Senghor qui a bouleversé notre approche de la prose narrative négro-africaine de la période coloniale ? Avons-nous jamais entendu parler de ce séminaire organisé à Paris, en juillet 1961, par la Fédération des Etudiants d'Afrique Noire en France (FEANF) sur le thème : « *Les relations entre la littérature négro-africaine d'expression française et la politique* » ? Il a fallu attendre 48 ans pour en voir les actes publiés très récemment par Amady Aly Dieng, un banquier africain, indigné par cette trop longue conspiration du silence. Et je puis dire qu'en matière de poésie africaine de la période coloniale, il reste beaucoup à découvrir, par nous-mêmes, au-delà du « *Grand cri nègre* » et de l'écran de fumée de la négritude...

Comme vous le voyez, la tâche reste immense. Au travail donc, les amis ! Et allons-y gaiement !

Guy Ossito MIDIOHOUAN



LITTERATURES AFRICAINES :
LANGUES ET ECRITURES

Textes réunis et présentés par
Mahougnon KAKPO

LITTERATURES AFRICAINES : LANGUES ET ECRITURES

**Textes réunis et présentés par
Mahougnon KAKPO**

Abis Editions

Illustration : *Cicatrisation*, tableau de l'artiste peintre-sculpteur
Charly d'Almeida

Maquette de couverture : Tatiana de SOUZA

ISBN : 978-2-918165-16-3

EAN : 9782918165163

© **Abis Editions, Dakar, 2011**
BP 50786 Dakar – RP – Sénégal
Email : abiseditions@yahoo.com
www.abiseditions.comb

COMITE SCIENTIFIQUE

MANZEFO N'KUNI, Donatien : Professeur Ordinaire à l'Institut Supérieur Pédagogique de Mbanza-Ngungu, République Démocratique du Congo

MUKOKO NTETE NKAKU, Gérard : Professeur Emérite à l'Institut Supérieur Pédagogique de Mbanza-Ngungu, République Démocratique du Congo

KAKPO, Mahougnon : Professeur à l'Université-D'Abomey-Calavi, Bénin

AMURI MPALA LUTEBELE, Maurice : Professeur à l'Université de Lubumbashi, République Démocratique du Congo

GUYOBA, François : Professeur à l'Ecole Normale Supérieure de Yaoundé, Cameroun

MATA MASALA, Marie Catherine : Professeur à l'Institut Supérieur Pédagogique de Mbanza-Ngungu, République Démocratique du Congo

CONFIANT, Raphaël : Professeur à l'Université des Antilles, Martinique

NGONG, Benjamin : Professeur Associé à Dickson University, USA

KABEYA MUKAMBA, Fabien Honoré : Docteur à l'Université de Lubumbashi, République Démocratique du Congo.

MIDIOHOUAN, Guy Ossito : Professeur titulaire à l'Université d'Abomey-Calavi, Bénin.

INTRODUCTION :

LES VOIX DANS LES LITTERATURES AFRICAINES

Mahougnon KAKPO
(Université d'Abomey-Calavi Bénin)

Les premiers travaux critiques, ou ceux qu'on peut désigner ainsi, sur la production littéraire africaine étaient l'œuvre d'administrateurs coloniaux et de missionnaires frappés par la richesse des textes existants et désireux d'en révéler la valeur didactique et littéraire, d'abord au public européen. On peut se réjouir que le présent ouvrage intitulé *Littératures Africaines : Langues et Ecritures* rassemble plusieurs textes d'auteurs provenant d'Universités d'Afrique et d'ailleurs et offre aux lecteurs africains, en premier, des analyses fournies par des chercheurs africains sur divers aspects de la *création/pratique littéraire* sur le continent. Il organise en huit parties les regards critiques, souvent croisés, d'Universitaires africains sur des auteurs bien choisis. Tous les genres, hormis l'essai, sont lus et analysés avec un regard nourri de méthodes d'analyse éprouvées dans maints domaines. La publication du présent ouvrage s'inscrit parfaitement dans la perspective d'un bilan prospectif. Les Universitaires africains eux-mêmes offrent une vue enrichissante des œuvres de plusieurs auteurs : des analyses du dedans, en vue d'une prise de conscience de la portée scientifique et littéraire des œuvres étudiées et, par ricochet, de leurs auteurs, d'une part, puis, d'autre part, des valeurs socioculturelles et esthétiques profondes du continent, une prise de conscience susceptible d'engager sur la voie du développement, étant entendu que tout développement durable repose solidement sur les valeurs culturelles de la communauté concernée.

La première partie de l'ouvrage rassemble onze études. Celles-ci appliquent (la plupart en associent plusieurs) une des tendances sociocritique, structuraliste, narratologique, stylistique, poétique à des

œuvres littéraires sélectionnées dans la production de six écrivains du Congo Démocratique : Pius Ngandu Nkashama, Kama Sywor Kamanda, José Tshisungu wa Tshisungu, Paul Lomami-Tshibamba, Zamenga Batukezanga, Charles Djungu-Simba.

Le premier, Pius Ngandu Nkashama, « *un des romanciers africains francophones les plus prolifiques de la littérature congolaise postcoloniale* » (Lete Ape Asobe) retient l'attention à travers cinq études. Une approche biographique introduit cette première partie et permet au lecteur de pénétrer l'œuvre de l'auteur, muni de plusieurs substrats socioculturels congolais, et de mieux intégrer les autres études réalisées sur le même auteur dans une perspective de radioscopie édifiante. Il sied aussi d'attirer l'attention sur la convergence des réflexions qui, à terme, exposent, d'une manière convaincante, d'une part, la forte personnalité et l'extrême combativité de Pius Ngandu Nkashama et, d'autre part, l'originalité de son projet esthétique dont l'architecture et le déploiement marquent la création littéraire négro-africaine des traits de maturité dont on peut, par ailleurs, se réjouir que la floraison féconde le cinquantenaire des indépendances africaines.

La plume de Kama Sywor Kamanda retient également l'attention à travers la critique politique qui transparait de la lecture du roman *La traversée des mirages*. Son projet de critique politique met à nu la dérive des dirigeants africains dont l'incapacité à organiser une vie sociale, politique, culturelle et économique adéquate ne s'affaiblit malheureusement pas avec la succession des régimes. Les questions de développement posées dans ce roman en affirment l'intérêt thématique et la contemporanéité.

Quant à José Tshisungu wa Tshisungu, sa pièce théâtrale, *La Villa belge*, présente les caractéristiques d'un « théâtre de la conservation » dans la mesure où « *l'échange verbal et les enjeux de la parole constituent, à eux seuls, l'essentiel ou la totalité de l'action* » (Honoré Mukamba Fabien). Nous avons affaire à « *une pièce où presque rien ne se passe, mais où tout se dit, il s'agit d'une pièce plus épique que dramatique, un théâtre presque brechtien.* » (Ibidem). Les procédés théâtraux choisis concourent à dresser un réquisitoire contre les responsables politiques africains et à remettre en question la politique même de la coopération Nord-Sud.

Tsasa Lusala Lu étudie, dans une démarche comparatiste, l'expression du merveilleux dans *Ngando* de Paul Lomami-Tshibamba et *Un Croco à Luozi* de Zamenga Batukezanga. La convergence des deux récits au plan thématique en révèle la portée didactique de mettre en

garde le lecteur congolais d'abord puis les autres après, contre le danger permanent que représente le crocodile dont l'image peut être ainsi accueillie, de manière symbolique, aussi bien dans l'espace socioculturel que dans le champ littéraire fictif qui en reflète les caractéristiques majeures.

À travers *Psaumes sur le fleuve Zaïre* de Zamenga Batukezanga, Gérard Mukoko Ntete Nkatu relève les aspects poétiques marquant l'organisation du texte en versets et analyse les thèmes qui s'en dégagent. Il en arrive à déduire que l'auteur, par le truchement de cette œuvre, accède « à l'humanisme universel » et se reçoit comme « un poète à veine épique ».

La critique politique est également la principale veine dans laquelle Bajika Kasongo Pierrot inscrit l'étude de *Cité 15* de Charles Djungu-Simba. Il fonde son analyse sur les rapports d'opposition en même temps marqués d'une valeur consécutive, entre « pouvoir » et « misère », le premier isotope générant le second dans le contexte des dérives de la vie politique africaine qu'une stratégie de dénonciation élaborée à partir d'outils méthodologiques appropriés lui permet de mettre à nu.

La deuxième partie est consacrée à la littérature du Congo-Brazzaville et rassemble deux études. La première nous vient de Kahiudi Mabana Claver qui s'intéresse à « l'art de l'énigme dans *Fantasmagories* de Jean-Baptiste Tati-Loutard ». En appliquant les procédés stylistiques et pragmatiques à ce recueil de nouvelles, le critique en dégage la portée sémiotique et souligne la situation énigmatique qui découle des faits contrastés que le nouvelliste marie pourtant. La structure profonde et la valeur stylistique de *Fantasmagories* sont intimement liées à la culture populaire congolaise, à travers « l'élaboration fantastique de la mort », et le développement des thèmes tels que l'insolite, le désarroi, le fantasme et l'illusion existentielle, note Kahiudi Mabana Claver. La lecture du recueil révèle en fin de compte que « le nouvelliste Jean-Baptiste Tati-Loutard est un artiste de l'énigme et de l'insolite ».

Dans la seconde étude de cette partie, Suzanne Nzouzi s'intéresse aux rapports que Sony Labou Tansi a entretenus avec le pouvoir, lui qui a été élu député parlementaire en 1992, trois ans avant sa mort. Suzanne Nzouzi donne à son analyse des bases historiques dont l'importance découle du nombre et de la qualité des informations qui en ont alimenté la structure. Sony était un auteur hardi, un combattant obstiné, toujours engagé aux côtés des plus faibles, des plus pauvres. « Bien qu'étant député,

Sony Labou Tansi n'a jamais siégé à l'Assemblée. C'était un homme révolté, un anti-conformiste, à la fois honnête et sincère, ne se souciant point du pouvoir, ni des honneurs. Sony Labou Tansi croyait fermement aux idées qu'il défendait ». De ce point de vue, son combat peut inspirer un engagement aussi bien par la plume que par le témoignage de la vie.

Dans la troisième partie de l'ouvrage, le lecteur découvrira deux études qui portent sur la littérature du Cameroun. Patricia Bissa Emanas s'est ainsi proposé, et elle y est arrivée, d'examiner la poétique du regard dans *Trop de soleil tue l'amour* d'un des plus grands écrivains que le Cameroun ait connus, Mongo Béti. Croisant approches narratologique, poétique et stylistique, cette étude structure le regard du narrateur, portant parfois celui de l'auteur, dans une esthétique de complicité féconde. Patricia Bissa Emanas conclut que « *le roman de Mongo Béti, qui a toutes les apparences d'un récit policier, veut se donner ouvertement comme un récit en train de se dire* ».

À travers le second article de cette partie, Cécile Ebosse Dolisane rappelle les valeurs culturelles qui sous-tendent le mouvement de la Négro-Renaissance et les oppose à l'absence de structures susceptibles d'aider les jeunes camerounais aujourd'hui à organiser leur vie, à l'abri de tout psittacisme, de toute extraversion, malgré la force impétueuse de la mondialisation. Elle souligne que « *la jeunesse camerounaise d'aujourd'hui a perdu ses repères à cause d'une absence de projet de société fiable, d'une éducation bien structurée adaptée au contexte africain et surtout à cause d'une colonisation mentale assez fortement implantée dans le psyché des jeunes générations* ». Dans ces conditions, l'esprit des jeunes ne peut s'éveiller à une prise de conscience des valeurs culturelles profondes de leurs terroirs et à la créativité. « *Il ne suffit pas d'être, rappelle-t-elle, il faut être autre* ».

La littérature béninoise nous est présentée dans la quatrième partie, à travers d'abord, la réflexion que Mahougnon Kakpo consacre à deux poètes de son pays, Nouréini Tidjani-Serpos et Jean-Marc Aurèle Afoutou, ensuite l'étude de Raphaël Yébou sur les représentations langagières dans le roman du même pays et enfin de Guy Ossito Midiohouan sur la révélation du journaliste René Ewagnignon dans sa pratique singulière du genre de la nouvelle.

En choisissant de porter sa réflexion sur Nouréini Serpos-Tidjani et Jean-Marc Aurèle Afoutou, Mahougnon Kakpo révèle la dimension sociocritique qu'exprime la critique politique qui transparait de la lecture des œuvres. Son choix méthodologique lui a permis de dégager les

indices d'une poésie militante directe qui est un processus de légitime défense et dont l'art a recours au mot d'ordre religieux, celui ancré dans l'imaginaire Vodun et celui dont les mots sont tissés de certitudes bibliques qui n'ont de vocation que de recréer l'espoir.

La deuxième étude repose essentiellement sur l'analyse stylistique et discrimine les sèmes intégratifs des représentations langagières présentées comme des outils ou moyens de manifestation culturelle et de revendication de l'identité culturelle à l'heure de la mondialisation. Après avoir identifié les ressources des langues nationales convoquées par les auteurs dans le cadre de la mise en œuvre de leur projet esthétique de surdétermination du langage humain, Raphaël Yébou montre les mécanismes d'élaboration desdites représentations langagières et indique le niveau de reconstruction du langage qu'elles atteignent.

La troisième étude est due à Guy Ossito Midiohouan qui a su, à travers une étude systématique de vingt sept *Nouvelles et Récits* du journaliste René Ewagnignon. Cette étude permet d'explorer non seulement la personnalité du journaliste-nouvelliste, différents aspects de la société béninoise des années 80, mais surtout du genre de la nouvelle, bien que les textes ne soient pas des modèles littéraires.

La cinquième partie nous conduit au cœur de la littérature maghrébine, et nous fait découvrir, dans le roman *La fin tragique de Philomène Tralala* du Marocain Fouad Laroui, « les multiples matériaux de l'insulte » répertoriés et analysés selon « une approche sémantique et pragmatique », et « leur mise en discours comme stratégies offensantes, capables de porter outrage à un individu, à une communauté sociale, à une institution, etc. ». José Watunda Kangandio propose, dans ce cadre, une typologie du discours insultant chez Fouad Laroui, en respectant les canaux tracés en ce domaine par la tradition universitaire : les ontotypes, les ethnotypes et les sociotypes. Il finit ainsi par montrer « les mécanismes énonciatifs qui rendent outrageant le discours des personnages, mais aussi les enjeux sociaux en vigueur dans le roman de Fouad Laroui ».

Deux études forment la sixième partie et examinent, la première, le parcours de deux écrivains, le Congolais (du Congo Démocratique), José Tshisungu wa Tshisungu et la Camerounaise ou, pour dire vrai, la « Franco-Camerounaise » ou l'« Afro-française » Calixte Beyala ; la seconde étude recherche dans *Nuages sur Bukavu. Carnet d'un détour au pays natal* de Charles Djungu-Simba les indices de répétition et les niveaux

d'influence de *Cahier d'un retour au pays natal* du très grand poète, Aimé Césaire.

Inscrivant son analyse dans la perspective de la littérature postcoloniale et postmoderne, Karen Ferreira-Meyers examine les voies par lesquelles José Tshisungu wa Tshisungu et Calixte Beyala se construisent une identité africaine au Canada et en Belgique, pour le premier, en France pour la seconde, en tout cas, loin des terres africaines. Dans les œuvres de José Tshisungu wa Tshisungu, auteur de plusieurs romans et de recueils de poèmes, les thèmes tels que l'ex-territorialité, l'exil et le retour d'exil, tiennent une grande place dans le développement de l'intrigue, au regard du parcours des personnages dont les aventures animent l'univers fictionnel de l'auteur. À la vérité, c'est une identité multiculturelle que la lecture synthétique des œuvres permet de dégager. Chez Calixte Beyala, le lecteur est toujours frappé par les questions liées au concept de migritude, d'exil et d'expatriation de même qu'il trouve, abordé selon une approche assez singulière, le lien entre l'exil et la quête identitaire. Tout comme « *dans la littérature féminine de l'Afrique francophone, l'identité féminine s'exprime dans son écriture sous forme d'une tension entre les deux pôles prétendus contradictoires que sont la modernité et la tradition* ». Après l'état d'épanouissement qu'elle a manifesté en France aux plans social et littéraire, Beyala aborde un autre aspect de la question identitaire. Ses dernières parutions sont traversées par une forme de « *déchirure* » identitaire lorsqu'on prend en compte les questions de « *métissage et de mélange inter/multiculturel* » qu'elle y aborde.

Les convergences de *Nuages sur Bukavu. Carnet d'un détour au pays natal* avec *Cahier d'un retour au pays natal* ont été relevées à quatre niveaux : le titre et sa symbolique, le thème de retour au pays natal, l'intrigue et l'espace narratif. Ces redevances de l'œuvre de Charles Djungu-Simba, dont la nature est au cœur d'une polémique nourrie, au poème de Césaire fondent la question que se pose Lete Apey Esobe, celle de savoir si Charles Djungu-Simba peut être considéré comme « *l'apôtre de la négritude et l'épigone de Césaire* ».

La septième partie est consacrée respectivement à la note de lecture proposée par Lete Apey Esobe et un compte rendu de lecture réalisée par Kabeya Mukamba Fabien.

Comme on s'en aperçoit, cet ouvrage collectif donne une vue suffisante et nettement enrichie de la littérature négro-africaine francophone, intégrant aussi une étude sur la littérature maghrébine, avec

une diversification aussi bien des supports d'étude que des outils méthodologiques de décryptage des œuvres. La variété des contenus épouse la fécondité des orientations, ce qui peut représenter un nouvel objet de fierté, mais aussi d'invite aux écrivains africains à donner davantage des œuvres de facture magistrale. Le lecteur, d'où qu'il vienne, y trouvera les éléments dont il a besoin pour percer un bon pan de la littérature africaine francophone d'aujourd'hui et s'en donner une connaissance fort éclairante. En dehors des enseignants de lettres, des étudiants inscrits en lettres et des hommes de culture qui en forment le public privilégié, le présent ouvrage s'adresse aussi à un public plus large et offrira aux uns les informations sur les auteurs et leurs œuvres, les littératures qu'ils animent, aux autres les méthodes d'approche des textes littéraires et leur application effective à l'objet de recherche. La recherche scientifique dans nos Universités ne pourra que mieux s'en porter en vue du bien-être de tout l'homme. C'est bien là la science littéraire.

PREMIERE PARTIE :

LA LITTERATURE DU CONGO-KINSHASA

1.

PIUS NGANDU NKASHAMA : ECRIVAIN CONGOLAIS

LETE Apey Esobe
(University of South Africa, Afrique du Sud)

Résumé

Cette étude se propose de présenter au lecteur l'écrivain Pius Ngandu Nkashama, un des romanciers africains francophones les plus prolifiques et une figure de proue de la littérature congolaise postcoloniale. La première partie mettra en relief une esquisse biographique de cet écrivain, et un effort sera fait pour révéler son itinéraire scolaire et académique. La deuxième partie sera exclusivement réservée aux ouvrages publiés, surtout sa quadrilogie, par cet homme de culture qui fait, sur le plan littéraire, la fierté et l'honneur de l'Afrique et surtout du Congo-Kinshasa.

Quand on parle de la littérature congolaise, il est loisible de retrouver, d'une manière générale, dans des anthologies, des revues ou des magazines, voire des critiques, les mêmes noms qui sont mondialement connus et reconnus, notamment, ceux de Mudimbe Vumbi Yoka, Ngal Mbwil a Mpaang, Charles Djungu-Simba, Kama Kamanda, Tshisungu wa Tshisungu, Zamenga Batukezanga, Pie Tshibanda, etc. De cette liste, non exhaustive, émerge un nom de grande notoriété, c'est celui de Pius Ngandu Nkashama.

Qui est Pius Ngandu Nkashama? D'où vient-il? Comment devient-il aujourd'hui, indéniablement, une étoile scintillante dans la planète littéraire africaine ou mondiale? Pourquoi écrit-il des ouvrages? Telles sont les questions auxquelles cette étude va tenter de répondre.

Pius Ngandu Nkashama, né à Mbuji-Mayi dans la province du Kasai, en République Démocratique du Congo (ex-Zaïre), est le deuxième d'une famille nombreuse de dix enfants. Comme tout Africain, son nom est significatif : il porte le nom de son grand-père maternel « NGANDU » LUABANTU KAMANDA KABELA KA BITUPA. *Ce dernier n'avait qu'une seule fille, la mère de Pius. C'est ainsi qu'il avait décidé d'adopter et de faire grandir Pius comme son propre fils, alors que le lignage chez les baluba¹ du Kasai est patrilinéaire*². Pour avoir « participé à la campagne d'Abyssinie en 1940-1945, il avait été blessé à la guerre. Pour sa bravoure, il a été appelé NKASHAMA »³. Le père de Pius donna à son fils le prénom de « Pius » parce qu'il admirait beaucoup le premier Abbé noir qu'il avait reçu dans sa maison : KALONJI PIUS, mais aussi à cause du Pape Pius XII, et il avait toujours voulu que son fils devienne prêtre et pourquoi pas, pape.

Pius Ngandu Nkashama commence ses études primaires, au Kasai, sous la houlette de ses instituteurs qui, à cette époque, étaient de grands écrivains en ciluba⁴. Plus tard, il poursuit ses études au Séminaire de Kabue, toujours dans le Kasai, et n'a pas pu malheureusement les terminer à cause des guerres fratricides opposant deux tribus du Kasai : les Baluba et les Lulua (1959-1960). Ainsi, Joachim Kadima Kadiangandu, dans son ouvrage intitulé *Écritures et Discours sur le pardon. Dialogue avec Pius Ngandu Nkashama*, déclare : « En 1960, Pius Ngandu Nkashama a 14 ans, il fait partie des élèves du petit Séminaire de Kabwe, à 70 km de Luluabourg. Ils sont menacés de mort parce qu'ils appartiennent au peuple Baluba » (2007 : 162).

Le jeune Ngandu vit la même angoisse au petit Séminaire de Kalenda où il assiste, impuissant, le 25 octobre 1960, à l'exécution de son abbé-directeur Thomas Beya, qui accepte de mourir pour sauver ses élèves, et au Petit Séminaire de Tshilundu (ex-Mérode) qu'il fuit plus tard après l'assassinat de l'abbé Mudiangomba, le 12 janvier 1962, comme il l'affirme lui-même :

J'étais moi-même le fils de la guerre. Pendant des années, j'ai revu dans l'imagination les scènes de Kalenda : des enfants tués

¹ Une tribu qui occupe le centre de la République Démocratique du Congo.

² Entretien avec Pius Ngandu Nkashama, 2010, p.1.

³ Idem, p.1.

⁴ Mbuyi Joseph tenait des chroniques littéraires dans un magazine *Mvulukilu wa Bakwanga* (1953-1960) et Tatu Shambuji Kabeya Léonard, un rhétoricien de grand talent.

*sauvagement, jetés dans les rivières de boue, démembrés avec des haches et des machettes mal aiguisées. Un de nos aînés s'est d'ailleurs promené longtemps avec une main raidie et noircie dans la poche, qu'il exhibait indécentement à chaque coin, comme pour se prouver à lui-même un héroïsme primitif. Et notre martyr, l'abbé Thomas Beya, dont la tête coupée était exhibée impudiquement sur la route où nous devons passer, comme pour nous indiquer le chemin qui mène vers la mort absurde des corps décomposés par d'autres hommes. Nous-mêmes, moi-même, combien de fois n'avons-nous pas été conduits à l'arène de la mort, les mains enserrées dans des lianes, en une longue file de bêtes d'abattoir ? (Ngandu Nkashama, 1987, *Vie et mœurs d'un primitif*, pp. 122-124).*

De 1962 à 1964, Ngandu poursuit ses études au nouveau Petit Séminaire de Mbuji-Mayi. En 1969, alors jeune écolier, il échappe à la mort dans la guerre fratricide entre les Lulua et les Baluba. De ce fait, il porte, sur un bras, la cicatrice d'une flèche lancée par un Mwena Kanyoka au jour du martyr de l'abbé Thomas Beya au Séminaire de Kalenda. A cause de ces exterminations, il fuit le Kasai et trouve refuge à Elisabethville (actuellement Lubumbashi), où il a pu terminer ses Humanités gréco-latines au Collège Saint-François de Sales (Imara) avant de s'inscrire à l'Université Lovanium.

Début d'un voyage irréversible

Après l'obtention de son diplôme d'Etat, Pius Ngandu quitte la ville de Lubumbashi, et se rend à Kinshasa pour poursuivre ses études à la Faculté des Lettres de l'Université Lovanium. A peine a-t-il commencé ses études universitaires, qu'une situation inattendue s'interpose et le pousse à les interrompre : le 4 juin 1969. En effet, les étudiants de cette institution décident, à l'unanimité, d'organiser une marche de protestation contre le gouvernement qui a failli à son devoir de servir. Pius Ngandu est parmi les manifestants. Arrêté et torturé par les soldats du Président Désiré Mobutu Sese Seko, il est emmuré. Après quelques mois d'emprisonnement, il est libéré par le gouvernement, avec ses amis étudiants. En 1970, il continue ses études et obtient sa licence en Philosophie et Lettres ainsi que son agrégation de l'Enseignement moyen du degré supérieur à l'Université Lovanium.

En 1972, œuvrant dans l'enseignement, il commence son aventure littéraire: il écrit et publie son premier roman intitulé *La mulâtresse Anna*, et en 1973, un recueil de poèmes sous le titre de *Les yeux qui voient*. Déçu par les attitudes brutales et machiavéliques du gouvernement irresponsable et dictatorial de l'époque, « *le jeune professeur* » décide de quitter son pays natal – qu'il aime pourtant à en mourir – pour aller, malgré lui, en Europe. En 1975, Pius Ngandu débarque en France, entreprend ses recherches à l'Université de Strasbourg et décroche un doctorat ès Lettres, de troisième cycle, en sciences humaines.

En 1978, alors qu'il vient de retourner dans son pays, où il débute sa carrière d'enseignant à l'Université Nationale du Zaïre (UNAZA)⁵, il se retrouve parmi les professeurs de son université qui dénoncent la détérioration des structures d'enseignement. Il est arrêté, mis à l'écart, ligoté et acheminé en prison. Le Président de la République du Zaïre, Mobutu Sese Seko, décide de le punir sévèrement pour prévenir des cas similaires. Plus tard, libéré par le gouvernement, il quitte définitivement son pays natal et commence son errance vers l'ailleurs.

En 1981, il part en France et défend sa thèse de doctorat d'Etat à l'Université de Strasbourg. Au cours de la même année, il devient le premier coopérant africain en France. Pendant dix mois, il est attaché au ministère français de la culture et doit faire connaître la culture africaine aux élèves du département de l'Essonne. En 1982, il renoue, bon gré mal gré, avec le nomadisme, débarque en Algérie, muni de ses deux doctorats, et se fait d'abord engager comme Maître assistant à l'Institut des Langues vivantes Etrangères, au Département de Français, ensuite comme Professeur à l'Université de Constantine. Pendant cette période, il focalise davantage son attention sur les réalités quotidiennes de son continent, se consacre à l'écriture et décrit les mille et une misères de l'Afrique postcoloniale, et surtout celles du Congo-Kinshasa.

De 1990 à 1991, il est Chargé de cours à l'Université de Limoges, et de 1997 à 1998, il occupe la même fonction à l'Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle. Deux ans plus tard, il quitte la France et part aux Etats-Unis, où il continue à dispenser ses enseignements de français à Louisiana State University et à écrire ses ouvrages.

⁵ Pius Ngandu Nkashama a enseigné à l'Institut Supérieur Pédagogique de Kananga (1978-1980), Institut National des Arts de Kinshasa (1979-1982), Université de Lubumbashi (1986).

L'Écrivain congolais et ses œuvres phares

A l'instar d'Ahmadou Kourouma dans *Les Soleils des indépendances* ou de Sony Labou-Tansi dans *L'État honteux*, Pius Ngandu, dans sa production littéraire où s'entremêlent savamment poèmes et récits, fait un réquisitoire du pouvoir congolais postcolonial, comme le confirme Jean-François Senga⁶ :

Le Zaïre et ses misères, le Zaïre et ses contradictions, le Zaïre et sa politique intérieure et extérieure. Sujet inépuisable pour les romanciers zairois qui peuvent y puiser à loisir pour bâtir leurs histoires. Le dernier écrivain en date, non des moindres, à mettre en scène ce pays dans ses malheurs, Pius Ngandu Nkashama, écrivain prolifique puisqu'il a déjà fait publier plus d'une dizaine d'ouvrages.

Il dépeint minutieusement la dérive de nouveaux dirigeants de l'après-indépendance et stigmatise les maux qui caractérisent et maintiennent le Congo-Kinshasa dans le sous-développement. Ainsi, il publie successivement *La malédiction* (1983), *Le pacte de sang* (1984), *La mort faite homme* (1986), *Les étoiles écrasées* (1988).

Dans *La malédiction*, l'auteur, d'une part, se lève contre les dictateurs et exprime, d'autre part, les douleurs qu'il ressent à l'égard des Blancs qui ont tissé, à dessein, la croyance selon laquelle les Noirs seraient des descendants de Cham de la Sainte Bible, des fils maudits, des sauvages, des malhonnêtes. Il démontre que les colons, animés d'une mauvaise intention de nuire aux Noirs, se servent toujours des alibis pour s'enrichir en exploitant les pauvres :

A l'usine de triage. C'est la grande centrale où il y a des pots entiers de diamants. Pour les Noirs, ils doivent traverser trois pièces avant d'y entrer. Dans la première, ils laissent leurs vêtements, tous ! Après un examen très minutieux sous des projecteurs puissants. Ils doivent traverser la deuxième tout nus, les bras en l'air, sous la chaleur vertigineuse des projecteurs. Dans la troisième, ils trouvent des salopettes qui leur servent de vêtements de

⁶ Jean-François Senga. « Pius Ngandu Nkashama, Les étoiles écrasées » in *Notre Librairie. Au-delà du Prix Nobel. Colloque de Lagos sur les littératures africaines*, no 98, p.105.

travail. Ils les endossent après un contrôle très sévère. Après le travail, ils suivent le même itinéraire... par contre, les Blancs peuvent entrer et sortir, avec leurs vêtements et leurs sacs comme ils veulent. Personne ne les touche... (La malédiction, pp. 24-25).

Dans *Le pacte de sang*, le romancier, loin d'épargner les nouveaux colonisateurs africains dans leurs niaiseries et déviations, montre plutôt à son lectorat le visage de cette pieuvre tentaculaire qu'est le pouvoir congolais/africain. Il voudrait arracher le peuple des griffes des tyrans, et sauver la jeunesse des massacres. Il démontre également que le pouvoir congolais/africain postcolonial utilise à dessein des stratégies inhumaines pour asseoir son autorité, notamment : l'oppression du peuple, les tueries bien orchestrées pour faire taire les opposants, la gabegie financière, la corruption et surtout le mensonge : « Là, sur les marbres cassés, sur des bétons mal échancrés, ce n'étaient pas les restes du corps de Marzeng, mais des grands morceaux de pierres noires » (*Le pacte de sang*, p. 19).

La mort faite homme et *Les étoiles écrasées* constituent, pour Pius Ngandu, des expressions de détresse en mémoire des victimes de l'oppression et de la dictature au Congo-Kinshasa. Le premier roman dénonce la dictature et met à nu le système sanguinaire et meurtrier mis en place par le pouvoir, et surtout le 4 juin 1969, pour opprimer les étudiants de l'Université Lovanium :

Autour du rond-point, sur le boulevard de la victoire. Une victoire ensanglantée. Les fils des hommes, les enfants des humains, transformés en bêtes d'abattoirs. Ils rampaient, ils se déversaient dans le creux d'une profonde vallée, au milieu d'une nappe d'eaux boueuses. Stagnantes. Et leur sang coulait, coulait. (La mort faite homme, p. 100).

La mort faite homme est une merveilleuse illustration du vécu quotidien des Congolais, et surtout de la misère qui s'est vécue et qui se vit encore de nos jours dans les cités universitaires. Ce roman est un exemple de grande facture à travers lequel l'auteur montre à son lectorat une voie utilisée par les étudiants pour s'opposer à la dictature :

Une révolte de sang, de flammes et de feu. Une révolte de cyclones balayant le sable sur les plaines séchées, virevoltant l'herbe brûlée au milieu des Trombes de

gravier et de bois enflammés. Révolte, donc anarchie. Donc tueries, Même anthropophagie. Les étoiles réclamaient, exigeraient, revendiquaient. (La mort faite homme, p. 65).

Le deuxième roman, *Les étoiles écrasées*, aborde la même thématique : la dictature au Congo-Kinshasa. Il critique et fustige l'oppression, la misère et la détresse qui sont à la base de la fuite d'un bon nombre de Congolais qui errent à travers le monde. En outre, il aborde la mort, comme l'ultime punition réservée aux opposants du gouvernement :

... a été trouvé mort, près de la porte de Namur, son corps lardé de plusieurs coups de couteaux. Ils lui avaient été sauvagement portés, d'après les premiers éléments dont peuvent disposer les enquêteurs. Les meurtriers qui ont perpétré ce crime odieux ont signé leur acte ignoble en traçant ces mots sur le coffre de la voiture, avec le même couteau dont ils s'étaient servis : « Vive le Congo libre ! A bas les dictateurs ! Les étoiles écrasées, p. 37.

Grâce à ses publications, Pius Ngandu inscrit son nom aussi bien dans le panthéon de la littérature africaine francophone que dans le florilège de la littérature mondiale. Il devient ainsi, par la force de sa plume, l'écrivain congolais le plus prolifique de l'après-indépendance.

Symbolique de l'écriture

En une trentaine d'années de carrière d'écrivain au cours desquelles il n'a pas lâché prise, Pius Ngandu s'est révélé un homme de culture aux multiples facettes. Il a écrit et publié plus de cinquante ouvrages. Voici comment se présente plus au moins son répertoire littéraire : romans (*Le fils de la tribu* (1983), *(Vie et mœurs d'un primitif à Essonne, quatre-vingt-onze* (1987), *essais (Ecritures et discours littéraires. Etudes sur le roman africain* (1989) et poèmes (*Les Yeux qui voient* (1973), *Khédidja dans La malédiction* (1983), *Crépuscule équinoxial* (1997), auxquels il faut ajouter des pièces de théâtre comme *Nous aurons fait un rêve* (1980), *Bonjour Monsieur le Ministre* (2007), *L'Empire des ombres* (2007), *La Rédemption de Sha Ilunga* (2007).

Pour lui, l'écriture est une sorte de trait d'union qui le relie à son lectorat, et aussi un moyen d'expression et de communication avec son récepteur, comme nous l'avons décrit dans les lignes précédentes.

Dans la plupart de ses romans, Pius Ngandu dépeint les réalités de la société congolaise postcoloniale, et surtout dénonce les maux, à savoir : la faim, la misère, la prostitution, l'oppression et la dictature, qui la rongent et la plongent dans le sous-développement. En dépeignant ces divers fléaux dans son œuvre, ce romancier assigne à sa littérature une mission : celle de « *réveiller la conscience du peuple congolais* » étant donné qu'il veut impérieusement atteindre cet objectif : la liberté des Congolais. Ainsi, il se lève contre les injustices sociales et participe implicitement à la création d'une nouvelle société congolaise où régneront l'égalité sociale, la liberté, la fraternité, la justice, la solidarité et surtout la paix.

Conclusion

En dénonçant, dans son univers littéraire, les fléaux qui « moulinent » le Congo-Kinshasa, Pius Ngandu Nkashama voudrait dire en filigrane que la dictature n'a pas de place dans la société d'aujourd'hui. En révélant ces vérités que le pouvoir en place à l'époque voilait toujours par des discours soporifiques et hypnotiques, il se fait le porte-parole des « *sans voix* ». Il montre que la dictature est une arme utilisée à dessein par les nouveaux dirigeants africains pour asseoir leur pouvoir, et il montre également que le passé est riche d'enseignements et la jeunesse congolaise, en l'occurrence estudiantine, est le fer de lance de l'avenir de la RDC. A ce titre, la jeunesse doit se prendre en charge pour défendre l'avenir déjà hypothéqué par des pratiques politiciennes négatives qui lui sont imposées en ce moment.

Cinquante et un ans après l'indépendance de la République Démocratique du Congo, pouvons-nous dire aujourd'hui que cet appel pathétique a reçu de la jeunesse africaine ou congolaise un écho favorable? Pouvons-nous dire que les Africains (ou les Congolais) sont libérés de l'emprise de leurs nouveaux bourreaux ? Voilà des questions ouvertes que chacun pourra exploiter à la lumière de son expérience au Congo.

Bibliographie

Backry, P. 1986. *Les Figures du style*. Paris : Seghers.

Bremond, C. 1973. *Logique du récit*. Paris : Seuil.

Bello, M. 1994. *L'aliénation dans Le pacte de sang de Pius Ngandu Nkashama*. Paris : L'Harmattan.

Kadima Kadiangandu, Joachim. 2007. *Ecritures et discours sur le pardon. Dialogue avec Pius Ngandu Nkashama. Hommage*. Bruxelles : Editions Panabula.

Ngandu Nkashama, Pius.

- 1981. *La malédiction*. Paris : Silex.
- 1984. *Le pacte de sang*. Paris : L'Harmattan.
- 1986. *La mort faite homme*. Paris : L'Harmattan.
- 1987. *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne, quatre-vingt-onze*. Paris : L'Harmattan.
- 1988. *Les étoiles écrasées*. Paris : L'Harmattan.

Ngandu Nkashama, Pius. 2010. *Entretien avec Lete Apey Esobe*.

Senga, Jean-François. 1986. « *Pius Ngandu Nkashama, Les étoiles écrasées* » in *Notre Librairie*. Au-delà du Prix Nobel. Colloque de Lagos sur les littératures africaines, n°98, p.105.

Simard, J.P. 1998. *Guide du savoir-écrire*. Montréal : Les Éditions de L'Homme.

2.

PORTRAIT DU HEROS DANS LE ROMAN DE PIUS NGANDU NKASHAMA

José Watunda Kangandio
(Masinde Mairo University, Kenya)

Résumé

Cette étude veut cerner la représentation du héros dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama, particulièrement dans La malédiction, Les étoiles écrasées et Le doyen marri. Reconnaissons d'emblée que la description se présente, ici, en termes de figure macrostructurale de second niveau (G. Molinié, 1992 : 112), c'est-à-dire en tant que lieu. En tant que topique, elle est aussi une modalité ou une pratique discursive, lorsqu'elle prend la forme d'un morceau textuel, attendue ou codifiée. S'agissant du portrait, il envisage la réunion de la prosopographie (description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, les qualités physiques... d'un être animé ou fictif) et l'éthopée (description fondée sur les mœurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts... d'un personnage réel ou fictif). Remarquons que les trois romans du corpus donnent de la prépondérance à la jeunesse, sans pour autant oublier le rôle que doit jouer la classe adulte. On a constaté que tous les héros de Pius Ngandu Nkashama sont caractérisés par ce vice : le manque de savoir. Constatons que ce manque de savoir qui caractérise ces héros, est l'élément fondamental du discours critique de l'auteur.

Introduction

Cette étude veut cerner le portrait du héros dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama, particulièrement dans *La malédiction*, *Les étoiles écrasées* et *Le doyen marri*. Rappelons que le portrait s'inscrit dans le cadre de la description. Sans doute, celle-ci se présente,

ici, en termes de *figure macrostructurale* de second *niveau* (G. Molinié, 1992 : 112), c'est-à-dire en tant que *lieu*. En tant que *topique*, elle est aussi une modalité ou une pratique discursive, lorsqu'elle prend la forme d'un morceau textuel, attendue ou codifiée.

Cette étude va suivre le modèle de certains éléments tirés des classements rhétoriques traditionnels des sortes de descriptions (J-M. Adam, 2006 : 75-77), notamment le portrait. S'agissant de cette catégorie (le portrait), rappelons qu'elle envisage la réunion de la *prosopographie* (description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, les qualités physiques... d'un être animé ou fictif) et l'*éthopée* (description fondée sur les mœurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts... d'un personnage réel ou fictif). Par ailleurs, le descriptif (portrait du héros ou topographie) sera examiné au regard des *fonctions du narrateur* (Y. Reuter, 1997 : 42-43), en l'occurrence la *fonction de régie* : il intervient de manière plus directe. Il organise le récit dans lequel il insère et alterne narration, description et parole.

Certes, dans ce corpus, le portrait du héros est orienté vers le but précis que le narrateur respectif s'est assigné : éclairage psychologique ou idéologique lorsqu'il s'agit de présenter l'actant principal respectif, ses adjuvants ou tout simplement l'espace événementiel du récit. On a constaté que tous les héros de Pius Ngandu Nkashama sont caractérisés par ce vice : le manque de savoir. C'est pourquoi tous finissent dans l'échec, même si c'est à des degrés divers. Le *je* narrant de *La malédiction* pose des questions atypiques à son grand-père. Quant à Joachim Mboyo, il capitule : il a été trahi par ceux-là mêmes qui l'ont influencé à s'engager dans le mouvement révolutionnaire. En outre, dans ces trois fictions, l'on remarque qu'à côté de chaque héros (jeune) évolue un vieillard. A quelle fin le romancier recourt-il à une telle technique ? Et quel effet cette stratégie crée-t-elle chez le lecteur ?

Reconnaissons que les descriptions sont parfois employées dans la narration pour expliquer à l'avance le dénouement d'une situation accomplie ou à accomplir dans le futur. C'est, par exemple, le cas du rêve de Pedro Santos sur comment les étoiles disparaîtront à l'aube, la nécessité à l'ouverture vers un monde nouveau, etc. Dans cette réflexion et en vue de bien appréhender la fonction du portrait du héros dans l'ensemble des trois fictions, on présentera respectivement aussi le portrait de l'adjuvant et/ou de l'opposant de chaque actant principal, avant d'aborder l'analyse de leurs patronymes.

1. Le portrait du héros dans chacun des trois romans

On se limitera, selon leur importance, au portrait de deux personnages dans *La malédiction*, c'est-à-dire le héros *Je* et son grand-père ; à trois dans *Les étoiles écrasées* (Joachim Mboyo, son adjutant Papa Kaniama et son opposant Sadiki), et à deux dans *Le doyen marri* (Sadio Mobali et son adjutant : son Oncle).

1.1. Dans *La malédiction*

Soulignons d'emblée que les deux personnages retenus ne sont pas vraiment décrits sur le plan physique. C'est plutôt sur le plan moral qu'on les présente.

1.1.1. *Je*

Il est à la fois narrateur et héros du récit. C'est un homme (cf. *nous sommes un groupe de cinq garçons*, p. 62) dont on ne connaît rien ni de la taille, ni de l'âge, d'autant plus que son récit porte sur un souvenir de son enfance à l'âge adulte. On sait tout simplement qu'il a fini par avoir une famille. Il est mélancolique (p. 9), traumatisé (p. 96, 117...), têtu mais téméraire (p. 11), délirant (pp.94-95), infortuné et errant. Il n'est pas certain qu'il possède les moyens de défense appropriés pour contenir les souffrances qui l'accablent.

Vous attendiez le messie. Le voici, c'est moi ! Je ferai des miracles. Pourquoi pas ? Il y a deux mille ans, un autre réalisait des prodiges (p. 95).

1.1.2. Grand-père de *je*.

Mis à part qu'il est décrit comme un vieillard, ce personnage n'a aucune caractéristique physique dans le récit. C'est plutôt sur le plan moral qu'il est présenté comme un grand-père affectueux et tendre (p. 13).

1.2. Dans *Les étoiles écrasées*

Hormis Sadiki, le héros et son adjutant (y compris tout le reste des personnages) sont décrits de façon suffisante sur plan physique, si bien

qu'il peut être esquissé d'eux un portrait. Cette description est par contre inégalement réalisée : le narrateur semble guidé par la même impression générale, celle d'éviter de divertir le destinataire. Par ailleurs, l'âge chronologique, ainsi que dans le premier récit, n'est indiqué chez aucun personnage.

1.2.1. Joachim Mboyo/ Pedro Santos alias Jules Motéma.

Il est le seul pour qui la taille est évoquée précisément: taille normale, noir et assez corpulent (p. 37). Il est aussi fumeur (p. 45), footballeur et, précisément, attaquant de l'équipe d'Etterbeck (p. 36). Sur le plan psychologique, il est courageux mais émotif, primaire (pp. 40-41), il est endurant (p. 78) et ferme dans ses décisions (p. 46). Il agit surtout par automatisme, il est naïf et rêveur (p. 20).

Un Noir (Joachim Mboyo) de taille normale, assez corpulent, qui venait de provoquer des bagarres sanglantes dans un café tranquille de la rue des Moineaux... (p. 37).

1.2.2. Papa Kaniama

Sa description porte principalement sur son âge (il est *vieux*), sans d'amples informations sur ses traits physiques. Il est par ailleurs décrit sur le plan matériel : c'est un *démuni*. Du point de vue physique, l'on apprend du narrateur que *ses empreintes sont rongées de furoncle*. En revanche, sur le plan psychologique, il est très affectueux vis-à-vis du héros, et nostalgique pour son pays. La description fournie par le narrateur sur ce personnage est le prototype de celle du peuple du Congo Belge en général, où la misère fait correspondre certains individus de cette classe à des « carcasses mobiles ».

Papa Kaniama traîne ses pieds rongés de furoncle. Il ne sait plus patauger dans les marais de bouses. Les jambes lui pèsent et s'enlisent trop facilement (p. 82).

1.2.3. Sadiki

Il n'y a pas de description physique quelconque que la narration ait réalisée sur lui : ni sur son âge, ni non plus sur son physique. C'est plutôt sur le plan de sa vie sociale que ce personnage est décrit. Il est caractérisé par un luxe fastidieux. C'est un manipulateur mais c'est aussi un homme affectueux (p. 37).

1.3. Dans *Le doyen marri*

L'examen de la description portera sur les deux actants principaux, respectivement Sadio Mobali et l'Oncle.

1.3.1. Sadio Mobali

Si son âge chronologique n'est pas déterminé, Sadio est toutefois à la fleur de l'âge. En revanche, il n'est pas décrit sur le plan physique. C'est plutôt sur le plan moral qu'on sait qu'il est *tendre* (p.18), *perspicace* mais parfois *perplexe* (p. 126), *adepte du scientisme* et *minable* même s'il est *exigeant*.

Sadio Mobali avait toujours été perspicace.

Cette fois-ci, l'opération (la préparation des examens) le rendait un peu plus perplexe que d'habitude. Laura aurait pu l'aider à obtenir de quelques Enseignants entêtés des touffes de ces épineux poils (p. 126).

1.3.2. L'Oncle alias le Doyen Marri

Si sur le plan physique l'on sait de lui qu'il est *beau, géant, vigoureux* et *sans chaussures* (p. 13); il est par ailleurs *analphabète, insolent* (pp. 39-41), *exigeant* et *imbu* (p.14) sur le plan moral. S'il est établi qu'il est *vieillard*, son âge chronologique précis n'est pas fourni.

2. L'analyse de leurs patronymes

En dehors de *La malédiction*, où les personnages ne sont pas désignés par des noms propres, dans les deux autres fictions romanesques, les identités attribuées à la majorité des actants correspondent à celles que portent des personnes réelles. Ce sont, de ce fait, des noms propres. C'est le cas de Joachim Mboyo alias Jules Motéma. C'est aussi le cas de Sadiki, de Kaniama (Papa Kaniama), de Kasongo, de Malunga, de Diur Kabet, de Mwilambwe, etc., dans *Les étoiles écrasées*. Tel est aussi le cas pour Sadio Mobali, Makango na Biso, Kendio Mwana Popi, Disengi Elombe Motokao, Mama Kivouno, etc., dans *Le doyen marri*. Etant donné le grand nombre de ces patronymes, il semble judicieux de se limiter à l'examen de cinq:

2.1. Joachim Mboyo :

Il est footballeur, le numéro dix d'Etterbeck (à Bruxelles où il réside). C'est le héros broyé et pantelant, qui devient tour à tour Jules Motéma, Pedro Santos, à la suite des manipulations dont il est victime de la part du pouvoir de son pays, à travers les manœuvres politiciennes des « opposants » au régime en place dans le pays de ses ancêtres. Sur le plan linguistique, le patronyme *Mboyo*, tout comme celui de *Motéma*, constitue un signe de localisation géographique. *Mboyo*, qui signifie « audace » en lunda (une langue de la Zone K)¹, est un anthroponyme du pays d'origine de l'auteur historique : le Congo Démocratique. Soulignons, toutefois, que les Lunda se retrouvent jusqu'en Zambie. Par ailleurs, l'on rencontre l'anthroponyme *Mboyo* en Mongo aussi (en Province de l'Equateur, R.D. du Congo). Il est appliqué au premier né des jumeaux ou à la première née des jumelles, c'est-à-dire à des individus pourvus à la naissance d'une puissance divine, si l'on en croit la culture mongo. En revanche, *Motéma* est un nom qui tire son origine du lingala, une langue parlée à la fois au Congo Démocratique, en République du Congo (Brazzaville) et en République Centrafricaine. Il signifie littéralement « cœur ». Il signifie aussi « audace », « espoir ». Dès lors, l'on peut se poser les questions suivantes : a-t-il réellement de l'audace, ce Mboyo, comme son nom l'indique ? Inspire-t-il réellement de l'espoir au peuple, lorsqu'il devient *Jules Motéma* ? Peut-être. Découvrons ce que le texte en dit :

Lui, Pedro Santos sera puissant. Il atteindra le champ des étoiles écrasées. Le moniteur l'avait désigné à la tête d'un petit détachement. Les combattants étaient sélectionnés en fonction de leurs aptitudes (p.77).

Si l'on s'appelle *Joachim* ou *Jules*, ces prénoms suggèrent-ils que l'intéressé vit librement et régulièrement au Zaïre ? Pas du tout, étant donné que le pays, à l'époque des faits (cf. date de la parution du roman), pratique la politique dite du « Recours à l'authenticité », dont l'une des premières décisions consista à prohiber les prénoms chrétiens, et à imposer en lieu et place de ceux d'origine ethnique. Plus tard, *Kasongo* devient le surnom de Joachim Mboyo, pour marquer sa bravoure pendant la guerre de libération. C'est aussi le surnom que le récit attribue à tout vaillant combattant des Brigades de Centaures, à l'intérieur desquelles opère le héros en tant que guerrier.

¹ Les différentes zones linguistiques des groupes bantu avaient été déterminées par M. Guthrie in *The Classification of the bantu languages*.

Son nom à lui, Joachim Mboyo, s'inscrira en plaques lumineuses, au milieu des constellations. En cette nuit, il est Pedro Santos des brigades de Centaures : un Kasongo (p.144).

Quelle est l'origine de l'anthroponyme *Kasongo* ? Est-ce parce que Kasongo fut l'une des grandes villes du Congo précolonial et une forteresse presque inexpugnable pour les Belges dans la campagne contre les Arabes ? Est-ce parce que les rébellions avaient perduré à Kasongo (dans la Province du Maniema, à l'est de l'ex-Zaïre) jusqu'en 1967 alors qu'en 1964, elles étaient déjà matées ailleurs jusqu'à en faire le bastion de la résistance populaire ? Tout est possible. Précisons toutefois que le récit de *Mboyo*, anagramme de *Yombo*, si l'on en croit Kadima Kadiangandu dans *Écritures et discours sur le pardon* (p. 164), s'inspire de l'histoire de Grégoire Yombo Lescanne.

2.2. *Sadiki*

Le patronyme attribué à ce personnage vient du swahili (une des quatre grandes langues nationales de la R.D. du Congo). Issu du verbe « *kusadiki* » (croire ou avoir foi à...), l'anthroponyme *Sadiki*, en tant que nom dérivé, a la valeur d'un impératif d'exhortation. Il signifie, de ce fait, « crois-moi » ou « crois à ce que je te dis ». Hâtons-nous de préciser que le rôle joué par ce personnage, dans le récit des *Etoiles écrasées*, est prépondérant au regard de la stratégie argumentative utilisée par l'auteur pour obtenir l'adhésion du lecteur. *Sadiki* est le pseudonyme du responsable de l'opposition politique au pays du héros. Il vit en Belgique, comme ce dernier. Soulignons, par ailleurs, qu'il est l'assassin d'un chauffeur de taxi belge, et, en même temps commanditaire des tribulations de Joachim Mboyo. Il est, cependant présenté comme affectueux, tendre. C'est peut-être cet aspect qui a conduit Yves Reuter (op.cit, p. 85), lorsqu'il a évoqué le cas de la production de l'intérêt textuel, à soutenir ce qui suit : « *Si expliquer dès le départ le véritable rôle d'un personnage facilite la lecture, tromper le lecteur ou maintenir une ambiguïté qu'on ne lèvera qu'ultérieurement peut permettre de ménager des effets de surprise* ». Précisons, par ailleurs, que *Sadiki* est aussi présenté comme un personnage libidineux et rusé. Le narrateur le souligne dans cette description psychologique :

Sadiki est affectueux, tendre. Il ne bouge pas. Prévenant, il ajoute du whisky dans le verre de Joachim Mboyo,

donne à Paola [la maîtresse de Joachim] une tape amicale. Il apporte une bassine d'eau tiède... Il passe la serviette sur les ecchymoses [de Joachim Mboyo]... (p. 40).

A en croire la mission scripturale, ce service généreux que Sadiki offre à ses « hôtes », ne répond qu'à un objectif : détourner l'attention de ses deux « clients » (Mboyo et Paola), surtout le naïf Mboyo qu'il veut pêcher. C'est pour cette raison qu'il interpelle Pedro méthodiquement :

Passons maintenant aux choses sérieuses. Assez bavardé comme ça sur des futilités. Tu as vu de quoi ils sont capables, ces salauds ? Quand ils ont décidé de nous traquer et de nous porter des coups durs ; ils ne reculent devant aucun obstacle. Repose-toi ici, tu n'as rien à craindre. Demain matin, je t'informerai sur ce qu'il y a lieu d'envisager pour l'avenir de notre peuple (p. 49).

Ce discours est un leurre qui débouchera sur la délation. A vrai dire, Sadiki n'est pas un opposant au régime de son pays. On vient de l'annoncer dans les lignes qui précèdent, Sadiki est un membre des services secrets du régime qu'il prétend combattre. C'est dans ce cadre qu'il est installé à Bruxelles (en Europe). Vraisemblablement, l'on note que le patronyme Sadiki n'est pas la vraie identité de ce personnage. On peut s'en apercevoir à travers cette parole qu'il adresse à Joachim lorsqu'ils arrivent à la résidence bruxelloise de cet « opposant » : « *Tu n'auras pas à connaître mon nom. Moi, je sais que tu es un grand joueur, le numéro dix d'Etterbeck, qui bute sans pitié dans les bois. En attendant, appelle-moi Sadiki. Cela me suffira.* » (pp. 35-36). Sadiki a épié pendant longtemps Joachim Mboyo. C'est lui qui a assassiné le chauffeur belge de taxi resté étourdi après avoir écopé de Mboyo un coup de poing virulent. Paola le confirme à Joachim Mboyo à Bruxelles, après l'échec de la guerre de libération : « *Ton Sadiki descend un taximan, se farcit le pognon et t'engage pour aller tirer un coup de feu dans des safaris exotiques.* » (p. 207). La voiture que Sadiki conduit est d'un « *luxe fastidieux* » (p. 31) et possède une immatriculation étrangère. C'est à l'aide de petits micros baladeurs qu'il a réussi à enregistrer sa propre voix dans le poste-récepteur de sa voiture, une voix qu'il attribue faussement à la police recherchant un couple composé d'un homme de couleur et d'une Blanche qui viennent de commettre un crime crapuleux.

Le projet scriptural présente Sadiki (qui serait l'équivalent de « crois-moi, cher lecteur » !) comme un des politiciens « formés » à l'école de la dictature, ceux-là qui, passés maîtres en corruption et en flagornerie, ciblent des miséreux auxquels ils finissent par demander de trahir le régime en place et surtout de se rallier à eux. Pour eux, la vie politique est perçue comme un jeu des « dénonciations, des rancunes secrètes, des trahisises occultes » (p.116). Pour se prévaloir 'grand homme d'Etat', Sadiki croit que la règle du jeu est de procéder par la trahison de la cause du peuple ou d'un compagnon de lutte, de dénoncer les amis auprès du « Seigneur » aux commandes de la chose publique. J. Kestergat le dénonce dans ce sens. Dans l'ex-Zaïre, « les hommes politiques dressent imprudemment une liste de civils susceptibles de prendre la relève et de former un nouveau gouvernement. Lorsque les naïfs ont terminé leur tâche, les interlocuteurs changent soudain d'attitude ». Par ailleurs, le récit apprend plus tard au lecteur, par le témoignage de Paola, maîtresse de Joachim Mboyo et personnage qui est resté avec ce dernier au moment de sa « séquestration » par Sadiki, que ce qui est ignoble en celui-ci, c'est son appétit sexuel. L'on peut s'en apercevoir dans ces propos tenus par Paola à Mboyo, en Europe, après l'échec de la guerre de libération menée par ce dernier :

Ton Sadiki m'a cavalcé aux fesses tout le temps que tu n'étais pas là. « Viens chercher des lettres de Mboyo, viens retirer une carte postale, viens prendre un verre ». Tu devines sa ruse alors. Il me saute dessus, il me flétrit... (p. 207).

En attribuant cet autre défaut à ce personnage, la mission scripturale cherche à révéler au lecteur les mentalités répréhensibles des responsables politiques congolais, en dehors de la corruption ou du détournement de biens appartenant à toute la nation, en dehors aussi du mensonge et surtout de la brutalité. En d'autres termes, en présentant tous ces défauts incarnés par Sadiki, l'auteur amorce une tactique visant à dénoncer un renversement des règles morales ou une redynamisation d'une certaine éthique remise en question par le pouvoir politique zaïrois. L'on s'aperçoit, de ce fait, que la mission scripturale a confié à Sadiki le rôle d'*influenceur* (C. Brémond, 1973), à partir duquel ce dernier est présenté comme un des supports indispensables de l'investissement de l'auteur et même du lecteur sur le plan idéologique et psychologique.

2.3. *Sadio Mobali*

Remarquons, avant d'aller plus loin, qu'en ce qui concerne les anthroponymes désignant les personnages, la logique serait qu'ils soient présentés suivant leur ordre d'apparition dans l'une ou l'autre fiction. Si une telle démarche n'a pas été suivie, c'est parce que nous avons considéré que les deux héros (dans *Les étoiles écrasées* et *Le doyen marri*) mènent respectivement une action similaire, sinon convergente, et qu'ils appartiennent à une même classe d'âge : la jeunesse. L'action similaire qu'ils mènent respectivement sur le fond mais divergente au niveau de l'approche n'est autre que la libération du peuple d'une dictature répressive.

Sadio Mobali est l'identité attribuée par le scripteur au héros du *Doyen marri*. Ces anthroponymes (« Sadio » et « Mobali ») sont issus de la combinaison de deux langues locales congolaises : le kikongo (pour « Sadio » et le lingala (pour « Mobali »). Toutefois, la première langue s'étend jusqu'en République du Congo et en Angola. Ce sont des territoires qui, à l'époque précoloniale, avaient constitué avec les provinces du Bandundu, du Bas-Congo et la Ville de Kinshasa, l'ancien Royaume Kongo. En revanche, le lingala, en dehors de l'ex-Zaïre, se parle en République Centrafricaine et en République du Congo. Quoi qu'il en soit, dans la stratégie que l'auteur met en place pour persuader son lecteur d'adhérer à sa cause, l'identité du héros du *Doyen marri* est évocatrice. Le patronyme *Sadio*, à l'instar de celui de « Sadiki », est un déverbatif. Ayant aussi la valeur d'un impératif d'exhortation (à l'instar de « Sadiki »), il signifie littéralement, en kikongo : « Fais cela » ou encore « Fais ce que je te recommande » ! Par ailleurs, le postnom² *Mobali*, signifiant littéralement « Homme », est à considérer, ici, comme une apostrophe. De ce fait, il ne renvoie pas au sexe masculin, même si, théoriquement, c'est le sens véhiculé par ce terme. *Mobali* signifiant Homme (au sens global du terme), sous-entend la personne humaine, avec sa faculté d'intelligence et son énergie virile. Il s'agit d'une allusion à toute personne susceptible de contrer un obstacle, de le défier. Autrement dit, ce nom signifie « personne inébranlable ».

Etant donné que les anthroponymes « Mboyo » et « Sadio Mobali » sont attribués respectivement aux deux héros qui appartiennent à la

² A la suite du décret présidentiel d'octobre 1971, tous les prénoms chrétiens avaient été bannis par le régime en place dans l'ex-Zaïre. Ils avaient été remplacés par ce que le gouvernement avait désigné par « postnom ».

jeunesse, il n'y a pas de doute que c'est celle-ci que le scripteur veut placer au centre de son combat pour la libération de son peuple. A travers le projet similaire poursuivi par les deux héros, l'auteur veut persuader le lecteur postulé, surtout celui qui appartient à cette classe d'âge, de s'impliquer dans une action militante. D'où son recours aux anthroponymes évocateurs issus du vocabulaire de son pays. *Mboyo*, signifiant l'« audace », *Motéma* l'« espoir », *Sadio Mobali* faisant « Fais cela pour ta dignité humaine », ces patronymes réunis constituent une parole d'exhortation qui véhicule l'idéologie militante du romancier. Celle-ci se résumerait à : « *Jeunes gens, ayez l'audace de combattre le mal qui ronge le pays, vous êtes l'espoir (l'avenir) du peuple* » ou encore « *Jeunes gens, faites ce à quoi je vous exhorte !* ». C'est peut-être pour cette raison que Pius Ngandu lance cette mise en garde sévère à l'endroit des responsables politiques de son pays (y compris à tous les adultes), dans cette Interview qu'il avait accordée au journal *Congo Vision* :

*Dans l'état actuel de notre pays, le meilleur conseil est à donner aux aînés et aux responsables nationaux : nous avons le devoir moral d'écouter les jeunes. Il faut savoir que les moins de vingt ans constituent plus de soixante pour cent de la population totale. Cela voudrait dire que le pays leur appartient en premier lieu. Les souffrances des guerres et des luttes insensées, les répressions politiques des dictatures successives, ce sont eux qui les ont subies dans leur chair et dans leur corps. Lorsqu'ils hurlent, nous devons nous sentir effrayés par leurs colères. Et le jour où ils ne pourront plus contenir leur désespoir, ils se mettront à détruire la nation entière et nous n'aurons jamais les moyens nécessaires pour les calmer. C'est maintenant qu'il faut les apaiser, en leur accordant la parole, et ne jamais penser que nous avons toujours raison et qu'ils ont toujours tort. Il faut croire qu'à chaque fois que ces jeunes ont déferlé sur les forteresses des nantis, ils ont tout balayé sur leur passage et ils ont défait les armées les mieux organisées du continent. Que dire alors de notre pays qui en a fait l'amère expérience depuis plus de vingt années de lutte contre les despotismes mal éclairés ? (P. Ngandu, « Interview » in *Congo Vision*, le 29 Novembre 2005).*

Néanmoins, même s'il donne la prépondérance à la jeunesse, l'auteur n'oublie pas pour autant le rôle que doit jouer la classe adulte dans une telle lutte. Certes, la jeunesse est fougueuse, mais elle ne possède pas suffisamment d'expérience pour gagner le combat envisagé. Aussi lui associe-t-il la vieillesse, c'est-à-dire la sagesse. Celle-ci est symbolisée par l'anthroponyme (Papa) Kaniama. Remarquons que cette stratégie, consistant à placer un vieillard à côté de chaque héros jeune, est un leitmotiv dans notre corpus textuel. Si un vieillard (Papa Kaniama) évolue aux côtés du héros des *Etoiles écrasées*, ce phénomène s'observe déjà dans les deux autres fictions romanesques. A côté de *Je (La malédiction)* dénonçant chaque fois dans un discours féroce, les événements successivement violents qui ont couvert sa tendre enfance, jusqu'à sa jeunesse, évolue son grand-père dont il garde un souvenir ému. En outre, dans *Le doyen marri*, Sadio s'inspire partout d'une série de leçons qu'il avait reçues de son vieil oncle paternel, le doyen Marri. Il va de soi que cette démarche entreprise par l'auteur livre une information. Celle-ci sous-entend que si les jeunes gens doivent se retrouver au front pour combattre en faveur de la libération (la dignité) du peuple de leur pays, ils ne devraient pas aborder cette entreprise sans s'attacher aux adultes. Mais il s'agit des adultes consciencieux et dévoués à la même cause qu'eux, c'est-à-dire ceux qui incarnent à la fois la sagesse, la prudence et l'expérience. Tel est le cas du personnage de Papa Kaniama.

2.4. Kaniama (Papa Kaniama)

Cet anthroponyme, à l'instar de ceux qui viennent d'être examinés, est issu du vocabulaire régional de la patrie du scripteur. Il vient du swahili. Au regard du rôle attribué au personnage qui le porte, l'anthroponyme remplit une fonction différente de celle des héros réunis des *Etoiles écrasées* et du *Doyen marri*. Toutefois, la sienne ne s'oppose pas dans le fond à la leur, elle la complète. En swahili, *Kaniama* est le diminutif de « nyama », il signifie « petit animal », « méprisable », par opposition à l'amplifiant « kinyama » ou « cinyama », etc. Précisons que Papa Kaniama est un vieillard évoluant aux côtés de Pedro Santos (Joachim Mboyo) dans l'univers social des *Etoiles écrasées*. S'il est le « compagnon indéniable du héros », il est aussi celui du récit : le *deus ex machina* du récit, c'est-à-dire la 'Providence' pour Joachim Mboyo. Le seul nom de Papa Kaniama a provoqué un hiatus dans la vie du héros de cette fiction.

En sa qualité de vieux loup, Papa Kaniama devient le plus grand confident, le consolateur de Pedro Santos, lorsque celui-ci fait son entrée dans le maquis congolais. C'est Papa Kaniama qui a acquis l'expérience de la guerre, c'est lui qui va apprendre au héros l'endurance et les techniques qu'il leur faut utiliser pour mettre l'armée ennemie (ici, l'armée loyaliste) en déroute. Lorsqu'ils déclenchent la guerre pour débusquer les militaires de cette armée loyaliste, c'est Papa Kaniama qui indique à Pedro les forces du feu qui ébranlent le monde. C'est encore lui, Papa Kaniama, qui a déclenché « le dispositif qui a mis à sac des mines à minutage automatique », installées par l'armée du régime qu'ils combattent. Le héros le considère comme un allié certain. Aussi ne cesse-t-il de se rappeler les exploits de ce vieux lion, comme en témoigne le narrateur de ce récit :

Pedro pensait à Papa Kaniama, qui avait paradé si triomphalement, ivre de sa joie solitaire. Il avait réussi à piéger un bataillon de l'armée nationale, l'année d'avant. (...) à minuit, le dispositif de Papa Kaniama s'était déclenché. (p. 174).

C'est le temps de le dire, c'est cet adulte (et non pas Sadiki) qui a inculqué au héros de ce récit l'esprit patriotique et de détermination dans la réalisation du projet qu'il s'est assigné. Ce vieillard ne lâche pas une seconde le souci de libérer son peuple de la tyrannie de l'animal politique. Aussi confie-t-il au héros qu'il endoctrine, que même après sa mort, il mènera sa guerre sous d'autres formes. Il s'agit, certes, d'une parole qui se fonde sur la pensée bantu et/ou négro-africaine. Selon celle-ci, les morts ne disparaissent pas complètement : ils constituent la force intermédiaire entre l'Être Suprême et les vivants. Dès lors, Papa Kaniama ne semble pas capituler devant son obligation morale, celle de combattre jusqu'au bout la barbarie au pouvoir. Par cette pensée, il se range derrière Alberione, qui insinue que la plus grande défaite dans la vie, c'est de capituler devant les difficultés et d'abandonner le combat. C'est en évoquant la puissance de son cœur et/ ou de son esprit à lui, Papa Kaniama, qu'il apprend à Joachim Mboyo, alias Jules Motéma alias Pedro Santos l'endurance et la grandeur :

Ils pourront déchirer mon corps meurtri, ma chair. Mais ils n'atteindront jamais mon esprit. Ils ne l'auront pas, Pedro, même avec leurs estomacs en plaques de cuivre. Le fer, il rouille. Plus ils lacéreront ma peau, plus mon esprit

s'agrandira et plus il deviendra puissant. Et mon esprit les narguera. Il les harcèlera, jusqu'à ce qu'il s'élève sur le plus haut sommet des astres qui brillent (p. 185).

Ce discours sur l'immortalité de l'âme (notamment la sienne), est tenu par Papa Kaniama, lorsque certains de leurs compagnons les ont trahis, en optant pour la capitulation. La leçon qui en découle consiste à recommander à la jeunesse, par le truchement de Mboyo, d'être résistante, car c'est ainsi qu'est faite la société humaine. La parole de Papa Kaniama insinue, dans ce cas, que la mort d'un libérateur tombé sur le champ de bataille l'immortalise dignement, plus qu'elle ne l'humilie. L'on peut, dès lors, se poser les questions suivantes : Pourquoi l'anthroponyme *Kaniama*, signifiant « petit animal » ou « tout ce qui est méprisable », a-t-il été délibérément attribué par le scripteur à ce personnage dont l'action est contraire à ce que désigne littéralement son patronyme ? Est-ce parce que Papa Kaniama est un vieillard amoindri par le poids de l'âge ? Est-ce parce que le romancier veut montrer au lecteur que c'est le cœur (la détermination) qui confère à l'Homme sa valeur, même si tout le corps de ce vieillard est mangé par des furoncles à cause de la misère ? C'est peut-être la stratégie de l'auteur, qui voudrait transmettre une leçon de sagesse à son lecteur virtuel. Dans ce cas, ladite leçon consisterait en ceci que, dans toute lutte, l'ennemi le plus redoutable est celui dont on méprise les capacités de nuisance.

Quoi qu'il en soit, Papa Kaniama n'envisage pas l'échec de leur action. Il sait que, dans le cas où la sienne aux côtés de Joachim Mboyo se solderait par de l'insuccès (laisser sa peau sur le champ de bataille), ce serait une forme de victoire : il serait libéré de l'ignominie dans laquelle sombre son peuple tout entier. De ce fait, il serait gratifié d'héroïsme. C'est pour cette raison qu'il donne cette recommandation à Pedro :

Vous me laisserez mourir sur ma terre. Je demeurerai ici, où j'ai vu tant de soleil éclore dans le matin. Qu'ils m'achèvent après, cela n'a plus d'importance. J'aurai retranché de mon corps la part la plus horrible de ma malédiction. (p. 184).

Kaniama constitue l'opposé de Sadiki (un autre adulte), qui symbolise l'immoralité et l'égoïsme. En revanche, ce vieillard peut-être perçu comme le symbole d'abnégation en faveur de l'unité nationale. Cela parce que c'est lui qui, par sa témérité et sa fermeté, a porté secours à l'actant principal en toute circonstance. Dans la stratégie de quête

d'adhésion envisagée par l'auteur, Kaniama devient l'image de tout individu adulte ou non, soucieux et déterminé à libérer son peuple de l'asservissement. Dès lors, Kaniama s'appréhende comme l'image de celui qui déteste la guerre sans toutefois la craindre. Il devient, de ce fait, l'incarnation du vrai amour entre les compatriotes unis par une cause commune. En d'autres termes, cet anthroponyme renvoie à la générosité humaine où l'union fait la force, contrairement à la figure de l'animalité, de la déraison que représente Sadiki, dans *Les étoiles écrasées*.

Conclusion

On a constaté que tous les héros de Pius Ngandu Nkashama sont caractérisés par ce vice : le manque de savoir. C'est pourquoi tous finissent dans l'échec, à des degrés divers, même si Sadio Mobali a réussi à briser théoriquement le règne du monstre. Le *je* narrant de *La malédiction* pose des questions atypiques à son grand-père. Alors qu'il s'engage à combattre la barbarie qui règne dans son pays, *je* ne sais pas s'il possède les moyens de défense nécessaire pour mettre fin aux souffrances qui l'accablent. Quant à Joachim Mboyo, il capitule : il a été trahi par ceux-là mêmes qui l'ont influencé à s'engager dans le mouvement révolutionnaire. Il s'engage dans une guerre, proclame *a priori* la victoire finale sur l'ennemi, présente des projets, alors qu'il n'a pas encore combattu. Il s'engage par ailleurs dans un mouvement dont il ne connaît pas les vrais acteurs. Si les actions des deux héros se recoupent à travers leur naïveté et/ou leur ignorance, celle-ci se présente autrement chez Sadio Mobali, implicitement présenté comme un ignorant : il confond le scientisme avec le savoir scientifique. Il est imbu d'une foi erronée de la culture ancestrale. Il croit déraisonnablement qu'une boule de fétiches peut accélérer la capacité intellectuelle. Constatons que ce manque de savoir qui caractérise ces héros est l'élément fondamental du discours critique de l'auteur. Même si à la manière des récits fantastiques Sadio (dans *Le doyen marré*) en arrive à ébranler la dictature, on constate que Pius Ngandu Nkashama ne cache pas son réalisme pessimiste pour l'avenir : *Nous allons errer éternellement sur toutes les terres incendiées, là où le sable sera la cendre douloureuse de nos espoirs* (1988 : 201).

Ce discours du héros des *Etoiles écrasées* marque sa capitulation. Or celle-ci, tout comme la mort de tous ses compagnons, est un acte

perlocutoire qui vise à amener le lecteur virtuel à agir au plus vite sur la situation politique et morale d'un territoire. D'une certaine manière, et par l'acte d'écrire, le romancier impose l'attitude de révolte à son lecteur. Si bien que la fiction du corpus textuel devient une espèce de texte-participation, un échange entre le scripteur et son public potentiel. C'est à ce niveau que notre corpus littéraire corrobore la thèse de Jean-Paul Sartre : « l'écrivain "engagé" sait que la parole est une action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. » (1948 : 28).

Quant à la récurrence d'anthroponymes issus du vocabulaire régional de la patrie de l'écrivain, cet emploi est l'expression d'une rupture avec la langue française qui n'a pas la capacité d'exprimer les sensibilités ou les émotions véhiculées par les cultures africaines. Le bien-fondé de cet emploi itératif de ces patronymes issus du vocabulaire régional de la patrie de l'auteur a été de lui permettre de présenter au lecteur la peinture sociale d'un territoire déterminé. Dans la mesure où une peinture sociale avoisine souvent l'idée d'adversité, de rupture vis-à-vis de ce qui est peint, la fonction remplie par cette stratégie a consisté à susciter la sympathie du lecteur envers le contenu du discours de l'auteur abstrait.

Cela devient, du coup, une stratégie qui vise à garder le contact avec le lecteur virtuel, à le sensibiliser. Ne l'oublions pas, Pius Ngandu est aussi critique littéraire, spécialiste de la *théorie littéraire*. Son engagement sur la conception par les écrivains africains des œuvres littéraires orientées vers les *nouvelles écritures* s'inscrit dans ce sens. De ce fait, à travers le recours intempestif au vocabulaire plurilingue de son pays d'origine, Pius Ngandu pose implicitement le problème des littératures nationales. Pour cet écrivain, l'usage du vocabulaire régional dans ses productions littéraires témoigne la marque de « *la coloration africaine de son écriture* » (Z. Kalonji, 1992: 143).

Bibliographie

1. Le corpus

La malédiction, Paris, Silex-Acct. (1983)

Les étoiles écrasées, Paris, Publisud, Coll. « L'espace de la parole », n°8. (1988)

Le doyen marri, Paris, L'Harmattan, (1994)

2. Ouvrages

ADAM, J-M. et PETITJEAN, A., *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin, 2006.
www.congovision.fr, novembre 2005.

BOURNEUF, R. et OUELLET, R., *L'univers du roman*, P. U. F., 1989.

BREMOND, C., *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

JOUBE, V., *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2001.

KALONJI ZEZEZE, M.T., *Une écriture de la passion chez Pius Ngandu Nkashama*, Paris, L'Harmattan, 1992.

MOLINIÉ, G., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.

REUTER, Y., *L'analyse du récit*, Paris, Dunod, 1997.

Introduction à l'analyse du roman, Paris, Nathan, 2000.

SARTRE, J-P., *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

3.

LES DEICTIQUES FIGURATIFS DANS *LES ETOILES ECRASEES* DE PIUS NGANDU NKASHAMA

José Watunda Kangandio
(Masinde Mairo University, Kenya)

Résumé

Dans un énoncé, certains termes sont susceptibles de renvoyer à l'acte et aux circonstances de l'énonciation. Les éléments communicatifs contribuent à la localisation spatio-temporelle de l'objet énonciatif et à la saisie du discours même en cours de réalisation : ce sont les déictiques ou embrayeurs ou encore shifters. En un sens restreint (J. Gardes-Tamine & M-CI. Hubert, 1996 : 56), la deixis désigne à propos du langage le fait d'articuler un énoncé sur un référent extralinguistique par un démonstratif. Au sens large, la deixis renvoie à l'énonciation. Tout énoncé embraye ainsi une situation extralinguistique par des éléments comme les personnes du dialogue, les adverbes comme ici ou maintenant qui renvoient aux coordonnées spatio-temporelles.

Le déictique figuratif ou motif est tout terme ou tout objet en tant qu'il constitue un de ces micro-systèmes, en tant qu'on le trouve monté en système dans une œuvre close. Parmi les multiples motifs du roman, on évoquera les arbres dont les plus importants restent le cactus et le tamarinier, en raison de leur récurrence dans le texte. Dans l'architecture du roman, la position de l'arbre exprime beaucoup de faits sur son sémantisme. Il s'agit de cibler l'intégration de ce déictique dans l'architecture textuelle, où ce dernier se présente tantôt comme la source du bonheur, tantôt comme un objet fatidique, c'est-à-dire un objet de la fatalité.

Cette étude n'ambitionne nullement de s'étendre sur le thème de l'arbre, loin s'en faut. Il n'est pas non plus question d'analyser ici ni la

provenance, ni l'idéologie à laquelle ferait allusion le *cactus* ou le *tamarinier*, moins encore leur configuration en dehors de tout discours particulier. Autrement dit, on veut tout simplement cibler l'intégration de l'arbre dans l'architecture textuelle et déterminer son impact sur la trame discursive. Cela dans la mesure où la récurrence des motifs *cactus* et *tamarinier* dans *Les étoiles écrasées* peut attirer la curiosité de tout lecteur averti de ce roman.

Dans un énoncé, certains termes sont susceptibles de renvoyer à l'acte et aux circonstances de l'énonciation. Les éléments communicatifs contribuent à la localisation spatio-temporelle de l'objet énonciatif et à la saisie du discours même en cours de réalisation. Ce sont les *déictiques* ou *embrayeurs* ou encore *shifters*. Reconnaissons, en paraphrasant Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert (1996 :56), que les déictiques se situent à deux niveaux :

En un sens restreint, la deixis désigne à propos du langage le fait d'articuler un énoncé sur un référent extralinguistique par un démonstratif. Les démonstratifs sont ainsi tantôt anaphoriques, lorsqu'ils renvoient à un élément du contexte antérieur ; et tantôt déictiques. Au sens large, la deixis renvoie à l'énonciation. Tout énoncé embraye ainsi une situation extralinguistique par des éléments comme personnes du dialogue, les adverbes comme ici ou maintenant qui renvoient aux coordonnées spatio-temporelles, les temps des verbes qui constituent les déictiques au sens large.

Le statut des déictiques s'oppose à celui des noms propres qui, de toute façon, renvoient à la réflexivité, parce que chaque nom désigne toujours celui ou celle qui le porte. Mais qu'à cela ne tienne, car un roman est un tout ! Il fonctionne en son sein une somme de parties en relation plus ou moins étroites, les unes et les autres. Jean Bellemin-Noël servira de balise pour aborder l'objet de cette étude, à savoir les déictiques figuratifs. Nous considérons comme *déictique figuratif* ou *motif*, tout terme ou tout objet en tant (...) qu'il constitue un de ces micro-systèmes, en tant qu'on le trouve monté en système dans une œuvre close (J. Bellemin-Noël, sd : 26).

Le nom propre reste toujours inchangé pour tout individu ou toute chose à travers une multiplicité d'énonciations. Tel n'est pourtant pas le cas pour les noms communs, auxquels il peut être conféré différentes désignations selon les contextes ou suivant leurs similitudes. Cet aspect

est le fondement de notre motivation sur l'étude des déictiques figuratifs dans *Les étoiles écrasées* (roman) de Pius Ngandu Nkashama. Parmi les multiples motifs du roman, évoquons les *arbres*, dont les plus importants restent le *cactus* et le *tamarinier*, à cause de leur récurrence dans le récit. Dès lors, il se présente à l'esprit ces questions:

1. Qu'est-ce qui détermine le choix porté à ces deux arbres dans le roman sélectionné ?

2. Comment ces arbres s'intègrent-ils dans l'architecture textuelle et quel est leur impact sur la trame discursive ?

Dès le début du récit, l'arbre se présente comme la source du bonheur pour le héros Joachim Mboyo. L'arbre apparaît d'emblée comme le fondement de son espoir au regard de l'action qu'il veut mener : libérer d'une tyrannie sanguinaire le peuple de son pays. Si l'arbre se présente, à ce niveau, comme la source du bonheur, c'est parce que Joachim Mboyo alias Pedro Santos alias Jules Motéma considère ce déictique figuratif comme l'objet qui confère la productivité et la force aux hommes, du moins ceux de son origine culturelle. Hâtons-nous de reconnaître qu'en dehors du nom propre Pedro Santos probablement d'origine espagnole ou latino-américaine, les patronymes Mboyo et Motéma sont des indices spatio-temporels (Kangandio Watunda José : 2008). Ce sont des noms que l'on attribue généralement aux hommes (sexe masculin) en République Démocratique du Congo, voire en République du Congo : en kikongo, langue locale parlée à la fois en Angola, R.D. du Congo et en République du Congo, *Mboyo* signifie *fondement de l'espoir*. En revanche *Motéma*, issu du lingala, une autre langue locale parlée à la fois en République Centrafricaine et en République du Congo, signifiant littéralement *cœur* veut dire, ici, *espoir, courage*.

Si le récit considère l'arbre comme le fondement de l'espoir de Joachim Mboyo, c'est parce que ce motif confère la productivité et la force aux hommes. Remarquons, toutefois, qu'il ne s'agit pas de n'importe quel arbre pour remplir cette fonction vraisemblablement culturelle. Il s'agit bien du *tamarinier*. On s'en aperçoit lorsque Pedro est dans le rêve. Il est dans le camp d'entraînement militaire, en train de préparer la guerre de la libération de son pays. Il s'entend murmurer par son père mort depuis bien longtemps, au sujet de son engagement dans cette guerre :

Pedro, (...) tu sauras lui (au peuple) compter aussi les étoiles dans le ciel (...) et les nébuleuses aux confins du grand nord. Je te transmets ces feuilles du tamarinier. (...) C'est la force qui fait lever les paralytiques, qui fait féconder les cavités utérines des femmes ! Alors, à ton tour, Pedro, tu pénétreras les énigmes de la vie ! (p. 90).

Le « motif » du *tamarinier* prend sens dans son contexte immédiat et dans la logique de l'énoncé discursif. Ce déictique figuratif s'inscrit dans le contexte de la pensée bantu et/ou négro-africaine en rapport avec la conception de la Vie. Dans la culture bantoue, l'Homme est défini comme un être qui s'attache beaucoup à tout ce qui peut renforcer sa Vie et, inversement, il craint tout ce qui peut diminuer ladite Vie. Placide Tempels (1949) le confirme :

(Chez les négro-africains), ce que les défunts ont pu acquérir en fait de connaissances approfondies des forces de vie ou de la nature, et les forces supérieures qu'ils possèdent en tant qu'aînés, ne peut servir qu'à renforcer la vie de l'homme vivant sur terre. Le défunt qui ne peut plus entrer en relation avec les vivants sur terre et leur appliquer sa force de vie, est « parfaitement mort ». [...] Les forces inférieures (animaux, plantes, minéraux), n'existent, par la volonté de Dieu, que dans le but d'augmenter la force de vie des hommes vivants. Les forces de vie supérieures et inférieures sont donc considérées par les Bantu dans leur rapport avec les forces des hommes vivants.

L'évocation de l'arbre du *tamarinier* s'inscrit dans la conception d'une guerre dite de libération au Congo Démocratique, c'est-à-dire comme adjuvant pouvant permettre au héros d'atteindre l'objectif qu'il s'est assigné. La littérature n'est jamais suspendue dans le vide. Dans le « hors texte », qu'elles appartiennent à l'armée dite régulière ou rebelle, au Congo Démocratique, toutes les parties qui ont toujours tenu les armes au motif de « protéger » ou de « libérer » ce pays, recourent souvent au mysticisme culturel pour s'immuniser contre les balles ennemies. Même des braves soldats issus de grandes académies militaires d'Occident (Braeckman, C., 1991) restent convaincus qu'un vaillant militaire ne peut se rendre au front d'un champ de bataille s'il n'est pas préalablement « protégé » de sortilèges ou d'amulettes magiques. Pedro

Santos en est la preuve, lui qui vient de subir une formation intense sur les pratiques de guerre : il n'est pas convaincu de mener toute action d'envergure tant que ses ancêtres ne l'ont pas « couvert ».

En effet, l'évocation du *tamarinier* dans ce contexte, peut être rapprochée de la naissance d'un certain optimisme chez le héros. Dans tous les cas, cela affecte le discours. Des phrases elliptiques et des exclamations qui abondent dans le roman, se fondent sur cet optimisme du héros. Si bien que la valeur exceptionnelle du signifiant *tamarinier* s'impose. Mis à part son défunt père, seul Joachim Mboyo se préoccupe de l'existence de cet arbre dans le récit. Cela va de soi : le succès de son action en dépend.

Sur le plan fonctionnel, le *tamarinier* constitue un foyer de signification, même si, en tant que simple élément de décor il offre une apparence anodine. Cet arbre, le *tamarinier*, pour reprendre les termes de Jean Bellemin-Noel, *polarise et rayonne* un nombre exceptionnel de significations. Dans ce même récit, le tamarinier se présente par ailleurs comme une force pour atténuer ou apaiser les émotions. Le lecteur peut le remarquer à travers ce conseil que Pedro Santos tient à Papa Kaniama, ce vieillard présenté par le narrateur comme le soutien inconditionnel du héros. Ce conseil lui est tenu, parce que Papa Kaniama vient de perdre tout espoir d'entrer au paradis terrestre, à cause de ce que ce dernier croit être la partialité du Ciel : *Ne blasphème pas, Papa Kaniama. Tiens aux doigts les feuilles du tamarinier, et tu auras le calme dans ton corps* (p. 84).

On vient de le remarquer, dans le pays du héros des *Etoiles écrasées*, le tamarinier s'emploie d'abord manifestement comme la source de la fertilité féminine pour la procréation. Il est aussi considéré comme le fondement de la force, ce qui confère la puissance au peuple qui en est visiblement démunie dans la patrie de Joachim Mboyo. Dès lors, la première mention de l'arbre (ici, le *tamarinier*) est liée à l'optimisme. Ainsi, l'évocation de ce déictique figuratif apparaît comme une métaphore qui, pour le héros, confère de l'énergie pendant la guerre qu'il entend mener pour libérer le peuple du Congo Belge d'une dictature sanguinaire. Implicitement, le bonheur et le succès du héros dans l'action qu'il veut mener, sont sans aucun doute liés à la présence de cet arbre. De ce fait, dans le récit des *Etoiles écrasées*, le *tamarinier* fonctionne comme un indice figuratif témoignant l'optimisme du héros dans son cheminement vers la libération du peuple.

En revanche, plus tard, le même 'motif', c'est-à-dire l'arbre, se transforme en plante de fatalité, pour le héros, voire pour le peuple entier que ce dernier entend libérer. Dans ce dernier cas, il ne s'agit plus du *tamarinier* mais plutôt du *cactus*. Celui-ci est une plante que Pedro Santos juge porte-malheur. Joana Ndaya, l'actuelle compagne d'infortune du héros – il va perdre la guerre suite à la coalition d'imposteurs et de traîtres ! – vient d'apercevoir un *cactus*, qu'elle montre du coup à Joachim Mboyo :

*Pedro, tu vois les gardenias qui tangent dans le jardin,
le cactus d'un figuier de barbarie qui projettent des taches
sombres sur les murs des clôtures. Le cactus est une
plante sinistre, qui s'est inscrite, Pedro, dans la zone
profonde de notre rêve ! (p.163).*

Notons d'emblée que, dans l'univers social des *Etoiles écrasées*, s'il y a des objets qui peuvent procurer la protection des combattants pendant la guerre, il y en a qui sont susceptibles de nuisance, c'est-à-dire capables de porter un maléfice sur les mêmes combattants. Et le héros n'en est pas ignorant. Si le *tamarinier* a été perçu comme un indice figuratif en rapport avec l'énoncé discursif du défunt père de Joachim Mboyo ou de celui du héros lui-même, le *cactus* l'est aussi. Si bien que le lecteur du roman peut remarquer à travers l'évocation de ces deux déictiques, que le récit progresse vers une autre configuration : il s'agit de celle qui porte sur la loi des opposés. Visiblement, dans le pays du héros, le *cactus* se présente donc comme l'arbre de la fatalité, ou tout simplement celui qui présage l'insuccès. Ainsi, depuis qu'il a vu cet arbre/cette plante, Joachim Mboyo sait qu'il peut flotter à son tour au-dessus des falaises. Cet arbre-plante imprime son désespoir, dans la mesure où le cactus évoque les ténèbres par rapport à l'objectif du héros.

Qu'il s'agisse de la configuration du tamarinier ou de celle du cactus, ces déictiques figuratifs s'appréhendent par rapport au contexte dans lequel ils s'inscrivent, celui d'une littérature *engagée et engageante* (Labou-Tansi, S., 1979 : *Avertissement*). Dans ce récit, la valeur intrinsèque véhiculée par le 'motif' de l'arbre s'attache à cette vision du romancier lui-même. Pour Pierre Chartier (1998 :170), l'enjeu du « motif » de l'arbre semble articuler l'analyse de l'œuvre littéraire avec celle des conditions matérielles et idéologiques qui ont présidé à sa production, de façon non platement positive, mais historique et dialectique (rapport avec la lutte

des classes, rapport avec les enjeux politiques et culturels du moment, et avec la perspective historique tracée par le marxisme).

Dans l'architecture du roman, la position de l'arbre exprime beaucoup de faits sur son sémantisme. C'est un indice et un insigne, à la fois relais de significations et « poteau indicateur » dans le parcours discursif du texte. A s'en tenir à ses occurrences, l'arbre a l'avantage de paraître structurel par rapport à d'autres motifs. Dans l'œuvre, il évoque les moments forts du récit, et contribue à l'organisation du discours. L'arbre s'inscrit dans ce que Jean Bellemin-Noel appelle *la poétique de l'ouvrage*. La récurrence de ce « motif » banalise en quelque sorte l'énoncé. Ce déictique figuratif sursoit aux apothéoses du discours et du récit.

De toute façon, l'arbre détient la fonction d'un possible discursif. Cet aspect appelle le caractère cyclique de l'énoncé, lequel s'avère significatif dans le roman où Joachim Mboyo veut s'affranchir d'un monde carcéral. L'allusion à l'arbre génère l'analyse d'une instance de discours à une autre. L'avantage que présente ce « motif », c'est qu'il permet de percer le texte, en ouvrant le récit à une multiplicité des voix narratives. La récurrence et la succession des déictiques figuratifs ou leur interférence, relancent la narration ou la figent.

Conclusion

Le rôle déterminant des déictiques figuratifs dans la catégorisation d'un énoncé discursif est irréfutable. Ils sont à la fois « *mots-propulseurs* » (Vanoye, F., 1979) du récit et « opérateurs » des indices référentiels. Leur interférence crée un certain passage du fictionnel au réel, si bien qu'il se produit un enchevêtrement des réseaux discursifs qui n'autorisent qu'une lecture aux multiples dimensions de l'œuvre. Le glissement d'un déictique figuratif vers un autre ne se limite pas à l'échelle de la personne. C'est sans doute pour cette raison qu'il procède par la transfiguration du *tamarinier* et du *cactus*, respectivement en « arbre tutélaire » et en « arbre fatidique » ou encore 'arbre de la fatalité' dans les énoncés discursifs.

C'est le temps de le dire, les œuvres littéraires de Pius Ngandu sont orientées vers les *nouvelles écritures* (africaines). Au sein des littératures contemporaines, lesdites œuvres revendiquent la place de la *mythologie littéraire* (expression de Pius Ngandu) : ce romancier croit (Ngandu, P., 1989) que tout acte de création littéraire s'inscrit dans la perspective

sociale de l'univers culturel de l'artiste. Il emboîte ainsi le pas à Edouard Glissant, qui indique la voie à suivre (celle consistant à la revalorisation de l'identité culturelle antillaise) aux écrivains antillais, tel qu'on peut le remarquer dans cette invite :

Pourquoi le vœu poétique du monde ? Pourquoi pas l'intime (entendons : des écrits en créole ou qui s'inspirent de la culture du peuple parlant cette langue) ? [...] La relation, complexe, ardue, imprévisible, est le feu majeur des poétiques à venir. Le cri du monde devient parole. Pour tel qui y songe, et va cet élan (ce passage), il n'est voie que dans sa terre, obscure et lourde. (Glissant, E., 1982 : 15).

En tout état de cause, dans *Les étoiles écrasées*, la configuration des 'motifs' de *l'arbre* constitue la marque de la coloration africaine de l'écriture de Pius Ngandu (Kalonji, Z., 1992 : 143). Pour lui, cela est l'expression d'une rupture avec les romans africains de la première génération (celle d'après les indépendances politiques en Afrique), et en même temps une rupture avec le modèle classique du roman français.

Bibliographie

1. Roman de base

Ngandu, Nk. P., *Les étoiles écrasées*, Paris, Publisud, 1988.

2. Ouvrages et articles

Bellemin-Noel, J., « *Le motif des orangers dans La chartreuse de Parme* », in *Poétique*, n° 41, Paris, Seuil, sd.

Braeckman, C., *Le dinosaure : le Zaïre de Mobutu*, Bruxelles, Fayard, 1991.

Chartier, P., *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Dunod, 1998

Gardes-Tamine, J. & Hubert, M-CI., *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1996.

Glissant, E., *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1982.

Kalonji, Z., *Une écriture de la passion chez Pius Ngandu Nkashama*, Paris, L'Harmattan, 1992.

Kangandio, W.J., *Voix narratives et déictiques dans Les étoiles écrasées de Pius Ngandu Nkashama*, Mémoire de DEA, inédit, Université Lumière Lyon 2, déc. 2004.

Labou-Tansi, S., *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1979.

Ngandu, Nk. P., *Ecritures et discours littéraires : études du roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989.

Tempels, P., *La philosophie bantoue*, Présence africaine, 1949.

Vanoye, F., *Récit écrit-récit filmique*, Paris, CEDIC, 1979.

4.

L'ECRITURE ET LA RECONQUETE DE L'INITIATION HISTORIQUE DANS L'ŒUVRE DE PIUS NGANDU NKASHAMA

Kasereka Kavwahirehi

(University of Bayreuth (Germany)/ Université d'Ottawa)

Dans « *cet article* », je voudrais, d'une part, mettre au grand jour le projet qui sous-tend l'œuvre plurielle de Pius Ngandu Nkashama et, d'autre part, attirer l'attention du lecteur sur les divers lieux où s'opère, selon cet auteur, la reconquête de l'initiative historique, lesquelles instances s'avèrent incontournables pour une saisie globale de l'événement postcolonial, c'est-à-dire de l'histoire des sociétés africaines telle qu'elle est vécue, imaginée ou fantasmée par les peuples africains. Il s'agira, entre autres, d'examiner la signification que Ngandu assigne aux mouvements religieux et aux Églises nouvelles dans la situation postcoloniale en Afrique centrale. Il apparaîtra que, pour Ngandu Nkashama comme pour Achille Mbembe¹, les Églises nouvelles et les mouvements religieux qui font l'objet de ses essais sociologiques sont non seulement « *des espaces de contestations* »² et de narration de l'expérience postcoloniale, mais aussi des espaces thérapeutiques où se négocient et s'inventent un nouvel imaginaire social, « de nouvelles formes de légitimation, des idées neuves sur le pouvoir, la vie quotidienne [et] l'autorité » ; des lieux, enfin, où se constituent de nouvelles solidarités humaines³ impliquant une nouvelle vision de

¹ Achille Mbembe, *Afriques indociles. Christianisme, pouvoir et Etat en société postcoloniale*, Paris, Karthala, 1988 ; et Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2001.

² Pius Ngandu Nkashama, *La Pensée politique des mouvements religieux en Afrique. Le cas du Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 171.

³ Achille Mbembe, *Afriques indociles, op. cit.*, p. 26.

l'homme au-delà des classes sociales ou des lois claniques⁴. Ce faisant, nous circonscrivons le cadre existentiel et théorique au sein duquel l'œuvre une et plurielle de Pius Ngandu Nkashama peut révéler son unité et sa cohérence ; et sa lecture, acquérir une plus grande crédibilité en terme de pouvoir de vérité au-delà du champ des études littéraires.

En effet, jusqu'aujourd'hui, la réception critique de l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama accorde rarement aux essais sur les mouvements religieux et les Églises nouvelles la place qui leur revient dans l'ensemble de sa production. Pour être radical, il faudrait dire que les critiques qui se sont penchés sur son œuvre littéraire gardent un silence surprenant sur ce sujet. Serait-ce par égard à la vieille séparation des disciplines entre ce que Barthes a appelé « discours du désir ou écriture » et « discours de la scientificité (discours de la Loi) »⁵? Quoi qu'il en soit, ce silence étonne lorsqu'on sait que les essais de Pius Ngandu Nkashama participent du même élan que les fictions romanesques avec lesquelles ils forment, en fin de compte, un tout dont les parties s'éclairent et se complètent mutuellement. En effet, les fictions littéraires, les dramaturgies et les essais sociologiques sur les mouvements religieux et la chanson populaire s'intègrent dans le sillon d'un même projet dont la visée ultime est de rendre intelligible l'époque postcoloniale. Comme le dirait Achille Mbembe⁶, il s'agit « de trouver une cohérence à des événements épars, apparemment incohérents et désordonnés, mais qui marquent durablement [l']existence » des sujets postcoloniaux africains dont ils articulent la conscience historique et l'imaginaire. Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient de dire un mot sur l'intentionnalité au cœur de l'œuvre de Ngandu Nkashama.

On ne peut lire adéquatement Pius Ngandu Nkashama en oubliant que c'est un auteur dont la conscience historique et politique s'est forgée au creuset de la résistance à la dictature du président Mobutu qui a condamné des millions de Congolais à vivre dans un état de sous-humanité et de déliquescence morale. Le titre d'un de ses tout premiers romans, à savoir *La Mort faite homme*⁷ et celui de sa pièce de théâtre *L'Empire des ombres vivantes*⁸ sont fort éloquentes à ce sujet. En fait, comme il le suggère lui-même en écrivant que « vivre un despotisme aberrant comme

⁴ Pius Ngandu Nkashama, *Églises nouvelles et mouvements religieux*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 176.

⁵ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 103.

⁶ Achille Mbembe, *Afriques indociles, op. cit.*, p. 123.

⁷ Pius Ngandu Nkashama, *La Mort faite homme*, Paris, L'Harmattan, 1986.

⁸ Pius Ngandu Nkashama, *L'Empire des ombres vivantes*, Carnières (Morlanwelz), Lansman, 1991.

celui qui a été imposé dans ce pays [RDC) depuis 1965 ne laisse pas intactes les structures culturelles, et davantage encore les contextes dans lesquels s'élabore la pensée »⁹, l'entrée de Pius Ngandu dans le domaine de l'écriture a coïncidé avec l'investissement policier de tous les lieux de prise de parole et de création symbolique par le régime Mobutu. Ce dernier s'est, en effet, institué seul énonciateur légitime du récit sur l'État congolais et sa destinée. À partir de 1971, précisément, l'État congolais se présentait de plus en plus comme étant « *en lui-même, récit, système symbolique et révélation* » (l'auteur souligne). C'était un véritable « *État théologien* » aspirant « *à totaliser le réel et à proclamer le sens des destinations finales* »¹⁰. De là justement la collision que le régime Mobutu eut, au tout début des années 1970, avec l'Église catholique ayant une volonté de vérité et de pouvoir similaire¹¹.

Avec l'idéologie du nationalisme zaïrois authentique, le Congo n'était plus, comme le montre bien Kangafu Kutumbagana¹² dans son petit essai sur la problématique idéologique du « *Recours à l'authenticité* », que l'espace de ritualisation d'un pouvoir sans dehors, qui ne pouvait se conserver que grâce au chaos et à l'insécurité qu'il créait à tous les niveaux de la vie sociale. Dans cette situation, une des possibilités qui s'offraient aux Congolais dont le droit à la parole et à l'initiative historique était nié, confisqué, consistait à mobiliser tout ce qu'il leur restait en ressources pour produire des « *contre-espaces* » où, se soustrayant au pouvoir du récit officiel « *d'un pays toujours plus beau, toujours plus prospère* », ils pouvaient se raconter ce qui leur advenait et imaginer un « *autre-monde* ». Tout en étant une réponse à la violence brute du pouvoir, ces « *contre-espaces narratifs* », qui prendront souvent la forme des solidarités religieuses constituées autour d'« *un envoyé de Dieu* », un « *prophète* », étaient des « *unité[s] de conscience historique* »¹³ et, à ce titre même, des lieux où se tramait un désir de libération sous le mode d'une

⁹ Pius Ngandu Nkashama, *La Pensée politique des mouvements religieux en Afrique. Le cas du Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 25.

¹⁰ Achille Mbembe, *Afriques indociles*, op. cit., p. 12.

¹¹ Fabien Eboussi Boulaga, *Christianisme sans fétiche. Révélation et domination*, Paris, Présence Africaine, 1981

¹² Kangafu Kutumbagana, *Essai sur la problématique idéologique du « Recours à l'authenticité »*, Kinshasa, Presses Africaines, 1973.

¹³ Pius Ngandu Nkashama, *Les Magiciens du repentir : les Confessions de Frère Dominique*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 17.

« [re]conquête de l'Histoire »¹⁴. En fait, des espaces d'une véritable contre-« performance politique »¹⁵.

À propos de la prolifération de ces contre-espaces, Ngandu a, dans *Églises nouvelles et mouvements religieux*, ce passage éclairant qu'on peut lire comme son hypothèse de base : « Une société répressive, en tant qu'elle aliène la conscience sociale, abolit la conscience politique pour la transformer en une négation de la loi et du pouvoir en place. Elle finit par la production d'un autre lieu et d'autres lois du pouvoir tel qu'il s'exerce et tel qu'il se perçoit dans la société constituée »¹⁶.

Comme pour expliciter cette hypothèse, il écrit dans *Les Magiciens du repentir* : « Les Églises jouent actuellement un rôle majeur dans l'organisation sociale des communautés en Afrique. Une telle affirmation peut sembler excessive. Elle a cependant le mérite de montrer que, suite aux expériences contradictoires et peu concluantes des États post-coloniaux, il avait fallu recourir à d'autres formes institutionnelles et morales afin de préserver ce qui aurait pu être pensé comme une " unité de conscience historique " »¹⁷.

Ce qui est ici suggéré, c'est, entre autres, le caractère historique de la prolifération des mouvements religieux et des Églises nouvelles en Afrique. Ces derniers « ne fonctionnent pas comme des faits intemporels » car ils « correspondent d'abord et principalement à des conditions sociales qui peuvent se changer en des conditionnements historiques »¹⁸. Pius Ngandu pense que dans la situation postcoloniale « le phénomène des Églises nouvelles constitue [...] un acte primordial de l'action politique »¹⁹, car sa dynamique « ne s'arrête pas à quelques manifestations rituelles, mais [...] elle fonde, dans son principe même, le mouvement par lequel se transforment, s'accomplissent (ou se détruisent) les sociétés africaines actuelles »²⁰. Plus concrètement : en se substituant à l'État et à l'administration publique jugée défailante ou simplement nulle dans ses actes et dans ses finalités premières, les Églises s'instituent en instance de culture et d'ordonnancement économique et social²¹. Espaces d'une relation avec l'au-delà fondateur (celui des Ancêtres et de la divinité suprême), elles sont aussi des lieux de production d'un discours qui se

¹⁴ Pius Ngandu Nkashama, *La Pensée politique des mouvements religieux en Afrique*, op. cit., p. 11.

¹⁵ V. Y. Mudimbe, *Tales of Faith. Religion as Political Performance in Central Africa*, Londres, The Ahlone Press, 1997.

¹⁶ Pius Ngandu Nkashama, *Églises nouvelles et mouvements religieux*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 15

¹⁷ Pius Ngandu Nkashama, *Les Magiciens du repentir : les Confessions de Frère Dominique*. Paris, L'Harmattan, 1995, p. 17.

¹⁸ Pius Ngandu Nkashama, *Églises nouvelles et mouvements religieux*, op. cit., p. 65.

¹⁹ *Ibidem*, p. 19

²⁰ *Ibidem*, p. 17.

²¹ *Ibidem*, p. 20.

donne ultimement comme une « *théorie de l'histoire* »²² ; celle-ci (l'histoire) trouvant très souvent sa vérité et son sens dans l'horizon et le principe d'un projet de salut avec des épreuves qui, dans le cheminement spirituel, fonctionnent comme des passages obligés²³. Il écrit :

Les croyants des Églises nouvelles expliquent la crise économique ainsi que le marasme social qui s'ensuit, non comme un désastre, mais comme une épreuve obligée. Certains vont jusqu'à rappeler les paroles millénaires de l'Évangile, annonçant la fin des temps (Mt. 24, 4-14) Les différentes guerres de libération qui ont secoué le pays, sont souvent perçues dans ce sens déterminé, comme le signe envoyé aux élus. À l'époque de la guerre de Kolwezi (mai 1978), pendant que les radios étrangères alignaient suavement les chiffres des morts, des otages et des bombardements meurtriers des légionnaires, l'Église Belaya de Mbujimayi clamait la joie immense, et rendait grâce à Tatu Nzambi par des hymnes de gloire. Car Tatu Nzambi s'était manifesté, afin de châtier les criminels au pouvoir dans le pays, qui allaient s'exterminer et s'anéantir eux-mêmes impitoyablement.²⁴

C'est dans ce cadre d'une réponse et d'une interprétation à donner à la violence brute et au chaos de l'État postcolonial que l'écriture (fictionnelle, poétique, dramaturgique ou scientifique) acquiert aussi son sens comme pratique sociale. Acte d'existence et de résistance, l'écriture

²² Pius Ngandu Nkashama, *Églises nouvelles et mouvements religieux*, op. cit., p. 17.

²³ Le paradigme spirituel du combat entre les forces du mal et du bien, avec la certitude de la victoire des forces du bien qui est ici au fondement de la lecture de l'histoire et du politique n'est pas le seul à être mobilisé pour élaborer une théorie de l'événement postcolonial. Dans son article déjà cité, Achille Mbembe relève l'importance du paradigme de la maladie et de la guérison, lequel plonge ses racines dans l'Afrique précoloniale. Il suggère que l'idiome de la maladie n'a cessé, dans le contexte africain, de renvoyer au thème du « gouvernement du monde », qu'il s'agisse du monde du jour ou du monde de la nuit et de l'invisible. L'une des présuppositions majeures au sein des sociétés africaines, c'est que le « *gouvernement du monde* » est exercé par des puissances potentiellement hostiles dont il faut se ménager les faveurs. « *On peut aussi montrer comment le politique se joue à l'intérieur même des institutions qui produisent les significations de la maladie et de la guérison : par le biais des catégories qu'elles mobilisent pour se reproduire et se légitimer, ou par la façon dont elles exercent leurs pouvoirs de nommer, définir, exclure, ou imputer des causalités. Il n'y a alors production d'espaces ou idiomes thérapeutiques que "disputés"* » (Achille Mbembe, « *La prolifération du divin en Afrique* », in Gilles Keppel (dir.), *Les Politiques de Dieu*, Paris, Seuil, 1993, p. 192.

²⁴ Pius Ngandu Nkashama, *Églises nouvelles et mouvements religieux*, op. cit., p. 146-147.

(romanesque, dramaturgique, poétique, etc.) s'instaure non seulement comme lieu de mise en scène de la folie du pouvoir mais aussi comme espace d'imagination, de profération et de production d'un autre ordre sociopolitique, et de consolidation de la conscience historique et politique du peuple dans sa volonté de bâtir un *Monde Nouveau* ; cette dernière expression devant s'entendre dans son sens biblique et prophétique. Car, chez Ngandu Nkashama, le divin ou le religieux surdétermine l'acte d'écrire allant jusqu'à en faire une sorte de force mystique ou rédemptrice. C'est ainsi que dans *Ruptures et écritures de violence*, il tend à assimiler la mission du poète africain à celle d'un « dieu rédempteur » qui doit lutter contre le chaos primordial pour séparer les eaux et la terre, le jour et la nuit, comme dans le livre de la *Genèse*. Ce qu'il doit viser, c'est une nouvelle genèse, un nouveau commencement :

Il semble [...] qu'à l'époque actuelle [...] l'imaginaire de l'Artiste africain s'enracine et évolue dans un *espace démiurgique total*. L'univers reste à créer, à recréer, sinon à reproduire totalement dans son principe primordial. [...] Les jeunes Poètes révoltés s'installent à l'intérieur d'un espace du chaos premier, d'où ils reprendraient des formes entièrement originelles et originaires. Il en est ainsi des symbolismes significatifs portés par les poésies actuelles, comme s'ils n'avaient encore jamais hanté l'imaginaire des humains.

Les éléments fictionnels ou métaphoriques qu'ils déploient à l'intérieur de leurs œuvres s'exécutent tous autour d'un lieu de pré-existence chaotique, pris dans les trances des confusions et des ambiguïtés fondamentales. Ils s'y préfigurent comme des divinités toutes neuves, ayant pour force d'engendrement le pouvoir de séparer la lumière des ténèbres. Mais aussi celui de dissocier les eaux avec la terre, afin que l'élément sec apparaisse, comme dans la Genèse.

*Ils pourront ainsi sortir l'univers de son statisme stérile, avant de l'amener au mouvement historique tel qu'en lui-même.*²⁵

²⁵ Pius Ngandu Nkashama, *Ruptures et écritures de violence : études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 330-331.

On le voit : l'écriture ne perd pas de vue que son horizon est celui de la reconquête de l'histoire. Elle est même à saisir comme un acte historique d'une valeur politique incontestable.

Comprendre l'écriture comme un acte historique, c'est non seulement affirmer qu'il s'agit d'un acte qui est inscrit dans l'histoire pour en témoigner, mais aussi, et peut-être même davantage, suggérer qu'il s'agit d'un acte qui fait l'histoire en donnant aux tragédies et aux souffrances endurées par les peuples africains un langage et un contexte discursif pour qu'on ne puisse plus les réduire à des images puérides et factices pour les magazines à sensation²⁶. C'est précisément en ce sens que les « *Marches d'espoir* », les mouvements des étudiants réclamant la liberté et le droit à la vie, les actes de torture morale et/ou physique dans les cachots secrets des hommes au pouvoir, les actes de pillage initiés par les jeunes de la rue qui sont eux-mêmes une manifestation historique de l'État postcolonial, incarnation par excellence de la paupérisation anthropologique, sont la matière privilégiée des romans et pièces de théâtre qui deviennent ainsi des lieux de catharsis et d'exorcisme. Sous la plume de Pius Ngandu, les « *Marches d'espoir* » des pauvres citadins défiant les chars des Généraux avec des armes dérisoires (un chapelet, une bougie allumée, symbole de la lumière opposée aux ténèbres représentées par les hommes au pouvoir) acquièrent une valeur de véritable moment historique dont il faut explorer la densité dans l'imaginaire individuel et collectif pour en déterminer le sens.

L'on voit ainsi que ce qui est au fondement du projet littéraire et intellectuel de Pius Ngandu Nkashama, c'est la foi profonde en l'historicité de l'écriture et de la littérature, et on pourrait même ajouter, de toute pratique sociale. Cette historicité confère à l'écriture littéraire un statut complémentaire de témoignage. Écrire des essais sur les mouvements et les récits religieux dans la postcolonie, c'est témoigner de la manière dont le « *petit peuple* » relit son histoire et imagine un lendemain meilleur. C'est aussi, en donnant aux langages et gestes religieux leur portée socio-historique, contribuer à la reconquête de l'Histoire confisquée par le pouvoir inique et ses scribouillards officiels. Cela est d'autant plus vrai que c'est frappé d'une mesure arbitraire de relégation dans sa ville natale par les caciques du régime qui l'accusait de subversion

²⁶ Pius Ngandu Nkashama, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 64.

que Pius Ngandu Nkashama se mit à fréquenter les « *Églises nouvelles* » pour les décrire de l'intérieur.

Dire que l'écriture acquiert un statut complémentaire de témoignage – supplémentaire pourrait être plus juste –, ne signifie aucunement que l'essai sociologique en tant que témoignage renonce aux contraintes du « *Discours de la méthode* », et l'œuvre littéraire à ses exigences propres, telles que le droit de l'imaginaire de se circonscrire son propre espace de déploiement, de se conférer à lui-même une loi, une logique, un univers. Il reste que c'est à l'intérieur de son cadre propre que le caractère testimonial et référentiel du texte littéraire doit être défini et saisi. Cela se comprend assez facilement si l'on pense, entre autres, à ce que le théoricien allemand Theodor Adorno a écrit en parlant du caractère ambigu de l'art comme phénomène autonome et comme fait social. En effet, le philosophe allemand écrit dans *Théorie esthétique* :

*Le caractère ambigu de l'art comme autonome et comme fait social se répercute constamment sur le champ de son autonomie. [...] Les antagonismes non résolus de la réalité s'impriment [...] dans les œuvres comme problèmes immanents de leur forme. C'est cela, et non la trame des moments objectifs, qui définit le rapport de l'art à la société »*²⁷. Et il ajoute : « le moment d'irréalité, de non-Êtant dans l'art n'est pas affranchi de l'Êtant. Il n'est pas posé arbitrairement, n'est pas inventé, comme le voudrait l'opinion courante, mais il se structure à partir de rapports avec l'Êtant, qui eux-mêmes sont requis par celui-ci, par son imperfection, son insuffisance, son caractère contradictoire et ses potentialités et, même dans ces rapports, continuent de vibrer des rapports avec la réalité.

La mission testimoniale conférée à la fiction littéraire permet de comprendre la mobilisation des faits historiques, le traitement du langage, la structure de l'intrigue, la construction des personnages et de l'espace où ces personnages se déploient dans les fictions de Pius Ngandu. En fait, comme le suggère Georges Ngal dans *Création et ruptures en littérature africaine*²⁸, on peut dire qu'à travers l'esthétique déployée par Ngandu transparaît la situation historique qui sert de point

²⁷ Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksiek, 1974, p. 15.

²⁸ Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 9.

de départ au travail de l'imaginaire. La conscience lucide qu'a l'écrivain de son rapport spécifique au langage et à la société définie par ce langage apparaît très clairement. Il faut ici penser à *La Mort faite homme*, écrit pendant la décennie 1970 et publié en 1986. Ce roman met à l'œuvre une véritable esthétique de la décomposition qui se prolonge d'ailleurs jusque dans ses plus récentes fictions. On pourrait aisément lui appliquer les mots de Michel Foucault au sujet d'Antonin Artaud dans *Les Mots et les Choses* : « Chez Artaud, écrit Foucault, le langage récusé comme discours et repris dans la violence plastique du heurt, est renvoyé au cri, au corps torturé, à la matérialité de la pensée, à la chair »²⁹. Une telle esthétique révèle au plus haut point le sens de la répression sanglante de la manifestation des étudiants congolais du 4 juin 1969, date qui est rappelée dès les premières pages du roman. Ce qui s'inaugurait là, c'était un pouvoir qui, par la terreur et l'éclat du supplice infligé à quiconque osait exercer son droit à la parole, allait tenter de transformer le Congo en un vaste « empire des ombres vivantes ».

Alors qu'au début des années 1970, le triomphalisme des discours officiels semblait plier le langage à sa fonction mythique, pour ne pas dire performative, maîtriser le temps dans l'ordonnancement des plans quinquennaux ou des « *septennats du social* » annoncés dans des discours-fleuves, le roman, fait de périphrases hachées, d'une syntaxe désarticulée et d'une chronologie désordonnée, comportant un nombre considérable de fous ou d'êtres déséquilibrés, se fait espace de résistance et de conscience historique. Il est le lieu par excellence d'expressivité de la désintégration sociale refoulée dans le discours officiel. Il est aussi, par conséquent, le lieu d'une véritable intelligibilité des mutations subies par la société et les consciences individuelles. C'est d'ailleurs à cause de cette caractéristique du roman comme lieu d'une véritable intelligibilité des transformations de la société que Pius Ngandu doute de la crédibilité des études critiques qui, au nom d'une certaine scientificité, se limitent à mettre en évidence les structures des ouvrages littéraires sans rien dire des luttes ou combats dans lesquels ils s'inscrivent. Dans un chapitre de son essai, *Ruptures et écritures de violence*, consacré à la littérature du Congo-Kinshasa, il écrit :

Après deux décennies de publications en tous genres, il est possible de considérer que les textes littéraires ont réellement fait émerger une conscience de l'histoire dans ce

²⁹ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 395.

pays, en dépit de toutes les précautions prises par le système de la dictature pour circonscrire les actes de liberté au milieu des représentations culturelles. [...]

Les textes littéraires proprement dits constituent à eux seuls un phénomène qui mérite une étude sérieuse pour la compréhension des mutations subies par la communauté nationale. Les travaux réglementaires se ramènent généralement à des monographies critiques, ou s'arrêtent résolument sur les structures qui pourraient se projeter au-delà des macrosystèmes stylistiques. Sans renier le bénéfice que de tels commentaires peuvent inspirer éventuellement, il demeure cependant une qualité majeure : la littérature n'a jamais été un acte gratuit envers le pays, et les auteurs ont assumé une part essentielle dans la trajectoire de mouvements qui ont amené à des altérations et des transitions historiques.³⁰

En ce sens, Pius Ngandu évoque le cas de l'Afrique du sud qui, dit-il, peut servir de paradigme à toute l'Afrique en ce qui concerne la fonction de l'écriture dans la lutte pour le droit à la vie et à la liberté :

Les événements qui ont entraîné des bouleversements inattendus en Afrique du Sud peuvent constituer des paradigmes importants, car ils illustrent le mieux les facteurs psychologiques évoqués à travers le commentaire, en rapport avec les littératures actuelles. D'une part, la fonction de l'écriture dans ce pays est inséparable de la bataille politique, qu'il s'agisse des auteurs noirs, ou même des écrivains blancs. Tous, d'une manière ou d'une autre, ils ont joué un rôle déterminant dans la guerre pour mettre fin à l'apartheid. [...] D'autre part, l'utopie portée par l'univers romanesque de la littérature sud-africaine s'installe dans sa définition première, c'est-à-dire le pays de nulle part. [...] C'est le même mouvement de l'Histoire qui porte l'Afrique. La période des convulsions fatale est déjà passée. [...] Il est possible de considérer que l'univers qui n'avait été pressenti que par le

³⁰ Pius Ngandu Nkashama, *Ruptures et écritures de violence*, op. cit., p. 273.

truchement des séquences littéraires, se constitue progressivement en un espace de la Parole³¹.

Il en arrive ainsi à affirmer qu'à ses yeux, « la littérature demeure le discours le plus historique à propos des sociétés africaines, celui aussi des ensembles qui les constituent ». Et il ajoute :

Il n'est plus possible de comprendre les lignes des forces qui transparissent parmi les comportements des générations actuelles, en faisant l'économie de l'imaginaire par lequel se préfigure le destin du continent. Les derniers événements qui ont conduit l'Afrique du sud à briser l'apartheid, un système d'iniquité et de panique totale, s'expliquent également par le mouvement des œuvres artistiques survenues au cours de ces mêmes décennies : la danse, la musique, la poésie, la théâtralité. Par-delà les zones australes, c'est l'ensemble des pays qui s'est trouvé impliqué dans le même itinéraire des transitions violentes et de conscience historique.³²

Comment faut-il comprendre l'affirmation autour de laquelle se construit ce passage capital, à savoir : « la littérature demeure le discours le plus historique à propos des sociétés africaines » ? On pourrait la comprendre à la manière de Kalonji Zezeze qui, dans son essai sur l'œuvre de Ngandu, écrit justement que les fictions de ce dernier montrent que l'histoire des historiens ou, mieux encore :

L'histoire événementielle n'est jamais qu'une anti-histoire des individus, en ce sens qu'elle est orientée et focalisée sur l'événement, ignorant [ou presque] les traumatismes physiques et psychologiques vécus par l'individu ; le témoin d'un événement, se prétendrait-il neutre, ne peut en connaître les prolongements dans la chair de ceux qui le font ou le subissent ; a fortiori l'histoire officielle dans une situation de dictature est toujours une vaste escroquerie de la mémoire.³³

L'affirmation acquiert encore tout son sens quand on pense à ce qui se vit aujourd'hui en Afrique. En effet, si le génocide rwandais, les

³¹ *Ibidem*, p. 116-117.

³² *Ibidem*, p. 115-116.

³³ Kalonji Zezeze, *Pius Ngandu Nkashama ou l'écriture de la passion*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 88.

violences absurdes de la guerre d'agression et d'occupation du Congo, les rébellions sanglantes au Libéria, en Côte d'Ivoire, au Soudan, en Ouganda, etc., ont semblé prendre de court les africanistes qui avaient longtemps disserté sur le poids des traditions sur le développement du Tiers-monde et les programmes d'ajustement structurel, il faut signaler que c'est depuis la fin des années 1960 que les imaginaires déployés par les romanciers africains étaient hantés par des scènes de violence sans mesure qui préfiguraient ce qui arrive aujourd'hui. Ce que les fictions littéraires révèlent à ceux qui prennent le temps de les lire avec les exigences nécessaires, c'est la dynamique profonde de l'historicité des sociétés africaines, celle qui chemine dans l'imaginaire avant de se matérialiser sur l'espace public. On reconnaît ici le mot célèbre de Karl Marx : L'histoire se joue deux fois, dont une dans l'imaginaire. C'est en ce sens qu'on peut encore comprendre Pius Ngandu lorsqu'il écrit qu' « *il est possible de mener une réflexion sur l'acte d'écriture en Afrique, à la manière d'un cheminement vers un moment historique* »³⁴.

Mais la littérature peut encore apparaître comme le discours le plus à même de rendre compte de l'histoire des sociétés africaines en ce sens que, sans se substituer à l'histoire des historiens, l'œuvre littéraire est véritablement le lieu de toutes les paroles, de tous les discours parfois contradictoires qui constituent la société, y compris non seulement ceux que le pouvoir en place réprime ou condamne au silence mais aussi ceux que les méthodologies des historiens ont tendance à considérer comme des déchets. On peut, à titre d'exemple, penser à la radio-trottoir, aux visions, oracles ou rêves prémonitoires revendiqués par les gens ordinaires. Comme l'écrit Ngandu Nkashama :

*Un récit romanesque véhicule à la fois des séquences narratives, mais également des sentences philosophiques, des suites ordonnées d'éléments scientifiques, des réflexions historiques, des rudiments de l'oralité, et souvent des scansion poétiques. La textualité englobe ainsi la pensée brute, le discours à l'état primitif jusqu'à la sagesse ancestrale la plus hypothétique.*³⁵

En fin de compte, l'affirmation de l'éminence du caractère historique du discours romanesque est une manière de suggérer que l'œuvre littéraire comme parole totale est une ressource incontournable

³⁴ Pius Ngandu Nkashama, *Écritures et discours littéraire*, op. cit., p. 66.

³⁵ Pius Ngandu Nkashama, *Ruptures et écritures de violence*, op. cit., p. 279.

pour « rendre l'époque actuelle intelligible, [...] trouver une cohérence à des événements épars, apparemment incohérents et désordonnés », surtout quand on tente de les saisir dans le cadre défini par les catégories et notions des disciplines enracinées dans d'autres expériences historiques. Il permet de voir comment les événements souvent violents ou déshumanisants marquent durablement l'existence des sujets africains, leur manière de relire le passé, de se situer dans le présent et « d'anticiper sur ce qui risque d'arriver »³⁶.

C'est dans ce sens qu'il peut affirmer que les événements apparemment irrationnels et sans finalité positive comme les pillages initiés par les enfants de la rue s'expliquent mieux par le mouvement des œuvres d'art survenues au cours des dernières décennies, qu'il s'agisse de la musique et de la peinture populaires, de la danse, de la poésie, du théâtre, etc., qui sont des expressions de l'imaginaire comme ensemble des puissances créatrices et lieux où s'articulent des nouvelles mythologies, des nouvelles raisons de vivre ou de mourir, selon l'expression affectivée par Kā Mana. Tous ces modes d'expression doivent avoir leur place dans une étude globale de l'imaginaire social africain, laquelle est indispensable pour quiconque ambitionne de comprendre l'évolution des sociétés africaines.

C'est précisément au niveau de la nécessité d'une sémiologie des langages symboliques et des pratiques sociales considérées comme lieu d'expression d'une conscience historique et politique d'un peuple que la dynamique de l'œuvre de création rejoint celle des essais critiques comme *Théâtre et arts du spectacle : étude sur les dramaturgies et les signes gestuels*³⁷, et surtout des essais sur les mouvements religieux, tels que *Églises nouvelles et mouvements religieux (1990)*, *L'Église des prophètes africains : lettres de Bakatuasa Lubwe wa Mvidi Mukulu*, *Les Magiciens du repentir. Les confessions de Frère Dominique*³⁸ et *La Pensée politique des mouvements religieux en Afrique*³⁹. Il convient d'ajouter à ces essais *La Terre à vivre : la poésie du Congo-Kinshasa*⁴⁰ ainsi que les articles portant sur la chanson populaire analysée comme étant « à la fois expression et impression, symptômes et syndrome » du

³⁶ Achille Mbembe, *Afriques indociles*, op. cit., p. 123.

³⁷ Pius Ngandu Nkashama, *Théâtre et arts du spectacle : étude sur les dramaturgies et les signes gestuels*, Paris, L'Harmattan, 1994.

³⁸ Pius Ngandu Nkashama, *Les Magiciens du repentir. Les confessions de Frère Dominique*, Paris, L'Harmattan, 1995.

³⁹ Pius Ngandu Nkashama, *La Pensée politique des mouvements religieux en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1998.

⁴⁰ Pius Ngandu Nkashama, *La Terre à vivre. La poésie du Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan, 1994.

drame national et « espace privilégié où s'affirme une conscience historique »⁴¹.

La vérité est que chacune de ces instances discursives (création littéraire, dramaturgies, mouvements religieux, chansons populaires, etc), dans la logique qui lui est propre, offre « *des cadres privilégiés pour un véritable discours social* »⁴² et une saisie des mutations qui ont eu lieu dans la communauté. Ce sont des lieux d'interprétation du sens du pouvoir, de l'existence, des contradictions, bref, du drame national ou continental. Ce passage sur la chanson congolaise est éloquent à ce sujet :

Sur le mode d'une transposition de rhétorique, des discours appropriés se formulent autour d'un domaine qui, dans une première instance culturelle, semblerait très éloignés des événements eux-mêmes : la musique. [...] La musique a fini par dire, et dans sa totalité, la pertinence du discours intellectuel. En une sorte de palimpseste permanent, il est possible de retrouver dans la textualité des mythomanies et des fables autodiégétiques des Souverains Premiers toute une contextualisation du drame national 43

Il faut souligner le fait qu'ici Pius Ngandu Nkashama rejoint le point de vue de l'essayiste camerounais Célestin Monga sur la place de la musique dans la compréhension des mutations des sociétés africaines. En effet, pour l'essayiste camerounais, c'est sur le registre de la musique proprement dite et le déchiffrement des paroles et de l'impensé de l'art musical (formes sonores, discours instrumental, gestuel, chorégraphie), qu'on s'aperçoit que les chansons africaines, lieu par excellence d'expression des angoisses et des espérances des peuples africains, « *ont véhiculé quelques-uns des plus grands bouleversements sociaux actuels* »⁴⁴. Et il ajoute de manière plus substantielle :

⁴¹ Pius Ngandu Nkashama, « *La chanson de la rupture dans la musique zairoise moderne* », in *Papier blanc, encre noire. Cent ans de culture francophone en Afrique centrale (Zaire, Rwanda et Burundi)*, t.2, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature-Labor, 1992, p. 477-489.

⁴² Pius Ngandu Nkashama, *Églises nouvelles et mouvements religieux*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 164.

⁴³ Pius Ngandu Nkashama, « *La passion du dire et la science du discours : l'épreuve de la guerre* », in Mukala Kadima-Nzuji (dir.), *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société. Mélanges offerts à V. Y. Mudimbe*, Bruxelles-Paris, Archives et Musée de la Littérature-L'Harmattan, 2003, p. 364.

⁴⁴ Célestin Monga, *Anthropologie de la colère*, op. cit., p. 47-48.

*Les musiciens chanteurs et danseurs sont en première ligne [du] travail de subversion du réel. Les sons, les bruits et les formes de l'art musical africains collent de plus en plus le rythme des mutations sociales en cours. [...] L'art pour eux n'est pas seulement le vecteur qui porte nos tourments aux yeux du monde, mais également le moyen de nous informer de ce que l'avenir nous réserve. Autrement dit, le politiste ou le sociologue qui ambitionne de comprendre le fonctionnement des sociétés africaines et de mesurer leur évolution, ne doit plus se contenter de statistiques et d'agrégats macro-économiques, mais tenter de déchiffrer le bruit et de décrypter la musique qui s'y écoute. Le taux d'inflation ou le niveau de chômage permettent peut-être de calculer un Produit Intérieur Brut fictif, mais seule la musique peut nous aider à mesurer le taux d'angoisse par citoyen, et de Bonheur National Brut – indicateurs fiables de l'efficacité « culturelle ».*⁴⁵

En ce sens, il est heureux de constater que de plus en plus de chercheurs africanistes abandonnent les objets classiques pour se pencher sur l'impact de la musique urbaine dans les sociétés africaines contemporaines et interroger la manière dont cette musique joue sa fonction de « satire amusée des inégalités socio-économiques » et d'expression des fantasmes et espoirs d'une société aux prises avec une violence dont la source est la faillite ou la cannibalisation de l'État⁴⁶. La peinture et la chanson populaires sont des lieux où le sujet africain, confronté à la faillite de l'État et à la violence sans nom, et aspirant à la modernité,

⁴⁵ *Ibidem*, p. 52. Il est évident qu'au roman, à la poésie, à la musique et à la danse, il faut ajouter la peinture populaire. Les travaux de l'africaniste canadien Bogumil Jewsiewicki sur la peinture populaire urbaine en Afrique centrale ont mis au jour des dimensions de la conscience politique et historique des populations urbaines. Voir Bogumil Jewsiewicki, *Mami Wata : la peinture urbaine au Congo*, Paris, Gallimard, 2003 ; V. Y. Mudimbe, « "Repandre". Énonciations et stratégies dans les arts africains contemporains », in Marc Quaghebeur (dir.), *Papier Blanc, encre noire. Cent ans de culture francophone en Afrique centrale (Zaire, Rwanda, Burundi)*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature-Labor, 1992, p. 491.

⁴⁶ Voir le collectif : *Impact de la musique dans la société congolaise contemporaine, Actes des sixièmes journées Philosophiques du Philosopht Saint-Augustin du 19 au 21 décembre 2002*, Kinshasa, Pensée Agissante, 2003 ; Léon Tsambu Bulu, « Musique et violence à Kinshasa », in Théodore Trefond (éd.), *Ordre et désordre à Kinshasa. Réponses populaires à la faillite de l'État*, Tervuren-Paris, MRAC-L'Harmattan, « Cahiers Africains », 2004 ; Debhonvapi Olema, *La Satire amusée des inégalités socio-économiques dans la chanson populaire urbaine du Zaire. Une étude de l'œuvre de Franco (François Luambo) des années 1970 et 1980*. Thèse de doctorat (Ph.D.) en Littérature Comparée Générale, Facultés des Études Supérieures, Université de Montréal, 1997.

négoce une nouvelle identité et investit le monde qui l'environne de nouvelles significations.

En somme, comme je l'ai déjà suggéré, le projet que Pius Ngandu Nkashama poursuit à travers son œuvre plurielle est d'explorer tous les lieux et moments possibles du procès africain de mise en sens de la situation postcoloniale. Comme Achille Mbembe, mais certes à sa manière propre, il explore les moments et les lieux de ce procès de mise en sens tout en montrant comment dans l'Afrique postcoloniale, ce procès est indissociable d'une individuation subjective. Il essaie « de saisir, à partir d'une série d'exemples pris dans l'histoire et dans la vie quotidienne, les modes de constitution de cette subjectivité et sa relation avec le pouvoir général »⁴⁷. La parenté avec Mbembe peut même être poussée plus loin. En effet, les deux constats au fondement des études composant *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine* éclairent le projet de Ngandu de rendre intelligible l'Afrique postcoloniale en l'arrachant au pessimisme des discours classiques ou dogmatiques pour lesquels les pratiques sociales africaines sont la manifestation de l'éternelle irrationalité du Continent obscur. Voici ces constats d'Achille Mbembe :

Le premier postule que ce qui tient lieu de réalité sociale en Afrique subsaharienne, c'est un ensemble de pratiques socialement produites, matériellement codifiées et symboliquement objectivées. Ces pratiques ne sont pas seulement discursives ou langagières, même si l'on sait par ailleurs que l'expérience existentielle du monde est, ici comme ailleurs, symboliquement structurée par le langage. La constitution du soi africain comme sujet réflexif passe aussi par le faire, le voir, l'ouïr, le goûter, le sentir, le désir ou le toucher. Aux yeux de tous ceux qui sont impliqués dans la production de ce soi et de ce sujet, ces pratiques constituent elles-mêmes ce que l'on pourrait appeler des expressions humaines significatives.

C'est ce qui autorise à dire du sujet africain qu'il est comme n'importe quel autre sujet humain : il est producteur d'actes signifiants. Il va de soi que ces expressions significatives ne font pas nécessairement sens

⁴⁷ Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000, p. 17.

pour tous de la même façon. Le deuxième constat est qu'il n'existe de sujet africain, ni hors des actes et pratiques évoquées plus haut, ni hors du procès par lequel ces pratiques sont, pour ainsi dire mises en sens.⁴⁸

C'est grâce à l'analyse globale des langages symboliques à travers lesquels des Africains essayent de donner sens à ce qui leur advient, grâce à l'analyse de cet ensemble de pratiques socialement produites, matériellement codifiées et symboliquement objectivées qu'on peut comprendre comment se négocient les nouvelles raisons de vivre et de mourir en Afrique, comment on détruit un ordre sociopolitique inique pour en recomposer un autre plus humain, bref comment le temps historique est vécu, fantasmé et constitué en rampe vers un avenir meilleur. C'est enfin de cette façon qu'on peut s'approcher du *monde de significations* par référence auxquelles les sociétés africaines sont aujourd'hui, monde sans lequel rien ne peut être sensé ou valable pour elles. Il faut ici penser à ce que Cornelius Castoriadis appelle l'*eccéité* d'une société pour comprendre ce que nous suggérons :

L'institution de la société est chaque fois institution d'un magma de significations imaginaires sociales, que nous pouvons et devons appeler un monde de significations. [...] La société fait être un monde de significations et est elle-même par référence à un tel monde. Corrélativement, rien ne peut être pour la société s'il n'est pas référé au monde des significations, tout ce qui apparaît est aussitôt pris dans ce monde – et ne peut déjà apparaître qu'en étant pris dans ce monde. [...] Ce qui tient une société ensemble, c'est le tenir ensemble du monde de significations. Ce qui permet de la penser dans son eccéité, comme cette société-ci et pas une autre, c'est la particularité ou spécificité de son monde de significations en tant qu'institution de ce magma de significations imaginaires sociales, organisé ainsi et non autrement.⁴⁹

Pour Ngandu Nkashama, l'*eccéité* de la société congolaise ne peut être saisie sans la prise en compte des discours des Églises nouvelles, du discours du roman et de la chanson populaire (Koffi Olomide, Papa Wemba, Nyoka Longo, Werrasson, etc.) qui ont introduit des

⁴⁸ *Ibidem*, p. 16-17.

⁴⁹ Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, p. 480-481.

mutations dans les manières de penser, d'agir, de se comporter et de concevoir la destinée, et des transformations profondes à tous les échelons des formations sociales⁵⁰.

Contrairement à ce que peuvent en dire les théologiens patentés des Églises officielles, il sied de reconnaître que les Églises nouvelles sont aussi des lieux où se produit une mise en récit de l'événement postcolonial, et où s'articule une nouvelle idée de la personne humaine et de ses limites, une image du temps et de l'au-delà de la durée, du pouvoir et de ses finalités, de l'ordre, de la mort et de son envers (l'éternité), toutes notions ou catégories productrices du politique sans pour autant lui être réductibles ; car « elles contiennent un au-delà de la politique »⁵¹. Elles ne doivent pas être confinées au seul plan rituel. Situées « sur le triple plan de l'historique, de l'idéologique et du culturel »⁵², elles font apparaître « l'articulation des consciences historiques au rythme des crises successives qui secouent les imaginations, et qui ont laissé les individus au bord de la panique »⁵³.

En somme, pour Pius Ngandu Nkashama comme pour Achille Mbembe :

La montée des nouvelles religiosités et la recomposition des modalités religieuses ancestrales répondent [...] à un besoin de mettre de l'ordre dans les multiples causes possibles de la situation actuelle. Les nouvelles instances qui gèrent la piété populaire en Afrique noire fournissent à leurs clients l'équipement cognitif et pratique supposé les aider à maîtriser la source des incertitudes postcoloniales. [...] En proposant des sens et des intelligibilités aux événements africains du temps qui est le nôtre, ces instances accompagnent l'indigène dans sa quête de réponses aux principales questions d'aujourd'hui : « pourquoi en est-il arrivé là ? », « qu'est-ce qui s'est passé ? », « jusqu'à quand cela va-t-il durer ? » Elles prennent donc au sérieux son aspiration à échapper à la « logique du malheur », dans un contexte où le pouvoir étatique postcolonial s'obstine à tuer tout ce qui refuse de

⁵⁰ Pius Ngandu Nkashama, *Églises nouvelles et mouvements religieux*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 126.

⁵¹ Achille Mbembe, « La prolifération du divin en Afrique subsaharienne », in Gilles Keppel (dir.), *Les Politiques de Dieu*, Paris, Seuil, p. 196.

⁵² Pius Ngandu, *Églises nouvelles et mouvements religieux*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 23.

⁵³ *Ibidem*, p. 21.

mourir, cristallisant ainsi en lui tous les risques de désordres sociaux et symboliques de nature à briser les capacités des groupes à se reproduire.

Cette piété populaire ne se situe donc pas en dehors de l'historicité même des sociétés africaines.⁵⁴

On pourrait ainsi dire de la dynamique interne des mouvements religieux en Afrique et de la chanson populaire depuis la fin des années 1960 ce que Pius Ngandu dit de l'écriture : il est possible de mener une réflexion sur les mouvements religieux en Afrique, à la manière d'un cheminement vers un moment historique. Cependant, il faut reconnaître que l'interprétation ou la lecture de l'histoire postcoloniale avancée par les nouvelles Églises est loin d'être sans ambiguïté. Cette ambiguïté est repérable à plusieurs niveaux. Primo : ainsi que l'a souligné Pius Ngandu, « *les langages de totalité* » des mouvements religieux et des Églises nouvelles peuvent facilement tourner aux « *langages totalitaires* ». Par le fanatisme qu'ils impliquent, provoquent et entretiennent, les Églises nouvelles « *projetent dans une relation mystique avec le surnaturel* »⁵⁵ qui peut déboucher sur une utopie d'une inefficacité notoire dans les limites propres d'une libération historique et politique car productrice d'une spiritualité d'évasion. En effet, comme l'insinuait Paul Ricoeur, on ne doit pas oublier que l'utopie n'a d'efficacité propre que « *dans la mesure où elle transforme, degré par degré, l'expérience historique que nous pouvons faire au plan des institutions et au plan des outillages ... [Elle] devient mensongère, lorsqu'elle n'est pas articulée avec justesse sur des possibilités offertes à chaque époque* »⁵⁶ et ne renforce pas la responsabilité historique de l'homme. Pour prendre la mesure du risque, il faut se rappeler ce fait déjà évoqué : les Églises nouvelles tendent à expliquer la crise économique et le marasme social qui s'ensuit non comme un désastre mais comme une épreuve obligée sur la voie du salut. Une telle lecture des événements historiques rejoint celles promues par certains dignitaires du régime de Mubutu qui, au cours des années 1970, proclamaient et démontraient publiquement :

[...] sur les écrans de la télévision nationale, qu'en vertu du principe du Karma et de la théorie de la « réincarnation », Dieu a rassemblé en une seule communauté au Zaïre, les âmes de tous ceux qui avaient

⁵⁴ Achille Mbembe, *Afriques indociles*, op. cit., p. 123-124.

⁵⁵ Pius Ngandu Nkashama, *Églises nouvelles et mouvements religieux*, op. cit., p. 184.

⁵⁶ Paul Ricoeur, *Lectures 1. Autour du politique*, Paris, Seuil, 1991, p. 253.

*accompli des actes de la malfaisance la plus abominable, et qu'il leur impose en expiation la famine, les épidémies, les guerres, les luttes intestines, la répression militaire, l'arbitraire du système, les mensonges des responsables politiques. Autant de souffrances morales et d'épreuves pénibles, afin de les purifier intégralement, et de les amener à la sanctification supérieure.*⁵⁷

On voit ici comment l'acteur politique excède les limites propres à une rationalité visant une efficacité politique pour verser dans un discours religieux aux fondements et à l'horizon douteux, sans doute pour endormir le peuple. Le problème devient plus troublant quand on constate que la même stratégie de « *confusion de rationalités* » ou de genres a existé chez certains intellectuels éminents. Ainsi, comme le souligne Pius Ngandu Nkashama, au fort moment du mobutisme, « *le discours de la pensée se donn[ait] lui-même comme un référent direct à la logique théologique, aussi bien dans sa rationalité que dans son argumentation* »⁵⁸. Nkombe Oleko, professeur de philosophie aux Facultés Catholiques de Kinshasa, en est venu à « *n'accorde[r] de la crédibilité à ses propres productions philosophiques que dans le cadre strict de ses propres convictions religieuses* » et de son expérience mystique⁵⁹. Dans ce même ordre d'idée, le lecteur de *L'Afrique va-t-elle mourir ? Essai d'éthique politique* ne peut qu'être étonné de voir qu'après avoir vitupéré « avec une virulence peu commune » contre l'imaginaire social négro-africain qualifié de mythologique en ce qu'il produit des rêveries pieuses, Kā Mana délaisse, dans la deuxième partie consacrée à la fondation d'une éthique politique, l'argumentation philosophique pour se livrer à « une proclamation solennelle qui ne dissimule nullement ses allures prophétiques ». Faut-il, pour changer l'imaginaire mythologique africain en imagination active qui transforme les rêves en problèmes pour la pensée et en énergies pour l'action, sacrifier l'argumentation philosophique à l'autel d'une « sémantique poétique » aux limites d'une mystique chrétienne de l'Amour⁶⁰ ? Cela signifierait-il qu' « *en dehors de la*

⁵⁷ Pius Ngandu Nkashama, *Églises nouvelles et mouvements religieux*, op. cit., p. 15.

⁵⁸ Pius Ngandu Nkashama, *La Pensée politique des mouvements religieux en Afrique*, op. cit., p. 175.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 170.

⁶⁰ La chose est assez intéressante lorsqu'on sait que Kā Mana dans *L'Afrique va-t-elle mourir ?* exprime ses réserves sur le projet de Nkombe Oleko dans *Chrétien et citoyen*. Il écrit : « Il [le livre] raconte l'expérience de l'auteur dans le domaine de la vie spirituelle et fonde ainsi, à l'échelle pratique, une éthique africano-chrétienne dans la pratique pour le développement intégral. Sans adhérer nous-même au brouillard magico-religieux que O. Nkombe offre à l'Afrique sous forme d'un témoignage sur son dialogue avec Dieu, nous pensons que de telles

réponse théologique et de la référence exclusive à l'Église et à la Bible », la possibilité d'une autre initiative est définitivement impossible en Afrique⁶¹ ? Faut-il donner raison à l'auteur de la célèbre *Philosophie bantoue* qui déjà affirmait que « *Le christianisme et notamment dans sa forme la plus haute, la plus spiritualisée, est le seul assouvissement possible de l'idéal bantou* »⁶² ?

Nonobstant toutes ces questions qui restent en suspens, on peut affirmer que malgré une certaine ambiguïté qui peut les rendre complices de ce qu'ils combattent, les discours et les gestes des partisans des Églises nouvelles – auxquels il faut joindre les récits romanesques et la chanson populaire – sont non seulement des esquisses d'une théorie de l'histoire, de la reconquête de l'initiative historique, mais aussi des (contre-) performances politiques. Ce qui se dévoile à travers eux, ce sont les structures profondes de l'événement postcolonial tel qu'il est vécu, rêvé ou fantasmé par les gens ordinaires et tel qu'on essaie de le dépasser en imaginant un monde autre. A travers son projet d'une théorie générale de l'événement postcolonial basée sur la littérature, la musique et la religion, Pius Ngandu NKashama rejoint Achille Mbembe pour qui la littérature, la musique et la religion sont les trois instances au niveau desquelles l'Afrique est à l'œuvre pour « *forcer le monde à venir au monde* ». Dans son essai *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Mbembe écrit :

C'est à travers ces trois disciplines que s'exprime, dans toute sa clarté, le discours africain concernant l'homme en souffrance, confronté à lui-même et à son démon, et obligé de créer du nouveau. Un dédoublement a effectivement lieu dans ces disciplines, par lequel l'image de soi apparaît à la fois comme représentation et comme force de présentation. Aussi, à bien des égards, religion, littérature et musique constituent-elles les instances par lesquelles se déroule la pratique analytique, que celle-ci ait affaire à la manifestation de l'inconscient, aux dynamiques du refoulement et du défolement, ou à l'expérience de la cure elle-même⁶³.

tentative sont intéressantes au moment où le continent africain est à la recherche d'un nouveau souffle pour sa destinée » (*L'Afrique va-t-elle mourir, op. cit., p. 99*).

⁶¹ Pius Ngandu Nkashama, *La Pensée politique des mouvements religieux en Afrique, op. cit., p. 166*.

⁶² Placide Tempels, *La Philosophie bantoue*, Paris, Présence Africaine, 1965, p. 121.

⁶³ Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010, p. 224.

Bibliographie

- Adorno, Theodor, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksiek, 1974.
- Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
- Castoriadis, Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.
- Eboussi Boulaga, Fabien, *Christianisme sans fétiche. Révélation et domination*, Paris, Présence Africaine, 1981.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966
- Kä Mana, *L'Afrique va-t-elle mourir? Bousculer l'imaginaire africain. Essai d'éthique politique*, Paris, Cerf, 1991.
- Jewsiewicki, Bogumil, *Mami Wata : la peinture urbaine au Congo*, Paris, Gallimard, 2003
- Kalonji Zezeze, *Pius Ngandu Nkashama ou l'écriture de la passion*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- Mbembe, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2001.
- Mbembe, Achille, « La prolifération du divin en Afrique subsaharienne », in Gilles Keppel (dir.), *Les Politiques de Dieu*, Paris, Seuil, 1993, pp. 177-201.
- Mbembe, Achille, *Afriques indociles. Christianisme, pouvoir et État en société postcoloniale*, Paris, Karthala, 1988.
- Mudimbe, V.Y., *Tales of Faith. Religion as Political Performance in Central Africa*, Londres, The Ahlone Press, 1997
- Ngal, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994
- Ngandu Nkashama, Pius, *Églises nouvelles et mouvements religieux*, Paris, L'Harmattan, 1990.

Ngandu Nkashama, Pius, *La Pensée politique des mouvements religieux en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Ngandu Nkashama, Pius, *La Mort faite homme*, Paris, L'Harmattan, 1986.

Ngandu Nkashama, Pius, *L'Empire des ombres vivantes*, Carnières (Morlanwelz), Lansman, 1991.

Ngandu Nkashama, Pius, *Les Magiciens du repentir : les Confessions de Frère Dominique*, Paris, L'Harmattan, 1995

Ngandu Nkashama, Pius, *Ruptures et écritures de violence : études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997

Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989

Ngandu Nkashama, Pius, *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Ngandu Nkashama, Pius, *Théâtre et arts du spectacle : étude sur les dramaturgies et les signes gestuels*, Paris, L'Harmattan, 1994.

Ngandu Nkashama, Pius, *L'Église des prophètes africains : lettres de Bakatuasa Lubwe wa Mvidi Mukulu*, Paris, L'Harmattan, 1991

Ngandu Nkashama, Pius, *La Terre à vivre. La poésie du Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan, 1994.

Ngandu Nkashama, Pius, « La chanson de la rupture dans la musique zairoise moderne », in *Papier blanc, encre noire. Cent ans de culture francophone en Afrique centrale (Zaire, Rwanda et Burundi)*, t.2, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature-Labor, 1992, p. 477-489.

Ngandu Nkashama, Pius, « La passion du dire et la science du discours : l'épreuve de la guerre », in Mukala Kadima-Nzuji (dir.), *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société. Mélanges offerts à V. Y. Mudimbe*, Bruxelles-Paris, Archives et Musée de la Littérature/L'Harmattan, 2003, pp. 354-371.

Nkombe Oleko, *Chrétien et citoyen*, Bruxelles, Noraf, 1986.

Ricœur, Paul, *Lectures 1. Autour du Politique*, Paris, Seuil, 1991.

Tempels, Placide, *La Philosophie bantue*, Paris, Présence africaine, 1965.

5.

LA MIGRATION ET LA CONSTITUTION DU MOI. PIUS NGANDU NKASHAMA ET LA DECOUVERTE DU MOI

MUKENGE Ngoie Arthur
(Rhodes University, Afrique du Sud)

Liminaire

*L'extraordinaire montée de la 'diaspora littéraire' demeure un des témoignages passionnés de la confrontation entre les dictatures postcoloniales et l'ardente soif de liberté de l'écrivain. Dans le cas de Pius Ngandu Nkashama, la confrontation avec l'inconnu dans le contexte d'un voyage migratoire a eu comme corollaire une production littéraire foisonnante. En dépit de la mise à distance avec sa société d'origine, il n'est pas demeuré en reste. L'auteur de *La Malédiction* continue à faire éclore son potentiel créateur autour du questionnement sur le devenir de ses frères en proie aux machines des régimes totalitaires. Aussi le contact avec un « autre nouveau monde » a-t-il circonscrit la redéfinition de son moi caché, le déploiement de son talent et de sa créativité littéraire. Voilà le problème qui exige un examen approfondi.*

Cette étude s'articule autour de la découverte du moi de l'écrivain congolais Pius Ngandu Nkashama dans la diaspora. D'entrée de jeu, il est important de souligner que l'exil, cet espace par excellence où l'on se définit par rapport à soi-même et par rapport aux autres, ménage à l'écrivain la possibilité d'une prise de parole plus libre face aux restrictions imposées par les régimes totalitaires. C'est autant dire que l'exil offre à l'écrivain tant soit peu un espace qui stimule l'imagination, à l'abri d'éventuelles intimidations et menaces émanant des pouvoirs, et exacerbe son désir de créativité. Il constitue non seulement une espèce de fuite, « une façon d'échapper aux cachots des services de la sécurité, aux geôles des dictatures sanguinaires, aux meurtres collectifs qui ont

dévasté des régions entières » (Nkashama 1983, 53), mais aussi un « aiguillon » qui contraint l'écrivain à pratiquer une écriture plus significative. L'expérience *exilaire* - expression de Romuald Fonkua (1993, 43) – épouse ici les contours d'un vieux mythe, celui de l'écriture qui n'apparaît qu'avec l'exclusion « *hors du Jardin* » et qui est due à la férocité des régimes que Tchikaya U Tamsi qualifie sans ambages de *carnassiers* (U'Tamsi 1957, 29). Grâce à cette mise à l'écart quasi inaugurale, qui se double parfois de sévices corporels, l'exilé semble devenir, en sa nouvelle condition, un martyr, une sorte de réchappé des 'camps de la mort', qui ne vit plus que de l'écriture, considérée finalement comme sa part la plus inaliénable. « *L'écriture*, » note Ngandu Nkashama (1987, 179) :

*M'apparut, entre mes doigts brisés et mal cicatrisés,
comme une mystique qu'aucune force ne pourrait jamais
m'arracher, qu'aucune puissance au monde ne saurait
jamais m'interdire. Si j'avais à vaincre les hommes, je ne
pourrais plus le faire que par l'écriture.*

Le concept du *moi* ou du *tiers espace*

Le concept du *moi* n'est pas à aligner dans le contexte définitionnel de Freud qui l'a abordé par exemple dans *Le Moi et le Ça* (1923). Dans ce texte, le moi devient emblématique pour le narcissisme de la personne humaine. Cette instance psychique apparaît comme l'idéal du *moi* et constitue un modèle de référence que la personne espère égaler (cf. *Lefranc* 1996, 58). La manœuvre, ici, n'est donc pas celle de définir le *moi* dans le contexte freudien des phénomènes psychiques étant donné que la piste freudienne ne conduira à rien de précis dans ce contexte. Le *moi* est, pour Freud, un filtre moral. « C'est au moi qu'il faut attribuer le travail de la pensée à l'épreuve de la réalité, le délai entre le besoin et l'action, la représentation du temps, la synthèse des contenus, la rationalité » (*Lefranc* 1996, 58). Aucun recours ne sera fait non plus au concept du *moi* pris dans l'engrenage de l'« *ego* » de Max Stirner. En effet, Max Stirner définit le *moi* comme étant la satisfaction primitive d'être soi-même (Max Stirner 1995).

Le *moi* de l'écrivain s'autorise ici d'une double exclusion. Il coïncide donc avec l'apparition d'un « tiers espace » (Kayembe Kabemba 2005), un territoire de liberté créatrice qui renvoie dos-à-dos l'Afrique et

l'Occident. Car, autant Nkashama « bénit » les dictatures africaines qui ont conduit nombre d'écrivains à l'exil, autant il refuse de se plier à une quelconque contrainte extérieure :

C'est pourquoi nous avons béni le courant surgi en France contre les « immigrés ». De l'extrême droite ou de quelque point qu'il vienne, il nous a montré du doigt le chemin qui mène sur nos propres clairières. Il nous a délivrés du sentiment artificiel de vouloir nous enraciner sur les plaines du Rhône ou sur les pentes abruptes des Vosges. La France ne sera jamais une patrie pour nous. Autant nous en constituer une que personne d'autre ne pourra venir nous disputer. Que nous défendrons jalousement au prix de notre chair, s'il faut. Pour laquelle nous nous sacrifierons au détriment d'autres terres qui nous ont été refusées. (Nkashama 1987 : 131)

Découvrir « *ses propres clairières* », se priver de tout désir d'enracinement « *sur les plaines du Rhône ou sur les pentes abruptes des Vosges* », se constituer une terre à soi, voilà les différentes expressions qui désignent la volonté de créer un « entre-deux » où situer le projet créateur. Ici, l'écrivain cherche manifestement à déjouer le piège d'une classification qui le réduirait à n'être qu'un porte-parole de sa nation et/ou qu'un « immigré reçu », et à indiquer ainsi une région neutre de redéfinition de son propre moi.

Profil de l'homme

Pius Ngandu Nkashama est un des écrivains phares de la littérature africaine postcoloniale. Il est né en 1946 à Mbuji-Mayi dans le Kasai-Oriental au Congo/Zaire. Arrêté, malmené et torturé dans les caves des Services de Sécurité à Lubumbashi en 1977, il fut mis en relégation à Mbuji-Mayi, sa ville natale. Poussé à l'exil par l'escadron de la mort au service d'un régime militaire, il trouve refuge en France. Par la suite il prend le chemin de l'Algérie où il travaille comme professeur à l'Université d'Annaba, avant d'accepter un poste au Département de français de la Louisiana State University aux États-Unis.

L'exil de Nkashama ne ressemble en rien aux récits « coupés et collés », c'est-à-dire tronqués, de certains exilés en quête d'un point d'appui, qui ont monté en épingle une biographie taillée sur mesure pour tromper les instances gérant les immigrés et qui ont fait de la souffrance des autres une monnaie d'échange pour s'établir sur la « nouvelle terre ».

Aussi son exil géographique ne signifie-t-il nullement l'exil de la mémoire. Car Nkashama entretient une relation fluide avec sa patrie, malgré l'éloignement spatial. Voilà un refus de tracer des contours frontaliers tangibles entre lui et sa patrie. Il se donne à voir comme le mémorialiste sublime, le chroniqueur de la descente aux enfers du peuple congolais (zaïrois), descente due à l'une des dictatures les plus sanglantes que l'Afrique ait jamais connues. Mais, en même temps qu'il prend ses distances vis-à-vis de la terre française, pays traditionnel d'accueil des sans-voix, il met en lumière, par le biais d'un jeu intertextuel subtil, non seulement sa dette scolaire et littéraire à l'égard de la France, mais aussi ce qu'il doit à d'autres textes de la littérature mondiale. Aussi produit-il une œuvre hybride, par certains côtés, qui porte la marque d'un être façonné par d'incessants déplacements et qui pose un problème de réception et d'insertion dans l'espace français. C'est pour dire que les va-et-vient de sa vie ont laissé des empreintes littéraires indélébiles chez l'écrivain dont l'œuvre littéraire dénombre plus de soixante ouvrages, parmi lesquels des dictionnaires, des romans, des manuels, des livres pour enfants, des pièces de théâtre, des essais, des recueils de poésie, etc.

Pertinence du *moi*

En remontant le cours des faits, la déclaration d'Aimé Césaire à une conférence d'écrivains et d'artistes dans les années 50 dans une ville européenne avait suffi pour donner un regain de forces aux nombreux intellectuels africains réunis pour cette circonstance. Ce fut un appel tonitruant, un véritable *cahier de retour au pays natal*, retour que chacun devait faire pour puiser de la matière à traiter dans les réalités quotidiennes. Selon Césaire lui-même, c'est une façon de souligner la nécessité de recourir à « la quotidienneté des souffrances » des populations comme source d'inspiration (Césaire 1954, 12). On dirait que l'appel n'est pas resté sans écho chez les uns, mais pour les autres ce ne fut qu'un rappel car ils évoluaient déjà dans la perspective césairienne. C'est le cas de Mongo Beti, Ousmane Sembène, Ferdinand Oyono, etc., qui faisaient leurs récurrences non seulement des souffrances, des injustices et des tortures infligées aux populations mais aussi des multiples déviations des colons. Dans leurs fictions romanesques ils s'employaient à décrire le malaise de leur peuple et même à poser des jalons pour des solutions à court ou à long terme. Toutefois, l'appel de pied de Césaire souligne la pertinence d'une littérature agissante ou de

combat. S'adressant au peuple antillais, Senghor (cité par Césaire) disait un jour ceci :

En venant je me disais à moi-même et surtout mon corps aussi bien que mon âme, gardez-vous de vous croiser les bras en attitude stérile du spectateur car la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleur n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse (Césaire 1954, 45).

La littérature postcoloniale en Afrique - que Chevrier qualifie de désenchantement en vue des déceptions qui ont marqué les lendemains des indépendances - s'est affirmée plus à l'extérieur qu'à l'intérieur du continent africain (Chevrier 2002, 110). Les régimes dictatoriaux qui ont instauré un mécanisme de contrôle de la pensée, ont poussé les « têtes pensantes » à l'exil pour se libérer de l'œil qui fait la ronde des vigiles des pouvoirs sanguinaires. C'est l'expatriation de nombreux écrivains noirs. Cependant, l'espace *exilaire* a été pour beaucoup d'entre eux un terrain de prédilection non seulement pour la redéfinition du *moi* mais aussi pour la créativité et la plaidoirie en faveur des victimes d'oppressions de toutes sortes.

Au fait, dans les méandres de l'errance, Nkashama a su abondamment et puissamment développer son écriture. Il suffit de lire par exemple, note Zezeze Kalonji, la fin de *Mangroves en terre haute* pour voir l'écrivain récapituler harmonieusement l'ensemble de son répertoire littéraire par cette phrase sentencieuse : « [1] [parlant de son héros] avait atteint les rives enchantées : un *pacte de sang* sur des *mangroves en terre haute*, au milieu des *étoiles écrasées*, car c'était un *jour de grand soleil*. » (Kalonji 1992, 21) En sus, le répertoire littéraire de Nkashama est monté sur un arrière-fond de mélange culturel prisé d'objectivité, de liberté, de joie voire de violence – résultantes du phénomène *exilaire*. Dans *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze*, il s'explique là-dessus de la manière suivante : « [J]e mis dans cette écriture toute la noirceur de la nuit profonde, toute la nuit de mes douleurs. De rédiger ces textes me donnait une sorte de joie secrète, un bonheur volé à l'association, au Département de l'Essonne, à la France tout entière, à l'occident, à l'univers dans sa totalité. » (Nkashama 1987, 179)

D'autre part, il est important de signaler qu'au tournant du millénaire, les auteurs restés dans des pays comme le Congo, ont connu des moments très difficiles alors que ceux qui se sont exilés, semblent

« voler » de succès en succès. Voilà ce qui conduit le critique Alphonse Mbuyamba Kankolongo (1993) à proposer la notion de *littérature congolaise à deux vitesses*, celle de la diaspora et celle des autres.

Espace *exilaire*, espace de liberté et de création

L'exil implique-t-il un départ dû à l'intervention d'une force quelconque ? L'espace *exilaire* est-il un espace de liberté créatrice ? A l'une et l'autre question, on répondrait par l'affirmative. Car l'écrivain, refusant de jouer le jeu du pouvoir et faisant face aux armes meurtrières des régimes militaires, est contraint à un départ « loin des terres natales, des odeurs agricoles, des senteurs des racines sauvages et de l'éther embaumé [...] » (Kalonji 1992, 59).

Nkashama, que l'on voulait réduire non seulement à l'impuissance mais aussi à la nudité, s'en va ... ou est poussé à l'exil. Dans une série de métaphores, il exprime la panique de l'homme en général et de l'écrivain en particulier dans un régime totalitaire : l'un et l'autre sont considérés comme des « parias » sur leur propre terre (Nkashama 1981, 53). D'autre part, l'originalité diasporique de Nkashama réside dans la liberté créatrice de peindre sans gêne l'archétype du pouvoir postcolonial. Au plus fort des férocités, Nkashama a librement qualifié ce pouvoir de « fou » et ses détenteurs « de tortionnaires » pour des raisons que couve cet extrait : « Aurai-je le courage de témoigner pour ces milliers de vies qu'on sacrifie chaque jour ? L'homme est sévèrement châtié, par des ignobles bourreaux qui eux-mêmes, ont tramé son destin, et guidé ses mains. C'est ici que l'enfer acquiert son sens plein. Parlez le fou ! Vos proverbes, vos lois sont obscurs » (Nkashama 1983, 61). Selon Antoine Tshitungu Nkongolo (1994, 38), Nkashama est donc « cet immense écrivain au verbe frondeur qui pourrait résumer, à lui tout seul, les affres d'une vie d'écrivain dans le Zaïre de Mobutu où l'idéologie plombée du parti-Etat ne pouvait tolérer de discours échappant aux normes codifiées par le bureau politique du Parti ». En dernier lieu, l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama peut se donner à lire comme une *écriture migrante* dans la mesure où elle « remet en question l'unicité des référents culturels et identitaires » (Berrouët-Oriol 1987, 22), où elle se refuse d'être un véritable et strict « cahier de retour au pays natal » et se présente comme un espace hybride, nourri d'apports issus de cultures diverses et

d'éléments de nature autobiographique. La plupart de ses ouvrages sont des fables de la désillusion écrites dans la diaspora.

Nkashama a fait de son espace diasporique un lieu par excellence de création littéraire, un lieu d'un réel repositionnement littéraire. Aussi peut-on dire que les œuvres de Nkashama sont le dépositaire des souffrances d'un peuple victime des pouvoirs phalocrates et pervers, son écriture est le symbole de la résistance, de la rage de proclamer la vérité face aux faiseurs des lois, le symbole d'un cri qui se fait l'écho des plaintes des victimes des pouvoirs totalitaires. Le choix des mots et le mélange de formes romancées et poétiques, tout cela n'est pas fioriture gratuite ; par contre, cela constitue la rengaine d'un exil terrestre pour illuminer toute une génération déboussolée et sacrifiée. L'élan verbal, la liberté de pensée et le renoncement donnent à Nkashama « un rôle surdimensionné : celui qui porte la voix, celui qui montre la voie et celui qui est prêt au sacrifice » (Kalonji 1992, 59). L'exil ou l'entre-deux se présente donc comme un endroit stratégique pour écrire librement. C'est un terrain pour faire éclore le talent littéraire avec des ouvrages comme *Pacte de Sang, vies et mœurs* et d'autres. Ainsi Nkashama devient-il un héros africain parti en voyage d'aventure vers des terres inconnues.

Conclusion

L'entre-deux est un espace de libre expression. Les fresques romanesques de Nkashama ne sont donc pas des récits tirés d'une imagination en délire mais peuvent être vues comme de véritables épopées d'exil, des chefs-d'œuvre alimentant une littérature *migrante*. A travers ses nombreuses fictions romanesques de la diaspora, il voudrait faire savoir à son peuple que sa condamnation n'est pas une fatalité en soi ; il y a lieu de s'en sortir. Aussi faudrait-il garder une conscience claire, une lucidité de pensée, un courage de parole et une volonté d'action. Nkashama lance des cris pathétiques contre les dictatures féroces, inhumaines, celles qui ont créé « des déchirures physiques et morales » (Adiaffi 1995, 40). Enfin, pour lui, les dictatures n'ont pas seulement engendré la douleur mais ont également occasionné la fuite des cerveaux, et il exprime son inquiétude dans l'extrait suivant qui a l'allure d'un proverbe : après l'indépendance, « le ciel ne s'habille de bleu que pour le troquer contre le blanc de deuil. Le goût sucré de la banane laisse dans la bouche des traces d'aigreur et d'amertume » (Nkashama 1983, 54).

Bibliographie

- Adiaffi, Jean-Marie : *La carte d'identité*. Paris, Hatier, 1995.
- Berrouet-Oriol, Robert : *L'Effet de l'exil*. Montréal, Tryptique, 1987.
- Césaire, Aimé : *Discours sur le colonialisme*. Paris, Présence africaine, 1954.
- Césaire, Aimé : *Toussaint l'Ouverture, la révolution française et le problème colonial*. Paris, Présence africaine, 1962.
- Chemain-Degrange, Arlette : *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*. Paris, Présence africaine, 1979.
- Fonkua, Romuald Blaise : « Roman et poésie d'Afrique francophone : de l'exil et des mots pour le dire ». In : *Revue de Littérature comparée* 1(janvier-mars 1993), 93-105.
- Freud, Sigmund : *Das Ich und das Es*. Frankfurt, Fischer, 1992.
- Kalonji, Zezeze : *Une écriture de la passion chez Pius Ngandu Nkashama*. Paris, L'Harmattan, 1992.
- Kankolongo, Mbuyamba : *Guide de la littérature zaïroise de langue française (1974-1992)*. Kinshasa, Editions Universitaires Africaines, 1993.
- Kayembe, Kabemba Emmanuel : « Tiers-espace de l'écriture et problèmes typologiques dans Vie et Mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze ». In : Anon., *1960-2004 : bilan et tendances de la littérature négro-africaine*. Lubumbashi, Presses universitaires, 2005. 233-235.
- Lefranc, Jean : *Freud*, Paris, Hatier, 1996.
- Nkashama, Ngandu Pius : *Bonjour Monsieur le Ministre*. Paris, Silex-L'Harmattan, 1983.
- Nkashama, Ngandu Pius : *La Malédiction*. Paris, Silex-Nouvelles du Sud, 1983.
- Nkashama, Ngandu Pius : *Le Fils de la tribu, suivi de La Mulâtresse Anna*. Dakar, Les Éditions Africaines, 1983.
- Nkashama, Ngandu Pius : *Le Pacte de sang*. Paris, L'Harmattan, 1984.
- Nkashama, Ngandu Pius : *La Mort faite homme*. Paris, L'Harmattan, 1986.

Nkashama, Ngandu Pius : *Pour les siècles des siècles*. Paris, Falia, 1987.

Nkashama, Ngandu Pius : *Vie et Mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze*. Paris, L'Harmattan, 1987.

Nkashama, Ngandu Pius : *Les Étoiles écrasées*. Paris, Editions Publisud, 1988.

Nkashama, Ngandu Pius : *Des mangroves en terre haute*. Paris, L'Harmattan, 1991.

Nkashama, Ngandu Pius : *Un jour de grand soleil sur les montagnes de L'Ethiopie*. Paris, L'Harmattan, 1991. Stirner, Max : *The Ego and Its Own*. Cambridge, CUP, 1995.

Tshitungu, Kongolo Antoine : « *Pius Ngandu Nkashama, un monstre sacré* ». In: *Littératures africaines en langue française* 6(janvier-juin 1997), 30-42.

U'Tamsi, Chikaya : *Feu de brousse*. Paris, Durocher, 1957.

U'Tamsi, Chikaya : *Le Mauvais Sang*. Paris, Durocher, 1955.

6.

LA DERIVE DES DIRIGEANTS AFRICAINS DANS LA TRAVERSEE DES MIRAGES DE KAMA SYWOR KAMANDA

KABANTU Mutombo Symphorien
(University of South Africa, Afrique du Sud)

Introduction

Le départ des colonisateurs était reçu comme un déclencheur de bonheur et d'un lendemain meilleur chez les Africains. Ces derniers s'attendaient naïvement à une amélioration merveilleuse de leurs conditions de vie. Ils espéraient que leurs propres frères dirigeraient le pays avec plus de probité et d'équité que ne le furent les Blancs. Mais très vite, ils sont déçus par les nouveaux maîtres. Ces derniers, pour se maintenir au pouvoir à tout prix, vont employer certaines stratégies machiavéliques qui auront pour conséquence le sous-développement de leurs pays et l'assujettissement de leur peuple. Ils deviennent ainsi dans les faits les ennemis de leur peuple. C'est le désenchantement total. Cette thématique a été bien développée par Ahmadou Kourouma quand il écrit: « *Le jour neuf qu'on attendait enfanta martyre et tourment et révéla la réalité à la foi tragique et tétatologique des soleils des indépendances* » (Ahmadou Kourouma.1968) et Mongo Beti se mit à écrire *Perpétue ou l'habitude du malheur*. Les indépendances ont déçu le peuple. Elles n'ont pas su apporter le gâteau tant attendu. D'où une vive réaction dans le milieu intellectuel africain. Par ailleurs, Jacques Chévrier précise qu':

Au lendemain de l'Indépendance, on a continué à faire une littérature de critique, de contestation, mais la cible a changé: au lieu que ce soit le colonialisme, ce sont les

nouveaux maîtres, les hommes qui ont pris le pouvoir en Afrique et qui, semble-t-il, l'exercent parfois avec une certaine rigueur, pour le grand dam de leurs compatriotes (Jacques Chevrier 1977: 39).

Dinanga, le héros, dans *La Traversée des mirages*, décrit les péripéties de la dictature dont il est victime et dénonce le tribalisme, la corruption, la délation et l'oppression au Congo-Kinshasa, un pays en proie aux guerres civiles. E. L. Misamu dans *Le Zaïre: De la République à L'Etat du citoyen* (pp.155-156) constate que le Zaïre est « *un pays riche qui, en temps de paix, sans connaître de calamités et en dépit de toutes ses ressources humaines et matérielles, connaît la ruine, la misère, l'abandon et l'autopourrissement.* »

Ces tares énumérées ci-haut sont pratiquées non seulement par le président Nkolo Mboka du Congo-Kinshasa, personnage de *La Traversée des mirages* mais aussi dans la réalité et, d'une façon générale, par le pouvoir africain.

Nous allons, dans les lignes qui suivent, examiner quelques thèmes qui procèdent de la dérive politicienne dans *La traversée des mirages*.

1. La dictature

C'est un régime politique dans lequel une personne ou un groupe de personnes exercent tous les pouvoirs de façon absolue, sans qu'aucune loi ou institution ne les limite. C'est le cas de Nkolo Mboka :

dès son arrivée au pouvoir, les pays étrangers, l'Occident en tête, avaient désigné Nkolo Mboka comme le nouvel homme fort du Congo. Une façon de grossir son ego, de le pousser vers un pouvoir personnel absolu. Car l'homme fort est celui qui règne sans partage, qui écrase par la force toute opposition et s'approprie toutes les richesses et toutes les femmes de son désir (Kama 2006: 96).

Le pays devient une propriété privée. Tout appartient à Nkolo Mboka, constate le premier ministre Kalamba Mangole: « *Tu dois comprendre que tout est à lui dans le pays et pas au peuple. L'or, le diamant, l'uranium, les femmes des collaborateurs, leurs plus belles filles, le coton ou le café, tout cela est bien à lui, d'une façon absolue* » (Ibid. : 86).

C'est un régime de terreur: « *Nkolo Mboka, paranoïaque, régnait par la terreur* » (Ibid. : 83). Tout le monde a peur: « *Nkolo Mboka symbolisa l'autorité de l'Etat non par des concepts d'idées fortes, mais par des images de terreur et des uniformes qui inspiraient la peur* » (Ibid. : 81). Il n'y a pas de liberté d'expression. Toutes les injustices sociales sont tolérées. La liberté d'expression bafouée. Seuls les tenants du pouvoir règnent en maîtres.

Le seul souci de Nkolo Mboka était de conserver son pouvoir dictatorial et de vivre heureux:

Le président Nkolo Mboka était heureux, fier de sa réussite sociale, se souciant peu du pays profond, ne rêvant pas d'autre destinée que la sienne: une vie d'homme fort, craint par ses ennemis, redouté par ses collaborateurs et impitoyable à l'égard de ceux qui osèrent le trahir en s'opposant à ses choix et à sa vision (Ibid.: 80).

Dans beaucoup de pays africains, les dictateurs accèdent au pouvoir à la suite d'un coup d'Etat, cas de Nkolo Mboka, ou d'une guerre civile. Il arrive aussi qu'un dirigeant parvienne au pouvoir légalement avant de sombrer dans la dictature. Toutes ces tyrannies africaines sont entretenues par l'Occident qui en retour, a la main mise sur l'économie africaine et devient conseiller occulte des potentats africains.

2. Le tribalisme

Le tribalisme est au centre de ce roman. Il est le plus grand mal qui détruit non seulement la société congolaise mais aussi la politique africaine. Comme fléau social, il est dénoncé dans *La Traversée des mirages*: « (...) *le tribalisme détruisait le pays comme le cancer ronge un corps humain ou une chenille un fruit* » (Ibid. : 71). Le tribalisme nuit à l'unité nationale, favorise le pouvoir personnel qui se transforme souvent en dictature. En Afrique, l'appartenance à une ethnie passe bien avant l'appartenance à un parti politique: « *Il te faut une tribu derrière toi. En vérité, c'est un parti tribal qu'il te faut. Il te sera dévoué et t'apportera un soutien inconditionnel. Si tu n'as pas besoin de la tribu pour exister, tu ne peux pas t'imposer si elle ne te soutient pas* » (Ibid. : 69). Les critères ethniques pour le recrutement du personnel, l'emportent sur les critères de compétence: « *Dinanga sentit qu'on l'écartait définitivement du*

rôle de meneur. Il n'appartenait ni à la famille ni au clan des dirigeants »... Un luba du Kasai à la tête d'un mouvement politique réservé à la communauté mongo de l'Equateur était inacceptable pour les militants. Ils étaient résolus à l'isoler (Ibid. : 75). Ce mal explique en partie la situation économique qui laissent tant à désirer en Afrique et qui contraint de nombreux africains à s'expatrier.

3. La corruption

La corruption est le plus grand fléau et la marque même des pays en manque de développement. C'est l'arme du pouvoir au Congo et en Afrique en général. Elle est utilisée pour la manipulation. Tout devient possible avec la corruption. C'est ainsi que renchérit Muteba:

Les médiocres sont promus, récompensés, idéalisés, portés au plus haut de la hiérarchie sociale, tandis que les génies sont brimés, écrasés, privés de la parole; les talentueux, eux, sont tolérés.les sociétés secrètes corrompent, parasitent les institutions étatiques et privées, se répartissent la totalité des zones d'influence et s'enrichissent mutuellement en puisant dans les recettes publiques. Partout, il existe des projets fantaisistes et des dépenses tronqués (Ibid. : 44-45).

Elle n'a pas de limites:

La corruption, qui paralyse l'économie du pays, n'a pas de limites. cela est vrai, tant dans le domaine politique que culturel. Que n'a-t-on pas vu de prix littéraires, largement dotés, apparaître pour couronner l'un ou l'autre écrivain se volatiser sans jamais avoir fait découvrir un véritable auteur ? Combien d'hommes d'Etat et de chefs d'entreprise sont-ils et restent-ils dans les mains de la mafia ? Interrogea Mukulu (Ibid. : 45).

Cette pratique permet à Nkolo Mboka de s'attirer la sympathie de tous et de pouvoir se maintenir au pouvoir. C'est une stratégie que beaucoup de dirigeants africains appliquent pour se maintenir au pouvoir.

4. La délation

Elle est pratiquée dans un Etat de dictature. On dénonce son voisin pour un oui ou pour un non. Dinanga sera trahi par son ami pour lui avoir révélé son projet d'accession à la présidence de la République du Congo:

(...) il confia à un autre compagnon d'armes qu'il était venu de son village à la capitale et de la capitale à l'armée pour réaliser un rêve.- Je serai un jour président, confia-t-il à son meilleur ami. Quel mauvais génie l'avait donc poussé à une telle indiscrétion! (...) constituait un réel danger pour celui qui était concerné (Ibid. : 152).

Pour Nkolo Mboka, c'était un attentat au pouvoir. Une conspiration contre la République. Dinanga sera arrêté et torturé dans la prison de la police appelée « le Mouroir ». Un lieu de barbarie et on ne sortait pas de là vivant :

coupable ou innocent, cela était égal aux geôliers. Ils infligeaient le même traitement à tous ceux que la Sûreté de l'Etat confiait à leurs soins: hommes ou femmes, politiciens, militaires ou civils. Ils avaient un seul mot d'ordre: sévir par la violence et l'humiliation jusqu'à la déchéance des détenus (Ibid.: 158).

5. L'oppression

L'oppression est monnaie courante dans un Etat tyrannique. Le pouvoir fait violence sur la population. Les faibles sont dominés par les tenants du pouvoir considérés comme des « intouchables ». Cette stratégie est utilisée par Nkolo Mboka pour créer la peur et opprimer toute opposition et assujettir le peuple:

Toute création, toute action et toute pensée indépendantes sont poursuivies, combattues avec vigueur, niées et refoulées du débat public. Seuls peuvent émerger les soumis, les faibles, les incrédules, les uniformisés, les conformes, les manipulés. Les idéologies et les fois dominantes sont totalitaires, vicieuses, intolérantes et violentes ! (Ibid.: 45).

Cette manœuvre permet aux dirigeants de bâillonner le peuple, de bafouer la liberté d'expression et de s'imposer en maître suprême. Un seul homme avec un regard sur tout le pays. Leurs présences deviennent omniprésentes. On a l'impression qu'ils sont présents dans toutes les affaires de l'Etat. Et on se sent obligé de se conformer à leurs constitutions.

Conclusion

Dans ce roman, Kama Sywor Kamanda pose le problème du pouvoir et des injustices sociales au Congo-Kinshasa en particulier et en Afrique en général. Il peint le pouvoir absolu, la cupidité des nouveaux dirigeants et leurs mécanismes qui perpétuent le malheur et freinent le développement de l'Afrique. Il dénonce la dictature, le tribalisme, la corruption, la délation et l'oppression. Et en même temps, il soulève le problème épineux du développement des pays africains. Il déplore l'indifférence de leaders africains aux revendications de leur peuple. Le développement de l'Afrique ne peut se bâtir que dans un Régime Démocratique où la souveraineté doit appartenir à l'ensemble des citoyens. Un Régime qui impose la transparence dans la gestion des affaires de l'Etat et l'intégrité des hommes car:

Toute la richesse du pays est détournée vers des paradis bancaires. Le développement est hypothéqué parce que les avoirs de l'Etat sont pillés, dilapidés, détournés. Les politiciens sont de moins en moins intègres. Ils exploitent leurs compatriotes pour continuer à s'enrichir. Ils nous promettent des choses qu'ils ne réalisent pas. Ils ne nous respectent pas. Ils sont tous incapables de bâtir un pays (Ibid. : 48).

Ces pratiques rétrogrades compromettent à coup sûr le développement des pays africains. Au Congo, malgré la résistance de Nkolo Mboka et ses manipulations destructrices, la démocratie a fini par s'imposer. Il y a eu élection démocratique et le peuple a élu un nouveau président, Wamba. Ce changement de régime symbolise le changement de mentalité et la prise de conscience, car tout développement commence par la mentalité: « un peuple ne commence son développement qu'au lendemain de la prise de conscience de ses problèmes, au moment où il proteste et

revendique ses droits » (Ibid.: 46). Donc, la démocratie est une voie pour le bien-être social et le développement des pays africains. Ainsi, un Congo ou une Afrique bâtie sur les principes démocratiques sera capable :

de donner au pays des institutions démocratiques fiables qui garantissent les droits et les libertés de chaque citoyen; d'offrir à tous les mêmes chances de culture et d'éducation; de garantir l'emploi à la majorité du peuple; de construire des écoles, des routes, des chemins de fer reliant toutes nos villes et des industries indispensables au développement de toutes nos régions. (Ibid.: 86-87)

Bibliographie

- Ahmadou Kourouma. 1970. *Les Soleils des Indépendances*. Paris: Seuil.
- Djungu-Simba, K.Charles.1996. *Au Taux du jour*. Kinshasa-Bruxelles: Du Trottoir.
- Duchet, C. 1990. *La sociocritique*. Paris : Ed. Galilee.
- Dumont, R. 1962. *L'Afrique noire est mal partie*. Paris : Seuil.
- Chevrier, J. Nov-déc, 1977. « Tendances nouvelles de la littérature africaine » in *Notre Librairie*.
- Godmann, L. 1964. *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard.
- Goldenstein, JP. 1980. *Pour lire le roman, initiation à une lecture méthodique de la fiction narrative*.Bruxelles: Deboeck.
- Guy Ossito Midiohouan. 1986. *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*. Paris : L'Harmattan.
- Kama Sywor Kamanda. 2006. *La Traversée des mirages*. Lausanne, Suisse: L'Age d'homme.
- Mongo Beti. 1974. *Perpétue et l'Habitude du malheur*. Paris : Ed. Buchet/Chastel.
- Nicolas, J.C. 1985. *Comprendre Les Soleils des indépendances*. Paris : Les classiques africains.

7.

POETIQUE ET POLITIQUE DE CLIVAGE DANS *LA VILLA BELGE* DE JOSE TSHISUNGU WA TSHISUNGU

FABIEN Honoré Mukamba

(Université de Lubumbashi, République Démocratique du Congo)

Depuis la mise au point de Pierre Larthomas¹, l'on sait plus ou moins avec précision ce qui est propre au théâtre et qui fonde le langage dramatique ; sachant que le texte théâtral porte en lui-même le germe de la représentation scénique. Comment José Tshisungu wa Tshisungu dénonce-t-il des outrecuidances politiciennes dans son œuvre dramatique ? *La Villa belge* à la différence des *Croissants des larmes*², par exemple, relève d'une catégorie poétique particulière transcendant la littérature : le théâtre, comme l'indique l'élément générique des indices paratextuels de ce livre.

Quels sont les procédés théâtraux que notre dramaturge convoque pour mettre en exergue le fossé qui sépare les gouvernants des gouvernés africains ? La poétique de l'espace dans cette pièce indique le clivage social et même psychologique entre les personnages : les électeurs issus des quartiers populaires n'ont pas accès au salon de leur hôte, le député national qui loge dans « *la villa belge* ». Le dialogue s'avère être un autre procédé que José Tshisungu wa Tshisungu développe pour dénoncer l'hypocrisie et le mensonge entre, d'une part, la population et ses élus et, d'autre part, entre les protagonistes africains et occidentaux, la véracité et la sincérité du discours des coopérants belges, par exemple, changent selon la couleur des interlocuteurs. La coopération Nord-Sud est remise ainsi en question par José Tshisungu wa Tshisungu à travers les diatribes indirectes entre le professeur-entremetteur et le coopérant européen. Le

¹ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

² José Tshisungu wa Tshisungu, *Croissants des larmes*, Paris, L'Harmattan, 1989.

dialogue Nord-Sud est entaché des ruptures, de malentendus et de réconciliation à l'image des relations conjugales cahoteuses du couple du député national.

Aussi s'agira-t-il d'analyser la connotation du titre, d'esquisser la fable de la pièce, d'analyser le fonctionnement des différents espaces en opposition pertinente, la nature et le croisement du dialogue faisant ressortir ainsi les différents clivages politiques, sociaux et culturels qui tissent la trame de la *villa belge*.

I. Analyse titrologique : *Villa belge*

Le titre d'une œuvre dramatique ou romanesque assume généralement trois rôles fondamentaux : « il permet d'identifier l'œuvre, d'informer sur son contenu ; enfin il doit, d'une manière ou d'une autre, attirer l'attention³ ». Le titre d'une œuvre littéraire s'interpose comme un médiateur entre le lecteur et le texte : il est de plus en plus choisi en raison de son potentiel « *marketing* ».

Dans quelle mesure « *Villa belge* » remplit-il les trois fonctions précitées ? Certes, il nous permet d'identifier avec exactitude l'œuvre en question, mais comment nous informe-t-il sur son contenu ? Il nous donne les premières indications du clivage : la « *villa* » est désignée par un déterminant qui marque l'éloignement, voire une inquiétante étrangeté. Le rapport entre le substantif et son adjectif n'est ni factuel ni arbitraire. En effet, la villa en question ne se situe pas en Belgique et n'est même pas une propriété des sujets expatriés belges. Cette villa est sur le territoire « *bamélistanais* » et propriété d'un élu national, quelque part en Afrique. L'association entre les deux termes serait-elle fortuite ? Apparemment. L'analyse de la fable nous apportera des éléments des réponses susceptibles de confirmer ou d'infirmer nos hypothèses.

« *Villa* » : la dénotation du terme est déjà porteuse des suggestions pertinentes : la villa se distingue d'autres maisons par sa grandeur et son luxe. Le lecteur comprend sans peine que cette habitation appartient à une certaine catégorie sociale de privilégiés. Le second sens du terme apporte une compréhension supplémentaire : la villa est « *une voie ou impasse privée bordées des maisons qui étaient auparavant*

³ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand-Colin, 2005, p. 7.

*individuelles*⁴ ». En plus de la spécificité bourgeoise, le terme suggère aussi une certaine restriction d'accès, un espace clos. Il se dessine d'emblée un clivage entre le dedans et le dehors et par conséquent entre les ayants droit d'une part et les exclus d'autre part. Le terme de « *villa* » est connoté par l'adjectif qualificatif « *belge* » qui signifie de Belgique. Pourquoi cette villa bien située en Bamélistan serait-elle de Belgique ? Chez tout autre écrivain que José Tshisungu wa Tshisungu, pareille indication passerait sous silence. Force est de noter que cet écrivain congolais vivant au Canada s'intéresse particulièrement aux rapports entre Belges et Congolais (surtout) à travers les œuvres de son « cycle belge » : *Errances en Flandres* (Montréal, Éditions New Game, 1995) ; *La Villa belge*, Sudbury, Glopro, 2001 ; *La Flamande de la gare du Nord*, Sudbury, Glopro, 2001 ; *Patrick et les Belges*, Sudbury, Glopro, 2004.

A travers toutes ces œuvres, les dichotomies classiques reviennent comme une rengaine : l'éternel conflit ethnique entre Flamands et Wallons, les turpitudes de « Papa Beau » et l'exil des congolais, le gouffre qui sépare les élus de leurs électeurs, les ex-colonisateurs belges et les ex-colonisés congolais. En effet, même si l'auteur ne le dit pas clairement, l'on comprend très vite que « *Bamélistan* » est un pseudonyme de la République Démocratique du Congo, comme « *Papa Beau* » renvoie au feu Président Mobutu. Abordons à présent la fable de la pièce pour dégager les indices de la séparation qui tisse la trame de la « *Villa belge* ». La notion de la fable en dramaturgie n'est pas aussi simple qu'on peut le croire. Aussi allons-nous prendre en considération la pluralité sémantique du terme « *fable* » qui est définie à la fois comme matériau et comme structure narrative. Cette démarche s'avère être impérative pour faire une lecture complète de toute pièce théâtrale, comme le stipule Patrice Pavis ; « *le critique placé devant un texte dramatique doit s'intéresser en même temps au signifié (l'histoire racontée), au signifiant (la manière de raconter), ainsi qu'au rapport des deux*⁵. » Nous commencerons par la reconstruction de l'histoire ou des histoires que *La Villa belge* raconte.

⁴ Dictionnaire Encarta, 2009.

⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004.

II. Analyse de la Fable 1 : de quoi ça parle ?

Nous entendons, ici, par fable « la mise en place chronologique et logique des événements qui constituent l'armature de l'histoire représentée ⁶ ». La pièce commence avec l'entrée de Fofolo sur une scène *dépouillée* de tout mobilier et accessoires scéniques. Il harangue ses invités : un discours démagogique. Un dialogue s'établit entre Fofolo et Banara, le représentant *des invités ordinaires* qui présente deux cadeaux collectifs : le premier paquet contient un cendrier en malachite brute et un bracelet en cuivre ; le second renferme une tasse magique porte-bonheur. Cependant la phrase de Banara intrigue Fofolo : « *Êtes-vous dans le secret de votre femme ? [...] Alors préparez-vous au bonheur. Soyez prêt à l'affrontement car le soleil ne se couchera pas toujours à l'ouest.* ».

Après le départ des invités ordinaires qui demeureront par ailleurs invisibles durant toute la pièce, Fofolo demande à son domestique d'arranger le salon afin d'accueillir les invités de marque. Resté seul le domestique se reconnaissant du côté du « *peuple mal payé* » critique dans un soliloque, l'injustice sociale dont lui et ses pairs sont victimes.

Luc-Michel est reçu par le couple Fofolo et Titi. Leur causerie est banale et la conversation tourne autour des sujets quotidiens : adaptation au langage et habitudes bamélistanais et vice-versa, préjugés sur les belges, techniques d'amaigrissement, mythe du blanc, du coopérant-technique, vie politique en Belgique, situation de la diaspora bamélistanaise, réduction des bourses d'études, insécurité et crise identitaire. Le jeune Kimalo, fils du député Fofolo s'ajoute aux trois premiers interlocuteurs et la conversation tourne autour du rap et de la littérature. Fofolo se retire pour aller terminer son rapport parlementaire.

Les deux protagonistes restés au salon abordent la question de la bourse d'études recherchée par Kimalo. Celui-ci révèle à son interlocuteur qu'il lit déjà les romans belges. D'autres sujets seront abordés : racisme, influence du professeur de philosophie que n'apprécie pas beaucoup Luc-Michel. Il sort en titubant. Puis entre le professeur Assolo, Kimalo lui apprend que son père l'attendait pour rédiger son rapport car il est accusé de malversation financière. Ils parlent de la grève de transporteurs, critiquent le manque d'entretien des routes, la coopération belge qui entretient le sous-développement, mais le jeune

⁶ Ibidem.

Kimalo n'est pas du tout convaincu par son professeur. Encore rétorque-t-il en disant « *nos échecs d'aujourd'hui non rien à voir avec les Belges* ».

La première scène du deuxième acte se déroule chez Luc-Michel avec ses hôtes : le couple Laroche, Bernard et Adrienne. En sirotant une bière et dégustant quelques amuse-gueules, ils parlent de tout et de rien. Ils évoquent la question de leur adaptation au climat tropical, se plaignent de la poussière qui provoque des maladies dans la population bamélistanaise. Se trouvant entre Belges, ils ne s'empêchent pas de faire une autocritique sur le véritable rôle de la mission de la coopération culturelle et technique belge qui profite plus à la Belgique qu'au Bamélistan. En effet, reconnaissent-ils, « *nous ne faisons ni de la philanthropie ni de l'humanisme* » et encore « *Chaque franc investit ici nous en rapporte cinq.* » A cœur ouvert, ils analysent sans complaisance la situation désastreuse du Bamélistan, état policier et république bananière, mais aussi pays appauvri par les colons et par les prédateurs contemporains.

La deuxième scène du deuxième acte se passe curieusement dans un autre décor : le salon de Fofolo. Jouant de la guitare, celui-ci reçoit son ami, le coopérant belge, Luc-Michel. Comme dans toutes les autres scènes, les personnages passent leur temps à parler, à causer, à plaisanter. De quoi parlent-ils ? Fofolo évoque ses souvenirs d'étudiant en Belgique caractérisés par la nostalgie du pays et s'étonne du changement de comportement avec la nouvelle génération qui préfère rester à l'étranger pour se soustraire à la misère en vogue au pays natal. Il aborde ensuite une question sérieuse et très personnelle concernant son épouse qu'il ne parvient plus à contrôler. Il avoue avoir engagé le professeur Assolo pour l'espionner. Luc-Michel désapprouve l'initiative de Fofolo et lui conseille, par contre d'instaurer un vrai dialogue au sein de son couple afin de dissiper tout malentendu. D'autant plus qu'à ses yeux Monsieur Assolo est un personnage honni par tous les coopérants belges à cause de son racisme.

La scène trois commence *in media res* : le couple Fofolo se querelle. Le mari soupçonne son épouse de le tromper avec son cousin Tamoulé. Titi ne se laisse pas faire et menace à son tour Fofolo des représailles au cas où il chercherait à divorcer d'avec elle. En fin de compte, le couple s'embrasse en guise de réconciliation.

La scène unique du troisième acte commence sur les chapeaux de roues : Titi accueille Assolo par des remontrances. Elle le soupçonne d'être la source des calomnies dont elle est victime. Cependant, Assolo

rejette en bloc toutes ces allégations. Fofolo qui va les rejoindre plus tard tentera de calmer la situation en disculpant, naturellement, Assolo, son vieux complice. Le dénouement de la pièce est quelque peu surprenant, il est plus positif que l'exposition et le nœud. En effet, la pièce se termine de manière conviviale. Titi annonce le repas : « *Chéri, la table est mise* ».

Il ressort de cette analyse du contenu une nette impression que la pièce de Tshisungu wa Tshisungu est un théâtre de la conversation et cadre bien avec la définition que Jean-Pierre Ryngaert en donne :

on pourrait appeler « théâtre de la conversation » les textes où l'échange verbal et les enjeux de la parole constituent à eux seuls l'essentiel ou la totalité de l'action. Mimant la conversation, ses détours et ses accidents dans un contexte où la situation est mince ou à peu près réduite à la situation de parole, les dialogues sont construits à partir des enjeux qu'impose l'échange verbal.⁷

C'est effectivement le cas de *La Villa belge*, une pièce où presque rien ne se passe, mais où tout se dit, il s'agit d'une pièce plus épique que dramatique, un théâtre presque brechtien. C'est un trait caractéristique au théâtre contemporain : la parole semble supplanter l'action, la situation est affaiblie par l'immobilisme et le bavardage des personnages. En outre, la motivation fondamentale qui pourrait justifier le recours à ce genre de théâtre est à chercher au cœur ou à la source même de l'entreprise littéraire de notre dramaturge, à savoir son engagement politique.

Nous estimons que *Villa belge* procède du théâtre politique qui vise principalement à faire passer le message quitte à gommer l'essence même du drame, à savoir l'action. En effet, les pièces du théâtre politique « *ont pour caractéristiques communes une volonté de faire triompher une théorie, une croyance sociale, un projet philosophique. L'esthétique est alors subordonnée au combat politique jusqu'au point de dissoudre la forme théâtrale dans le débat d'idées.*⁸ » L'on parle beaucoup plus qu'on agit. Généralement, les personnages de *La villa belge* sont très souvent assis et ne se lèvent que soit pour aller servir à boire ou pour quitter la scène. L'action principale dans cette pièce se résout à converser et à boire. L'essentiel de la pièce n'est pas dans ce qu'on voit mais certainement dans ce qu'on entend. La pièce prêche plus

⁷ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan/Vuef, 2003, p. 175.

⁸ Patrice Pavis, op. cit.,

par le discours que par l'exemple. Est-ce déjà un indice du clivage que dénonce Tshisungu wa Tshisungu ? L'inadéquation entre les paroles et les actes des politiques d'ici et d'ailleurs ? Est-ce une critique à peine voilée du manque de pragmatisme du modèle de la pensée latine ? L'analyse de la fable en tant que structure narrative nous permettra sans doute de répondre à ces questionnements.

III. Analyse de la fable 2 : comment lire les clivages dans *La Villa belge* ?

Il s'agit ici de s'interroger sur la manière particulière dont la pièce est structurée en vue de produire du sens. Contrairement à la première acception de la notion de fable, ici « *composer la fable (au sens 2), c'est pour l'auteur dramatique structurer les actions – motivations, conflits, résolutions, dénouement – dans un espace / temps qui est « abstrait » et construit à partir de l'espace / temps et du comportement des hommes.* »⁹ Nous allons donc décrire quelques procédés de la poétique théâtrale de Tshisungu wa Tshisungu, poétique entendue non pas comme une norme universelle applicable à toutes les pièces comme ce fut le cas avec la poétique d'Aristote, mais comme une structure rendant possible l'examen de la pièce ou d'une scène en tant qu'un système artistique autonome. Nous convoquons deux instances narratives qui nous semblent plus pertinentes et à même de souligner le clivage politique dans *La villa belge* : l'inadéquation entre la parole et l'action et la poétique du clivage spatial.

3.1. L'inadéquation entre la parole et l'action

Comme *Villa belge* est un théâtre de la conversation, il est donc tout à fait logique de s'intéresser aux interactions verbales des protagonistes pour appréhender les enjeux esthétiques et thématiques élaborés par Tshisungu wa Tshisungu. Signalons d'emblée que le mensonge, c'est-à-dire l'écart sciemment entretenu entre le discours et la réalité qu'il décrit est érigé en style de vie pour les élus du peuple, ne dit-on pas communément qu'un parlementaire est celui qui parle et ment ? Fofolo illustre parfaitement le type du politicien démagogue qui ment comme il respire.

⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit.,

Banara. [...] Je vous remercie au nom de tous les invités ordinaires. Jamais un député n'a été aussi proche de ses électeurs. Nous vous en sommes reconnaissants.

Fofolo sursautant. Vous avez dit *invités ordinaires* !

Banara. Oui, nous qui n'avons rien de particulier.

Fofolo. Pas du tout. Mais alors pas du tout. Il n'y a pas de distinction dans mon esprit, pas de discrimination entre vous et les invités de marque que je vais recevoir pour le dîner et le spectacle de ce soir. Ils mangeront du bœuf comme vous, du poulet comme vous, du poisson comme vous, du poisson comme vous. Ils boiront de la bière, du vin, du coca, de l'orangeade comme vous. Tout est pareil. La viande même cuisson. De grâce ne sortez pas d'ici avec l'idée que moi Maître Fofolo Yakeda, j'entretiens une quelconque discrimination basée sur le statut social des individus. Jamais, alors au grand jamais [...]

Banara. Vous n'avez pas besoin de nous faire cette démonstration. Nous vous croyons. Il se retourne vers les invités dans les coulisses. N'est-ce pas ?

Les invités ordinaires, en chœur. Oui. Oui. Oui. » (V.B. p. 14).

Les répliques ci-dessus démontrent non seulement la discrimination sociale dans le chef de l'élu du peuple, mais aussi et surtout sa mauvaise foi et son refus d'admettre l'évidence. Poussant très loin son outrecuidance, Fofolo tente de défendre discursivement une cause perdue d'avance. La didascalie expressive « sursautant » suggère l'embarras dans lequel se trouve le personnage en réaction avec l'accusation indirecte de ségrégation contenue dans la locution « invités ordinaires » que lui lance à la figure le porte-parole de ses électeurs. Il essaie alors de se défendre désespérément et gauchement comme une bête coincée dans du sable mouvant : chaque geste l'y enfonce fatalement, à l'exemple de cette déclaration maladroite « Pas du tout. Mais alors pas du tout. Il n'y a pas de distinction dans mon esprit, pas de discrimination entre vous et *les invités de marque* que je vais recevoir pour *le dîner et le spectacle de ce soir*. » L'argument est incongru et « contre performatif » en ce qu'il porte en lui-même la preuve de la discrimination. La vérité est simple mais le mensonge est compliqué, dit-on. En cherchant à lutter contre l'évidence, Fofolo ne saura éviter des phrases amphibologiques comme « *Ils mangeront du bœuf comme vous, du*

poulet comme vous, du poisson comme vous. Ils boiront de la bière, du vin, du coca, de l'orangeade comme vous. » Tshisungu wa Tshisungu met dans la bouche de l'élu des paroles qui prêtent à confusion car on ne sait pas très bien à qui ou à quoi les invités ordinaires sont-ils comparés : aux invités de marque ou aux aliments et boissons ?

Cet élément comique procéderait d'une critique satirique semblable aux quolibets de désacralisation de l'époque de la dictature mobutienne quand les gens s'amusaient à déformer les slogans révolutionnaires « *Tous dans les derrières du président* » au lieu de lire « *Tous derrière le président* » ou encore « *M. P. R¹⁰ = se servir* » au lieu de dire « *M. P. R = servir, se servir non* ». L'inadéquation entre les actes et la parole est donc mise en exergue par l'allusion à la chosification du peuple par ceux-là mêmes qui sont censés être leurs représentants auprès des gouvernants et par l'autodérision du politique.

Au fait, Banara n'est pas dupe car face à la manipulation langagière de Fofolo, il réagit subtilement : « *Vous n'avez pas besoin de nous faire cette démonstration. Nous vous croyons* ». Quelle ironie ! Tout le monde se complait dans le mensonge et dans l'hypocrisie à l'exemple de Sanza le domestique de Fofolo qui fait des courbettes au patron, mais une fois le dos tourné, il le critique sans aucun ménagement.

Sanza travaillant. Le patron ! Il va danser, danser à se rompre les reins. Il gesticule. Exécute quelques pas de danse. Il va boire, le patron. Et puis, ses invités vont laisser de la crasse ici, chez le député du peuple. Peuple mal payé comme moi. J'ai envie de changer de métier. Où trouver un bon emploi ? Mieux rémunéré, plus reposant. Dans cette villa belge, je travaille jour et nuit sans répit. Le député reçoit, boit, mange, rit, danse, bavarde avec le peuple, Villa Belge, pp. 16-17).

Sans motifs ou avec de justes motifs, le clivage social ne pourrait être mieux exprimé que dans cet extrait du monologue de Sanza. Celui-ci dénonce ce qui, à ses yeux, est une injustice flagrante : le petit peuple travaille péniblement tandis que le député passe son temps à s'amuser et à baratiner la masse.

¹⁰ Le sigle du **M**ouvement **P**opulaire de la **R**évolution, parti unique à l'époque de Mobutu.

Le politicien serait-il un homme spécial observant une éthique particulière? C'est peut-être dans cette perspective qu'il faudrait appréhender cette boutade de Titi, qui justifie l'attitude de son mari envers leur hôte, Luc-Michel.

Titi. Bien sûr, bien sûr un député, un politicien en général, ne peut contredire publiquement le peuple. Toi, tu es le peuple. Rire. C'est un réflexe professionnel, (V.B.p. 19).

Le mensonge et l'hypocrisie feraient-ils donc partie des prérogatives politiques? Luc-Michel semble en être conscient. Aussi, dans la conversation avec son ami Fofolo, cherche-t-il à s'assurer si son interlocuteur ne le mène pas en bateau.

Luc-Michel. Je veux bien attendre, sauf que la sécurité dans cette ville...

Fofolo. Elle ne pose pas vraiment problème.

Luc-Michel. C'est le politicien qui me parle ou l'ami ?

Fofolo. L'ami.

Luc-Michel. Très franchement, l'autre soir un coopérant allemand s'est fait tirer dessus. » (V.B. p. 37).

De manière implicite, Luc-Michel insinue que le politicien est moins crédible qu'un ami. Derrière le personnage on entend certainement la voix de l'auteur dramatique. C'est donc le lieu de marquer l'engagement politique de Tshisungu wa Tshisungu en tant qu'activiste des droits de l'homme doublé d'écrivain. Le théâtre de Tshisungu wa Tshisungu est essentiellement politique car il met en scène des protagonistes agissant au sein d'une société. Par ailleurs comme l'indique Jean-Pierre Ryngaert : « *la politique ne passe cependant pas toujours par l'actualité immédiate, et le jeu des miroirs auquel un sociologisme simplificateur renvoie théâtre et société ne doit pas nous abuser*¹¹ ». Le lecteur / spectateur, en revanche, est sensible aux allusions et détours que le dramaturge élabore même si la pièce n'affiche pas une urgence politique comme c'est peut-être le cas avec *La Villa belge*. Un autre aspect du clivage à l'instar de l'inadéquation entre la parole et les actes réside dans la manière d'organiser l'espace dramatique.

¹¹ Jean Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan/Vuef, 2003, p. 34.

3.2. La poétique de l'espace dans *La Villa belge*

Un autre procédé par lequel Tshisungu wa Tshisungu dénonce la dichotomie entre riches et pauvres, ainsi que celle des Blancs et des Noirs réside dans l'exploitation dramatique de l'espace. L'on distingue deux types d'espace dramatique dans cette pièce : l'espace actuel et l'espace virtuel.

L'espace actuel entendu comme :

*« l'espace " fictif " dans lequel les personnages parlent, évoluent et se rencontrent dans la réalité visible de la scène ».*¹² L'espace virtuel *« c'est celui qui échappe au regard des spectateurs. Il existe seulement à travers l'évocation qui en est faite par la parole ou par le geste des personnages ».*¹³

La Villa belge comprend deux espaces actuels : le domicile de Fofolo où se déroulent la grande majorité des scènes, soit sept scènes, et le domicile de Luc-Michel, qui sert de décor de la première scène du deuxième acte. Quelques espaces virtuels sont évoqués dans la pièce : Dixmude au fond de l'estuaire de l'Yser, Belgique, Wallonie, le cercle Wallon au centre ville, au Ministère de la coopération à Bruxelles, Afrique, Europe, Amérique, à l'étranger, République semi-noire, R.S.N. en sigle ; Atlanta, New-York, les pays du Sud, l'Occident. Ces espaces virtuels apportent une certaine précision sémantique aux espaces actuels en inscrivant l'action dans un espace qui se prolonge au-delà du cadre scénique. Ce type d'espace sollicite l'imagination du lecteur : spectateur.

Revenons à l'espace actuel pour nous rendre compte de son fonctionnement et de son apport à la compréhension des enjeux et des oppositions en action dans cette pièce. Le premier espace dramatique, c'est-à-dire, la Villa belge, est un lieu de clivage entre le peuple représenté par « les invités ordinaires » et les dignitaires politiques représentés dans la pièce par « les invités de marque ». Ces deux catégories de personnages n'occupent pas le même lieu au même moment et dans les mêmes conditions.

L'exposition de la pièce indique les conditions et le contexte dans lequel la classe sociale défavorisée est reçue à la Villa belge. Fofolo reçoit

¹² Michel Pruner, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 48.

¹³ Ibidem, p. 48.

ses invités ordinaires sur « une scène dégarnie », la description du lieu reste indéterminée : un garage, un vestibule, un salon ? Le texte ne le dit pas. C'est sans doute dans une pièce quelconque de la Villa belge. Par contre, les invités de marque seront reçus au salon et pas à n'importe quel moment ! En effet, un même lieu peut gagner ou perdre en valeur esthétique ou émotionnel en fonction du temps et de l'heure. Les invités ordinaires ont été reçus en matinée tandis que les autres le seront en soirée de Gala avec dîner et spectacle. Voilà donc comment par cette poétique de l'espace Tshisungu wa Tshisungu souligne l'injustice sociale en vogue dans la société bamélistanaise.

Le second espace actuel décrit dans la pièce, c'est le domicile du coopérant belge, Luc-Michel. Ce lieu est un espace clos, réservé exclusivement aux belges. Il apparaît dans une seule scène mettant face à face Luc-Michel et le couple Laroche. Ce lieu mériterait mieux l'appellation « *Villa belge* » qui est paradoxalement attribuée à la maison du député bamélistanais Fofolo. Dans ce lieu, les personnages se parlent sincèrement. Ils critiquent le pays hôte sans crainte et font des aveux peu diplomatiques comme cette tirade de Luc-Michel.

Adrienne Laroche. Notre gouvernement a-t-il un intérêt en promouvant la coopération avec le Bamélistan ?

Luc-Michel. Bien sûr. Chaque franc investi ici nous en rapporte cinq. Nous ne faisons ni de la philanthropie ni de l'humanitaire, (*Villa Belge*, p. 60)

Le domicile de Luc-Michel bien que se trouvant au Bamélistan symboliserait la Belgique, un pays où la liberté de l'expression est garantie, bref un lieu « des gens civilisés » comme l'affirmait Luc-Michel dans leur plaisanterie avec Fofolo.

Luc-Michel. [...] J'avais des visiteurs chez moi quand tu as appelé.

Fofolo. Encore un complot contre le Bamélistan.

Luc-Michel. Pas du tout. On rigolait entre gens civilisés.

Fofolo. Tu opposes civilisé à sauvage ? (*Villa Belge*, p. 68).

La question de Fofolo paraît la clé de voûte pour une interprétation heureuse du clivage développé dans *La Villa belge* à travers la poétique de l'espace.

Nous avons esquissé, à titre indicatif, une analyse des quelques procédés théâtraux élaborés par le dramaturge Tshisungu wa Tshisungu pour dénoncer les injustices sociales et les contradictions discursives dans les chefs des politiques africains. L'analyse de la fable, en tant que matériau et structure narrative ainsi que l'étude spatiale révèlent une dichotomie pertinente entre les classes des gouvernés et des gouvernants d'une part et d'autre part entre les partenaires politiques du Sud et du Nord. Toute la politique de la coopération est remise en question.

Bibliographie

1. José Tshisungu wa Tshisungu, *Le Croissant des larmes*, L'Harmattan, Paris, 1989.
2. Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique*, PUF, Paris, 1972.
3. Naugrette, Catherine ; *L'esthétique théâtrale*, éditions Nathan, Paris, 2000.
4. Pavis, Patrice ; *Dictionnaire du théâtre*, éditions Armand Colin, 2004.
5. Pruner, Michel ; *L'analyse du texte de théâtre*, éditions Armand Colin, Paris, 2005.
6. Ryngaert, Jean-Pierre ; *Lire le théâtre contemporain*, éditions Nathan, Paris, 2003.
7. Sarrazac, Jean-Pierre (sous la direction de) ; *Lexique du drame moderne et contemporain*, éditions Circé, Belval, 2005.
8. Szondi, Peter ; *Théorie du drame moderne*, traduit de l'allemand par Patrice Pavis, éditions L'âge d'homme, Lausanne, 1983.

8.

LE MERVEILLEUX DANS *NGANDO* DE PAUL LOMAMI -TSHIBAMBA ET *UN CROCO A LUOZI* DE ZAMENGA BATUKEZANGA O.

LUSALA Lu Tsasa
(Institut Supérieur Pédagogique de Mbanza-Ngungu,
République Démocratique du Congo)

Introduction

S'il y a des écrivains congolais d'expression française dont il peut paraître superflu de présenter, de nos jours, les éléments bibliographiques, Paul Lomami-Tshibamba, l'auteur de *Ngando, le crocodile* (1948) et Zamenga Batukezanga avec son récit *Un Croco à Luozi* (1975) se comptent parmi ceux-là.

En effet, dans son ouvrage *Littérature zairoise de langue française (1945-1965)*, Kadima Nzuji situe l'auteur de *Ngando, aux sources de la littérature narrative congolaise* (Kadima, 1984 : 225) dont l'œuvre, renchérit-il, est sans conteste (celle) qui a le plus retenu l'attention des critiques (*op.cit.*, 228) parmi tous les écrits poétiques et romanesques d'auteurs congolais.

Ngandu Nkashama rattache, pour sa part, l'œuvre de Lomami-Tshibamba aux souvenirs de son enfance, aux fantasmes d'une vie particulièrement mouvementée. Il présente l'auteur de *Ngando* comme « le soliloque autarcique d'un esprit qui a lié inextricablement son destin à celui de sa mythologie intérieure. Il s'est identifié, organiquement, viscères contre viscères, aux êtres hallucinés qui parcourent les avenues et ses imageries poétiques », (Pius Ngandu Nkashama, 1994 : 153).

Zamenga Batukezanga demeure l'écrivain le plus prolifique de la République Démocratique du Congo dont le succès est qualifié de populaire (Joubert, 1995 : 210) et paradoxalement le plus contesté des écrivains congolais. On décèle chez cet écrivain et auprès de ceux de sa tendance la carence d'une parfaite maîtrise qui entraîne une phraséologie, un discours monotone et (...) même hybride (Pius Ngandu Nkashama, 1982 : 39) qu'on peut qualifier de littéraire.

Le prétexte pris par ces deux écrivains est celui de la désolation que cause le *Ngando*, nom de la langue lingala pour désigner le crocodile, dans les régions riveraines. Si chez Lomami-Tshibamba, le titre en lingala permet de valoriser les langues africaines, Zamenga, pour sa part, a préféré garder le titre en français crocodile mais dans une langue familière. Ainsi le crocodile devient apocope un croco.

Ces récits soulèvent plusieurs questions similaires au plan de leurs contenus. Nous aurons, pour notre part, à centrer notre regard critique sur l'expression et la portée du merveilleux dans ces deux œuvres. Pour ce faire, nous expliciterons d'abord le concept merveilleux, pour ensuite décrire son fonctionnement ou son expressivité dans l'espace et dans le temps ainsi qu'au niveau des actants ou personnages. En dernier essor, nous étudierons la portée de cette thématique dans une perspective comparatiste.

Mais, au préalable, posons-nous la question de savoir de quoi parle-t-on dans ces deux œuvres ?

I. La fable

Le récit de *Ngando* s'articule autour de l'enlèvement d'un enfant, Musolinga, par un crocodile considéré comme l'envoyé des esprits du fleuve, sous l'instigation de Mama Ngulube, une vieille sorcière. Entraîné par le saurien sous les eaux, lors d'une baignade, l'infortuné sera par la suite exposé sur l'île Mbamu où il devrait être sacrifié.

Alerté par le directeur d'école de son fils du rapt perpétré par le saurien, Munsevola, consulte le féticheur Mobokoli réputé pour sa magie protectrice. Celui-ci l'encourage et le rassure d'entreprendre, en toute urgence, une expédition en compagnie de quatre autres personnes afin de récupérer le malheureux enfant tout en observant la consigne du silence quelles qu'en soient les circonstances.

Conviée à participer au festin avec d'autres membres de sa secte, Mama Ngulube, identifiée comme l'actrice principale de l'enlèvement, sera foudroyée pendant que les sauveteurs cherchaient à récupérer l'enfant. Sur le chemin de retour, Munsevola s'exclame, violant ainsi la consigne du silence. Aucun membre de l'expédition ne rejoindra la terre. Ils périrent tous.

Le récit de Zamenga *Un Croco à Luozi* évolue presque sur un même rythme comme le précédent, une double atmosphère de terreur et de désolation. En effet, Méno mole, le monstre à deux dents, ainsi désigné-on cet énorme et terrifiant crocodile, venait de briser l'alliance avec les hommes en tuant successivement le gros chien d'un pêcheur réputé, une ménagère se trouvant au bord d'une rivière et en blessant mortellement un vieux pêcheur.

Devenu l'ennemi des hommes, le saurien quitte le village Nsundi-a-Nzadi pour s'installer à Luozi, chef lieu de la contrée Manianga. Là, il poursuit son œuvre malfaisante jusqu'au jour où le représentant du pouvoir colonial, Mr Van Brook, sur le conseil de Mfumu Mampuya, interdit la baignade dans le fleuve et y affecte un contingent de soldats pour faire la chasse à ces dangereuses créatures.

II. Le merveilleux : définition

Les auteurs du *Dictionnaire du littéraire* nous donnent à lire ce qui suit à propos du merveilleux : Etymologiquement, le mot merveilleux provient du latin « *mirabilis* ». Il implique un étonnement nuancé d'admiration, mais celle-ci peut être explicative. Opposée aux concepts de réalité et de moralité, l'idée de merveilleux croise l'ontologie et l'épistémologie. Elle implique en effet, du côté des objets, l'intrusion de faits qui paraissent transgresser les lois empiriques régissant le monde des êtres et, d'autre part, du côté du sujet, elle implique des capacités (croyances et affects) et incapacités (connaissances, rationalités) à interpréter cette intrusion » (Aron, 2002 : 371).

Qualifié de réalisme merveilleux par les écrivains latino-américains ou de magic (al) realism par la critique anglophone, le merveilleux se présente comme un ensemble de phénomènes relevant du magicus et du miraculum, de la magie et du miracle. Il permet à l'homme de s'interroger sur son existence, sur le monde, sur les êtres et les choses qui

l'environnement. Sous cette acception, il se révèle comme une sorte de miroir de notre conscience collective.

En littérature, le réalisme merveilleux caractérise des textes « dans lesquels la narration de faits réalistes est constamment teintée par l'émerveillement de l'auteur » (http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9alisme_merveilleux).

Dans le cadre de cette étude, nous avons pensé cerner quelques manifestations du merveilleux au niveau du cadre spatio-temporel et à celui des actants. Nous préférons le terme actant, c'est-à-dire, l'agissant, plus généralement que celui de personnage, très restrictif, qui ne représente que des êtres humains.

II.1. Les espaces mythiques

Ngando le crocodile de Lomami-Tshibamba évolue dans un double espace : réel et surnaturel voire mythique. Le mythe est à comprendre au sens de *tout récit fondé sur des croyances fabuleuses, et qui éclaire un trait fondamental des conduites humaines* » (Aron, *op.cit* : 387). Les espaces réels sont représentés, à titre exemplatif, par la ville de Léopoldville, principal cadre où se déroulent les faits contés, le chantier naval de Kingabwa où travaille Munsevola, comme ajusteur, la prison centrale de Ndolo, symbole de la dureté du régime colonial, le fleuve Congo, lieu de refuge des esprits maléfiques.

Les espaces réels, chez Zamenga, sont à rechercher parmi les lieux ci-après : *Mpioka dont les chutes sont parmi les plus belles merveilles du fleuve Zaïre, symboles de l'espoir* car comme l'insinue le narrateur : « *Un jour viendra où la lumière sortira Manianga des ténèbres, Mangembo l'Université des Manianga et Luozi, sa capitale* », (*Un Croco à Luozi*, p.5). Il y a également bien d'autres noms facilement identifiables sur une carte géographique.

Le merveilleux se vit principalement dans l'île Mbamu, une île inhabitée se situant au beau milieu du fleuve Congo (*Ngando*, p. 20). La position géographique fait de cette île un endroit dangereux, lieu de rencontre des sorciers de deux rives du fleuve qui sépare Kinshasa et Brazzaville. C'est là qu'ils se livrent à d'horribles sabbats auxquels participent tous les mauvais génies de la terre, de l'air et de l'eau : *les bilima, les Ezo, et les Monama* (*Ibidem* : 29-30). Le lieu est si fabuleux que pour y accéder, il faut être un initié, c'est-à-dire être doté d'un sixième

sens, le *likundu*, un pouvoir magique pour soit déjouer les mauvais esprits ou, au contraire, terrasser l'ennemi.

Le croco de Zamenga vit, pour sa part, comme un prince dans le fief qu'il occupe. Cette vaste étendue d'eau qu'est le fleuve constitue tout un mystère, c'est là le royaume des esprits, les *bisimbi* qui, pour satisfaire à leur appétit vorace, engloutissent de paisibles passagers, comme l'insinue le narrateur dans le passage ci-dessous : « Une fois qu'on se trouvait dans une baleinière en route pour Kingonga, il y avait de sérieuses raisons de laisser un testament : on se croyait rescapé une fois arrivé à destination » (*Un Croco à Luozi*, pp.4-5).

Outre l'espace, le temps, dans ces deux récits, reste frappé du sceau du surnaturel.

II.2. Cadre temporel féérique

Bien que les raptés des crocodiles s'effectuent le jour, les réunions des sorciers pour décider du sort des victimes se déroulent la nuit sous une atmosphère tumultueuse, apocalyptique : déchainement des éléments de la nature, foudre, hululement des hiboux, vols incessants des chauves-souris. La scène de la rencontre de l'équipe de sauveteurs avec des esprits se déroule sur fond de merveilleux : Comme hypnotisés, les six malheureux restèrent cloués sur place, entourés d'un épais brouillard mêlé de pluie. Ils voyaient se rétrécir leur champ de vue disparaître graduellement la perception visuelle : ils sentaient diminuer leur sensibilité. Autour d'eux, tout oscilla, la terre semblait se dérober sous leurs pieds en même temps qu'une sensation de vide les entourait. Les yeux fixés, insensibles, largement ouverts, comme étonnés, les six hommes avaient cessé de vivre » (*Ngando*, pp.94-95).

Dans le récit de Zamenga Batukezanga, le temps varie également entre le jour et la nuit. C'est la nuit que commencent, les funérailles après la disparition d'un membre de la communauté. C'est aussi l'heure des incantations de toutes sortes pour médire de ce gros reptile. La cérémonie d'expiation appelée *Dia kandu* a commencé aux petites heures du matin, au village d'abord, pour se poursuivre, le jour, au bord du fleuve. Dans une atmosphère endiablée, scatologique voire impudiquement pour les non-initiés, le chef du clan et la sage femme se sont déshabillés publiquement faisant des incantations pour éloigner du

village le mauvais sort : « *Lorsque l'atmosphère fut surchauffée, on vit le chef du village enlever sa chemise de raphia (...). Seuls les initiés savaient ce qui allait arriver. Quelques minutes après, le même chef arracha son pagne, des cris fusèrent dans le milieu des jeunes (...). Soudain, il s'assit sur ses fesses, toujours nu bien sûr, il frotta son anus contre le sol sur une distance d'environ deux mètres. Il dit : les ancêtres m'ont laissé la responsabilité de veiller sur les vivants et de rendre régulièrement un culte aux morts* » (*Un Croco à Luozi*, p.17).

Ayant perçu la menace qui pesait sur lui, le crocodile quitte le village Mbu pour se fixer à Luozi, une cité cosmopolite où le respect des traditions était en perte de vitesse.

III. Les actants

Les principaux actants qui interviennent dans ces deux récits, qu'ils soient des êtres vivants, des animaux ou des plantes, sont tous dépositaires d'un pouvoir magique. Dans le cas contraire, ils apparaissent comme des victimes de ceux qui détiennent le secret. Ainsi en est-il de Musolinga qui apparaît comme une victime d'un sortilège à lui lancé par Mama Ngulube. Le voyage sous les eaux jusqu'à l'endroit où il devait être sacrifié relève également du merveilleux. L'incipit du récit de Lomami Tshibamba est explicite sur le rôle nuisible des crocodiles dans les zones riveraines dont l'ampleur de dégâts constitue un véritable fléau pour l'homme : « *Fléau fluvial, les crocodiles aux gueules courtes n'appréhendent pas leurs victimes simplement parce qu'ils sont friands de chair humaine, mais toujours, commissionnés, ils sont chargés de cette mission. La victime choisie est préalablement envoûtée (...) par des sortilèges dont le secret est connu et détenu par les seuls féticheurs et les ndoki. (...) Tel est le rôle que joue le ngando dans nos cours d'eau* » (*Ngando*, p.22).

Zamenga Batukezanga semble s'inscrire en droite ligne à cette conception du crocodile-sorcier tel qu'évoquée par l'auteur de *Ngando*. Après que le crocodile ait réussi à terrasser sa première victime, un gros chien emporté sous les eaux, un sage lâcha la réflexion suivante qui n'est autre qu'une invitation à la prudence : « *Le croco n'est qu'un émissaire, c'est un loup à peau d'agneau..* », *Un Croco à Luozi*, p.9. Lomami Tshibamba estime que le crocodile sert de véhicule sous-marin à ceux qui ont recours à ses offices homicides... », *Ngando*, p.21).

Mama Ngulube est morte foudroyée alors qu'elle se préparait à participer, en compagnie d'autres esprits maléfiques, au traditionnel festin. Elle n'a donc pas pu survivre au pouvoir incarné par Mobokoli, le féticheur. Véritable sorcière, elle avait déjà mangé son mari et ses deux enfants, comme pour respecter son contrat de nuisance avec les esprits desquels elle est restée dépendante. Pour n'avoir pas respecté la consigne du silence, Munsenvola et ses compagnons ont été terrassés par les génies des eaux.

IV. Portée des œuvres

En examinant ces deux récits, le lecteur reste frappé par le fait que leurs auteurs abordent une question existentielle, celle du rôle des forces invisibles sur la destinée humaine. Pour les deux écrivains, le crocodile demeure l'incarnation des formes maléfiques, comme le fait observer l'un des personnages de Zamenga : « *Ce croco n'était pas un animal mais un ndoki, sorcier, qui s'est dissimilé en lui* », (*Un Croco à Luozi*, p.15). Lomami Tshibamba révèle également le caractère malfaisant du crocodile en ce qu'il se prête toujours au service de l'homme contre l'homme servant de véhicule sous-marin à ceux qui ont recours à ses offices homicides, (p.21).

L'espace mythique que nous donnent à lire Paul Lomami et Zamenga Batukezanga se présente comme un lieu de confrontation des forces contraires, le bien et le mal. Mama Ngulube est sans conteste, le symbole du mal. Le féticheur Mobokoli se révèle aux lecteurs comme un personnage ambigu. Il détient certes le pouvoir bienfaisant, son nom signifie en langue lingala : celui qui élève, protège. Cependant, le féticheur peut aussi se servir de cette même force pour nuire à autrui. En recevant Munsenvola venu solliciter son aide, Mobokoli a trouvé là une occasion pour se venger contre celui qu'il a toujours considéré comme un rival. En effet, dans son jeune âge, Kosso avait rejeté la demande en mariage lui adressée par le féticheur au profit de l'ouvrier du chantier naval, Munsenvola.

Chez Zamenga, le pouvoir de protéger la population en intercédant auprès des ancêtres est détenu par le plus ancien du clan, le chef coutumier. La cérémonie traditionnelle de *Dia Kandu* est à comprendre au sens de la victoire des esprits protecteurs contre les

forces du mal incarnées par le crocodile : Le croco se rendit compte qu'on voulait de sa peau, les esprits coutumiers sont très forts dans les milieux traditionnels.

Le choix par le croco, du site de Luozi, se justifie par le fait que le pouvoir ancestral n'a point d'emprise sur les hommes en milieu urbain à l'instar de la cité cosmopolite de Luozi où, comme le fait remarquer un des personnages de Zamenga on ne se gêne de rien (p.25) car, hommes et femmes, jeunes et vieux, filles et garçons, se baignent nus aux mêmes endroits sans offusquer qui que ce soit. Une telle promiscuité n'a pas laissé indifférent Zamenga lorsqu'il écrit : *ku Luozi masumu nkatu*, littéralement, il n'y a pas de péchés à Luozi, allusion faite à l'ampleur de l'immoralité qui caractérise les villes africaines.

Conclusion

Sous le couvert d'une fable, Lomami Tshibamba et Zamenga Batukezanga nous donnent à lire, chacun de son côté, la vision du monde du Négro-africain sur l'origine des malheurs qui frappent la société. Pour le Négro-africain, rien se fait de façon fortuite. A l'origine de tout événement, il y a la présence des forces invisibles maléfiques incarnées par le sorcier ou ndoki ou des forces protectrices dont le *nganga nkisi* et les anciens, les gardiens des temples, sont les dépositaires.

La mort de Mama Ngulube autant que la fuite de croco vers un site mieux accommodant constitue la victoire du bien sur le mal. Pour n'avoir pas obtempéré aux ordres de sa mère Kosso, Musolinga tombe dans son propre siège et est sanctionné par les gardiens du temple. Une sanction similaire est infligée à Menayame, l'un des enfants terribles de Luozi qu'un crocodile emporte sous les eaux après le maraudage des mangoustans d'un sujet portugais. Face à un tel comportement de turbulence voire de transgression des interdits, Zamenga oppose une sagesse populaire : *Les oreilles ne dépassent jamais la hauteur de la tête*.

Ces deux récits se présentent comme des contes dont le didactisme ne laisse l'ombre d'aucun doute. En effet, la société condamne tout comportement malveillant et recommande une attitude prudente face au danger que représente ici *Ngando*, le crocodile.

Bibliographie

ARON P, Saint-Jacques Denis, VIALA Alain (sous la direction de...), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, 2002.

HUGON, M. et cie. (sous la coordination de). *Littératures francophones*, Paris : CLEF, 1994.

JOUBERT, J.L. (Sous la direction de). *Littératures francophones d'Afrique centrale*. Paris : Ed. Nathan international, 1995.

LOMAMI TSHIBAMBA. *Ngando et autres récits*, Paris : PA.-Ed. Lokola, 1982.

KADIMA-NZUJI, Mukala. *La Littérature zairoise de langue française (1945-1965)*. Paris : ACCT-Karthala, 1984.

Ngandu Nkashama, Pius. *Littératures africaines : 1930-1982 (anthologie critique)*, Paris : Silex, 1984.

Ngandu Nkashama, Pius. *Les Années littéraires en Afrique (1987-1992)*, Paris : L'Harmattan.

SILVA RIVA. *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris : L'Harmattan, 2006.

ZAMENGA BATUKEZANGA. *Un Croco à Luozi. Kisantu* : Imprimerie Sodaz, 1975.

9.

LECTURE THEMATIQUE DE *PSAUMES SUR LE FLEUVE ZAIRE* DE ZAMENGA BATUKEZANGA

MUKOKO NTETE NKATU Gérard
(Institut Supérieur Pédagogique de Mbanza-Ngungu,
République Démocratique du Congo)

Dans son article, « Le phénomène Zamenga » paru dans *Papier blanc, encre noire*, Nadine Fattweis (1992 :556) relève, au sujet de la littérature de notre pays, ce qu'elle appelle « une configuration propre au Zaïre » :

D'un côté, nous avons l'écrivain de haute formation intellectuelle, l'universitaire bien connu, vénéré même, comme peut l'être le compatriote qui a brillamment réussi dans le monde occidental, mais dont l'œuvre est plus lue par une frange étroite d'intellectuels qui aspirent à une réussite analogue. De l'autre côté, on trouve la figure de l'écrivain véritablement populaire connu partout dans le pays par ceux qui savent lire, par ceux qui ne savent pas lire, par le citoyen, le campagnard, l'homme de la rue, l'élève, l'intellectuel, les hommes et les femmes. Zamenga Batukezanga est de ceux-là, très rares, qui connaissent un tel rayonnement.

Cette observation appréciative est également relayée par Nyunda ya Rubango (1998/1999 :626) qui parle de « *Zamenga Batukezanga, l'écrivain le plus populaire au Zaïre de Mobutu* ». Mais sur quelles assises solides cette popularité repose-t-elle ?

C'est, sans conteste, sur son œuvre abondante et protéiforme comprenant une part importante de romans. En effet, romancier, Zamenga l'est prioritairement. Ce que le public ignore, sans doute, c'est

qu'il est aussi journaliste et même poète. Comme poète, il a publié *Psaumes sur le fleuve Zaïre* (Zamenga Batukezanga, 1995). C'est cette œuvre que nous avons choisie de vous présenter en cette journée commémorative du dixième anniversaire de la mort de l'auteur de *Bandoki*.

Après une explication sommaire du titre, nous donnerons la composition du recueil et en examinerons les différents thèmes principaux.

Explication du titre

Psaumes sur le fleuve Zaïre est un titre thématique. Gérard Genette désigne ainsi dans *Seuil* (1987 :70) les « titres portant sur le contenu du texte ». Il forme un syntagme nominal (GN) sans déterminant. Le titre joue ainsi le rôle d'une simple étiquette. Sa détermination se fait par le contexte le plus immédiat. Nadine Fettweis, citée plus haut, circonscrit le sens de ce livre en écrivant : « *Psaumes sur le fleuve Zaïre* » est une sorte d'hymne à la grandeur du fleuve qui coule et irrigue la terre, indifférent aux soubresauts de la vie politique » (Nadine Fettweis, 1992 :567). Précisons que le « *fleuve* » dont il est question ici est le Congo. Deuxième fleuve du continent par sa longueur (4.614 km) et deuxième du monde par l'ampleur de son bassin (3.700.000 km²) et son débit (moyenne 41.000 km³). Venons-en maintenant au premier élément constitutif du titre : « *Psaumes* ». Selon Le dictionnaire du littéraire (2002 : 477),

les psaumes sont des pièces poétiques destinées au chant liturgique et communautaire ainsi qu'à la louange individuelle. Les modèles premiers sont les 150 textes du livre des psaumes qui ouvre la troisième partie de la Bible hébraïque. Ils sont caractérisés par une structure où les membres de la phrase s'articulent autour d'une symétrie formelle destinée à mettre en valeur les lignes de faite de la pensée. Des répétitions de phrases contribuent aussi à renforcer l'expression du poème, qui utilise des jeux de sonorités tels qu'allitérations et assonances.

A côté de la définition ci-dessus, nous pensons en donner encore une, tirée du *Grand dictionnaire de culture générale*, sous la direction de Paul Desalmand :

Psaume, n.m. Chant liturgique de la religion juive, passée dans la tradition chrétienne. Les psaumes, au nombre de cent cinquante, forment un livre de la Bible. Il s'agit des poèmes lyriques exprimant les lamentations, les actions de grâce, les prières, les louanges, les méditations du croyant. Ordonnés sous forme de versets, les psaumes ont souvent fait l'objet de traductions qui les paraphrasent (psaumes de Marot), ou de compositions musicales.

Ces deux définitions complémentaires fixent mieux l'esprit, pensons-nous, à l'appréhension de cette notion dans le recueil de Zamenga Batukezanga.

Composition de « Psaumes sur le fleuve Zaïre »

Sept psaumes répartis chacun en versets plus ou moins développés structurent ce recueil. En suivant l'ordre de succession, on dénombre les titres suivants : *psaume n°i : fleuve de l'unité (14 versets)- psaume n°ii : mystères du fleuve zaïre (4 versets)- psaume n° iii : larmes de manianga (20 versets)- psaume n° IV : espoirs (4 versets)- psaume n°V : merveilles du zaïre (9 versets)- psaume n°V : inquiétudes (13 versets)- psaume n°vii : solitude (9 versets)*. Notons qu'à chacun de ces sept psaumes correspond un thème particulier développé avec plus ou moins d'ampleur. Notre analyse sera conduite linéairement.

Lecture thématique du recueil

D'entrée de jeu, le fleuve Zaïre est considéré comme la matrice de l'Afrique Centrale. *Psaume N° 1 : fleuve de l'unité* adopte une structure narrative : un « je-narrateur » qui s'exprime au passé simple. Au début de ce psaume, on remarque l'utilisation de la formule qui rappelle le premier mot de la Bible, formule reprise par l'évangéliste Saint Jean au début de son évangile : « Au commencement... ». Selon une technique propre aux psaumes, cette formule est reprise pour renforcer l'expression du poème. Si pour la Bible, « Au commencement Dieu créa le ciel et la terre » (Gn 1,1) et pour Saint Jean « Au commencement le Verbe était et le Verbe était avec Dieu et le Verbe était Dieu » (Jn 1,1), Zamenga, lui, place au commencement « l'Afrique Centrale » :

*Au commencement...
Au commencement
Etait
L'Afrique Centrale...
L'Afrique Centrale
Engendra ses fils
Ils eurent faim et soif (p. 11).*

L'Afrique Centrale paraît donc, aux yeux de Zamenga, comme une donnée existentielle ; la détresse profonde de ses habitants émeut tellement les ancêtres que « leurs invocations » (p. 12) les obligèrent, eux et les éléments de la nature, à venir à la rescousse des populations :

*Les ancêtres en ont eu pitié
Tellement pitié
Que leurs invocations
Firent soulever les hautes montagnes de l'Est (p. 12)*

C'est ce phénomène naturel qui est, pour le poète, à l'origine de la formation du fleuve Zaïre :

*Sous ces montagnes
Passaient ruisselaient
Les eaux reliaient
L'Océan Indien et l'Océan Pacifique (p. 13).*

Outre la direction « Océan Indien-Océan Pacifique », les eaux s'orientèrent aussi vers l'Ouest :

*Des montagnes d'eaux
Cherchant où s'écouler
Se dirigèrent vers l'Ouest
Laisant sur leur passage
Lacs, mares et rivières
Où foisonnent poissons et reptiles
.....
Capables de nourrir des milliers d'hommes (p. 14-15).*

Telle est la naissance du fleuve Zaïre racontée sous forme d'un mythe. Réalité palpable – du moins dans l'imaginaire du poète – ou mythe vivificateur, le fleuve Zaïre est tout de même une donnée existentielle, sa personnification et son rôle économique s'imposent. La narration glisse finalement vers le discours. Le fleuve prend la parole, se présente, rappelle son importance et exige de la reconnaissance :

Zairoises
Zairois
Je suis le Zaïre
Sans eaux
Pas de vie (p.16)

.....
Rendez-moi hommage (p. 16-17).

Il va sans dire que les eaux verdoyantes et vivificatrices du fleuve ont des « significations symboliques (qui) peuvent se réduire à trois thèmes dominants : source de vie, moyens de purification, centre de régénérescence » (N.Fettweis, 566). Comme leitmotiv, « *Sans eaux* » et « *Pas de vie* » résonnent respectivement neuf et huit fois dans les derniers versets du Psaume n°1, après le tribut de reconnaissance exigé pour ses merveilles et ses bienfaits dont bénéficient le pays, sa flore, sa faune et les différentes composantes de sa population. Le premier Psaume se termine par un verset, véritable hymne à la joie :

Chantez tous le Zaïre
Chantez tous le Zaïre
Nourris par une même nature
Nous buvons la même eau
L'eau du Zaïre
Sans le Zaïre
Sans eaux
Sans eaux
Pas de vie (p. 24).

Au début du *Psaume n° II*, le « *je-fleuve Zaïre* » est relayé par un autre « *je-poète* » qui introduit un bémol aux bienfaits chantés par le premier. En effet, en dépit des bienfaits chantés par le « *je-fleuve-Zaïre* », le poète constate néanmoins que ce courant fluvial camoufle quelques mystères :

Mais je sais
Que ce n'est pas tout
Tu me caches encore
Beaucoup de mystères (p. 26).

Parmi ceux-ci : les chutes d'Inga. Comme dans un conte merveilleux, le poète recourt aux confidences des ancêtres qui lui révèlent particulièrement « *L'énergie hydro-électrique* » (p. 27), dont

Les Bisimbi d'Inga

*Gardent bien précieusement
Une gibecière éblouissante
Enfouie sous les rochers (p. 26).*

Ces « mystères du fleuve Zaïre », symbolisés par le barrage d'Inga, n'ont qu'un but :

*Nous men[er] avec détermination
Dans l'Unité Africaine
L'Afrique notre mère (p. 31).*

Le fleuve Zaïre ne renferme pas, malheureusement, que des mystères. Il provoque également les larmes de ceux qui se considèrent comme les laissés-pour-compte.

C'est le sujet du *Psaume n° III : Larmes de Manianga*

Pour comprendre le message de ce psaume, nous pouvons d'abord rappeler cette appréciation de Nadine Fettweis concernant *Luozu, 30 ans après*. Cet essai, dit-elle, « a trait directement à son retour aux sources et son projet de développement de la région de Manianga [...] ; il s'agit ici davantage de l'œuvre d'un humanisme que de celle d'un écrivain. Il développe sa politique de désenclavement de cette région en s'attaquant au problème de la communication dû à l'absence de ponts et de routes » (N.Fettweis, 1992 : 566). Dès le début de ce psaume, le « je-poète » interpelle vivement le fleuve Zaïre sur ce qu'il considère comme une injustice, mieux, une méchanceté de sa part :

*Fleuve Zaïre
Certes
Nous connaissons tes bienfaits
Nous avons quelquefois l'impression
Que tu es méchant
Plus méchant envers nous (p. 13).*

Ses griefs ? – Non navigabilité du fleuve, à cause des chutes, entre Kinshasa et Matadi, enclavement de la région du Manianga entraînant sa régression économique, manque de ponts, fréquence de noyades à Isangila et à Mpioka, disparition progressive de villages... A ce constat, une « Munianga » arrache brusquement la parole au poète pour égrener son chapelet de doléances :

*Moi la Munianga
Entrailles maudites*

*J'accouche sur les feuilles de palmier
Cruche d'eau sur ma tête
Panier plein de bois et de manioc sur mon dos
Un enfant à la nuque
Un autre dans mes bras
Je mène une vie féminine dure
Emancipation de la femme !
Pas encore pour la Munianga (p. 43).*

Mais n'oublions pas que « le psaume se fait le porte-parole d'une détresse ou d'une joie, il cristallise les effets d'une expérience vécue, mais il prend aussi en charge un événement pour le porter à une dimension exemplaire » (*Le dictionnaire du littéraire*, p. 477).

Tenant compte de ce rôle cathartique du psaume, la Munianga, loin de s'abandonner complètement au désenchantement et au défaitisme, relève la tête, se ressaisit et remonte la pente :

*Déterminée
J'arriverai au sommet
L'eau du fleuve
Étanche ma soif
Éteint mon souffle
Ndonga, écoute ma prière (p. 44).*

Finalement, c'est une vision futuriste, pleine d'espoir et de confiance, traduite par la scansion du terme « Demain » employé dans les cinq versets clôturant le psaume, qui ragaillardit la Munianga. En effet, après les lamentations et les « larmes de Manianga », le fleuve Zaïre reprend la parole pour rassurer les ressortissants de Manianga. *Psaume n°IV : espoirs* s'en charge :

*Munianga
Crois-moi
Réveille-toi
Écoute-moi bien
Ainsi parle le fleuve Zaïre
Garant de la vie de tous les Zairois
Où as-tu vu
Que celui qui donne la vie
L'arrache
Sans une autre destinée meilleure ? (p. 56).*

Mais, quelle est cette « autre destinée meilleure » promise au Manianga ? Réponse du fleuve Zaïre :

L'éloignement
L'enclavement
Font de toi
L'un des gardiens
De la culture africaine authentique
Sois-en conscient
D'Isangila à Mpioka
Je cache des richesses inépuisables (p. 57).

Le Psaume IV se termine par une assurance ferme donnée aux habitants de Luozi :

Manianga
Ne t'estime pas isolé
Ne sois pas frustré
Sois fier d'être Zaïrois
Dépositaire de la culture africaine (p. 58).

Réconcilié avec lui-même, avec le fleuve et avec le Munianga, le poète chante les merveilles de son pays, le Zaïre. C'est le sujet du *psaume V : merveilles du zaïre*. Ces merveilles, il les énumère : « Flamme de Nyamulagira (qui) symbolise le sang de (ses) aïeux (en) donnant courage et détermination » (p.61), « Ruwenzori » dont le sommet permet également l'élargissement des « horizons » en vue de

..... *donner*
Et
Recevoir des autres peuples (p. 62).

Faune et flore font aussi partie de ces merveilles, sans oublier le beau « Batteur de tam-tam » convié à battre « Très fort » pour qu'il « danse après le travail » (p. 66). Parmi les merveilles chantées, on ne peut aucunement oublier la belle « Baso¹ », « La plus belle des femmes », emblème de la « négresse, Zaïroise, Africaine » (p. 70) à laquelle le poète a consacré un récit de voyage : *Chérie Basso* (1983). Le dernier verset célébrant cette icône scelle le destin de deux amants :

Baso, mon amour

¹ Baso ou Basso : deux orthographes légèrement différentes pour désigner la femme de Zamenga Batukezanga.

*Embrasse-moi
Donne-moi un verre d'eau du Zaïre
Je t'appartiens
Tu m'appartiens (p. 71).*

Réversibilité d'amour !

Le pouvoir de fascination qu'exerce Baso sur le poète ne parvient cependant pas à gommer les inquiétudes, comme le montre le *psaume VI : inquietudes*. Trois éléments de la nature formulent ces inquiétudes : la jacinthe d'eau, la pollution et la déforestation.

« Jacinthe d'eau » (p. 73) regrette d'être l'objet de rejet de la part de la population de l'Afrique Centrale » qui ignore ses vertus comme « plante de parfumerie », de « produits alimentaires » sans oublier ses essences « pharmaceutiques » (p. 75). Dépitée, elle réagit négativement :

*Puisque tu ne sais rien faire de moi
Adieu l'Afrique Centrale
De l'Océan
J'accosterai quelque part
Où l'on aura compris mon utilité
Adieu l'Afrique Centrale (p. 76)*

La pollution aussi suscite de l'inquiétude chez le « crabe » dont même « la carapace » et les « pattes se désagrègent » :

*Eaux polluées
Moi crabe
Bien malgré ma carapace
Je sens partout des démangeaisons
L'eau du fleuve n'est plus pure
Mes pattes se désagrègent
Je m'en vais m'enquérir
Sur la terre ferme
D'où vient cette pollution ? (p. 78).*

A cette dernière question : « D'où vient cette pollution ? », l'hirondelle « Qui a [...] la faculté de voyageur » (p. 79) et qui « peu(t) aller vivre dans une petite rivière » (p. 81), se charge d'y répondre :

*Nous sommes dans le monde moderne
Les usines de Bangui, Kisangani,
Mbandaka, Kananga, Mbujimai
Et surtout ces cratères de Brazzaville et Kinshasa
Où veux-tu qu'ils déversent
Leurs déchets toxiques ? (p. 80).*

Quant à la cigale, on lui demande de « Crier fort, encore plus fort » (p.82) pour

*Que le Dieu des ancêtres nous écoute
Pour que l'eau des pluies purifie le fleuve
Notre vie est en danger (p. 82).*

Le troisième sujet d'inquiétude, c'est la déforestation. Les « grumes » qui flottent sur les eaux du fleuve suscitent des inquiétudes fondées :

*Grume qui flotte
Toi, un arbre
Vivant loin du fleuve
Que viens-tu faire dans l'eau ? (p. 83).*

Le responsable de cette situation alarmante, c'est l'homme :

*Revenu avec énorme scie mécanique
Il m'a achevé en quelques minutes
Comme un puissant roi détrôné
Je me suis effondré
Emportant avec moi tous les petits arbres (p. 87).*

Le danger de déforestation est, si l'on n'y prend garde, de voir L'Afrique Centrale se transformer(r)

*En un autre Sahara
En un autre Kalahari
Alors ce sera la fin de l'Afrique (p. 87).*

Psautre VII : Solitude clôt le recueil poétique de Zamenga. *Le Nouveau petit Robert de la langue française* définit le terme « solitude » comme étant « une situation d'une personne qui est seule, de façon momentanée ou durable. Ou encore « état d'abandon, de séparation, dans lequel se sent l'être humain, en face des consciences humaines ou de la société. » Or selon Jean Pirrot (1972 : 10), « le poète est, par définition même, un rêveur, un méditatif, donc un homme seul, qui ne fraye pas avec la foule,

qui s'isole avec le reste de l'humanité. » Un des rôles du rêve est de provoquer une exaltation de l'imagination poétique. Qu'on songe aux *Rêveries d'un promeneur solitaire* de Rousseau, au *Moïse* de Vigny et aux *Nuits* de Musset...

Cette solitude, c'est le « je-poète », Zamenga lui-même, qui l'assume et l'exprime comme obsessionnellement par cette formule inaugurale du *psaume VII* – « je rêve » –, reprise huit fois dans la suite du texte. L'on sait aussi que « le rêve provoque une exaltation de l'imagination [...]. Au niveau de la création poétique en tout cas, le rêve a pu être assimilé, par exemple par les Romantiques allemands et les Surréalistes, à l'inspiration » (Jean Pirrot, 1972 : 10).

Pourquoi ce « rêve d'être seul » s'accompagne-t-il d'effets d'insistance renforcés par une scansion rythmique ? Parce que le poète juge durement l'espèce humaine :

*Je rêve, je rêve, je rêve
Je rêve d'être seul
Eloigné de l'espèce humaine
Trop injuste et égoïste
Perverse et infâme (p. 89).*

Il préfère se réfugier

*Au milieu des animaux et des plantes
A la recherche de notre nature première
A la recherche d'un langage
Qui ne soit ni celui de l'homme
de l'animal
de l'oiseau
de la plante
Mais celui de l'être (p. 90).*

Nous n'allons pas ergoter sur le contenu à donner au terme « Etre », « le maître-mot de la philosophie, le mot inquiétant, celui qui effraie les non-spécialistes » (*Encyclopédie AZ*, 1980 : 2156). « Finalement, le mot Etre n'est ni abstrait ni mystérieux : dans le langage originnaire de la philosophie grecque, il désigne tout ce sur quoi on peut raisonnablement s'appuyer pour vivre comme doit vivre un homme digne de ce nom, pour tenir des discours cohérents, pour se conduire avec justice et honneur ». (Ibidem).

L'Être ainsi défini est-il influencé par les rêves ? La réponse du poète est, sans conteste, affirmative :

*Oh ! je suis fatigué
J'ai envie de dormir
Grâce aux rêves
Ces autres antennes de la vie
J'entre en contact
Avec les autres êtres du monde des esprits (p. 96).*

Ces « êtres du monde des esprits » sont, entre autres, « les ancêtres » dont le poète subit l'heureuse influence. Ils

*Me parlent et me sourient
Le nœud se dénoue
L'esprit éclaire tout
Je comprends les langues du monde
Je dialogue avec les plantes et les animaux
Réveillé, je me rends compte
Que je suis encore sur cette terre infâme
Hanté par l'injustice (p. 97).*

L'injustice, qui est le contraire de la justice, évoque l'idée de passe-droit, d'exaction, de malhonnêteté, d'abus, de tyrannie, etc. : elle est le contre-pied de la paix. L'injustice est à combattre en privilégiant « la VERITE » comme « guide » et la « conscience » comme seul « JUGE » :

*Seule la VERITE est mon guide
Ma conscience est mon juge
.....
Me voici tout transparent
Voyez-vous en moi
La moindre tache de culpabilité ? (p. 100).*

Vis-à-vis de ses frères humains, le poète présente des excuses et refuse d'en vouloir à qui que ce soit pour une offense reçue :

*Je n'en veux à personne
Que ceux que j'ai offensés
Par mes paroles
Par mon comportement et mes habitudes
Par mes actes
Bien malgré moi*

Me pardonnent (p. 101).

Cette imploration de pardon de la part du poète est renforcée par l'anaphore – « Pa... Par... » – indiquant une énergique insistance. Ainsi, réconcilié avec lui-même, avec ses semblables et avec toute la nature, Zamenga se sent-il satisfait ? Il constate qu'il peut accéder finalement à l'amour universel et au rendez-vous du donner et du recevoir :

*Aucune intention à moi
De causer du tort
A la minuscule fourmi
Encore moins à un être humain
J'aime tout le monde* (p. 102).

La lecture thématique des *Psaumes sur le fleuve Zaïre* offre un exemple éloquent de la fertilité créatrice et de la veine poétique de Zamenga Batukezanga. Son souffle épique transmue le grand et majestueux fleuve Zaïre en une épine dorsale d'où partent un faisceau de nerfs qui, non seulement ont façonné toute la configuration de l'Afrique Centrale, mais innervent également toutes les populations de cette partie du monde. « *La langue poétique, mémoire et chant, images liées à la parole, déborde très rapidement le domaine du mythe et de la religion. En même temps qu'elle sert de support à la prière et de véhicule aux légendes, elle conserve le passé des peuples* » (Georges Jean, 1968 : 34).

Répertoire condensé des sentiments aussi bien du sacré et de la reconnaissance suscitée par le fleuve Zaïre hissé au rang de démiurge de l'Afrique Centrale, démarche de cristallisation des efforts existentiels pour aider le poète à accéder à l'humanisme universel, *Psaumes sur le fleuve Zaïre* font de Zamenga Batukezanga un poète à veine épique.

Bibliographie

ARON Paul, Saint-Jacques Denis, VIALA Alain (Sous la direction de), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

DESALMAND Paul (Sous la direction de ...), *Grand dictionnaire de la culture générale*, Allieur, Marabout, 1966.

Encyclopédie AZ, Bruxelles-Montréal-Lugano, Editions Atlas, Vol. 6, 1980.

FETTWEIS Nadine, « Le phénomène Zamenga », in *Papier blanc, encre noire. Cent ans de culture francophone en Afrique centrale* (Zaire, Rwanda, Burundi), Bruxelles, Editions Labor, 1992.

GEORGES Jean, *La Poésie*, Paris, Seuil, 1996.

NYUNDA ya RUBANGO, « D'un discours colonial congolais à l'autre », in *Congo-Meuse. L'œil de l'autre. Colloque de Kinshasa et de Bruxelles*, N° 2 et 3, 1998/1999, p. 607-637.

PIRROT Jean, *Le Rêve. De Milton aux Surréalistes*, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1972.

ZAMENGA Batukezanga, *Psaumes sur le fleuve Zaire*, Kinshasa, ZABAT, 1985.

10.

LA CORRELATION SATIRIQUE DES ISOTOPES « *POUVOIR* » ET « *MISERE* » DANS *CITE 15* DE CHARLES DJUNGU-SIMBA

PIERROT Bajika Kasongo
(University of Pretoria, Afrique du Sud)

L'aliénation, la marginalisation, le pouvoir, la misère etc. sont des thèmes récurrents exploités par bien des romanciers africains francophones. Au fait, les écrivains de la francophonie dépeignent en grandeur nature leurs expériences vécues dans le monde colonial ou postcolonial ; ils ne se lassent pas de battre en brèche les sociétés qui ont tissé la misère de la population à cause d'une course effrénée entreprise par les dirigeants vers le pouvoir.

Le pouvoir et la misère constituent les deux isotopes que nous allons tenter d'appréhender, d'analyser et de rapprocher par rapport à *Cité 15* de l'écrivain congolais Charles Djungu Simba. Djungu s'illustre comme un des exemples des écrivains francophones qui ne s'empêche pas d'exprimer son râle-le-bol et son désarroi vis-à-vis des dirigeants usurpateurs et dominateurs sur le continent africain. Ainsi, il décrit, à la Molière, les faits d'une manière satirique dans ses fictions romanesques. Dans *Cité 15*, il exploite divers thèmes dont le pouvoir et la misère que nous analyserons dans cette étude en fonction des points de vue de certains critiques.

Cité 15 est une fresque dans laquelle il dépeint les différentes facettes de la souffrance résultant du pouvoir dictatorial dans le pays « *Oyombokate* »¹. Dans ce pays, le président, un despote, est indifférent

¹ Oyombokate est un mot lingala qui signifie en français « Ceci n'est pas un pays ».

aux cris de désespoirs lancés par la population fatiguée et minée par de multiples maux ou douleurs engendrés par la mégestion de ses dirigeants.

Oyombokate est un espace de partage des signes, des symboles et des valeurs traditionnelles à travers lesquelles toute la population s'identifie. Mais, dans ce même espace, il règne une dictature, un régime totalitaire basé sur la terreur. Toute cette terreur va grandissant du jour au jour pour un seul objectif : protéger le trône.

Oui, ce qui compte c'est le trône ; on exécute, on torture, on viole, on use de la force pour mater toute forme de revendication, on envoie tous les ennemis du régime à Fula-Fula, une prison de triste réputation où on voudrait rééduquer. Cette rééducation aboutit toujours à l'extinction du peuple. Ceux qui sortent vivants de ce mouvoir sont traumatisés pour la période restante de leur vie.

Toutes ces descriptions apocalyptiques font que Djungu peint le pire de la crise du pouvoir dans Oyombokate. Comme réponse à cette crise du pouvoir engendrant une misère sans nom, « *la population doit se débrouiller* » pour vivre. Et c'est ce que stipule un des articles de la constitution *oyombokatoise* comme une idée-force « *débrouillez-vous : article 15* ». Ce qui signifie, en d'autres mots, « *Chacun pour soi, Dieu pour tous* ».

Assurément, dans Oyombokate, la misère est si grande que, pour Félicité-Fortune Aroumbayard, la « *Cité 15* » doit être rasée. Cette décision tombe à pic au lendemain des élections présidentielles, parce que les habitants de ce bidonville, longtemps marginalisés et humiliés, ont décidé de voter contre le président.

Misère - pouvoir

De prime abord, nous allons d'abord élucider la corrélation entre les deux notions : misère et pouvoir.

En général, la misère est une situation d'inconfort, de souffrance qui affecte le bien-être d'un individu. Edward Said, dans son article intitulé *Reflexion on Exilé*, parle d'un « *unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and the true home²* » (Said, E 1984: 159). Cette fissure (rift) entre les natifs et leur milieu naturel constitue ce que

² Nous proposons la traduction suivante : « une irréparable fissure, forcée entre un être humain et son milieu naturel, entre soi-même et son terroir ».

nous appelons « *misère* » étant donné qu'elle empêche les autochtones de mener une vie heureuse. Cette fissure (rift) leur ôte la joie de vivre dans leur propre milieu.

Mudimbe Vumbi Yoka, dans son ouvrage intitulé *the Invention of Africa* (1988), donne trois aspects fondamentaux de la domination : le contrôle de l'espace physique (confiscation et redistribution des territoires tribaux), la manipulation des natifs (négation systématique et destruction des valeurs africaines), ainsi que le remplacement des structures économiques locales par celles des dominateurs. Ces trois éléments conviennent et s'appliquent au récit de Djungu. Les détenteurs du pouvoir, les dominateurs, ont le monopole sur le contrôle de tout l'espace physique ; ils ne tiennent pas compte des valeurs des autochtones qu'ils balayaient du revers de la main « *ils manipulent les natifs* » ; bien plus, toutes les structures économiques sont taillées sur leur mesure en vue de satisfaire leurs intérêts égoïstes. Ayi Kweyi Armah (1976, p. 96) l'affirme dans son ouvrage critique quand il déclare que « *les autorités d'Oyombokate dirigent le pays dans un modèle copié aux Blancs de l'ère coloniale* » (1976 : 96). Voici ce qu'il dit en substance :

S'il y a quelque chose de pénible, c'est bien le spectacle d'un Africain qui s'applique à être la réplique noire d'un Européen. Voilà le spectacle que nous avons sous les yeux à cette époque-là. Ils nous parlaient en hommes convaincus d'être des magiciens, détenteurs d'une puissance secrète. Ils étaient incapables de comprendre que nous ne pouvions les croire. Comment pouvaient-ils comprendre que, même aux yeux de celui qui n'est jamais sorti de son village, un Noir qui a passé sa vie à essayer de se transformer en Blanc n'a aucun pouvoir si son maître blanc ne lui donne pas ?

Pendant qu'ils étaient si occupés à se hisser pour chier à la face de leurs frères avaient vu le trou de leur cul et s'étaient écartés avec un éclat de rire dégoûté ?...

- *Dis, vieux ! est-ce que ces gros beni-oui-oui en costume de pitres sont ceux qui vont nous diriger ?*

- *Ha, ha, ha ! Que le pays soit dans la merde ou pas, nous on y est. (Ibid.).*

Aussi faudrait-il résister contre les dominateurs ? En effet, pour s'ériger contre les dominateurs, le narrateur de *Cité 15* s'exprime de la sorte : « *Mawese reviendra, le grand homme va revenir et la Cafreterie, revivra. Tremblez, broyeurs de consciences ! Mouillez vos culottes syphilitiques, affameurs du peuple ! Tribalistes ventripotents, vos jours sont dorénavant comptés ! J'ai parlé* » (p. 9). Cette menace proférée sur la place publique traduit le désenchantement d'un homme meurtri qui est un « *détraqué mental. C'est vraiment le mot, car il faut être de l'autre monde pour oser braver les foudres des Anges gardiens.* » (p. 9) Cet homme, « *s'appelait Hodari – l'emmerdeur. On se chuchote la nouvelle : ce serait, semblait-il, un rescapé du Camp Fula-fula, la prison de triste réputation où sont rééduqués les ennemis de la Révolution oyombokatoise* » (p. 10). En effet, la conscience d'Hodari a été broyée dans la fameuse prison, serait-ce à cause de la misère ? Malgré son état de folie, Hodari est recherché par les policiers-vigiles du régime pour avoir proféré des paroles non autorisées à l'égard des autorités politico-administratives ; « *nous recherchons un nomme Hodari ! C'est depuis hier qu'il est descendu ici. Camarades, vous devez nous aider à le retrouver. Dénoncez celui qui l'héberge !* » (p. 30). Ce sont ces méthodes que les dictateurs ont dans leurs manches pour pousser la population à la trahison. Ainsi, ils divisent pour régner. Ici, les autorités d'Oyombokate ne font pas l'exception : « *aussi tous les moyens leur paraissent bons pour se faire une place, tant soit peu, au soleil de la Nouvelle République, soleil confisqué par une poignée d'Antakallah* » (p. 41).

En effet, les Antakallah, qui ont confisqué le pouvoir, ne se soucient pas de la misère des habitants de la « *Cité 15* », régulièrement frappés par la mort, un des ennemis invisibles et impitoyables de l'homme : « *C'est une réalité avec laquelle il faut désormais compter, vivre. Dans la Cité 15, c'est presque toutes les deux heures que la mort vient faire son tour des bicoques. Pas plus tard qu'hier, la mère Manzambi [...] a enterré coup sur coup, deux de ses rejetons...* » (pp. 23-24). Comme si cette souffrance ne suffit pas, les autorités ont décidé de raser la « *Cité 15* », parce que ses habitants n'avaient pas voté massivement pour le camarade président (comme cela a été dit plus haut) et « *l'ordre vient d'être donné à l'instant. La Cité 15 sera rasée dans deux jours. Le camarade Président est fou furieux. Lors du dépouillement du scrutin, ce ne sont que des bulletins verts qu'on a trouvés dans les urnes de la Cité 15.* » (p. 46)

Mutatis mutandis, en 2006, les habitants de la Cité Mbare au Zimbabwe, dans la ville de Harare, avaient subi le même sort. En effet, après avoir découvert que la plupart des habitants de cette cité avaient voté pour le candidat de l'opposition, le président Robert Mugabe avait

pris la décision d'y faire raser plus de la moitié des habitations. Ces images démontrent à suffisance que les nouveaux dirigeants politiques ont certainement imité les Blancs, mais ils ont fini par être pire qu'eux.

Dans *Monnè, outrages et défi*, Kourouma s'exclame « ... *Salmigondis de slogans qui à force d'être galvaudés nous ont rendu sceptiques, pelés, demi-sourds, demi-aveugles, aphones, bref plus nègres que nous ne l'étions avant* » (1990 : 266). Pour Kourouma, les indépendances n'ont pas apporté aux populations locales le bonheur tant attendu. Elles ont, par contre, apporté une autre sorte folie de pouvoir, de misère et de re-colonisation. En d'autres termes, la colonisation a juste changé de couleur. Les Noirs dominaient sur d'autres Noirs. Voilà ce qu'Albert Memmi appelle dans *Le Portrait du colonisé*, la pyramide des tyranneaux.

Somme toute, des préjugés, des stéréotypes, des peintures de la population indigène de la part de Djungu ont fait l'objet de longues descriptions dans sa fresque. Des frustrations des populations, des hypocrisies des autorités municipales apparaissent à chaque détour de sa narration pour faire de la « cerise » à cette description. Le récit de Djungu ne cherche nullement pas à voiler ces réalités de lutte entre dominants et dominés comme c'est le témoin des événements de la Cité 15.

Djungu voudrait que le lecteur, par un moindre effort de réflexion, puisse comprendre les phénomènes de la prise de conscience des dominés orchestrée par le narrateur car dans *Cité 15*, le personnage de Félicité-Fortune Aroumbayard représente les grands dictateurs qui, ayant usurpé le pouvoir du peuple africain après les indépendances, ont, pour la plupart d'entre eux, estimé qu'ils étaient investis d'une tâche dépassant leur personne. Ils ont commencé par se considérer comme des « *super hommes* », et leurs idéologies politiques se sont transformés au fur et à mesure en des cultes de personnalité. L'« aroumbayardisme » nous paraît comme étant la copie conforme du « *mobutisme* », doctrine du feu « *Guide éclairé Mobutu Sese Seko* », lequel a régné pendant plus de trois décennies sur la République Démocratique du Congo (ex-Zaire).

Le personnage d'Aroumbayard est ainsi présenté comme une satire politique à laquelle Djungu ajoute beaucoup d'adjectifs négatifs à valeur axiologique autour du vocable : pouvoir. Le pouvoir en Afrique est synonyme de la dictature, du mépris de l'autre, de la haine, la moquerie de l'autre. Tout ceci engendre la hargne du peuple qui appelle ses bourreaux : « broyeurs de consciences, affameurs de peuple, tribalistes ! » (18). C'est aussi satirique quand le narrateur appelle : « *Aroumbayard, l'ami*

du peuple et grand stratège de la révolution, l'infatigable bâtisseur de la nation. » C'est avec justesse qu'il (le narrateur) s'est retenu de qualifier le président de « *destructeur de la nation* ». Le peuple est ironiquement « *le traite de l'ami et [le traître] du grand stratège* ». Nous voyons donc qu'un message tout à fait dépréciatif est annoncé avec beaucoup de lucidité.

Les verbes de jugement, ceux qui traduisent un contenu pris en charge par le narrateur qui, en instance omnisciente, en impose la modalisation sur les personnages, sont aussi utilisés dans le récit :

- « *le numéro en question des Nations Jeunes a été évidemment saisi et une menace d'interdiction plane sur les prochaines livraisons du mensuel d'information et d'opinion de l'intelligentsia de gauche de l'ancienne métropole* » (p.33).
- « *Qui a peur de Mawese ?* » (p.34).
- « *Il nous jugeât peu réaliste, c'est-à-dire coopérants et décida donc de nous neutraliser* » (p. 37).

Dans ces trois citations, c'est au narrateur qu'on attribue ces informations. Il voit la menace d'interdiction qui plane sur les prochaines livraisons de journaux.

Conclusion

Nous croyons que l'auteur s'est servi de *Cité 15* comme prétexte pour critiquer les régimes totalitaires en Afrique. D'ailleurs, en République Démocratique du Congo (ex Zaïre), le fameux « *article 15* » fait partie intégrante du vocabulaire de la rue. On s'y réfère souvent quand on évoque le vécu quotidien qui, dans la plupart des cas, est comparé à une lutte sans merci ou à un combat de géant « *gigantomachie* ». Il faut donc se débrouiller pour vivre. Les souffrances des habitants de la « *Cité 15* » sont en fait une métaphore des problèmes auxquels font face les populations africaines.

À travers la *Cité 15*, Djungu-Simba soulève un problème qui est au cœur du dilemme politique africain : comment bâtir des nations dans lesquelles les populations se sentent chez elles ? Des nations où les populations mangeront à leur faim et boiront à leur soif ? Des nations où

les populations s'exprimeront en toute liberté ? C'est donc un défi à relever.

La corrélation des isotopes pouvoir et misère fait que le premier engendre comme conséquence le deuxième : le pouvoir du despote dessine la misère de la population. Cette dernière souffre à la seule volonté du despote dictateur qui confisque toutes les libertés. Et « *l'unique joie éclatante qui reste, c'est celle d'écrire, de tracer les contours des maux de la population indigène* »³.

³ Mukenge Arthur Ngoie, thèse doctorale inédite, 2009.

Bibliographie

Armah AK., *The beautiful ones are not yet born*, Boston, 1968, trad. *L'Âge d'or n'est pas pour demain*, Paris, Présence Africaine, 1976.

Djungu S., *Cité 15*, Paris, L'Harmattan, 1988.

Genette G., *Figure III*, Paris, Seuil, 1972

Kerbrat O. C., *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Collins, Paris, 1980

Kourouma A., *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990.

Memmi A., *Le Portrait du colonisé*, Paris, Gallimard, 1985.

Michel C., *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1990

Mudimbe V. Y., *The invention of Africa*, Bloomington, Indiana UP, 1988

Said E., « Reflexion on Exile », *Granta* no 13.13, 1984 pp 74-159.

DEUXIEME PARTIE :

LA LITTERATURE DU CONGO-BRAZZAVILLE

11.

L'ART DE L'ENIGME DANS *FANTASMAGORIES* DE JEAN-BAPTISTE TATI-LOUTARD

KAHIUDI Mabana Claver
(University of the West Indies)

Introduction

Jean-Baptiste Tati-Loutard (1938-2009) est un écrivain et homme politique important dans l'histoire du Congo-Brazzaville. Ce grand poète, nouvelliste, « *anthologue* » et critique littéraire, qui a exercé plusieurs fonctions académiques et ministérielles, est resté un observateur avisé de la société congolaise.

L'énigme qui traverse de bout en bout *Fantasmagories*, son recueil de nouvelles, relève d'un travail d'écriture hautement élaboré et profondément ancré dans la tradition « *congolaise* ». Il sera intéressant de suivre d'une nouvelle à l'autre le parcours de la pensée et de la composition. Composition, effet de réel, dramatisation contribuent à donner une unité thématique et poétique à ce recueil si discontinu et pourtant si uni.

Tati-Loutard maîtrise parfaitement l'art de la collection, de la mise en abyme et du collage. Il l'a démontré à travers la galerie souterraine qui sous-tend ses recueils de poèmes, ses chroniques et ses anthologies. N'est-ce pas là l'occasion de joindre les lieux de l'inspiration unique qui meut ce brillant intellectuel aussi bien dans son discours critique que dans sa production narrative et créative ? L'énigmatique artiste du verbe est loin d'avoir révélé les derniers secrets de son génie.

« *Etrange aventure* » ou « *Le bal baroque* » renvoient à un abyme de sous-entendus et de croyances qui seraient d'un autre temps si les lieux topographiques ne les plaçaient sur la côte maritime ou dans le quotidien du deuil, tel que les Congolais le vivent. Découverte d'un univers aussi abyssal que curieusement proche où la limite entre le réel et l'irréel, l'onirique et le vécu, le visible et l'obscur dresse un labyrinthe de sens qu'il est souvent difficile de déchiffrer au premier abord. Au-delà du traitement thématique qui décline abondamment le registre de la mort, il nous sera loisible d'examiner la portée sémiotique de *Fantasmagories* et son organisation structurale, dans le but de reconstituer, à travers les procédés stylistiques et pragmatiques utilisés, la texture de sa narration.

1. Collection et collage

Dans l'avant-propos de son *Anthologie de la littérature congolaise d'expression française*, Tati-Loutard s'empresse de reconnaître la primauté de l'essence fondamentale de la littérature africaine :

Nous aurions voulu proposer aux lecteurs d'abord une anthologie de la littérature congolaise orale traditionnelle de notre pays. Cette littérature est abondante et riche : c'est l'œuvre de plusieurs siècles de sagesse, de finesse, de joie, de souffrances, de rêves, contenus dans les proverbes, devinettes, chansons, contes ou légendes. Nous ne désespérons pas de le faire un jour. (*Anthologie* 5)

L'incipit de l'avant-propos montre clairement une conscience approfondie de la réalité congolaise telle qu'elle est enracinée dans la culture traditionnelle orale. C'est que l'anthologue sait pertinemment qu'il fausse la route de la littérature en commençant par une anthologie de l'écrit pour une société qui, pendant des siècles, s'est exclusivement nourrie et abreuvée aux sources de l'oral. La vraie littérature congolaise, à son avis, remonte forcément à l'oralité qui en constitue le pan fondateur. C'est sans surprise qu'on retrouverait les registres de l'oralité dans sa production littéraire créative et critique.

Connu essentiellement comme poète, Jean-Baptiste Tati-Loutard peut être considéré avant tout comme un écrivain du discontinu dont l'unité de l'œuvre s'obtient à la suite d'un travail de mise en commun. Le poème, le fragment textuel sont intégrés dans un ensemble, une collection où se réfractent les illuminations d'une seule et unique

inspiration. Sur l'unique thème de la mort se déclinent ou se greffent différents aspects particuliers. L'activité de l'essayiste bénéficie considérablement de cette capacité de dissémination que possède et maîtrise Tati-Loutard. Qu'il écrive des poèmes, un essai ou une anthologie, l'homme de lettres congolais fonctionne sur un même principe de composition et de mise en forme. Dans les *Chroniques congolaises*, il offre selon ses propres mots « un portrait de la société congolaise de son temps, à travers certains types : le marchand, le directeur, la prostituée, l'étudiant, le cadre... » (*Anthologie* 196)

Au-delà du démembrement de la totalité, de l'éparpillement et de la fragmentation des récits se retrouve une unité thématique permanente dans *Fantasmagories* : la mort est reprise au premier comme au second degrés. Toutes les nouvelles privilégient un aspect explicite ou implicite de la mort, ce qui, de toute évidence, ouvre une perspective de lecture fantastique.

2. Le souffle fantastique

Sous ce motif, nous regroupons les trois premières nouvelles : « *Ndjibi-Libi* », « *Etrange aventure* » et « *Le bal baroque* ». Dès le premier récit, nous pénétrons dans un univers fantastique, étrange, fait de souvenirs d'odieux personnages, de rencontres fatales. Il nous sera cependant impossible de suivre pas à pas le schéma linéaire de l'auteur.

Le monstre Ndjibi-Libi évoque le souvenir d'un lointain conte entendu du temps de l'enfance du narrateur. Au cours d'un voyage vers son village pour les funérailles de son frère aîné, le narrateur revient à ce conte fantastique qui parle d'« *un monstre à tignasse malodorante, se réchauffant seul au feu de bois ou arpentant en bramant les savanes arbustives.* » (18) Sur un registre autobiographique, le narrateur homodiégétique donne à lire une méditation douloureuse sur la vie et ses méandres où se mêlent pensées lugubres, regrets, doutes, et divers questionnements. Il répertorie des confidences et décrit sa journée de travail, dans un état oscillant entre le rêve et la réalité. C'est, en d'autres mots, le drame d'un quinquagénaire isolé qui sent la mort approcher, voit se vider autour de lui les personnes qui, autrefois, meublaient son environnement immédiat et ordinaire. Responsable politique solitaire dans un système bureaucratique, il ne semble pas oublier ses racines paysannes. Ndjibi-Libi symbolise plus

qu'un souvenir des veillées de contes du village, c'est un ralliement à son enfance, un retour au cycle des saisons.

« *Etrange aventure* » expose la femme fatale. Un jeune homme nommé Mambou tombe sous les charmes d'une féérique croqueuse d'hommes, Tchikambissi qui revient et lui apporte un délicieux plat de thon et de manioc. Pris au piège, Mambou s'empresse d'aller en acheter. On le retrouve mort sur la plage, près de la case. Vampire évasif et fugace, Tchikambissi demeure vague et énigmatique jusqu'au bout. Elle donne pourtant tous les renseignements sur son identité sans pour autant éveiller la méfiance de Mambou. C'est cela qui le perd. Pouvait-il en être autrement ? Le charme de l'amour lui a en effet obturé ou obstrué l'esprit de sorte qu'il ne sait plus discerner le vrai du faux, encore moins mesurer le temps. La femme fatale qui possède tous les traits de la belle étrange des légendes séculaires est un personnage à « *double nature : être humain et génie. La seconde dominait en elle* » (26-27) Moralité : « *Jeunes gens, méfiez-vous de Tchikambissi. Vous la reconnaîtrez à ses yeux de serpent prédateur* » (27) Là justement réside l'énigme. Comment un être séduit, charmé et envoûté, peut-il encore garder la lucidité de détecter les yeux de la dulcinée ?

« *Le bal baroque* » met en scène un vieux lunatique, Nzoungou, dont la retraite est un « *long et inexorable glissement vers la tombe* » (35) Nzoungou vit avec son épouse Toulou, leur fille unique mariée ayant quitté la maison. Un matin il décide, à la grande surprise de Toulou, d'aller chez son ami Kotodi. Ayant pris le bus, il dépasse l'arrêt près duquel habite Kotodi. Mais voilà qu'il reconnaît un passant aux traits de Kotodi et se met à le suivre. Cette errance va déboucher à la nuit tombante sur la place du village où il assiste à un spectacle de danse et musique. Le sommeil le prend quelque part. « *Derrière lui s'étendait un vaste champ de repos* » (38) Bref, solitude, mémoire, immobilité gagnent l'esprit de l'homme avec l'âge. L'homme se retrouve seul, enfermé de façon permanente chez lui, perdu dans les souvenirs du bon vieux temps mais également invisiblement attiré comme par un aimant vers le cimetière.

Tous ces êtres, que ce soit le grotesque monstrueux, l'impitoyable Tchikambissi calqueuse de destin et le lunatique vieux Nzoungou, évoquent un univers étrange, inconnu et dépassant toute logique.

3. Le mort-vivant ou le demi-mort

A la mort, l'âme se sépare du corps ; elle erre dans la chambre funéraire, assiste comme les pleureurs aux obsèques, marche dans les environs du corps avant de disparaître. Elle reprend un corps aérien et volatile de forme humaine qui lui permet d'être identifié par les autres comme du temps de son vivant. Ce sont les cas de Mafoumba, de Mapela, ou de Soumbou.

La nouvelle « *Effet du double* » fait apparaître la notion du principe temporaire et éternel de l'homme : le *chi* en igbo ou le *tondi* en batack. (Cf. Mabana 1998 : 255, 384) A la veillée funèbre où l'on pleure Mafoumba, le mari de Nyongo, se passent des choses surprenantes entre autres : évanouissement d'une femme après avoir poussé un cri de terreur ; chuchotement des mégères et moqueries en sourdine des belles-sœurs à l'endroit de la veuve désormais livrée à elle-même. Les causes de la mort sont diversement interprétées dans ce monde où la mort est toujours liée à une force maléfique : « *Certaines interprétations, tout à fait irrationnelles, attribuaient sa disparition au mauvais œil de son oncle qui lui reprochait de s'être accaparé de l'héritage de son père.* » (44) A un autre niveau a également lieu un autre événement, plus souterrain et plus dramatique. Malila, la tante du défunt, est obligée de fermer les yeux conformément à une obscure théorie du double du défunt :

Jamais dans une chambre mortuaire quand tout le monde dort. Sache que l'esprit du disparu est très vif en pareille circonstance. A force de penser au mort, il finit par se manifester. Le double de l'homme est là, qui regarde la dépouille, et tant pis pour celui qui le voit. (47)

« *Le retour de Mapela* » exprime ce que l'on pourrait appeler, avec Sony Labou Tansi, la vie et demie. Au Louqsor où Milandou se rend pour se défouler des cafards de son divorce, il croise une ancienne copine d'adolescence, Mapela, dans un assortiment vestimentaire remarquable qui sème une sensation de froid, de glacial et d'effroyable sur son passage :

– Mapela, tu as l'air si triste. Viens prendre une bière en attendant ton ami. Qu'est-ce que tu as ?

– Rien de grave. J'ai souffert d'anémie ces derniers jours. J'ai pris une semaine de repos... (79)

Vers 2 h lorsque le Louqsor se vide, ils prennent alors un taxi qui les dépose assez loin du centre-ville. Soudain la réalité tourne au rêve. Après une scène d'amour ratée et cauchemardesque, Milandou sort du cimetière et se rend au n° 55 de la rue Yakoma à Poto-Poto. Là il rencontre la jumelle de Mapela :

Elle lui apprend que sa sœur avait trouvé la mort dans un accident de circulation à Pointe-Noire deux semaines auparavant ; elle avait exigé le transfert de la dépouille pour l'inhumation au cimetière privé d'Itatola. (83)

Le champ sémantique évoque le froid, glacial, triste, insensibilité au souvenir. Le transfert de la dépouille de Pointe-Noire à Brazza est le retour au pays natal. La défunte-vivante voudrait encore jouir de la vie, recouvrer son corps habituel avant l'adieu définitif au monde des vivants et s'assouvir des plaisirs si vite abandonnés.

« *Coup de vent* » développe explicitement l'errance du défunt. Soumbou, le frère de Loufoli, meurt une semaine après l'épouse de ce dernier. Mais pourquoi le destin s'acharne-t-il contre Loufoli ? Voilà une sorte de fuite en avant, car le statut du protagoniste glisse de Loufoli vers son frère Soumbou auquel est consacré le reste de la nouvelle. Soumbou fut un notable influent de la communauté villageoise. Trois femmes revenant de Gouamboussi, fagots sur la tête, rencontrent à Mongo-Poukou un « homme vêtu d'un drap blanc... Soumbou, ... comme s'il marchait à la vitesse du vent » et lui demandent : « *Qui est-ce qu'on pleure au village ? – Ta mère* » dit-il sans un regard pour son interlocutrice. » (118) Une fois au village, les trois paysannes découvrent le même Soumbou étendu sur le lit en bambous. Elles s'expliquent la réponse énigmatique de Soumbou par le fait « *que l'esprit de l'homme subitement arraché à la vie manifeste un grand mécontentement à l'heure de la séparation.* » (120) Ainsi, cette surprenante réponse peut être interprétée comme une insulte. Peut-être que le mort n'était pas prêt pour l'ultime voyage. Le dialogue avec le mort est toujours énigmatique.

4. Les signes du temps

Sous cette rubrique sont regroupées trois nouvelles directement liées au flux temporel, aux phénomènes naturels : « *Eclipse d'aube* », « L'occasion ultime » « *La deuxième ombre* ».

« *Eclipse d'aube* » illustre le message des astres. Dozock se lève à 5h30, mais il fait encore noir. A 6 h, toujours de l'obscurité. A 6h40 pas de changement. Doukoule son épouse est étonnée de le voir encore là. Quelques pas dans la rue, il croise l'aumônier de l'hôpital qui prêche : « ... *les jours de ténèbres sont nombreux* » (65) A 10h, toujours de l'obscurité. Dozock pense aux morts de l'hôpital, au monde des morts : néant ou terreurs (cf. 65). Alors qu'il est encore perdu dans ses pensées, il croise Mbemba, et ensemble ils marchent vers Poto-Poto, inquiets de la persistante obscurité du ciel. Pour le narrateur l'occasion est propice de décrire Brazzaville, de montrer comment le quartier de Nfoa « *l'âme de la ville, son noyau originel* » s'est mué en un amas d'ordures. Il signale également la présence des Ouest-Africains musulmans récitant des sourates. « *C'est alors qu'ils entendirent dans leurs dos, une forte détonation qui les fit sursauter ... Que pouvait être cette trouée de feu dans le ciel ? Un volcan en éruption ? Le soleil rompant brutalement ses mystérieuses entraves ?* » (73-74) L'éclipse du soleil est vécue comme une énigme par les deux rôdeurs. Qu'il fasse encore noir à 10 h relève d'un phénomène naturel et mystérieux. Chacun y va de son explication. L'aumônier catholique dans sa vision apocalyptique y voit une question ambivalente de la lumière et de la mort plutôt qu'un événement climatique rare mais concevable.

« L'occasion ultime » évoque une insolite traversée de l'espace, un incident à Poto-Poto : un matin, « *une femme fut surprise toute nue en haut d'un bois de fer.* » (105) Elle n'est ni sorcière ni folle. Ce n'est qu'un signal préfigurant le voyage vers d'autres espaces. Cet événement constitue un avertissement pour Safoula, la cinquantaine, « *dont on disait qu'il se dédoublait de jour comme de nuit* » (105) On le hait et le craint. Il n'avait jamais été à l'étranger, contrairement à ses congénères comme Loembet. Il n'était pas sélectionné pour la guerre du Vietnam. Il a également raté le voyage de la Chine, où il devrait représenter les paysans de Siafoumou. Devenu taciturne, ne quittant jamais sa pipe, il médite sur le temps et la mort. « *Avec la mort, on devient libre comme l'air. Safoula trouverait enfin l'occasion d'accomplir un vieux rêve : visiter la France, cette épine restée fichée dans son cœur, puis la Chine et d'autres pays étrangers* » (110) Mort et inhumé, son corps disparaît.

Pendant la deuxième nuit de veillée, alors que tout le monde s'était assoupi, se produisit une formidable explosion du côté du cimetière. Ils virent un trou béant là où ils avaient enterré Safoula la veille. ... Comme une grande outarde, Safoula s'était envolé vers des cieux plus cléments. (110)

La revanche de l'aigri est spectaculaire, à la mesure de l'intensité des frustrations qu'il a endurées durant sa vie.

« *La deuxième ombre* » montre la vie de couple entre deux mondes. Même mort, Tchiama veille sur le comportement de sa veuve. Mamaille, née, élevée, mariée à Mvou-Mvou, en est à sa cinquième année de veuvage lorsqu'elle tombe amoureuse de Sibaly, un agent trésorier-payeur. Elle va avec lui à Madingou mais l'agressivité de la première épouse de Sibaly la pousse à le quitter. De retour chez elle, elle reprend ses activités habituelles. Un jour, Mamaille quitte la maison familiale trop tôt, se pointe au marché. En route, elle reconnaît l'ombre de Missongo, un cousin de son feu mari, depuis une fenêtre faiblement éclairée de la concession. Il y a également une autre ombre difficile à identifier. Une autre voix lui dit : « *Tu devrais faire plus attention, Mamaille. Dorénavant tu attendras le jour pour sortir de chez toi.* » (100) Ni le ton ni la voix ne sont de Missongo, ce qui intrigue vivement Mamaille. Au marché de poissons et légumes, « *elle se sentait quelque peu tendue en repensant à l'entretien qu'elle avait eu avec Missongo...elle ne parvenait pas à s'expliquer ce ton sermonneur* » (101). A son retour, elle ne retrouve sur le lieu que des ruines délabrées. Elle interroge un voisin : « *– N'est-ce pas ici qu'habite M. Missongo ? – Il habitait ici. Il est mort, voyons, il y a trois ou quatre mois.* » (102)

A travers la vision oblique ou vague d'une image indéterminée et approximativement délimitée s'établit un dialogue avec le mort dans sa propre concession. L'énigme de la deuxième ombre demeure entière, sinon à demi résolue : « *N'était-ce pas le double de Tchiama, son feu mari ?* » (102) Et l'on peut aisément imaginer l'objet de son interpellation : un rappel à la vertu. Les morts suivent la vie et les pas des vivants, et reviennent, sous le voile d'une ombre, rappeler leur existence. En effet, cette ombre apparaît juste au moment où Mamaille vient de rompre son mariage échoué avec Sibalou. Une véritable leçon de mémoire et de fidélité.

5. Le pacte avec la mort

Les nouvelles – « *Le déterreur* », « *L'incinération* » et « *Pleurs d'ange* » – sont regroupées autour de l'avènement de la mort, étant donné que les protagonistes trouvent la mort à la suite d'un crime : règlement de compte, lynchage ou engloutissement par un lycanthrope. Le type de

mort dépend du genre de vie que l'on mène, du métier que l'on exerce, des risques que l'on prend.

« *Le déterreur* » parle de commerce funéraire. Bouvata s'enrichit ostensiblement grâce à sa boutique d'articles funéraires offrant aux fortunés « *un enterrement de première classe* » (88) Pourtant rien ne le destinait à ce métier : Dans son jeune âge, Bouvata avait tellement peur des morts qu'il ne pouvait voir un cadavre sans frémir toute la journée, sans perdre le sommeil toute la nuit. » (87) Il importe de luxueux cercueils de Kinshasa et Libreville, agrandit ses locaux, acquiert une maison au centre-ville. Pactisant avec des « *personnes à l'allure louche* » partenaires d'affaires à barbe et moustaches abondantes, on le retrouve dans le sang près du cimetière de Mongo-Kamba. Et la police de conclure : « *Règlement de comptes entre déterreurs.* » A cause de croyances superstitieuses qui mystifient la mort, le commerce des objets funéraires est généralement très mal perçu dans la société congolaise. Bouvata est à ce point téméraire et cupide qu'il envisage d'effectuer la momification des corps et de construire une usine de caveaux, de tombeaux et cénotaphes. N'était-il pas, en effet, un déterreur ?

« *L'incinération* » présente le lynchage d'un innocent par la rage d'une jeunesse dépravée. Oncle Mouanda vit sa retraite jusqu'au bout, bénéficiant d'une pension qui lui vaut des jaloux. Ses longs cheveux gris ont blanchi subitement. On lui attribue une « *cruelle bestiole de l'abdomen à la tête de chauve-souris* » (123), faisant de lui l'auteur de tous les malheurs qui frappent ses proches. Il est accusé d'avoir tué sa nièce Berthe. Celle-ci lui apparaît en rêve pour lui dire : « *[...] je te supplie de quitter la veillée au plus vite, sinon tu vas être victime de la colère de mes frères.* » (126) Avant même qu'il revienne à la réalité, cinq jeunes gens le prennent et lui font subir l'incinération au pneu. Nous avons là un phénomène urbain qui s'amplifie au fil des années. Le lynchage mortel est devenu fréquent dans les villes congolaises. Les sorciers tueurs de jeunes sont exécutés sur la place du deuil. Un soupçon mêlé de haine contre les vieux aux cheveux blancs par une jeunesse en perdition, sans repaires, suffit pour que le peuple se fasse justice. Et ce n'est pas forcément le triomphe de la vérité.

« *Pleurs d'ange* » illustre un cas de lycanthropie. Après une nuit faite de cauchemar, Loutcheni qui habite chez sa tante Tchiloumbou, doit prendre le bus pour le lycée Boempire. Voici son histoire. Il y a à Belolo un malafoutier solitaire Tchiboungou, qui se transformait en caïman à la

rivière Loufoubou. Malembi a épousé Loumbou, la femme de ses rêves. Il préparait une vengeance. Un jour alors que cette dernière se retrouve avec sa fillette Loutcheni, Tshiboungou métamorphosé en caïman l'engloutit dans le courant, abandonnant l'enfant sidérée : « *Dans les bras de sa tante Tchiloumbou, la petite Loutcheni continuait de fouiller le courant de son regard humide* » (54) Ce fragment textuel est essentiellement une écriture de révélation : l'homme-caïman entretient le doute sur son identité jusqu'à sa disparition avec sa proie. La lycanthropie est très répandue chez les peuples d'Afrique centrale ; la transformation en caïman offre un supplément de forces au protagoniste pour vaincre sa faiblesse.

Toutes les nouvelles de *Fantasmagories* touchent à la mort. Le souffle fantastique qui les enveloppe met en évidence leur relief mythique et merveilleux : les morts-vivants et les revenants évoluent dans un univers de vie et demie, sans frontières entre le visible et l'invisible, en fonction des signes du temps et des pactes que l'on scelle avec l'inévitable mort.

6. La portée sémiotique de *Fantasmagories*

Dans le deuxième volet de cette étude, il est question d'examiner quelques signes porteurs de sens qui élucideront l'unité thématique et esthétique du recueil de nouvelles de Jean-Baptiste Tati-Loutard.

6.1. Le portrait du personnage

Tati-Loutard applique, à notre sens, une poétique de l'énigme, notamment dans la facture des personnages et de la construction des situations circonstanciées. Les actants principaux des intrigues sont présentés dans une ambiguïté qui laisse entendre ou attendre un dénouement incongru ou tragique.

Djibi Libi, le personnage monstrueux, n'est certes qu'un souvenir d'enfance pour le narrateur adulte qui traverse la route cahoteuse qui mène vers son village natal pour participer aux funérailles de son frère, mais il garde tous les traits effrayants et étranges qu'il possédait pendant l'enfance. Souvenir d'enfance et mort du frère se rejoignent pour reconstituer l'essence évanescence, mais réellement éprouvée du fantôme légendaire qui continue de peupler l'imaginaire des enfants.

Sous l'apparence d'une femme attrayante, attentionnée, la séductrice Tshikambissi manifeste son identité d'un autre âge, d'un autre espace :

Mange. Tu as besoin de prendre des forces. J'ai connu ton grand-père et même ton arrière-grand-père. Tu leur ressembles par ta haute taille et ta solide musculature. Ils ont laissé en héritage cette poitrine velue de gorille qui me plaît. Tu sais, j'habite la plage depuis au moins un siècle. (22)

L'expression « *depuis au moins un siècle* » aurait pu amener Mambou s'il avait été lucide à s'interroger sur la vraie nature de cette femme inconnue au lieu de plonger poing et main liés dans cette aventure amoureuse. L'étrange se trouve justement là. A supposer que Mambou connaisse toutefois l'histoire généalogique de ses aïeux, il aurait dû se méfier et se protéger de cette femme fatale, ce vampire éternel sur lequel le temps n'a aucune prise.

« *Le double est là, qui regarde la dépouille...* » (47) La construction de Mafoumba est basée sur une conviction populaire selon laquelle le mort reste présent, en chair et en os, parmi les pleureurs et la famille éplorée. Bien qu'invisible à ceux qui ne disposent pas d'un troisième œil, sa présence se manifeste à travers le silence lugubre, l'inquiétude et l'immobilité qui entourent le deuil. Le *chi*, volatile, est remis en vie par l'imaginaire qui le reconstitue et lui attribue son corps habituel.

Dans le cas de Mapela, le narrateur omniscient crée un univers de mort grâce à l'isotopie épiphanique rêve vs réalité, froid vs chaud. L'ignorant, c'est Milandou, la victime du canular funèbre. Mapela revient, glaciale, froide et triste, dans un univers qui, au premier abord, se prête à une ambiance tropicale. Sous le détour d'une prometteuse relation amoureuse, Milandou passe de la réalité et à la surprise, de l'inconnu à la vérité de Mapela, défunte ambulante. Une découverte susceptible de le faire frémir et frissonner d'un effroi hallucinant.

Chez le personnage récemment mort, tristesse et colère de quitter la vie vont souvent ensemble. Soumbou, vêtu de blanc, répond méchamment aux femmes qui s'enquière de la mort survenue au village en leur absence : « *Qui est-ce qu'on pleure au village ? – Ta mère* » dit-il sans un regard pour son interlocutrice. » (118) Cette réponse insultante masque cependant un autre signe de mort : les draps blancs. N'est-ce pas les draps qui couvrent les cadavres dans le cercueil ? La structure profonde

de l'intrigue révèle que les femmes sont, à ce moment-là, encore incapables de déchiffrer ce symbole de mort. Le langage de colère confirme cette apparence inhabituelle du mort qui végète temporairement entre les deux mondes, celui qu'il quitte et celui qui sera sa demeure éternelle.

Un autre signe de la mort est formé par les phénomènes de la nature, l'environnement. La nature est un signe qu'il faut décoder ; elle parle à l'homme. Dans « Eclipse d'aube » se déclenche le jeu du noir et des ténèbres, lieux par excellence de la mort. Le Big Bang solaire se lit comme la renaissance et le retour à la vie. C'est une illustration de l'inhabituel, de l'inconnu, de l'inaccoutumé et de l'étrange, en d'autres mots, un registre qui convoque et connote la mort.

Safoula subit un véritable processus de mythification. Son dédoublement manifeste une suite de la vie. A l'instar du rêve tel que l'interprète la psychanalyse freudienne, la mort devient le lieu d'accomplissements de ses désirs inassouvis. Freud soutient que « (...) *in colloquial language the dream is predominantly the gracious fulfiller of wishes* » (Freud 1994 : 43) [dans le langage familier le rêve est principalement le généreux réalisateur des vœux] La mort rature le passé pour ouvrir des perspectives futures déjà perceptibles au moment présent. Dans un processus de déplacement et de récupération imaginaires, la vie de Safoula biffée sur terre se poursuit, triomphale, dans l'au-delà. D'où l'explosion pour marquer l'échappée de l'ici vers l'autre ailleurs.

Tchiama, la deuxième ombre représente une manifestation très vague du point de vue visuel, mais très édifiante du point de vue éthique. Le personnage de Tchiama, bien qu'étant le personnage principal de la nouvelle, n'est que voilé, sombre, nébuleux ; son apparition est davantage marginale, aérienne et volatile. Plutôt qu'un acte, c'est une instance de parole pour rappeler la turbulente veuve à la raison et à la vertu.

Dans le dernier cas de construction des personnages, il existe comme une révélation finale de l'identité et du dénouement de l'intrigue. « *Le déterreur* » exerce un métier inconnu de son entourage ; même ses fréquentations sont suspectes, douteuses, peu recommandables. Ces hommes aux crânes rasés, vêtus de blanc, portant de longues barbes, répandent autour d'eux une sorte de *delirium tremens*. La couleur blanche symbolise la mort dans la culture congolaise.

L'incinération du vieux Mouanda s'opère sur la base d'un préjugé et d'un malentendu fatal. Il est pris au moment même où sa petite-fille défunte l'avertit de son sort. Identifié comme le sorcier tueur de la victime, il n'a ni le temps de se justifier ni la possibilité de résister au lynchage que lui réservent ses bourreaux. Son vieil âge l'a trahi.

Le lycanthrope Tchiboungou est un amoureux déçu et jaloux qui ne pardonne jamais à ceux qui l'offensent, un prédateur caïman sous les apparences d'homme paisible, entièrement dévoué à la production du vin de palme. Par la pratique de son métier, le grimpeur de palmier bénéficie d'un contrôle visuel sur son environnement et peut, lorsque les conditions s'y prêtent, effectuer paisiblement ses actes criminels. Ce que dit la rumeur se confirme à la mort de Loumbou, la femme qui l'a trahi pour épouser Malembi.

Le protagoniste de la nouvelle loutardienne oscille entre deux mondes – le visible et l'invisible – et porte simultanément deux faces – celle de la mort et celle du vivant – et deux identités – humaine et génie –. Personnage constamment projeté de l'ici vers l'ailleurs, et en sens inverse de l'ailleurs vers l'ici, il se voile et se dévoile sous les traits d'une ombre.

6.2. L'ombre comme personnage

D'ordinaire conçue comme une absence de lumière ou obscurité, l'ombre revêt dans l'écriture de Tati-Loutard les contours d'un personnage visible, perçu à travers l'imaginaire comme un résidu de l'intellect. Schème visuel, elle prend la forme d'un être sous l'effet de l'illusion optique. Le voyant ou le spectateur le reconstitue aisément jusqu'à l'identifier à l'original en fonction de la loi de l'analogie et de la ressemblance. Mais sa révélation demeure jusqu'au bout douteuse, incomplète et incertaine, car le voile ombrageux ne se dissipe jamais totalement.

Tchikambissi brave les lois de la physique et du temps en apparaissant en chair et en os. Elle est reconnaissable grâce à « *ses yeux de serpent prédateur* » comme un stigmaté de son identité. L'analogie n'est pas hasardeuse ; elle mord et tue sa proie sous le couvert de la séductrice. A la différence de Mapela qui édifie et laisse en vie l'homme qui mord à son hameçon, elle est impitoyable.

Le contexte d'apparition est important dans le processus du dévoilement de l'ombre, dans l'identification et la détermination du modèle dont elle réfracte ou calque l'image. L'ombre équivaut à un masque parce qu'elle est fumeuse, fuyante, évanescence. Dans le cas du lycanthrope, le personnage réel rejoint, grâce à la magie de son attirail, la nature et les vertus de son masque-totem de caïman. L'expression « Je est un autre. » peut pertinemment bien être évoquée ici. Il y a toujours deux faces, un côté cour et un côté jardin, du même personnage, exactement comme l'a montré Clément Rosset dans *Le réel et son double* avec les notions d'illusion métaphysique et psychologique. (Voir Rosset 1976 : 55-124)

L'ombre du défunt peut être visible sans forcément ni nettement dévoiler les détails particuliers. Dans le cas de Missongo, Mapela ou Soumbou, elle prend la forme d'un être vivant, connu, reconnaissable, identifié comme tel, perçu subrepticement à travers les décombres du clair-obscur. Une véritable peinture impressionniste qui fonctionne sur le principe du *pars pro toto*. L'ombre entière appelle à une illusion de reconstitution. Une telle situation se trouve aussi dans *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma au sujet de la « fin » d'Ibrahima Koné :

Comme tout Malinké, quand la vie s'échappa de ses restes, son ombre se releva, grailonna, s'habilla et partit par le long chemin pour le lointain pays malinké natal pour y faire éclater la funeste nouvelle des obsèques. (Kourouma 7)

Cette ombre est désignée sous le nom de *chi* ou de *tondi*. Mort dans la ville, Ibrahima Koné rentre dans son village natal. C'est une croyance très répandue en Afrique. John Mbiti soutient : « *Even though the spirit leaves the body, it is thought in many parts of Africa that for a while it lingers on around the body or homestead* » (Mbiti 1991 : 124) [Quoique l'esprit quitte le corps, on pense dans beaucoup de parties d'Afrique que pour un temps il erre autour du corps et autour de l'habitation.]

La nouvelle comme fragment macro-textuel entier se dévoile en filigrane comme une levée de masque, comme un dé-voilement de l'ambiguïté. C'est avec raison que Tati-Loutard exploite les virtualités pragmatiques de la digression, de la feinte, de la déviation sémantique ou sémiotique. Le glissement de sens, la déviation thématique ou le réajustement contextuel caractérisent de façon paradigmatique cette

écriture de révélation, à tel point qu'on peut parler d'alternance herméneutique. L'essentiel est fréquemment répudié vers la marge.

Loucheni sert de prétexte pour exposer le cannibalisme du caïman comme le voyage au village du narrateur évoque le souvenir de Ndjibi-Libi, le monstre. La disparition de Mambou élucide le massacre perpétuel de Tchikambissi, tandis que la rencontre manquée de Nzoungou et de l'hypothétique Kotodi ramène le vieillard au champ de repos, sa prochaine demeure au cas où ce ne serait pas déjà celle de Kotodi. Si le double de Mafoumba est présent à sa propre veillée mortuaire, si Mapela revient à la vie pour récupérer un vieil amour raté ou autrefois négligé, et si le malheur de Loufoli renforce l'apparition de Soumbou sur la montagne, l'univers entier y répond par une éclipse qui plonge la ville de Brazzaville dans l'obscurité. La ville où croyances chrétiennes et islamiques cohabitent dans une harmonieuse tolérance. L'ombre de Missongo, rencontrée par Mamaille, cède la place une ombre plus obscure... voire méchante qui lui rappelle Tchiama, son mari qui la remet à l'ordre. Le monde urbain est tellement sécularisé qu'il n'y a plus de respect des morts : Bouvata intègre la pègre de déterreurs, de personnages à l'allure louche, pour un enrichissement fort douteux et suspect. La vieillesse de Mouanda sert de prétexte pour qu'il soit accusé comme le sorcier-mangeur de Berthe, sa petite-fille. S'il faut forcément donner une explication, celle-ci penchera sans nul doute du côté de l'irrationnel et du mythique ; du côté des assomptions sans réelle justification ni substance logique mais auxquelles les gens croient fermement sans se poser des questions d'élucidation. Cela fait même partie du savoir communément partagé. Roger Caillois observait à juste titre : « *Le caractère collectif de l'imagination mythique garantit assez qu'elle soit de substance sociale, existant à la faveur de la société et en sa faveur.* » (Caillois 1938 : 84)

D'une nouvelle à l'autre, se déploie donc un foisonnement d'imaginaires, un constant déplacement de focus. Il ne serait pas tout à fait inexact de conclure que la poétique de Tati-Loutard est fondée sur la révélation différée et profonde des êtres et des essences.

6.3. L'espace comme signifiant

La plupart des nouvelles de Tati-Loutard ont lieu à Brazzaville, Poto-Poto, un quartier mythique par excellence. Quelques-unes se

passent à Pointe-Noire et au village. De la ville à la campagne et au village, en passant par la plage sur l'Atlantique, le lieu est suggestif d'une énigmatique surprise. C'est l'alternance de la brousse et de la forêt, de la clairière et du bois qui ramène le narrateur voyageur aux monstrueux Ndjibi-Libi de son enfance, opérant un intermède sur le malheur qui le frappe. La plage de la mort a vu des êtres humains rendre l'âme depuis des siècles.

Une autre forme de rendez-vous avec la mort a particulièrement lieu dans le déplacement à travers l'espace urbain : Nzoungou va à la rencontre de Kotodi par un temps mi-obscur mi-clair pour se retrouver finalement au cimetière. Le mort-vivant Soumbou croise les femmes sur la montagne de Mongou-Poutou qui surplombe le village. Du night-club Louqsor, symbole de réminiscence égyptienne, où Mapela séduit froidement Malembi, au numéro 55 de la rue Yakoma à Poto-Poto, Brazzaville, la vérité de Mapela se dénoue comme un effroyable cauchemar. Le déplacement de Doukoulo de sa concession vers le quartier de Poto-Poto en passant par le quartier de Mfoa, le cœur de Brazzaville, est semé de rencontres révélatrices d'un monde où l'aumônier catholique déclame hautement ses versets et l'étranger ouest-africain récite ses sourates. La tombe ne peut pas contenir le corps de Safoula, trop enclin à la mobilité et au désir inextinguible de découvrir des cieux inconnus. Mamaille est partie de Brazzaville pour Madingou, mais a dû y retourner pour subir les remontrances de son défunt mari dans la concession de son cousin. Le corps inanimé du déterreur Bouvaka est retrouvé sur le Mongou-Kamba, victime d'un règlement de compte financier. Loukemi a rejoint Brazzaville après l'engloutissement de sa mère par le malafoutier-caïman amoureux.

« La ville c'est bien, mais le village c'est mieux » (54). Dans un contexte de mort, une telle affirmation consacre le refus de rejeter les valeurs traditionnelles, la relativisation du modernisme et de la mondialisation comme des phénomènes destructeurs des croyances ancestrales. Un commerce d'articles funéraires ne peut prospérer qu'en ville, jamais dans un village où l'opposition populaire peut se révéler agressive et farouche. En d'autres mots, la ville africaine moderne demeure encore un lieu de croyances et de pesanteurs culturelles d'une autre époque dont elle ne s'émancipera jamais ou que peu. Nous renvoyons ici aux observations de Georges

Balandier lors de son séjour à Brazzaville entre 1948 et 1950 : « Regards sur les Brazzavilles noires ». (Balandier 1957 : 248-269) Du village à la ville, rien n'a réellement changé dans les attitudes mythiques de la population : le fétichisme devenu une source d'enrichissement rapide sûre s'est considérablement développé dans la ville.

6.4. Le mythe de la mort

Le thème de la mort est central dans cette collection de nouvelles. L'auteur semble le décliner dans une variété de sens depuis ses causes les plus élémentaires jusqu'aux rencontres les plus périlleuses, depuis la maladie létale jusqu'à la sorcellerie la plus sophistiquée en passant par les morts en sursis et les vies et demi. Quelles que soient les envergures sous lesquelles elle se déploie, la mort correspond à une croyance légendaire que l'acculturation occidentale n'a jamais affleurée, que les récents développements des sciences humaines confirment comme solidement ancrée dans le subconscient des Congolais auxquels les nouvelles de Tati-Loutard sont consacrées. S'il est un noyau spatial de référence à relever, c'est bien Poto-Poto vers où convergent différents récits et vers où tendent à s'intégrer les actants majeurs des nouvelles.

Sans ressasser des vérités admises depuis longtemps, il convient de souligner l'intention littéraire de l'œuvre comme symptomatique d'une vision pessimiste de la mort et du monde des vivants. J.-B. Tati-Loutard passe maître dans l'art de la suggestion. Car ici le non-dit prend le dessus sur le dit. Ainsi que le confirme Clément Rosset : « *Il y a bien quelque chose qui existe et qui s'appelle le destin ; celui-ci désigne, non pas le caractère inévitable de ce qui arrive, mais son caractère imprévisible* » (Rosset 1976 : 49)

Jean-Pierre Makouta-Mboukou avait déjà, en son temps, relevé cette tendance de l'écriture africaine en insistant sur le besoin d'une herméneutique appropriée qui tienne compte de multiples considérations d'ordre philosophique, historique, théologique, politique ou simplement économique : « *Le signe doit être interprété, le texte décodé, décrypté pour permettre l'accès au message.* » (Makouta-Mboukou 1980 : 265). C'est par conséquent du côté de la culture populaire qu'il faudrait se tourner pour déchiffrer la structure profonde de la nouvelle. Alex Mucchielli (1983) préfère parler d'analyse phénoménologique et structurale là où Raymond Trousson

recommande, au-delà de la reconstitution des thèmes-clés, une analyse approfondie des mécanismes idéologiques qui en forment l'arrière-plan et le lien. (Trousson 1967 : 37)

La mort est évoquée non seulement par une élaboration intentionnelle de l'espace – montagne, cimetière, plage meurtrière, lieu de deuil – mais également par le bestiaire suggestif auquel correspondent les protagonistes des intrigues. Le vampire Tshikambissi a des yeux de serpent prédateur ; le lycanthrope Tshiboungou est un caïman. Le serpent et le caïman équivalent à des tueurs naturels de l'homme. Au vieux Mouanda est attribuée une chauve-souris vorace et insatiable « *qui s'enivre de sang humain* » (124). L'explication mythique prend corps dès qu'il s'établit un rapport d'identité entre l'être à face humaine et l'animal meurtrier, dès que la totémisation virtuelle devient effective, réelle. Quant à l'aigri Safoula, il prend la forme d'une outarde voyageuse pour mieux assouvir ses rêves de visiter la France, la Chine et le monde. Une métempsychose des temps actuels.

Le défunt revient à la vie pour plusieurs raisons apparentes. Le monstre Ndjibi-Libi demeure un spectre imaginaire qui hantent les rêves des enfants et contribuent à leur insuffler le sens de l'inouï, l'apparition répétée de Tchikambissi poursuit, tel un destin inévitable, sa victime Mambou à subir le même sort que ses aïeux : « ... *C'est peut-être Tchikambissi l'intraitable. Alors, quel destin ! Le grand-père de Mambou avait succombé à son charme, d'après ce que racontent les Anciens. Il était mort sur cette plage après une nuit d'amour avec cette diablesse.* » (26) Elle n'est donc pas tout à fait inconnue, car d'autres connaissent même plus sur elle, son enfance. Eternellement jeune et séduisante, la fugace Tchikambissi traverse les années sans vieillir ni mourir. La mythique roue de l'éternel retour de Mircea Eliade fonctionne parfaitement : le petit-fils répète l'histoire de son grand-père, subit le sort fatal de ce dernier. Le meurtrier, c'est le même être féminin qui traverse invariablement le temps historique. Instrument invisible et inéluctable de la fatalité, Tchikambissi a mission de tuer de mort tragique sa victime.

Le défunt assiste à sa propre veillée funéraire ; c'est pourquoi les vivants doivent s'acquitter décemment de leur devoir de respecter les morts. La petite Berthe revient en rêve dire au vieux Mouanda de quitter le lieu du deuil avant qu'il ne soit lynché. Le fait que la jeune Mapela survienne dans la vie de Milandou lorsque ce dernier tente de se remettre d'un douloureux divorce, porte une signification profonde : l'inoffensive

et glaciale revenante redonne un regain d'amour à un être déçu en même temps qu'elle s'accommode de son milieu de vie/mort. Quant à l'irascible Soumbou, il manifeste sans détour son énervement devant la curiosité de ces femmes trop loquaces à son goût. L'ombre de Tchiama maîtrise mal une jalousie vis-à-vis de Mamaille, sa veuve de femme, qui l'a oublié un peu trop vite.

Le temps de la mort, le temps des morts, c'est la nuit. « Désormais tu attendras le jour pour sortir de chez toi » (100). Le monde des ténèbres est le lieu de la mort, l'espace des chimères. Tati-Loutard est attentif au détail du temps ou de l'heure, car c'est un élément constitutif de la dramatisation. Que le soleil soit obstrué toute la journée, ou que dans la luminance rouge du Louqsor réapparaisse une femme aux habits scintillants à un homme éploré, que le Big Bang s'opère à la deuxième veillée de la nuit, etc. tout cela dénote une construction sciemment élaborée de l'intrigue pour assurer un effet de réel proche de l'indicible, de l'irrationnel. Cela indique que le *décorum*, le milieu ambiant, constitue un puissant ressort dramatique et pragmatique chez Tati-Loutard.

L'âge est plusieurs fois évoqué comme agent destructeur de la vie dans cette nouvelle :

« C'est toujours pareil à notre âge, nous n'avons plus personne pour transmettre le moindre message » (35)

« S'il (Kotodi) va bien, nous allons sortir comme du temps de notre jeunesse. Le bel habit nous fait oublier notre grand âge ? » (36)

« Oui, où veux-tu qu'il aille à son âge ? » (36)

Solitude, souci de rajeunissement, nostalgie du bon vieux temps, réduction à l'immobilité, telle est la réalité du troisième âge. Quoique la vieillesse finisse toujours par déclencher naturellement la mort, le vieux Mouanda est tué par les jeunes parce qu'il est âgé, soupçonné et assimilé au sorcier alors qu'il est innocent. N'est-ce pas instaurer une société sans loi ni scrupule ? Il incombe aux autorités de punir ce genre de crimes et de dérives incontrôlées.

Conclusion

Notre étude se voulait au départ une investigation du travail d'écriture de Jean-Baptiste Tati-Loutard. Elle s'est essentiellement consacrée à examiner la fabrication de la nouvelle dans son rapport avec l'élaboration fantastique du thème de la mort. Nos commentaires ont principalement tourné autour de l'insolite, du désarroi, du fantôme ou de l'illusion existentielle dans cet imaginaire foisonnant de mystères et d'inattendus. Nous en sommes presque venu à retrouver un autre créateur originaire de la même région, maniant à peu près les mêmes archétypes et schèmes mythiques de pensée : Tchicaya U Tam'si. Plusieurs affirmations que nous avons émises sur la prose de Tchicaya se confirment aisément chez Tati-Loutard. (Mabana 1998) Nzoungou, Mouanda, Kotodi, Mapela, Mambou, Soumbou, Tchikambissi, Tshiboungou, trouvent entre autres comme pendants Luambou, Tchiluemb', Elenga, Sophie Tchissimbu, Pobard, Lazarre, Malila, Omoneh, etc. chez Tchicaya. *Les Chroniques congolaises* et *Fantasmagories* du second correspondent parfaitement aux nouvelles de *La maison sèche* et au *Hexenkrimi des Méduses ou les orties de la mer* du premier. Ce qui ouvre une perspective de recherche qui peut s'avérer hautement instructive, riche et fructueuse.

Rendez-vous avec la mort, morts brusques et mystérieuses, vies et demie, zombies en circulation, ombres dotées de parole, phénomènes atmosphériques insolites, êtres monstrueux, femmes génies-vampires, personnages à double identité, défunts présents en chair et en os observant leurs propres dépouilles, magnétisme effroyable, delirium tremens, tels sont les motifs étalés pour exposer la complexité de la mort. Autrement dit un monde étrange où rien n'est permanent, où l'apparence est trompeuse. Notre étude a vraiment montré que le nouvelliste Jean-Baptiste Tati-Loutard est un artiste de l'énigme et de l'insolite.

Bibliographie

- Balandier Georges. 1957. *Afrique ambiguë*. Paris : Plon.
- Caillois Roger. 1938. *Le mythe et l'homme*. Paris : Gallimard.
- Eliade Mircea. 1963. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard.
- Freud Sigmund. 1994. *The interpretation of dreams*. Transl. by Dr. A.A. Brill. New York: The Modern Library.
- Kourouma Ahmadou. 1972. *Les soleils des Indépendances*. Paris : Seuil.
- Mabana Kahiudi. 1998. *L'univers mythique de Tchicaya U Tam'si à travers son œuvre en prose*. Berne, Frankfurt a. M., New York : Peter Lang.
- Makouta-Mboukou J.-P. 1980. *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française. Problèmes culturels et littéraires*. Dakar : N.E.A.
- Mbiti S. John. 1991 (1975). *Introduction to African Religion*. Oxford: Heinemann.
- Mucchielli Alex. 1983. *L'analyse phénoménologique et structurale en sciences humaines*. Paris : P.U.F.
- Gbanou K. Sélom et Sénamin Amedegnato. 2006. *Ecriture et mythes. L'Afrique en questions. (Mélanges offerts à Jean Huenumadji Afan)* Bayreuth: Bayreuth African Studies.
- Planque, Joël. 2001. *Jean-Baptiste Tati-Loutard*, Paris : Éditions Moreux, coll. Archipels littéraires.
- Rosset Clément. 1976. *Le réel et son double*. Paris : Gallimard.
- Tati-Loutard Jean-Baptiste. 1978. *Anthologie de la littérature congolaise d'expression française*. Tome 1. Yaoundé: Editions CLE.
- Tati-Loutard Jean-Baptiste. 1998. *Fantasmagories*. Paris : Présence africaine.
- Trousseau Raymond. 1967. *Thèmes et mythes. Question de méthode*. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles.

12.

SONY LABOU-TANSI ET LE POUVOIR

Suzanne NZOUZI
(Université de Strasbourg, France)

Cette contribution portera sur la relation de l'écrivain congolais Sony Labou Tansi au pouvoir, relation qui trouve son sens, d'une part, dans le fait que l'écriture constitue en soi une forme d'exercice de pouvoir, car écrire c'est s'affirmer, nommer, identifier et exprimer une forme de liberté et, d'autre part, dans la dimension politique de l'œuvre littéraire de l'écrivain, laquelle occupe une place majeure dans son écriture et trouve son prolongement dans l'engagement de l'écrivain dans la politique de son pays, le Congo-Brazzaville, en 1992, soit trois années avant sa mort en 1995. Parler de l'écrivain et du pouvoir pose le problème du lien entre la littérature et la politique. Ce lien nous conduit aux questions suivantes : comment l'écrivain, en l'occurrence Sony Labou Tansi, s'inscrit-il dans le champ du pouvoir congolais ? Quelle est sa relation au pouvoir ? Comment son engagement politique a-t-il été un prolongement de sa littérature engagée ? Ainsi, dans une première étape, nous reviendrons sur le contexte de la vie politique congolaise des années 1960, marquant l'acquisition de l'indépendance, en 1990, la fin du monopartisme et l'ouverture démocratique. Ceci nous permettra, dans une seconde étape, de comprendre la vision et l'engagement politiques de Sony Labou Tansi, et son combat à travers son écriture et son action politique.

1. Le contexte de la vie politique congolaise des années 60 à 90

Pour comprendre la vision et le combat de Sony Labou-Tansi, engagé en politique en 1992 en tant que député parlementaire, il serait

mieux d'effectuer, d'une part, un retour au contexte politique congolais des années 60 - 90, période marquée aussi bien par de fortes tensions ethniques entre le nord et le sud du Congo, que par le processus de démocratisation ouvert en 1991, suite à la Conférence Nationale Souveraine, et de mettre en relief, d'autre part, les trois guerres civiles qui se sont succédé en 1993, 1997 et 1999.

Rappelons tout d'abord que la naissance de Sony Labou Tansi intervient une décennie avant les indépendances de la majorité des États d'Afrique centrale. Sony Labou Tansi est né en 1947, d'un père originaire du Congo-Kinshasa, sous domination belge à l'époque, et d'une mère originaire du Congo-Brazzaville, sous domination française. Il a passé une partie de son enfance au Congo-Kinshasa, mais la plus grande partie de sa vie s'est déroulée au Congo-Brazzaville. L'écrivain naît dans un contexte historique plutôt tendu avec la fin de la Deuxième Guerre Mondiale en 1945, période au cours de laquelle le Congo-Brazzaville demeure une colonie française, colonie où les conditions abusives d'exploitation par la France expliquent le développement précoce du nationalisme. Par ailleurs, il faut signaler qu'après l'indépendance, les rapports de force ont placé successivement les différentes ethnies, les Kongos, ethnie dominante du sud du Congo, et les Mbochis, ethnie présente dans le nord du Congo, au devant de la scène politique congolaise, sans toutefois que les groupements partisans s'identifient de façon exclusive aux ethnies. Ainsi, les Lari, sous-groupe de l'ethnie Kongo, ont politiquement dominé dans les premières années de l'indépendance, obtenue le 15 août 1960 et marquée par la présidence de l'abbé Fulbert Youlou. En effet, la colonisation française avait favorisé les groupes du sud, les Kongos, qui forment une élite éduquée perdit le pouvoir en 1968. Quant aux Mbochis, bien qu'isolés au nord du Congo, ils ont joué un rôle déterminant à partir de la prise de pouvoir par l'armée en 1968, à travers le Parti Congolais du Travail¹ qui, sous couvert du marxisme, gouverna au profit des nordistes, notamment des Mbochis et des Kuyus², en alliance avec la bourgeoisie Vili³ de Pointe-Noire. Ces trois derniers groupes ethniques occupent aujourd'hui les responsabilités les plus hautes du pouvoir, depuis le retour à la présidence du Général Denis Sassou Nguesso en octobre 1997, lors de la fin de la deuxième phase de la guerre civile.

¹ PCT.

² Le sous-groupe Kuyu est une subdivision du groupe nordiste Mbochi.

³ Le sous-groupe Vili est une subdivision du groupe sudiste Kongo.

Il est ici utile de revenir sur la manière dont le pouvoir politique est passé entre les mains des ethnies Mbochi et Kongo depuis l'indépendance du Congo, afin de comprendre les rivalités ethniques qui caractérisent la vie politique congolaise.

2. Pouvoir politique et ethnies

Le 28 novembre 1958, suite aux élections présidentielles, l'abbé Fulbert Youlou (un Lari) devient Président de la République en l'emportant sur son concurrent Kuyu, Jacques Joachim Yhombi Opango, chef du gouvernement en 1957. Cette victoire a engendré des affrontements ethniques violents.

Les premiers affrontements entre les Laris et les Mbochis ont ensanglanté Brazzaville en février 1959. En 1960, lors de l'indépendance du Congo, Jacques Joachim Yhombi Opango devient vice-président de la République. Toutefois, ce partage, plus ou moins fictif, du pouvoir politique entre le nord et le sud, fut de courte durée. Le régime fut finalement renversé en août 1963 par une action vigoureuse des syndicats. Ceux-ci avaient rallié à leur cause la population de la capitale et l'armée, alors que les troupes françaises stationnées dans la capitale au titre de la Communauté Franco-Africaine⁴ n'étaient pas intervenues contre les manifestants pour défendre le chef d'État légalement élu. En 1963, le pouvoir suprême passa à un autre Lari, un ancien instituteur élevé dans le protestantisme, Alphonse Massamba-Débat, qui deviendra un proche de Sony Labou Tansi. Son Premier Ministre, Pascal Lissouba, un agronome originaire du sud du Congo, formé en France et en Tunisie, appartenait à un groupe ethnique surtout implanté au Gabon, celui des Nzebi, sous-groupe des Kongo. En septembre 1968, la démission forcée du président Massamba-Débat, suite à des manifestations populaires, donna le pouvoir à des militaires surtout nordistes et dominés alors par Marien Ngouabi, un Kuyu, premier commandant de la troupe des parachutistes au Congo. Celui-ci devint le troisième président congolais, mais aussi le premier ressortissant du nord à occuper cette fonction. Assassiné le 18 mars 1977 en plein exercice de ses fonctions, il fut remplacé par un autre militaire Kuyu, Jacques Joachim Yhombi Opango, dans une atmosphère de crise nationale aiguë,

⁴ CFA.

due à l'assassinat le 22 mars 1977 du Cardinal Emile Biayenda, premier archevêque congolais de Brazzaville, ainsi qu'à l'exécution le 25 mars 1977 de l'ancien président Alphonse Massamba-Débat. Ces assassinats vont vivement toucher l'écrivain Sony Labou Tansi et influencer son roman *La Vie et demie* (1979) et sa pièce de théâtre *Je, Soussigné cardiaque* (1981). Le nouveau chef d'État, Jacques Joachim Yhombi Opango, fut renversé à son tour le 5 février 1979 par un autre militaire Mbochi, Denis Sassou Nguesso, longtemps marxiste-léniniste, qui va le priver de liberté pendant onze ans, sans jugement. Ainsi, en mars 1979, Jacques Joachim Yhombi Opango fut mis à l'écart du Parti Congolais du Travail, le parti politique marxiste auquel il appartenait. Ce parti était, en effet, passé sous le contrôle de Denis Sassou Nguesso, lequel s'appuiera sur les Soviétiques et les Lybiens, avant de se rapprocher de la France. Le pouvoir exercé par ce dernier, plus répressif que celui exercé par les deux précédents présidents, Marien Ngouabi et Jacques Joachim Yhombi Opango, fut sans partage jusqu'à la Conférence Nationale Souveraine de 1991. Il a permis le retour au Congo du multipartisme et l'accès à la démocratie. Après 27 années de parti unique, qui avaient engendré une corruption au profit des membres de la *nomenklatura* communiste, dilapidant les deniers de l'État au détriment du peuple, les Congolais pensaient enfin connaître la paix et la démocratie avec l'avènement de la Conférence Nationale. En effet, jusqu'en 1991, le Congo a connu un système de parti unique marxiste-léniniste incarné par le Parti Congolais du Travail, dont le leader était Denis Sassou Nguesso. L'une des caractéristiques d'un parti unique est d'écraser toute forme d'expression de libertés fondamentales, comme la liberté de penser, d'écrire et de parler. Un tel système favorise à terme l'émergence d'organisations politico-militaires qui se battent pour la prise du pouvoir et pas forcément pour en changer la nature. La mise en marche du processus de démocratisation au Congo en 1991 est liée à l'effondrement de l'ex-URSS dans les années 1990, précédée par la chute du mur de Berlin. L'avènement de la démocratie en Europe de l'Est, et particulièrement l'implosion de l'ancienne Union Soviétique a eu des répercussions considérables sur les systèmes politiques des pays soviétiques ainsi que des pays alignés sur le modèle soviétique. C'était le cas du Congo, qui avait connu une grande révolte populaire en 1990 ayant contraint le président de l'époque, Denis Sassou Nguesso, ancien marxiste, à accepter l'entrée de nouveaux partis sur la scène politique congolaise. Ainsi, le 7 juillet 1990, une grande partie de la classe politique a exigé du président

Denis Sassou Nguesso la tenue d'une Conférence Nationale afin d'instaurer la démocratie dans le pays. Ainsi, la Conférence Nationale Souveraine a eu lieu du 25 février au 10 juin 1991, et elle a réuni toutes les forces de la nation : le gouvernement, les partis politiques, la société civile, l'armée nationale, les diverses associations, ainsi que les confessions religieuses. La fin du monopartisme s'est négociée entre toutes les forces politiques et institutionnelles du pays. La cérémonie de la « réconciliation » qui a marqué la fin de la Conférence Nationale, présidée par Monseigneur Ernest Kombo, aujourd'hui décédé, a traduit symboliquement ce souci de ne pas déchirer le tissu social. Cette aspiration à la démocratie s'est doublée d'un engagement à une meilleure gestion, plus rationnelle, mais aussi plus sociale et économique. Les conférenciers ont affirmé vouloir fonder tous ensemble, même avec l'ancien parti unique, le Parti Congolais du Travail, un nouvel ordre politique respectant les droits de l'homme. Pendant la période de transition vers la démocratie, André Milongo, aujourd'hui décédé, fonctionnaire civil originaire du groupe ethnique Kongo ayant travaillé à la Banque Mondiale, fut nommé Premier Ministre de la transition jusqu'à l'élection présidentielle au suffrage universel direct d'août 1992. La Conférence Nationale Souveraine était censée consacrer au pays un avenir démocratique radieux avec l'aboutissement à trois principaux éléments importants pour la vie politique congolaise : l'adoption le 15 mars 1992 d'une nouvelle constitution de la République par référendum, la mise en place des institutions républicaines et la tenue des premières élections présidentielles démocratiques en août 1992. Celles-ci ont vu arriver Pascal Lissouba au pouvoir.

En effet, au cours de l'élection présidentielle de 1992, Denis Sassou Nguesso, président encore en exercice, mais battu dès le premier tour, accorda son soutien au second tour à la candidature de Pascal Lissouba contre celle de Bernard Kolélas, ancien lieutenant Kongo sous la présidence de l'abbé Fulbert Youlou. On retient que la période de transition démocratique a été plutôt mouvementée avec, entre autres, la tentative d'assassinat en 1992 du Premier Ministre de la transition, André Milongo, soi-disant à l'instigation de Denis Sassou Nguesso. Pendant ce processus de démocratisation, mais surtout depuis les premières élections pluralistes tenues en 1992, la vie politique s'est jouée autour de trois pôles, incarnés par des personnalités politiques contrastées. Premièrement, il s'agit de Denis Sassou Nguesso, responsable du Parti Congolais du Travail à l'époque et ayant de l'influence surtout dans le

nord du pays, où sont traditionnellement recrutés les cadres de l'armée depuis la fin des années 60. Deuxièmement, il s'agit de Pascal Lissouba, responsable de l'UPADS⁵, dont le fief se trouvait dans trois provinces du sud du pays que sont le Niari, la Bouenza et la Lékoumou, traditionnellement appelées le Nibolek. Et troisièmement, il s'agit de Bernard Kolélas, fondateur du MCDDI⁶, décédé le 13 novembre 2009 à Brazzaville des suites d'une maladie, et décoré à titre posthume de la légion d'honneur par l'actuel président Denis Sassou Nguesso. Son parti, le MCDDI, a beaucoup dominé la région du Pool, ainsi que la capitale du pays, Brazzaville, située dans cette même région, au sud du pays. Le rapport de force entre ces trois mouvements politiques a rythmé la vie politique congolaise entre 1992 et 1997. La fin du processus de démocratisation fut marquée par l'élection de Pascal Lissouba au poste de président de la République le 16 août 1992 avec 61,3% des suffrages exprimés. Pascal Lissouba n'était pas apparu, a priori, comme le représentant d'une ethnie particulière. Il avait compté sur le soutien que lui avait accordé le général Denis Sassou Nguesso, en contrepartie d'une promesse de participation au futur gouvernement. Cette entente n'a pas survécu lors de la formation du gouvernement dans lequel la place dévolue aux représentants du Parti Congolais du Travail apparaissait très inférieure aux souhaits de Denis Sassou Nguesso, avec trois portefeuilles ministériels accordés au lieu des sept escomptés. Le Parti Congolais du Travail s'est alors tourné, au nom de l'unité nationale, du respect de la Constitution et de la défense des acquis démocratiques, vers le parti du MCDDI de Bernard Kolélas et les partis de l'Union pour le Renouveau Démocratique⁷.

Ainsi, Pascal Lissouba se trouvait dans une position vulnérable avec, d'une part, une majorité fondée sur l'alliance fragile entre son parti, l'UPADS, et celui de son rival Denis Sassou Nguesso, le PCT, et, d'autre part, une armée dominée par les cadres du nord du pays, traditionnellement attachés à Denis Sassou Nguesso. Cette vulnérabilité le poussa dès lors à former des milices, appelées « Aubbevillois »⁸. C'est à partir de là que ses adversaires politiques ont, eux aussi, commencé à constituer leurs propres milices : celles de Bernard Kolélas, les « Ninjas », et celles de Denis Sassou Nguesso, les « Cobras ». Après avoir fait

⁵ Union Panafricaine de la Démocratie Sociale.

⁶ Mouvement Congolais pour la Démocratie et le Développement Intégral.

⁷ URD.

⁸ On les appelait aussi « Cocoyes » ou « Zoulous ».

alliance avec les Mbochis à travers le PCT, le MCDDI de Bernard Kolélas tenait les quartiers brazzavillois de Bacongo et Makélékélé dans le sud, ainsi que Mpila et Ouenze dans le nord. Mais l'armée et les partisans de la mouvance présidentielle vont les assiéger en 1994 pendant plus d'un an. La guerre civile, qui a eu lieu en 1993 et qui a opposé les partisans de Pascal Lissouba aux partisans de son rival Bernard Kolélas, prouve que le processus de démocratisation a finalement été un échec. D'ailleurs, bien avant même les événements de 1993, les nouvelles institutions démocratiques mises en place au lendemain de la Conférence Nationale de 1991 n'ont pas vraiment fonctionné. L'Assemblée Nationale, élue en 1992 et dissoute la même année, n'a jamais pu réunir le nombre de députés prévus, compte tenu d'un contentieux électoral dans une région. Parallèlement, les principales libertés publiques et, en particulier, la liberté de presse, subissaient de nombreuses entraves. De plus, le Haut Conseil de la Magistrature et le Haut Conseil de la Communication n'ont été mis en place qu'en 1997, soit cinq ans après l'élection présidentielle de Pascal Lissouba et peu avant sa destitution en 1997.

Quant au Conseil Constitutionnel, ses membres ont été désignés au terme du quinquennat de Pascal Lissouba. Ils ont prêté serment sous les bombes et ont tenu leur première réunion le 21 juillet 1997 afin de proroger le mandat présidentiel. Au-delà de ces dysfonctionnements, la majorité des acteurs de la vie politique ont semblé avoir refusé de se plier aux règles du jeu démocratique. Héritiers d'un système de parti unique, les responsables politiques n'ont pas adopté les principes du pluralisme. Jusqu'en 1991 et lors de la guerre civile de 1997, les changements politiques au Congo ont toujours procédé d'une action violente : départ forcé du président Fulbert Youlou en 1963, démission du président Alphonse Massamba-Débat à la suite de manifestations populaires en 1968, assassinat du président Marien Ngouabi en mars 1977, et départ forcé du président Pascal Lissouba après la guerre civile de 1997. Les ambitions personnelles des hommes politiques et l'exacerbation des querelles ethniques, attisées par les politiques, ont débouché sur des conflits sanglants. Le Congo s'est approché de plus en plus du gouffre, jusqu'à basculer dans trois guerres civiles : en 1993, en 1997 et en 1999. De l'indépendance à ce jour, l'histoire politique congolaise a toujours été violente et sanglante. En cinquante ans, sept présidents se sont succédé dans des conditions souvent tragiques. Cette violence politique marquera

le style littéraire de Sony Labou Tansi, restera au cœur même de son œuvre littéraire et influencera son entrée en politique en 1992.

3. La vision politique de Sony Labou Tansi

Opposé à toute forme de violence, Sony Labou Tansi, d'origine Kongo, a traversé ces turbulences politiques sans se départir de ses convictions profondes, fondées sur une vision du monde nourrie de la pensée messianique congolaise. De religion protestante et imprégné de la spiritualité Kongo, il avait été fortement influencé tant dans le domaine spirituel que politique par deux personnages importants dans l'histoire de la croissance de l'Église et dans la vie politique des deux Congo : Simon Kibangu et André-Grenard Matsoua. D'ailleurs, dans l'éloge funèbre prononcée le 22 juin 1995 par Bernard Kolélas, ancien responsable politique congolais appartenant à l'ethnie Kongo, en hommage à Sony Labou Tansi, il fait allusion à ces deux personnages : « Dans la forêt qu'il avait reconstituée, reproduite dans son petit domaine de Makelekele⁹, éclairée par des bougies, il était en communion permanente avec ses ancêtres et avec son Dieu Nzambi a Pungu, avec l'esprit de Kimbangu Simon et de Matsoua André-Grenard, avec le Christ et l'Esprit Saint, le Mpené a Nlongo. »¹⁰

Il nous semble nécessaire de revenir ici sur les luttes menées par ces deux figures congolaises afin de comprendre la vision politique de Sony Labou Tansi. Né dans l'ex-Congo belge en 1887 et originaire d'une localité située dans la province du Bas-Congo, au sud de la République Démocratique du Congo, Simon Kibangu a été le fondateur de l'église kimbanguiste. D'origine Kongo, il était considéré par ses fidèles comme une personnalisation du Saint-Esprit, envoyé par le fils de Dieu, Jésus-Christ. Prédicateur de l'Évangile dans les années 1915, il a fondé sa religion en 1921, époque à laquelle son pays était sous domination belge. Il a très vite acquis la réputation de ressusciter les morts et a attiré à ses prêches des milliers d'auditeurs. Ce qui provoqua la méfiance des autorités belges, sous le contrôle de la Couronne belge. Bien que la prédication de Kimbangu n'eût pas de contenu politique affirmé, il avait néanmoins prédit l'indépendance du Congo belge et la reconstitution de

⁹ Quartier sud de Brazzaville.

¹⁰ KOLÉLAS Bernard, "Éloge funèbre en hommage à Sony Labou Tansi, par le député-maire de Brazzaville", *Sang'Olo* (Brazzaville), n° 003, juillet 1995, p. 2.

l'Empire Kongo, prophétisant la « deuxième indépendance », traduite par « dipanda dianzole » en kikongo. Alertées par les missionnaires catholiques et protestants, les autorités belges, ainsi que ses plus proches fidèles, l'accusèrent, le 12 septembre 1921, de sédition. Condamné à mort, il fut finalement gracié par le roi Albert 1er de Belgique. Sa sentence fut commuée en détention à perpétuité, accompagnée de 120 coups de fouet. Durant ses trente ans d'emprisonnement, Kimbangu a continué toutefois d'être considéré comme un leader spirituel, malgré l'absence de contact avec ses fidèles. Il est également devenu un symbole du nationalisme congolais. Il meurt finalement à la prison d'Élisabethville, actuellement Lubumbashi, en 1951. En 1959, son église est reconnue par le gouvernement belge et autorisée à exercer ses activités. Dix ans plus tard, en 1969, elle devient membre du Conseil œcuménique des Églises. De nos jours, l'Église kimbanguiste est établie dans plusieurs pays à travers le monde. À la mort de Simon Kimbangu, c'est son fils, Joseph Diangienda, qui prend la tête de l'église jusqu'à sa mort survenue le 22 mars 1992, avant d'être remplacé par son frère Dialungana Kiangani de 1992 à 2001, puis par son petit-fils Simon Kimbangu Kiangani.

Quant à André-Grenard Matsoua, né en 1898, il a été un responsable politique congolais influent dans les années précédant les indépendances africaines. Originaire de la région du Pool, au sud du Congo-Brazzaville, il appartenait à l'ethnie Lari, subdivision du groupe Kongo. De formation catholique et catéchiste comme Simon Kimbangu, il va posséder quelques points communs avec ce dernier. Après avoir servi dans l'armée française, il participa au développement de syndicats africains, et en vint peu à peu à dénoncer les abus de la situation coloniale. En juillet 1926, il fonda, à Paris, une coopérative, l'*Amicale des originaires de l'Afrique-Équatoriale française*, société d'entraide très classique mettant en avant des objectifs éducatifs pour les Noirs, et se défendant surtout de toute prise de position politique. De retour en Afrique, il fut, à de multiples reprises, emprisonné par l'administration coloniale. Arrêté en 1929, il fut condamné à la déportation au Tchad, à la prison de Mayama, où il meurt en 1942. Les circonstances de sa mort et de sa mise en sépulture n'ayant jamais été élucidées, l'administration coloniale avait été mise en cause, et la croyance selon laquelle il était toujours en vie était très répandue. Le personnage d'André-Grenard Matsoua sera transformé en martyr au Congo, son nom étant alors associé au culte organisé autour de Simon Kimbangu. Sa société d'entraide, l'*Amicale*, dont les membres

vont considérer André-Grenard Matsoua comme leur messie, se transforma rapidement en un mouvement politique et religieux, le matsouanisme, qui joua une part importante dans la lutte anti-coloniale. Après l'indépendance du Congo-Brazzaville, le 15 août 1960, des hommes politiques congolais de diverses tendances ont tenté de tirer profit de la popularité de la figure d'André-Grenard Matsoua : les présidents Fulbert Youlou (1956-1963), Alphonse Massamba-Débat (1963-1968), Marien N'gouabi (1968-1977), Denis Sassou-Nguesso (1979-1992), et Bernard Kolélas, chef d'un parti politique nationaliste, le MCDDI¹¹, parti que rejoindra Sony Labou Tansi au début des années 1990. Le premier président du Congo indépendant, Fulbert Youlou, et ses successeurs ont poussé le mouvement matsouaniste dans l'illégalité et ses membres dans l'exil. Persécutés et dispersés sous les gouvernements successifs jusqu'à celui de Denis Sassou N'guesso en 1992, les matsouanistes se sont pourtant répandus dans tout le pays. Ils y ont fait des adeptes, apportant d'une certaine manière une réponse à la souffrance postcoloniale qui avait remplacé la souffrance coloniale. Le mouvement s'est alors organisé en créant un organe central, en investissant des leaders, et en développant des thérapies traditionnelles pour le traitement du corps et des « maladies sorcières ». En 1990, l'ouverture rendue possible par la Conférence nationale, qui allait avoir lieu en février 1991, a permis aux mouvements religieux de réapparaître quelque temps sur la scène politique et d'y jouer un rôle à la fois mystique et politique. Ainsi, les matsouanistes ont été très actifs lors de la Conférence nationale. Leurs actions et leurs attitudes étaient liées à des rites magico-religieux : chaque participant avait sa Bible, et pendant quatre mois, ils ont prié, nettoyé les cimetières et invoqué les morts. Soulignons que les matsouanistes n'ont pas pris part à la première guerre civile de 1992-1993. Mais en 1998, un autre prophète, se revendiquant du mouvement, s'est levé, Frédéric Bintsamou dit le pasteur N'Toumi qui, lui, a choisi la guerre, et qui a embrigadé les jeunes, les définissant comme des « nsilulu » en kikongo, c'est-à-dire les « sauveurs », d'abord aux côtés de l'ancien leader charismatique de l'opposition, Bernard Kolélas, puis en se démarquant de lui et en promettant à ses fidèles l'invincibilité. Le retour au pouvoir de Denis Sassou N'guesso, après la guerre de 1999, n'a pas mis fin à la dissidence des matsouanistes qui, avec le pasteur N'Toumi, ont refusé de suivre Bernard Kolélas et de rejoindre la conférence de réconciliation organisée par le président Denis Sassou

¹¹ Cf. Note n°6, p. 5.

N'guesso, conférence qui a eu lieu du 16 mars au 30 avril 2001 à Brazzaville. Un changement notoire a eu lieu depuis quelques années. Nommé en mai 2007 au poste de délégué général auprès du chef de l'État, chargé de la promotion des valeurs de paix et de la réparation des séquelles de guerre, le pasteur N'Toumi a pris officiellement ses fonctions le 28 décembre 2009 à Brazzaville, marquant une étape déterminante dans le processus de réconciliation et de reconstruction du Congo après les trois guerres civiles de 1993, 1997 et 1999. Le matsouanisme, qui a joué un rôle important pendant les années 1990 de la transition démocratique (1991-1992), est devenu un acteur de la société civile congolaise, mais il est toujours dans la dissidence. Nombreux et puissants, ils ont des lieux de culte avec des autels décorés de statues d'André-Grenard Matsoua et du général français De Gaulle. Ils ont créé des associations très actives qui travaillent avec les organisations non gouvernementales, reçoivent des fonds provenant de la solidarité publique et privée internationale, gèrent des centres de soins et tentent d'offrir à la population, et en particulier aux réfugiés, les services appropriés. Le matsouanisme est aujourd'hui un mouvement de défense des congolais persécutés par le pouvoir en place et qui se battent pour le respect des droits de l'homme et l'avènement d'un État de droit au Congo-Brazzaville.

Très marqués par ces deux fervents nationalistes, Kimbangu et Matsoua, Sony Labou Tansi a toujours assigné une dimension spirituelle à son combat politique et à son écriture littéraire, tournés principalement vers la dénonciation des injustices humaines et des violences politiques. Héritier de la société secrète Lemba, se réclamant du judaïsme, Sony Labou Tansi s'est aussi intéressé à la Kabbale et à la philosophie orientale. Il était représentatif de ces chrétiens du pays Kongo priant Jésus tout en prenant soin d'honorer régulièrement les esprits des ancêtres. Il partageait la conviction de nombreux Kongo d'appartenir à la fameuse treizième tribu d'Israël, la tribu disparue. À ce titre, l'écriture a été un moyen pour l'écrivain de combattre l'oubli d'un passé glorieux, celui de Kongo dia Nto Ntela, celui du Grand Royaume Kongo qui étonna les Portugais, lorsqu'ils le découvrirent au 15^e siècle.

4. Le combat d'un homme : entre littérature et politique

Les convictions politiques de Sony Labou Tansi l'ont poussé à prendre une part active d'abord aux changements démocratiques au Congo, notamment dans la préparation et la tenue de la Conférence Nationale, puis à la résistance des partis de l'opposition à la mise en place de ce qu'il pressentait comme une nouvelle dictature, notamment le pouvoir de Pascal Lissouba en 1992. Interrogé sur le sens de son engagement en politique en 1993, Sony Labou Tansi affirmait :

Aujourd'hui, si je me décide à me jeter à l'eau, c'est pour essayer de corriger les distorsions de la vie publique, tout en sachant que les professionnels de la politique aimeraient bien tenir des gens comme moi à distance de leur gagne-pain. Mais les politiciens se sont assez disqualifiés et d'autres pourraient sans mal leur apporter la contradiction sur leur propre terrain.¹²

Cet engagement politique de l'écrivain pouvait être considéré à la fois comme un risque pour sa vie et une menace dans sa créativité littéraire. Or, Sony Labou Tansi s'est toujours considéré d'abord comme un citoyen avant d'être un écrivain, impliqué dans la vie et la gestion de la cité et ayant pour devoir de défendre les victimes d'une société mangeuse d'hommes et d'un État cannibale. Son élection à la députation en 1992 n'a donc surpris que ceux qui n'avaient en fait jamais compris que la lutte de l'écrivain passait, selon la conjoncture et même selon l'inspiration, à la fois par la poésie, le théâtre, la fiction romanesque ou la dénonciation politique, mais que c'était toujours un seul et même souffle qui le poussait ainsi à prendre la parole. Ceci étant, Sony Labou Tansi ne s'était pas détourné de la littérature en s'engageant en politique. Il luttait simplement à sa manière, par l'écriture. Sa participation à la Conférence Nationale en 1991 et son investissement dans le parti de Bernard Kolélas, ne l'ont, en effet, pas empêché d'achever son dernier roman, *Le Commencement des douleurs* (1995), et de le remanier. Mais, c'est à la scène, à la tête de la troupe du Rocado Zulu Théâtre, que Sony Labou Tansi avait déployé l'essentiel de son énergie.

¹² KPATINDÉ Francis, « Sony Labou Tansi : les politiciens sont disqualifiés », *Jeune Afrique* (Paris), 20-26 mai 1993, p. 22.

Sony Labou Tansi a été, avec Bernard Kolélas, le principal artisan de la vague de contestation qui a entraîné la chute du régime marxiste. Il était une grande figure de l'opposition congolaise et l'un des membres fondateurs du MCDDI, comme il l'a souligné lui-même en 1993 : « Mon appartenance au MCDDI se situe dans le droit fil de l'action clandestine que j'ai menée, avec d'autres, des années durant, contre la dictature ».¹³

Il s'est engagé directement dans l'action politique en se faisant élire député du quartier de Makélékélé, quartier sud de Brazzaville, en 1992, où il résidait avec sa famille dans une modeste petite maison. Il a exercé ses fonctions de député jusqu'en 1993 seulement, en raison des problèmes de santé qui conduiront à son décès en juin 1995, précédé du décès de son épouse, Pierrette. Le parti, MCDDI, auquel il appartenait, était très imprégné du matsouanisme, mouvement uniquement ouvert aux Kongos. Très populaire à Brazzaville, élu avec une large majorité à deux reprises, Sony Labou Tansi a pris ses responsabilités et dénoncé la « médiocratie » et l'injustice. Sous le monopartisme, de 1979 à 1991, à un moment où beaucoup d'autres se taisaient et s'enrichissaient, il avait prêté sa voix pour exprimer les aspirations collectives de ses concitoyens. Sony Labou Tansi faisait, à travers son œuvre, une critique féroce du pouvoir en Afrique. Il a voulu être utile à son peuple, à son pays et à sa cause, en contribuant à discréditer le régime du président Pascal Lissouba ainsi que celui de son prédécesseur Denis Sassou Nguesso. D'où ses prises de position radicales, ses multiples interventions dans la presse, ses véhémentes lettres ouvertes au président Pascal Lissouba et son refus obstiné d'aller siéger à l'Assemblée nationale. Bien qu'étant député, Sony Labou Tansi n'a jamais siégé à l'Assemblée. C'était un homme révolté, un anti-conformiste, à la fois honnête et sincère, ne se souciant point du pouvoir ni des honneurs. Sony Labou Tansi croyait fermement aux idées qu'il défendait. Parmi les valeurs fondamentales chères à Sony Labou Tansi étaient le respect de la culture Kongo, l'esquisse de nouveaux rapports équilibrés entre les pays, entre le Nord développé et le Sud assisté. Pour connaître un destin national, comme l'a souligné Jean-Michel Devésa, il aurait peut-être dû renoncer à sa défense exclusive de l'ethnie Kongo, sous-représentée à ses yeux, défense faisant de lui un fervent nationaliste.

Comme tout Congolais, Sony Labou Tansi a difficilement vécu les événements tragiques de 1993. Il était en France pendant la guerre civile

¹³ *Ib.*, p. 22.

de 1993. Il avait quitté Brazzaville à la fin du mois de mai, juste avant les premiers affrontements armés de juin, pour répondre à diverses invitations internationales. Il n'est rentré au Congo qu'en décembre de la même année. Il est important de rappeler qu'à cette époque-là Sony Labou Tansi avait pris ses distances vis-à-vis de son parti, le MCDDI, et de son principal dirigeant, Bernard Kolélas. Avant cette distanciation, Sony Labou Tansi considérait Bernard Kolélas comme son aîné, surnommé le « Vieux ». Dans les quartiers, on disait que l'écrivain était l'un de ses conseillers les plus écoutés. L'écrivain se battait sur deux fronts : contre le pouvoir congolais et à l'intérieur de son parti. Il n'avait pas apprécié en fait l'entrée de trois membres de son parti dans le gouvernement du président Pascal Lissouba en 1992, car il était hostile à des compromis, même tactiques, avec le régime en place. Sony Labou Tansi et Bernard Kolélas n'avaient cependant pas rompu leurs relations. De passage à Paris en 1995, ce dernier était allé rendre visite à l'écrivain à l'hôpital Saint-Louis. Il l'a, par ailleurs, accueilli à sa descente d'avion à son retour de Brazzaville la même année. Sony Labou Tansi était un homme capable de tenir tête à Bernard Kolélas. En mai 1993, il déclarait : « *Rassurez-vous : je combats aujourd'hui Pascal Lissouba qui a beaucoup déçu, je combattrai demain tout autre leader, fût-il Bernard Kolélas, qui verserait dans l'arbitraire* ». ¹⁴

En 1994, affaibli et malade, il poursuit son action politique et travaille à plusieurs manuscrits. En 1995, il est hospitalisé avec son épouse Pierrette à Paris, mais ne continue pas moins d'écrire. En avril de la même année, il regagne le Congo, et deux mois plus tard, le 14 juin, il décède dans son quartier de Makélékélé, trois jours après son épouse, du sida.

Rappelons qu'en dépit de l'octroi, dans les années 80, d'une liberté relative de mouvement et d'expression à Sony Labou Tansi par le pouvoir en place, l'écrivain cristallisait les haines. Beaucoup de personnes parmi les hommes politiques, les universitaires, les cadres et les responsables administratifs congolais rêvaient de le bâillonner. Pour cette élite, passée maître dans l'art de jouer un double jeu, prompte selon ses intérêts à changer de maître et de convictions, le discours politique de l'écrivain était insupportable, comme le soulignait ici, en 1994, l'ancien ministre congolais de la Culture et écrivain, Jean-Baptiste Tati-Loutard, lui-même membre du Parti Congolais du Travail :

¹⁴ *Ib.*

Les réactions négatives, autant que je me rappelle, sont nées à partir du roman Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez (1985), chez quelques responsables du Parti, surtout originaires du Nord de notre pays, qui se croyaient attaqués. Mais Sony était défendu par certains responsables du Nord tel M. Alphonse Mboudo Nesa, alors Ministre du Commerce et membre du Comité central du P.C.T., auparavant Directeur général adjoint de la société A.G.I.P. Recherches, sponsor du Rocado Zulu Théâtre.¹⁵

En dépit des oppositions, l'écrivain a donc aussi bénéficié de soutiens politiques de quelques membres du PCT, d'une protection relative sous le régime du PCT. Des écrivains comme Jean-Baptiste Tati-Loutard et Henri Lopes, ce dernier étant l'actuel ambassadeur du Congo en France, parce qu'ils étaient aussi des responsables politiques, ont souvent été pour Sony Labou Tansi des défenseurs auprès des dirigeants congolais. Par ailleurs, compte tenu des réalités congolaises surdéterminées par la question ethnique, il n'est pas impossible, quand on sait que la majorité des artistes congolais est d'ethnie Kongo-Lari, que des personnalités influentes du monde des arts et de la politique, issues de la région du Pool, aient apporté à Sony Labou Tansi leur protection. Sous le parti unique, tout en lui reconnaissant de nombreux mérites, des membres du PCT n'arrêtaient pas de souligner que sa célébrité relevait du seul enthousiasme de la critique occidentale, et en particulier française. Ils suggéraient que la France et les éditions du Seuil avaient en quelque sorte « fabriqué » l'écrivain. En ces temps où le Congo était marxiste, cela équivalait à faire de l'écrivain un suppôt de l'ancienne puissance coloniale, un agent de l'impérialisme. En novembre 1994, le chef du Département de Philosophie de la Faculté des Lettres de Brazzaville, David Mavouangui, rappelait assez bien les termes du procès alors intenté à Sony Labou Tansi :

C'était au temps du 'Mono'. Il y a eu la désinformation habituelle. La satire politique de Sony non seulement irritait mais bousculait en profondeur l'idéologie rouge du Parti Congolais du Travail. Sony, 'naturellement'

¹⁵ DEVÉSA Jean-Michel, *Sony Labou Tansi : écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 16.

Cette citation est extraite de la réponse au questionnaire réalisé par l'auteur le 3 décembre 1994 auprès de Jean-Baptiste Tati-Loutard.

considéré comme contre-révolutionnaire, – parce que refusant le totalitarisme –, ne pouvait être que le produit de l'impérialisme français. En plus, ses relations avec les éditions du Seuil, au lieu de Présence africaine, conduisaient au soupçon, aux généralisations inimaginables. 16

Il convient néanmoins de rappeler que l'année 1979, année de la publication aux éditions du Seuil du premier roman de Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, est non seulement l'année de l'accession au pouvoir de Denis Sassou Nguesso, mais également celle du début de l'exploitation à grande échelle du pétrole congolais. Les décideurs et les agents économiques internationaux s'étaient efforcés de légitimer leur intervention en finançant différents projets socio-culturels. Sony Labou Tansi et la troupe du Rocado Zulu Théâtre en ont profité. Le manuscrit de *La Vie et demie* a ainsi transité par certains bureaux du ministère de la Coopération en France avant de parvenir aux éditions du Seuil au terme d'un trajet quelque peu balisé. De même, en 1985, au retour de la première invitation de la troupe théâtrale de Sony Labou Tansi, le Rocado Zulu Théâtre, au Festival de Limoges, Sony Labou Tansi commentait et justifiait en ces termes l'aide apportée par la compagnie française Elf-Congo :

Nous avons été aidés financièrement par Elf-Congo. Mais cela va dans le sens que je donne au progrès des mentalités : les sociétés qui œuvrent dans un pays doivent être considérées comme des partenaires à part entière, j'aurais dit des citoyens. Voici une chose que j'ai dite et que je redirai toujours : la culture, c'est-à-dire ce qu'il y a de meilleur en l'homme, doit se défendre contre la bêtise et la barbarie. Et cela, sur tous les plans. Aucune instabilité culturelle ne peut produire des économies viables. 17

Dans ce même ordre d'idées, le témoignage de Jean-Baptiste Tati-Loutard en 1994 est aussi précieux : « Sony comptait dans les années quatre-vingts beaucoup d'amis parmi les dirigeants des sociétés

¹⁶ *Ib.*, p. 14. Cette citation est extraite de la réponse au questionnaire réalisé par l'auteur le 14 novembre 1994 auprès de David Mavouangui.

¹⁷ TANSI Sony Labou, *Sony Labou Tansi : Aucune instabilité culturelle ne peut produire des économies viables*, Mwet (Brazzaville), n° 1270, 19 novembre 1985.

pétrolières ELF-Congo et AGIP Recherches. Il méritait leur soutien par son dynamisme culturel ».¹⁸

Cette position équivoque, permettant à Sony Labou Tansi de disposer de moyens importants pour son travail, tout en demeurant libre de sa parole, a fini par agacer certains. Au lendemain de la Conférence Nationale en 1991 et de la période dite de transition, Sony Labou Tansi affirmait que la démocratie congolaise cherchait à l'éliminer. Il se disait menacé et privé de passeport, après avoir été radié de la Fonction publique. En 1994, l'écrivain a déclaré ne plus pouvoir s'aventurer au centre ville de Brazzaville de peur d'une agression ou d'un attentat. Il figurait selon lui en bonne place sur la liste des gens à abattre. L'écrivain a écrit à ses amis français dès le 29 mars 1994 et leur a demandé d'organiser la solidarité en sa faveur. En France, en Europe et aux Etats-Unis, un mouvement de protestation a pris forme pour lui permettre de recouvrer la plénitude de ses droits. Cette bataille a été rude et éprouvante, car, pendant des mois, il a fallu convaincre, argumenter et persuader. La collecte de plus de 1700 signatures d'intellectuels et de démocrates français, belges, suisses, allemands, italiens, québécois, américains et africains n'a pas été facile.

A la différence des autres écrivains congolais, et plus précisément ceux d'avant les indépendances, Sony Labou Tansi avait un style littéraire tonitruant et virulent, style qui s'est imposé dans les années 80 à 90 et qui a dérangé les milieux politiques congolais. Il pénètre ainsi le monde littéraire congolais et interroge le pouvoir congolais, incarné par le colonel Denis Sassou Nguesso, s'inscrivant d'emblée dans la lignée des auteurs, comme l'Ivoirien Ahmadou Kourouma, dans la dénonciation des nouveaux pouvoirs ou dictatures héritées de la colonisation. La cible n'est plus l'occidental, l'Européen ou le colonisateur, comme ce fut le cas dans la littérature africaine congolaise des années 30 à 50, mais bien l'Africain lui-même qui reproduit le schéma comportemental du colonisateur. Sony Labou Tansi intervient donc sur la scène littéraire congolaise en emboitant le pas aux écrivains talentueux comme Jean Malonga, Emmanuel Dongala, Tchichelle Tchivela, Guy Menga, Maxime Ndébéka, Henri Lopès, Jean-Baptiste Tati-Loutard, Tchicaya Utamsi, Sylvain Bemba, etc. Ces écrivains ont beaucoup écrit sur la quête de

¹⁸ DEVÉSA Jean-Michel, *Sony Labou Tansi : écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 21.

Cette citation est extraite de la réponse au questionnaire réalisé par l'auteur le 3 décembre 1994 auprès de Jean-Baptiste Tati-Loutard.

liberté et de justice de l'homme, et dénoncé sévèrement la colonisation ainsi que ses méfaits. À la différence de Sony Labou Tansi, issu d'une famille très modeste, beaucoup d'entre eux sont originaires de familles aisées. Non seulement, ils ont eu un parcours scolaire et universitaire brillant, mais aussi ils ont poursuivi leurs études à l'étranger et occupé de hautes fonctions officielles dans le gouvernement.

Sony Labou Tansi a davantage contribué en restant écrivain, en gardant sa liberté d'expression, ainsi que son écriture, rebelle et violente, plutôt qu'en s'engageant dans la machine politique de son pays, machine dans laquelle il s'est ainsi vite fait « broyer ». La littérature étant le lieu où s'expriment par excellence l'utopie et la fiction, Sony Labou Tansi ne pouvait appliquer cette vision du monde dans la réalité de son combat politique, dans le monde politique congolais, régi, lui, par ses propres lois. De ce point de vue, certains politiques auraient bien pu penser que l'écrivain prenait ses désirs et ses rêves pour des réalités et qu'il était complètement déconnecté de la réalité du monde politique africain, en critiquant les injustices exercées par le pouvoir politique sur le peuple et en aspirant à un monde égalitaire pour tous. L'écrivain faisait donc là preuve d'une forme d'incapacité totale à comprendre le réel et pouvait être qualifié de « populiste », en mettant en avant de manière excessive les revendications et les aspirations du peuple, tant dans sa littérature que dans son action politique. Incompris, l'écrivain a rencontré des entraves dans son parcours politique, très bref, d'autant plus que sa vision s'opposait à celle de nombreux leaders politiques congolais, lesquels préservaient principalement leurs intérêts personnels. Quinze années après sa disparition, survenue le 14 juin 1995, cette perte a laissé un grand vide dans la littérature congolaise, surtout dans les années 90, malgré la présence d'écrivains comme Alain Mabanckou¹⁹ ou Henri Djombo²⁰.

¹⁹ Célèbre dans les milieux littéraires francophones et anglophones, Alain Mabanckou demeure l'écrivain africain contemporain le plus récompensé avec une dizaine de prix littéraires à son actif pour son œuvre romanesque notamment, abordant le thème de la gestion d'un État, à savoir la déliquescence de l'Afrique actuelle et le devoir de mémoire, et d'autres thèmes comme l'amour de la mère et de la patrie, la nostalgie de l'enfance et le sentiment d'exil.

²⁰ Plus récemment connu et ayant rédigé quatre romans entre 1990 et 2005, Henri Djombo est à la fois un homme de lettres et un homme politique, actuellement ministre de l'Économie Forestière, chargé de la Pêche et des Ressources Halieutiques depuis 1998. Économiste de formation, ministre des Eaux et des Forêts de 1980 à 1984, ambassadeur du Congo en Bulgarie de 1986 à 1988, Henri Djombo est arrivé en littérature avec un thème nouveau, celui de la gestion des entreprises, lié à la problématique du développement de l'Afrique. Sa littérature est clairement engagée, tout comme celle de Sony Labou Tansi, à la seule différence qu'il a choisi

Pour conclure, retenons que Sony Labou Tansi a apporté à la littérature congolaise une force et une vision nouvelles, reflétant, certes avec beaucoup de caricature, les problèmes de la société congolaise de son époque. Tant dans sa littérature qu'en politique, il s'est démarqué en s'opposant aux pratiques des pouvoirs en place, sans se compromettre ni se contenter de sa notoriété littéraire, surtout remarquée à l'extérieur de son pays. Il reste l'un des écrivains qui aura transformé et interpellé le monde littéraire et politique congolais dans les années 80 et 90.

lui de rester à l'intérieur du système politique congolais pour y apporter un changement concret, Sony Labou Tansi n'ayant jamais siégé à l'Assemblée depuis son élection comme député en 1992.

Bibliographie

Ouvrages

DEVÉSA Jean-Michel, *Sony Labou Tansi : écrivain de la honte et des rives magiques du Congo*, Paris, L'Harmattan, 1996, 379 p.

TANSI Labou Sony, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, 191 p. (Points ; 569)

TANSI Labou Sony, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985, 200 p. (Points Roman ; 680)

TANSI Labou Sony, *Le Commencement des douleurs*, Paris, Seuil, 1995, 155 p.

TANSI Labou Sony, *La Parenthèse de sang*, suivi de *Je Soussigné cardiaque*, Paris, Hatier-LEA, 1981, 159 p. (Monde Noir Poche ; 11).

Articles

KOLÉLAS Bernard, « *Éloge funèbre en hommage à Sony Labou Tansi, par le député-maire de Brazzaville* », *Sang'Olo* (Brazzaville), n° 003, juillet 1995, p. 2.

KPATINDÉ Francis, « *Sony Labou Tansi : les politiciens sont disqualifiés* », *Jeune Afrique* (Paris), 20-26 mai 1993, p. 22.

TANSI S. L., « *Sony Labou Tansi : Aucune instabilité culturelle ne peut produire des économies viables* », *Mweti* (Brazzaville), n°1270, 19 novembre 1985.

TROISIEME PARTIE :

LA LITTERATURE DU CAMEROUN

13.

MONGO BETI ET LA POETIQUE DU REGARD DANS *TROP DE SOLEIL TUE L'AMOUR*

BISSA ENAMA Patricia
(Université de Yaoundé, Cameroun)

Résumé

Placé sous le thème du regard et de l'observation (que sous-tend l'idée de l'astre brûlant), le roman de Mongo Beti est un regard sur la situation de l'Afrique moderne. Le regard d'un avocat marron Eddie est celui au prisme duquel se laisse saisir cette société. Le roman crée un relais de regards : celui du journaliste enquêteur Zamakwé et de ses confrères, celui du policier narrateur d'extras Norbert et enfin celui d'un haut fonctionnaire très riche, le fils naturel et invisible de Zamakwé (de l'expatrié Georges Lamotte et enfin le regard d'un être tapi dans l'ombre qui tire les ficelles de l'histoire et crée les épisodes les plus macabres du texte).

Ainsi, sous le prétexte d'une conquête, la narration fait un relevé systématique des vérités cachées de la société africaine. Le roman policier est, pour ainsi dire, le roman de la société, et l'extériorisation des réalités sociales. Cet aspect de l'esthétique policière est certainement ce qui fascine le plus les auteurs africains engagés dans l'écriture de la dénonciation, des revendications et l'élucidation des énigmes. Le monde moderne africain demeure donc une énigme qui reste toujours à élucider.

C'est agaçant d'être persécuté par des gens qu'on ne voit pas...¹

Le texte de Mongo Beti, *Trop de Soleil tue l'amour*, sur lequel s'appuie cette étude nous offre l'opportunité de lire le roman moderne post-colonial à travers l'appropriation d'une esthétique particulière et à travers

¹ *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Ed. Julliard, Pocket, 1999, p. 68. (Toutes nos références seront tirées de cette édition).

le jeu des regards croisés et d'une narration alternée. D'une part, il s'agira pour nous, grâce à l'analyse des regards qui traversent la narration, de retracer les métamorphoses du sujet narrant, dans ses différentes manières et postures qui l'aident à mieux voir, sentir et traduire les faits. Nous analyserons ainsi la fonction exploratrice du regard par le biais de celui qui choisit de raconter un certain vécu. D'autre part, nous opèrerons des excursions narratives pour explorer les regards hors champ qui, comme des voix off au théâtre, imposent le regard comme thème fédérateur du roman de Mongo Beti et d'une certaine littérature, comme pour dire : *suivez mon regard*... L'observation de la société et plus précisément de la société moderne est donc une fois de plus l'exercice auquel Mongo Beti se livre allègrement. La poétique du regard serait donc la question que Mongo Beti pose en filigrane au lecteur lorsqu'il lie/lit les événements marquants de sa société : Quel regard posons-nous sur les événements ? Ou encore, comment le regard d'un énonciateur peut-il guider son interlocuteur ?

En effet, le regard requiert plusieurs dimensions. Dans son acception la plus vaste et partant, la plus dominante, il nous reviendra de suivre et de saisir le regard du narrateur en train d'observer les individus, leurs habitudes langagières et leurs actes non moins marqués d'un certain paradoxe. Si dans un sens premier le regard revêt une connotation neutre et à savoir : porter sa vue, son attention sur quelque chose ou sur quelqu'un, regarder peut aussi renvoyer à l'expression contenue dans les yeux de celui qui observe. Mais dans le contexte le plus intéressant pour nous, le narrateur se révèle être un personnage omniscient et omniprésent caché derrière tout, et dont l'œil accompagne le déroulement des événements. Regarder revient donc à observer, à examiner et implique des notions axiologiques d'évaluation et de jugement. Il s'agit de forcer l'autre à livrer son secret, ce qu'il cache enfoui. Nous sommes là assez proche du sens étymologique du mot 'regard' que Jean Starobinski réprecise dans *L'Œil vivant* :

[...] la racine ne désigne pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt l'entente, le souci, la garde, l'égard, la sauvegarde, affectés de cette insistance qu'exprime le préfixe de redoublement ou de retournement. Regarder est un mouvement qui vise à reprendre sous garde... l'acte du regard ne s'épuise pas sur place : il comporte un élan persévérant, une reprise obstinée, comme s'il était animé

par l'espoir d'accroître sa découverte ou de reconquérir ce qui est en train de lui échapper².

En outre, il nous semble que ce regard correspond, au-delà de tout, au thème freudien de la *perception-conscience*. Cette notion fait allusion à un regard relativement statique, en ce sens qu'il n'implique pas d'actions particulières, mais plutôt une position : une perception du monde plutôt qu'une interaction avec lui. Pour reprendre les termes de J. Starobinski, l'acte de regarder n'est que très rarement et purement contemplatif. Il s'accompagne plus généralement d'un effort pour « *saisir, déshabiller, pétrifier, pénétrer* » (p. 13). A travers un personnage atypique, Zamakwé, de son petit nom Zam, l'auteur donne une vision panoramique du pays de la fiction. Entre larcins, rackets, cambriolages, avalanches de meurtres, disparitions suspectes, enlèvements, abus policiers et spoliations seul prédomine le regard inquisiteur d'un personnage qui traque son objet, celui de l'auteur qui, à travers différentes positions narratives, crée des dédoublements discursifs qui souvent gênent nos habitudes de lecture. Ce faisant, il cède alternativement ses attributs à des narrateurs plus ou moins importants et dont le rôle n'est pas moins explorateur.

Sur le plan esthétique, nous réalisons que nous sommes ici plongé de plain-pied dans la littérature policière, avec tous les regards coordonnés (d'un narrateur, d'un enquêteur voire d'un lecteur) que celle-ci valorise fondamentalement, elle s'adapte parfaitement au ton et aux propos qui construisent le texte de Mongo Beti. A travers ce récit, l'auteur explore toutes les possibilités que peut offrir un texte, dans ce sens où Yves Reuter affirme :

L'enjeu du roman policier est la possibilité même du récit, un récit qui soit complet et non lacunaire. Et le problème de l'enquêteur est, poursuit-il, à partir de fragments matériels (les indices) et narratifs (les témoignages) le plus souvent énigmatiques et contradictoires, de reconstituer le récit véridique d'un scénario caché. L'enquête s'efforce d'établir une relation cohérente entre les diverses observations visuelles pour les constituer en une séquence cohérente³.

² Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 11.

³ Yves Reuter, *Le Roman policier*, Dunod, pp. 11-12.

Dès lors, ce qui nous intéresse en premier dans ce texte, c'est la posture d'un narrateur engagé dans un travail de détection et de révélation, d'une vérité, de sa vérité. Il nous reviendra de dégager les conditions lisibles de mise en discours du sujet percevant et énonçant, tel qu'il se déploie dans le schématisme de l'imagination comme dans la figuration de la langue, dans l'expérience des valeurs et des tensions, à travers les formes de la description et la représentation de la modernité. Au regard de ce narrateur va s'ajouter celui des personnages enquêteurs incarnés par deux figures fortement symboliques : le policier Norbert et Eddie, un rapatrié de France devenu avocat par la force des choses. Ceux-ci constitueront les regards que le texte de littérature policière tentera de mettre en exergue pour relever la face inavouée du monde ainsi décrit. Se trouvent ainsi mêlés deux pans principaux de notre exploration du texte : la question 'subjective' du point de vue d'une part et, d'autre part, celle de la valeur énonciative de la littérature policière qui semblent sous-tendre l'idée d'engagement de l'œuvre Mongo Beti.

I- Les regards dans la narration

I.1- Les intrusions du narrateur

Ce qui intéresse ici, c'est la manière avec laquelle la narration organise le voyeurisme dans le texte. Animé d'une réserve de pure apparence, le narrateur-écrivain passe pour un personnage neutre dans la narration. Mais cette attitude ne correspond pas longtemps avec la verve corrosive que l'on a toujours connue aux différents porte-parole de Mongo Beti, et surtout le désir qui a toujours animé cet auteur de placer en filigrane de son discours une société plus réelle que fictive⁴. Aussi, verrons-nous le narrateur s'insérer dans la trame fictionnelle par des remarques et des « nous » intempestifs⁵.

⁴ Les mots ne manquent pas au narrateur pour dire sa société : « c'est sur nous qu'on se penche, constate-t-il, pour se faire une image des époques barbares de l'histoire de l'humanité. Avons-nous un avenir collectif ? Peut-on aimer ce pays, théâtre probable des génocides de demain, prochain Rwanda sans doute ? ... », p. 105.

⁵ Il dira par exemple : « En vérité, une lourde tuile s'est abattue un jour sur *notre* homme qui, dans la réalité si vous ne le saviez pas encore, lecteur, c'est *ma* faute, se prénomme Norbert », p.123) ; ou encore : « 'Je vais voir ce que je peux faire'. Cette formule est utilisée ici par les fonctionnaires pour éviter tout effort et se dérober à la sollicitation d'un usager » (p. 122) ; et aussi, « Pour revenir à *nos* moutons, *ici* toutes les formes de la trahison, félonie, bassesse,

Nous pouvons le souligner, l'emploi presque litanique de l'embrayeur 'ici' marque le lieu où se trouve celui qui délivre un énoncé. En même temps, la présence du lecteur spécifiquement désigné, comme aussi l'insertion par moments d'un discours à la première personne « nous », place en pôle position la question : « qui parle, qui raconte ? ». Le locuteur-narrateur semble se donner un malin plaisir à situer le *nous* et l'*ici* par rapport à un *vous* qui serait le narrataire, ou le lecteur générique anonyme, mais au faite de la réalité ici décrite et par opposition à un *ailleurs*, sous-entendu bien meilleur que ce qui existe *ici*. C'est donc en fin de compte cet *ici* que le regard du narrateur tient à explorer. Car voir est dans le fond un dévoilement et devient synonyme de dire. L'un et l'autre obéissant au même objectif de saisie. Aussi, ne sommes-nous pas surpris de noter les instructions inconfortables d'un narrateur-écrivain qui se laisse prendre en flagrant délit d'écriture. Les mots en italiques dans le texte donnent, à cet effet, du relief à l'acte d'écrire (cf. pp. 63/75).⁶ L'implication du romancier dans ses œuvres est un art que Mongo Beti a toujours affectionné. Elle lui permet tantôt de révéler l'intérêt profond qu'il porte à son héros et de supprimer toute distance entre eux (*Ville cruelle* et *Mission terminée*), tantôt de rappeler que ce *nous* est bel et bien l'auteur du texte proposé à notre lecture. Il sera donc par exemple, dans *Remember Ruben*, témoin attentif et admirateur des gestes du militant rubéniste Mor-Zamba.

La première personne du pluriel endossée très fréquemment par le narrateur montre à la fois le lieu où se trouve le narrateur, et surtout le type de regard (panoramique, critique, comparatif) qui prévaut dans le récit. Il s'agit en effet du regard d'un narrateur doté d'autorité et rivé à la fois sur les scènes étonnantes de cette société d'*ici* et sur la réception du texte par un destinataire (lecteur) virtuel. Car, c'est sous forme de tableaux et de caricatures que ce monde est présenté. Outre ces allusions faites dans la narration, il existe un regard off digne d'intérêt et qui

délation, déloyauté, fourberie, double jeu, adultère, et *j'en oublie*, se côtoient et se rencontrent à chaque pas et bien plus souvent que les lépreux qui peuplent *nos* trottoirs » (p.104). C'est nous qui soulignons.

⁶ Les prises de distance du narrateur par rapport à son discours sont bien mises en évidence, comme c'est le cas dans ce commentaire au sujet de l'accident mortel provoqué par le chassé-croisé des véhicules sur la route de Zoatoumnda. Voici en quels termes celui-ci est présenté : « Ce qui se passe ensuite mériterait de figurer à jamais dans les annales de la sécurité routière », (p. 92) ; ou encore cette autre remarque qui ne dissimule nullement la fonction du narrateur-locuteur : « Faisons grâce au lecteur des quelques échanges aigres-doux inévitables entre des protagonistes... », (p. 94).

confirme le sentiment que le terme de perception est ici important. La thématique qui ressort de cette œuvre et qui est fondamentale est la vue, car tout les sens contribue à renforcer la vue, la perception du monde. Cette idée sera partagée par Tzvetan Todorov qui, reprenant Louis Lambert, parlera des : « *cinq sens qui n'en sont qu'un seul, la faculté de voir* » au point où l'on pourrait les désigner tous comme des thèmes du regard⁷. Le narrateur se livre parfois à un jeu de mystification et de démystification digne des séries *policières*. Il contribue ainsi à aligner le roman *Trop de soleil tue l'amour* dans cette catégorie de romans d'enquête que Tzvetan Todorov⁸ considère comme des récits doubles, marqués par un redoublement discursif ou par une superposition de discours, où la narration raconte à la fois le crime et l'histoire du déroulement d'une enquête.

I.2- Le hors-champ narratif

Il s'agit parfois, pour Mongo Beti, de paraître au grand jour pour révéler une vérité à peine voilée, pour analyser et interpréter les données du social qu'il s'amuse à souligner. Déjà le titre, *Trop de soleil tue l'amour*, en lui-même traduit cet exercice. Un lien évident semble ainsi être fait entre les sens (la vue) et l'affectivité (l'amour). L'œil s'ouvre et voit grâce au soleil, de même que le cœur se dilate par l'affection et l'amour qui l'animent. Les deux liés et soumis à une révélation, dirons-nous prométhéenne. Le soleil nous amène à considérer l'organe de la vue dans sa fonction de réception. L'ouverture des yeux étant un rite d'accès à la connaissance, un rite d'initiation. *La Bible* foisonne d'exemples de cet ordre. La Fontaine de Siloé et l'aveugle de Jéricho, les disciples d'Emmaüs ou encore Saul de Tarse sur le chemin de Damas. Est-ce un hasard si les yeux du Père Mzilikazi dans *Trop de soleil* ont été prélevés à la suite de son assassinat ? L'œil élevé à un certain degré indique la condition surhumaine, celle où la clairvoyance atteint la perfection : épiphanie d'un genre nouveau, trop de soleil peut tuer...

De ce point de vue, la page de couverture est fortement parlante. Bien qu'étant le fait de l'éditeur, pour des besoins de prospection commerciale, elle n'offre pas moins un lieu d'analyse de la question du

⁷ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Ed. Du Seuil, Coll. Points, 1970, p. 127.

⁸ Tzvetan Todorov, *La Poétique de la prose*.

regard et de la vérité brute et « aveuglante » que livre le roman. En effet, la couverture place en une sorte de frontispice un homme noir, les yeux couverts d'un bandage blanc portant par-dessus de larges lunettes solaires noires. Se tient à sa droite une femme noire élégamment vêtue et à sa gauche un représentant des forces armées tenant dans sa main une liasse de billets de banque. Le contexte iconographique que rappelle cette présentation est aussi celui qui se signale dans le titre : trop de soleil tue l'amour comme aussi trop d'amour tue l'amour. Ne serait-ce pas une métaphore de celui que l'amour de son pays aurait rendu aveugle et livré à la brutalité des dictateurs ? Mais, la question reste de savoir si la réalité est tellement intolérable qu'on ne peut la voir à l'œil nu, ou alors si, malgré le désir de voir, des forces contraires nous font obstacle. De même, la figuration contenue dans le titre fonctionne comme une mise en abyme de la situation de l'écrivain. Mongo Beti, écœuré par la réalité sociale, les délits, les crimes et autres exactions dans l'univers de *l'ici* en a le souffle coupé, au propre comme au figuré. Ce ne peut donc être qu'en aveugle et avec un bandeau sur les yeux qu'il flaire la difficile réalité. Fermer les yeux sur les malheurs – pour les vivre intensément – prendre à bras le corps les abus de sa société, ne seraient pas une allégorie du jazz et de la philosophie pacifiste de Martin Luther King dont la présence et les traces surplombent le récit ?

1.3- Vie des mots et révélation

La narration offre l'occasion au narrateur de dévoiler les indices jusque-là cachés dans le récit. Le premier travail que l'écriture semble s'octroyer est de montrer la vie indicible dont le livre serait une tentative de description. Sur un plan stylistique, certaines notes de bas de page sont de véritables recadrages du sens des mots. Elles fonctionnent d'abord sur le mode de la traduction des expressions placées dans le texte, en langue locale. C'est le cas pour les pages 14 et 31. Pour citer quelques exemples, le mot *Mouf* est traduit par : « fous le camp » (p. 107). Souvent, il est question d'une contextualisation d'un vocable et d'un glissement sémantique qui déplacent le sens originel pour le réadapter. Ainsi, l'auteur sent la nécessité de révéler le sens profond des mots et des expressions utilisés : « *ça fait quoi* » sera traduit en note de bas de page : « qu'importe » (p. 99) ; « *la concession* » entendue : « la propriété » (p. 187). Le verbe « *déranger* » (p. 132), est rappelé comme faisant l'objet d'une

utilisation particulière, impropre, le mot adéquat étant : « embêter », dans la phrase : « Ils (les Français) dérangent ». Les tournures et locutions dialectales qui relèvent des adaptations de la langue font partie de ce regard curieux et amusé que l'auteur suscite par rapport à une société qu'il redécouvre. D'ailleurs sous le prétexte de faire la critique des expressions interdites et régulièrement employées dans un quotidien, la narration, à travers, le directeur de publication, Lazare Souop, fera un inventaire des tournures incongrues qui relèvent du français africain. Cette démystification des impropriétés est, selon lui, un manque de maîtrise du canal linguistique. Les commentaires ironiques qui en découlent sont paradoxalement présentés en références de bas de page, dans un espace à mi-chemin entre l'auteur, l'éditeur et la narration.

L'écriture de Mongo Beti, telle qu'elle apparaît dans *Trop de soleil tue l'amour*, s'inscrit dans la logique narrative de ses textes antérieurs à savoir : une critique lucide de la société qu'il peint. L'écriture qui se conçoit sur le principe d'une double sémantisation, semble souligner la nécessité d'une construction sociale plus démocratique. Le regard de l'écrivain se voudrait dans le fond, d'autant plus dense, qu'il sera doublé par celui d'un personnage narrateur qui prend en charge le récit et regarde à son tour cette société pour mieux en étaler les bas-fonds.

En outre, la structure du récit prévoit un épilogue qui fonctionne comme une levée de rideau, où tous les mystères, ou du moins, l'une des principales énigmes est en partie élucidée. Plusieurs aspects du texte de Mongo Beti nous informent qu'il s'agit d'un roman policier. Certes, nous notons d'emblée la présence d'un cadavre troublant dans le placard du journaliste Zamakwé, ensuite l'évocation d'un assassinat, celui du père jésuite Maurice Mzilikazi. Mais ce meurtre ne fera l'objet d'aucune entreprise ou démarche d'élucidation dans l'œuvre, toutefois, l'auteur du crime est presque identifié, désigné implicitement entre les lignes du texte. Ce sont par conséquent ces meurtres et autres forfaits non élucidés qui font du roman un récit policier et particulièrement de l'enquête un mode d'écriture générique.

II- Narration policière et pacte de vérité

La volonté lisible et manifeste que le récit a de se donner comme une enquête policière est précisément ce qui trouble l'adhésion du lecteur

à une telle classification. Certes, il y a des faits marquants une énigme à éclaircir, un enlèvement suivra qui mérite lui aussi la recherche de la vérité et signale des agissements obscurs et suspects. Outre les faits intradiégétiques propres à l'intrigue policière : un meurtre, un criminel ou des coupables et un enquêteur, la narration fait explicitement allusion à des situations qui participent de l'art du récit policier. Le narrateur décrira, par exemple, la course poursuite dans les rues de Zoatoupnda, comme une scène « *qu'on ne voit que dans les premières séries policières américaines, du genre Starsky et Hutch* » (p. 93). De telles références aux réalités cinématographiques, en même temps qu'elles disent la volonté de voir le texte comme un récit policier, rappellent qu'il s'agit d'une fiction et d'un récit qui exploitent les arcanes du 7^e art.

Avec l'entrée en scène du personnage fonctionnaire de police, les interrogations qui ponctuent la narration se présentent sous les formes consacrées aux enquêtes policières. Au sujet du décès de l'épouse du chef de l'Etat, il prononcera cette phrase toute faite : « quel pouvait bien être le mobile du crime ? » (p. 85). En d'autres termes dans cette société, le mystère est ce qui fait la vie : tout est suspect. Tout peut faire l'objet d'une enquête car il n'y a de logique nulle part. Même les policiers que l'auteur fait mouvoir dans l'espace de la fiction amène le lecteur à s'interroger sur le bien fondé des forces de l'ordre. Le jeu des différentes narrations laisse donc voir le récit de plusieurs crimes, délits et transgressions. Ce sera le cas pour les scènes marquantes présentent dans le récit : le vol de la collection de musique Jazz du journaliste Zamakwé ; la mort du révérend père Maurice Mzilikazi, le cadavre non identifié, les filatures par des inconnus, et autres menaces de mort qui planent sur Zam et Eddie, son avocat de circonstance. En fait, pour le narrateur-enquêteur, le criminel ne semble pas avoir besoin d'être démasqué. Le récit sous-entend qu'il s'agit d'une force puissante au-dessus de tous : l'Etat. Comme le père Mzilikazi, Zamakwé se trouve, dit-on, dans « le collimateur des tueurs du pouvoir » (p. 51). En réalité, tout porte à croire que le pouvoir en place représente la main invisible qui détermine le destin de chacun et possède un droit de vie ou de mort sur les individus. Ainsi l'assassin étant masqué et évoluant dans l'ombre, il revient à l'enquêteur de retrouver, comme disent les théoriciens et les praticiens de l'art policier : le pourquoi et le comment du crime.

Si tels sont les méfaits et autres énigmes qui animent la narration, un constat revient qui résume cette écriture : comment dire le malaise de cette société. La scène qui ouvre la série des actions répréhensibles est

symbolique et révélatrice du choix d'écrire. En effet, l'incipit décrit le journaliste Zamakwé en quête du mot juste qui traduirait en profondeur toute la souffrance qu'il ressent à la suite du cambriolage dont il est victime. Zam est saisi « occupé à rédiger un message fax ». La récurrence du propos en dit long sur son embarras : « comment vais-je tourner la chose ? se disait-il en rédigeant son fax », « Il se disait par exemple comment vais-je bien tourner ça ? », « On ne pète pas les plombs parce que des petits voleurs de poules vous ont soulagé d'une centaine de CD de jazz. Bon sang, c'est pourtant ce qui m'arrive », (pp. 7-8). En somme, la situation des personnages les expose à revendiquer un bien-être pour eux-mêmes et aussi pour les autres dont ils sont des porte-parole. Ceci fait du narrateur un explorateur des énigmes, malaises, souffrances et incongruités du monde de la fiction.

Le commissaire divisionnaire, chargé d'interroger le journaliste Zamakwé sur la découverte d'un cadavre dans son appartement, se trouve mis à mal par le zélé mythomane, Eddie, dont il est dit que nul n'avait souvenir d'un examen ou d'une scolarité quelconque que ce dernier aurait présenté (pp. 45-46). L'avocat marron, comme le désigne la narration, est un imposteur, trafiquant de drogue, rapatrié par charter dans son pays dont « la *phraséologie alambiquée* » (p. 38) confond le très haut gradé de la police nationale. Cette ironie qui ne manque pas de piquant en même temps qu'elle dédramatise l'enquête sur le cadavre retrouvé, interroge sur la valeur intrinsèque de ces fonctionnaires bardés de titres. En effet si pour ce haut gradé, le titre ne fait pas la valeur, pour Eddie, son passé de baroudeur, sans aucune formation intellectuelle, fait à la perfection la toge qu'il vient d'usurper.

Le travestissement semble donc être un élément lié aux thèmes de l'enquête et de l'élucidation. L'enquête qu'Eddie l'avocat entreprend d'abord par sympathie pour Zamakwé, ensuite parce qu'il est devenu à son tour la cible d'une poursuite mystérieuse, s'avère efficace. Il peut dès lors tourner en dérision la police et tous ses hauts responsables. Outre d'Eddie, le narrateur joue aussi le rôle d'enquêteur, ses immixtions dans le texte l'ont prouvé. Les crimes sans auteurs véritables semblent être parfois de simples prétextes comme aussi bien les cadavres trouvés chez Zamakwé étaient des corps tout simplement délocalisés, à des fins de créer la psychose dans l'esprit du journaliste. La mort du père jésuite est l'œuvre des escadrons de la mort sans lien évident avec le pouvoir étatique. Le vol des disques compacts est resté non élucidé. En d'autres termes, *Trop de soleil tue l'amour* est prétexte à enquêter et à dire la société de référence. Le narrateur-enquêteur semble donc être mu par une

passion : voir sans être vu. En somme, le jeu du regard est le leitmotiv de ce texte.

Nous assistons à un tourniquet de déguisements et de prénoms empruntés qui participent lui aussi de ce camouflage. Nous pouvons noter le fait que PTC est l'appellation burlesque de Lazare Souop, directeur du journal (p. 29) ; de son vieux complice en *jazzomanie*, Eddie, déguisé en avocat, il est dit : « *L'avocat qui n'en était pas un, s'appelait communément Eddie, bien qu'Eddie ne fût pas vraiment son nom, ainsi qu'il arrive souvent ici* », (p. 44). Même l'expatrié Georges Lamotte ne dit pas véritablement qui il est. L'enquête sur le trafic de faux médicaments est un alibi pour se retrouver comme espion en terre africaine. Rien n'est sûr dans cet univers. Entre les faux noms (Eddie), les noms en abrégés PTC, les diminutifs, Zam ou Bébète, les surnoms, commissaire sergent Garcia l'africain (p.124) ou le policier amateur d'extras, le lecteur se croirait face à une pièce de théâtre en train de se jouer. L'illusion fusionne avec l'illusoire. Si la personnalité de l'enquêteur, ici Eddie, est comique à tous points de vue, c'est parce qu'elle est fondée sur un mensonge qui fait de ce dernier une sorte de mythomane. L'intrigue policière, elle aussi dans le récit, connaît cette fluctuation qui la prive de consistance, du fond sérieux et captivant qui anime toute quête -enquête. Toutefois, un regard demeure qui détaille les faits, celui de l'enquêteur.

III- Le regard de l'enquêteur

Le sens de *Trop de soleil tue l'amour*, comme celui de tout récit policier, est régi par un tissu de relations internes complexes que l'enquêteur se donne pour mission de délivrer. Et, prenant le contre-pied du critique André Vanoncini qui affirme parlant du genre policier, de son organisation sémantique et de son statut pragmatique paradoxal : « *Issu directement du questionnement que la société industrielle adresse à son propre mode d'existence, il (le roman policier) s'interdit de référer au fonctionnement réel de cette société (...), il dénie à la production narrative sa faculté représentationnelle* »⁹. En effet, dans le cas d'espèce, Mongo Beti semble plutôt attribuer à son texte des fonctions différentes : le jeu de l'enquête est animé par la puissance référentielle du texte. Il demeure donc que le roman nous intéresse parce qu'il fait un gros plan des circonstances sociales et

⁹ André Vanoncini, *Le Roman policier*, PUF, N°1623, (1993) 2002, p. 10.

psychologiques qui engendrent la violence, le crime et les délits dans la société. Certes, nous avons noté que le crime naît de ce que, de façon primordiale et métaphorique, l'individu ne prend racine sur aucun socle ni spatial, ni génétique. Parce que profondément meurtrier, il se trouve comme Caïn condamné à l'errance, donc, privé d'ancrage. Le roman pose en arrière plan une problématique générale : il interroge sur l'état de dégradation de la société que l'enquête aura pour tâche de mettre à jour.

Hormis le journaliste politique Zamakwé, dont le travail du regard est presque essentiellement parce que lié à sa profession, une équipe de trois autres personnages : l'avocat Eddie, Norbert l'amateur d'extras et l'ami Georges Lamotte s'illustrent particulièrement par une observation froide de la société qui les entoure. Ils sont précisément ceux qui portent le regard le plus lucide sur les faits dans le récit. Eddie et Georges sont simplement désignés comme des homologues de deux enquêteurs connus des séries policières américaines : *Starsky* et *Hutch* (p. 93). Assimilés à ceux-ci par la couleur, ils leur ressemblent aussi parce qu'ils mènent en duo les différentes enquêtes qui émaillent le texte. Ils s'occupent entre autres de l'enlèvement de Bébête, la compagne du journaliste et la mère du fils de Georges Lamotte, des mystérieux cadavres retrouvés cachés dans le placard du même journaliste. Le tandem s'intéresse aussi au trafic de médicaments. Mais, au-delà de ces enquêtes menées officiellement, Georges Lamotte est un espion français venu sur le continent africain pour le compte de son pays et pour des intérêts à peine avoués. Ce qui frappe particulièrement dans cette démarche pour retrouver la vérité est que chacun des enquêteurs est lié de près ou de loin aux personnages victimes : Eddie est l'ami de Zamakwé et Georges l'ancien amant d'Elisabeth. Tous deux sont par ailleurs convaincus que le pouvoir en place, machine aveugle et impitoyable, a partie liée avec les différents événements, énigmatiques de surcroît.

Le texte de Mongo Beti met en scène trois personnages-types du roman policier : le détective, le criminel et la victime. Trois personnages jouent le rôle de détective : Eddie, l'avocat marron, Norbert et Georges. La victime est incarnée par le personnage de Zam, mais la nuance ici est que pour l'instant, il est victime au sens premier du terme. Il subit simplement les coups du sort sans en mourir, bien que l'auteur ne déroge pas à la règle sacrée au policier : la présence de cadavre(s). Il les fait exister mais *in absentia*. A ce sujet, l'absence dans le roman policier est un fait fondamental. En réalité, la victime assassinée, par son absence et son

silence, angoisse et suscite des interrogations. C'est le cas de toutes les morts que le roman policier brandit comme étant l'œuvre d'un individu. En effet, tel est ce que veulent dire les praticiens du genre, Mongo Beti aussi : « *La fonction historique du roman policier [est] de dépouiller la mort de son dernier reste de transcendance puisqu'il la réduit à l'instrument d'un assassin* » (p. 8). La mort, par le silence qu'elle crée, fait de la victime une absence entendue comme caractère de ce qui manque dans l'emplacement où il est attendu, où il se trouve habituellement, là où sa présence serait considérée comme normale. La notion d'absence évoque ainsi une attente, une déviance par rapport à un ordre ; elle constitue donc une anormalité. Ce déséquilibre qui est la condition de tout mouvement exploratoire motive le désir : désir d'en savoir plus et de faire parler le silence, de combler le vide. Enfin le criminel est le personnage qui intéresse au plus haut point l'auteur. Car connaissant son goût légendaire pour la littérature de dénonciation et de révolte, Mongo Beti s'est toujours plu à lever les masques et à révéler les vérités prétendues cachées. Rappelons, parmi tant d'écrits, *Main basse sur le Cameroun*. Dans ce contexte, nous le verrons, le criminel est une personne tantôt morale tantôt physique, mais qui demeure invisible jusqu'à la fin. Il fascine parce que dans l'ombre, il tire les ficelles d'une situation. Ces suspects à peine identifiés sont désignés par des pronoms personnels ou compléments d'objet foncièrement vagues : ils, les, eux, en italiques dans le texte (pp. 30 et 87) ; ou encore par l'expression métonymique : « la voiture suiveuse ». (p. 83).

A la fin, un meurtrier, stratège de la dissimulation à savoir, entre en scène mais reste voilé : le fils naturel et méconnu de Zamakwé. Les enquêteurs seront reconnus dans le champion de l'élucidation, le policier Norbert. Eddie, quant à lui, trouve sa voie en tant que détective privé, avocat marron, solidaire de son ami Zamakwé. Il est de par sa fonction improvisée, celui par qui la narration livre les détails les plus croustillants de l'enquête et celui par qui la société du texte est mise à nu. En effet, les deux premiers sont tout simplement deux incarnations, pareillement représentatives, d'un monde négatif. Dans ce contexte particulier, le fils puissant et malveillant, au même titre que le policier corrompu, exploite à fond le système gangrené qui lui offre argent et pouvoir. En analysant les différents visages qu'adopte le 'scruteur' énonciateur du texte, nous justifions le genre adopté, la littérature policière, comme jeu de regard(s) sur une société et expression d'une modernité de style. Il nous semble que l'auteur s'efforce d'établir une relation logique entre une réflexion

sur le vécu et l'instauration d'une forme esthétique particulière. Nous pouvons donc constater avec A. Vanoncini que :

L'enquête devient ainsi un témoignage sur la spécificité d'une communauté humaine, d'un espace urbain, d'un processus économique ou politique. [...]. Dès lors l'investigation dans ces récits, à part l'élucidation d'un crime, fournit presque toujours au lecteur un supplément de connaissance à travers une vision inédite et, souvent, un discours dénonciateur de la réalité¹⁰.

Le roman policier exacerbe dans une certaine mesure les modes d'écriture traditionnels de la littérature fictionnelle. Nous en voulons pour preuves, les développements narratifs qui ne s'orientent pas toujours en ligne continue d'un point initial vers un point final qui est le terme de la fiction. Mais, le genre policier admet et exploite les variations rythmiques, l'enchaînement d'épisodes et l'insertion d'unités descriptives. Le suspens devient donc élément clé de la narration, reconnu à sa juste valeur. *Trop de soleil* allie l'enquête policière à la transparence réaliste ; aussi le genre autrefois marginalisé et malfamé occupe-t-il une position de plus en plus intéressante dans le champ littéraire global et dans celui de la littérature moderne africaine. En fait, tout en mettant à nu les rouages de la société moderne, le roman policier de Mongo Beti récupère les forces profondes qui animent la littérature fictionnelle en général, la structure fondamentale du texte narratif pour un rendement maximal sur le plan référentiel et pragmatique. De même que d'autres auteurs, Jean Giono (*Un roi sans divertissement*) ou Paul Auster font incursion dans le genre, se servant de ses supports pour raconter le drame d'un monde devenu irracontable. E. Allan Poe (*Double assassinat de la rue Morgue*), Robbe-Grillet (*Les Gommages*), Camus (*L'Étranger*) ou Patrick Modiano (*Accident nocturne*), quant à eux, exploitent le potentiel de l'intrigue policière pour théoriser leurs thèses esthétiques, psychologiques ou morales. Le crime est ainsi pensé comme détour : il ouvre les portes d'un labyrinthe qui, en fait, évoque d'autres histoires bien plus profondes de l'âme humaine. Mongo Beti au même titre que les uns et les autres, exploite le genre afin de jouir de toutes les possibilités qu'il offre.

Dans ce monde du policier que met en scène Mongo Beti, ce qui prévaut c'est l'analyse minutieuse de la réalité sociale et aussi le jeu de

¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

cache-cache, de travestissement et de déguisement qui permet aux personnages de poser leurs actes, au narrateur de mieux ausculter ce monde et à l'auteur de se dissimuler derrière plusieurs signes pour atteindre au résultat recherché : celui de dire et de dévoiler. Car la critique du pouvoir est ce qui le passionne. Cet état de choses constitue des aspects qui insèrent dans la narration une teneur ambiguë, détruisant en quelque sorte le pacte réaliste, inhibant la tension narrative et le suspens captivant de la quête de vérité. Cette ambiguïté du propos dévie la force du récit basée sur l'élucidation d'une énigme et fait du roman de Mongo Beti un récit policier potentiel¹¹. Roman social, roman énigme, roman d'apprentissage, roman d'aventure, le roman de Mongo Beti crée cette troisième voie qu'offre le roman policier et que Daniel Fondanèche appelle « *le socle spéculatif* », c'est-à-dire celui qui s'appuie sur la participation plus ou moins importante du lecteur sur les questionnements qui permettent de réactiver les interrogations de l'enquêteur, des personnages ou du narrateur. Ce qui donne au roman un air d'incertitude, de non finitude.

III.1- Voir sans être vu

Trop de soleil tue l'amour, ce titre est repris et inséré dans le corps du récit à travers une formulation autre : « *Trop d'amour tue l'amour* » (p. 170). Dans ce contexte, l'amour et le soleil ont quelque chose de commun : brûlant, passionnant, dévastateur. Cette phrase en diptyque avec un hémistiche qui crée le rythme et amène une structure binaire rappelle l'opposition implicite entre un ici et un ailleurs. Tout passe au travers du regard inquisiteur du narrateur qui cherche à décrire l'ici : la police, la fonction publique, la dévaluation du franc CFA, la francophonie, la prostitution, l'immigration, le trafic de médicaments ainsi que la surveillance et la spoliation des petits Etats par les grandes puissances.

L'histoire principale est celle de Zam, journaliste politique au Cameroun, qui mène une vie profondément agitée entre ses articles à scandale et sa plantureuse compagne Bébète. Il se retrouve un jour au

¹¹ Au sujet de l'assassinat du père jésuite, le narrateur dira : « Mzilikazi n'était pas vraiment ce que l'on appelle un dissident [...]. Que croire ou ne pas croire ? » Suicide ? Non... « Il doit toujours y avoir une histoire de femme dans la vie d'un homme, a fortiori dans sa disparition », et Zam de conclure par une boutade : « *Cherchez la femme*, n'est-ce pas ce que, dans les romans policiers, on fait dire aux professionnels des enquêtes criminelles ? » (pp. 22-23).

centre d'une avalanche de malheurs dont il est tantôt la victime tantôt l'accusé. A ceux-ci viennent se greffer des faits divers et des anecdotes qui ouvrent sur la réalité de ce monde. Plus que tout autre corps social, la police est, à dessein, la structure administrative qui focalise l'attention du narrateur. A ce moment donné, il nous semble que ce n'est pas un hasard si le récit adopte les traits du roman policier. On pourrait davantage lire l'épithète 'policier' comme élément clé de la narration, actant principal du roman, et un peu moins comme genre à part entière doté de canons spécifiques. En effet, il s'agit par moments dans le roman d'une mise en scène où le policier et partant, la police, joue un rôle particulier. Incarnation des forces de l'ordre qui assurent la cohésion sociale, la police est plutôt saisie ici dans une posture inverse, elle est ridiculisée et croquée par une plume acerbe. On y trouve institué un ordre qui est plutôt désordre, anarchie, abus et exactions. L'œuvre condense à la fois les traits typiques d'une police pourrie et d'une administration lourde, infestée par le profit, la paresse, la corruption et qui réfléchit, plus que tout autre corps, la société profonde. D'abord, les policiers se retrouvent toujours décrits en flagrant délit d'extorsions de fonds aux conducteurs de transports en commun. Dans leur métier, ils ont une préférence toute particulière pour la circulation.

Lorsqu'un policier siffle au passage d'un taxi ou d'un car, commente le flic amateur d'extras : « *Il n'y a pas de tarif, tu regardes le type, tu regardes s'il a lavé ses cheveux, tu regardes s'il a des chaussures en cuir, cirées ou pas cirées, tu regardes bien s'il a les moyens ou pas [...]. S'il a les moyens ça peut aller entre mille et cinq mille. S'il n'a pas les moyens, c'est entre cinq cents et mille* » (p. 134). De plus, déclare ironiquement le texte, l'enquête est dans ce monde, formellement interdite : « *Un policier qui enquête, c'est tout de suite Tcholliré ou Mantoum (deux célèbres camps de concentration pour opposants – explique la note de bas de page) [...]. Un policier chez nous n'est pas censé faire des enquêtes* » (p.190). En réalité, dira froidement Norbert, chaque policier travaille à sa privatisation personnelle, car le commissaire qui les envoie fixe les prix et se taille la part du lion, mais il reste toujours quelque chose qui « *est mieux que la paie avouée d'un ministre* » (p. 135).

Notons que l'enquête policière étant erronée, faute d'une police viable et d'une enquête dûment menée, il revient au narrateur de prendre le relais et de dire sa 'vérité' sur la société suite à l'affaire Zam. La langue parlée (appelée français africain) ne révèle-t-elle pas la puissance du regard qui veut tout exposer aux yeux du lecteur ? Outre ces constats,

l'œuvre renferme dans le fond des éléments propres au récit policier et particulièrement à l'enquête : le désir de saisir, celui de voir et celui de comprendre. Ainsi Mongo Beti semble éprouver un plaisir non voilé à scruter « sous cape », sans s'établir comme voyeur, une société qu'il a abandonnée. Cette tâche revient d'abord à l'enquêteur Eddie chargé de connaître le pourquoi de la cabale contre le journaliste Zamakwé. Tout y passe, la passion de la méthode : interrogatoire et défense de son client ; la collecte des indices, la surveillance, la filature, la traque policière. La passion de l'observation méticuleuse correspond au souhait de ne rien laisser échapper. L'analyse que l'auteur fait des idiolectes et autres formes d'expression et manières d'être est donc avant tout un prétexte pour s'emparer de la société et étaler son envers. De fait, il nous semble que la vocation subite qui s'empare d'Eddie laisse voir que ce dernier n'attendait que le moment où une mission de cet ordre lui serait confiée pour donner libre cours à sa volonté de puissance et à son dédain. Eddie est un exilé de retour qui se propose de 'refléter' la société. « *Les nouveaux venus, dit la narration, ont des aspirations, un langage, un comportement non seulement incompréhensibles, voire odieux. Le contraste de leur façon de vivre avec les us traditionnels n'est-il pas un miroir où la société majoritaire lit nécessairement son arriération et sa décrépitude ?* »¹².

Le narrateur sait que le narrataire de l'œuvre interprétera tous les messages et donnera du sens à toutes les ambiguïtés de son discours. Aussi s'identifie-t-il à un enquêteur chargé de collecter et d'analyser tous les indices qui constituent fondamentalement l'histoire du crime, celle d'une détection, celle de la révélation d'un fond caché et d'un ordre nouveau. Ainsi les allusions à un univers expressément référentiel marquent l'ouverture de l'œuvre et scelle le pacte de collaboration artistique entre le lecteur et l'écrivain. Le dire vrai semble passer par la narration de faits avérés. D'abord, évocation est faite des jeux de démocraties en Afrique dans les dernières décennies du XX^e siècle : le balai de dirigeants tels, Mobutu, Kabila, Sankara, Compaoré... (p. 58). Ensuite, l'exportation outrancière du bois tropical justifie au départ la traque dont fait l'objet le journaliste politique Zamakwé, car pensent en effet PTC, Directeur du Journal, *Aujourd'hui la démocratie*, et son avocat de fortune, Eddie : « *c'est probablement à la suite des articles qu'il écrit sur nos forêts, qu'on brade à tour de bras aux sociétés étrangères...* » (p. 68).

¹² *Trop de soleil*, p. 78, C'est nous qui soulignons.

L'ambiguïté de cette œuvre se lit non seulement dans les interférences souvent provocantes que nous rencontrons dans le système de la narration, mais aussi dans la chute de l'œuvre qui laisse le lecteur en attente de réponses. La révélation de l'auteur des malversations criminelles et angoissantes qui ont parsemé le texte donne une fin triviale au roman : les corps découverts chez Zamakwé ont été soigneusement placés à cet endroit par un personnage étranger qui dit être son fils naturel abandonné. Il s'agit donc d'une banale histoire de reconnaissance forcée d'une paternité inavouée. Le personnage resté invisible fait subir des violences physiques à son géniteur à qui il impose de l'appeler 'fiston'. Pourtant tout a porté à croire que Zamakwé était victime du pouvoir dont il dénonce les malversations dans son quotidien.

En marge de cela, une autre image, véritable poncif, celle du géniteur déserteur et défaillant semble être un motif qui justifie tous les crimes. La quête de paternité se double donc de la quête d'une patrie viable et digne. Les deux étant d'une manière ou d'une autre constitutifs de l'être de l'homme : l'hérité et le milieu. En effet, Zam a un fils qu'il n'a jamais reconnu et encore moins vu. Ceci reste tel quel jusqu'à la fin du roman puisque, même lors de la confrontation avec son bourreau, Zam est battu de verges, un bandage sur les yeux. Pourtant sans biaiser, le récit met en scène une criminalité souvent perverse attribuée au pouvoir en place et au maintien d'une forme de dictature. L'intrigue est placée sur fond d'agissements criminels avec assassinats, enlèvements et trafics sans lien évident avec le pouvoir étatique. L'auteur souligne ainsi la complexité des rouages de cette société de référence et se propose d'appréhender le secret de la civilisation moderne. Le conflit entre illégalité et justice est diversement mis en œuvre à travers les rackets policiers organisés, les malversations politiques et financières, les règlements de comptes entre fils et père, entre amants abandonnés. Ces faits de société constituent des inquiétudes que l'auteur éprouve quant à l'identité mésologique et au fonctionnement des êtres humains. Seul le regard perspicace d'un enquêteur livré à sa tâche d'investigation peut révéler ces aspects cachés d'une société abandonnée à elle-même. Mongo Beti offre de la sorte une image cataloguée, stéréotypée, des pays africains en quête de (re)pères et d'une orientation à donner à la vie sociale, économique et politique.

Ces images (souvent des caricatures) envahissent le roman et peuvent choquer le lecteur. Mais, il n'en est rien. Ce roman policier est un leurre. La tension policière et investigatrice y est totalement absente.

Ce fait peut s'expliquer par le côté sarcastique et humoristique que l'auteur tient particulièrement à mêler à sa fiction. La narration se fait sous un voile où le lecteur ne fait que pressentir la vérité qui couve sous des faits souvent anodins. Le ton badin à fleur de texte cache mal le ton grave de la critique qui sourdre. Même pour le narrateur, il s'agit de progresser sous un masque.

De la société que traque le narrateur, nous retenons un autre type de personnage : l'immigré vaniteux, aigri, amer et confus d'avoir été rapatrié par charter, mais qui se gonfle d'orgueil à l'idée de son séjour en Europe, paradis terrestre¹³. Il s'agit d'Eddie. Son port, de même que son expression, dénotent un sentiment de fierté et de supériorité. Ne s'improvise-t-il pas avocat parce que précisément, cette fonction lui donne le droit de défendre les laissés-pour-compte et de juger sans le dire, les tenants de la loi ? Mais il n'échappe pas à la dérision du narrateur qui lui accole l'épithète de « marron » ; avocat marron au sens de suspect et malhonnête. N'empêche toutefois que par lui la question de l'investigation est pour ainsi dire posée. Car qui, mieux qu'un marginal, peut explorer les marges d'une société ? Avec Eddie, et le policier amateur d'extras, l'enquête prendra du relief et supplantera la banale histoire d'une passion ravageuse entre Zam et Bébête.

III.2- Ecrire c'est voir

Dans son ouvrage consacré à Honoré de Balzac, et partant à toute la littérature réaliste du XIXe siècle, et intitulé *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, Philippe Hamon décrit la photographie en l'opposant à l'écriture, en particulier à la littérature. Il examine la manière dont les nouvelles images à voir bouleversent cet autre système de représentation qu'est la littérature, elle aussi grande productrice d'images, celles-là, à lire. Il s'attarde dans ce livre sur la photographie qu'il définit comme « *art muet et industriel de fabriquer des images à voir bien réelles* » différente de la littérature, perçue comme « *art verbeux et artisanal de fabriquer des images à lire* » (p. 41). Dans un ordre d'idées assez proche, Michel Tournier, *Le Roi des aulnes* par exemple, identifie le photographe à un ogre des temps modernes doté d'une capacité phénoménale à engloutir les images. En

¹³ Fatou Diome dans *Le Ventre de l'Atlantique* s'amuse elle aussi à décrire cette vie après les charters et le marchand d'illusion qu'est l'immigré africain.

d'autres termes, la photographie et la littérature se trouvent classées dans un espace commun qui est celui de la fabrication des images.

En effet, le roman africain qui se réclame d'un réalisme certain mêle d'une manière particulière le donner à lire et le donner à voir. Aussi, Mongo Beti, peut être plus, sinon autant que d'autres écrivains tels, Henri Lopez, Ahmadou Kourouma, Bubacar Boris Diop..., se soumet-il à jouer sur un visible devenu lisible¹⁴. Car, il s'agit d'entrevoir ou de donner à voir une image de la société à travers un texte. Le regard du narrateur servant de mode de visualisation ou de point d'optique. Mongo Beti dans son texte analyse les formes sociales, les interprète, s'efforce d'en déterminer les aspects essentiels pour les transformer ensuite en écriture. Révéler la face cachée de sa société est le plaisir que veut s'offrir l'auteur au retour de son très long exil. M. Zeraffa dira : « *Les œuvres originales ont une fonction révélatrice des aspects cachés, latents, inavoués de ce que nous nommons la vie sociale, économique, psychologique : ces œuvres sont, poursuit-il, recherche et expression d'un sens, ou plutôt d'une essence* »¹⁵.

Ainsi, voir, regarder, observer se présentent comme des activités principales qui se déroulent dans le texte de Mongo Beti. Le personnage en charge de révéler ce qui est caché est donc immanquablement le narrateur. Si voir c'est saisir une réalité, écrire sera comprendre et traduire le vécu. Nous constatons à travers cette œuvre que Mongo Beti a gardé le goût de la démystification et du dévoilement sans fioritures des réalités de sa terre natale. Telle a toujours été la passion de cet auteur : un certain engagement dans l'écriture ; écrivain engagé qui l'a démontré dans plus d'une œuvre. Mongo Beti a toujours voulu montrer que le bien-être des individus et en particulier de ses compatriotes constitue son souci permanent et que la distance n'a pas eu raison de son engagement et de la nécessité de prendre parti. Si la prise de position, concerne le regard de l'artiste littéraire qui joue avec les mots pour mieux dire l'ambiguïté de la société, l'engagement esthétique révèle le plaisir que l'auteur éprouve à faire fusionner deux langues différentes à l'intérieur d'un même texte et à explorer un genre qui relève de la paralittérature. Le récit policier qui met en avant l'enquête est donc apparu intéressant d'analyser pour ce qui est du récit d'élucidation, de la collecte d'indices, de la post-modernité et du renouvellement de l'expression littéraire.

¹⁴ Michel Zeraffa dira à ce sujet : « *Il en est de l'œuvre romanesque comme de l'œuvre picturale : elle signifie vraiment le réel quand elle résulte d'un profond travail d'abstraction sur celui-ci* », p. 13.

¹⁵ Michel Zeraffa, *Op. Cit.* p. 12.

Parler d'une modernité pour ce qui est de la littérature africaine, nous a permis d'arriver à un constat : la littérature africaine se modernise très certainement dans son style, mais le fond reste le même. Les auteurs africains ont choisi pour la plupart la voie d'une expression réaliste et de la dénonciation d'un ordre social. Aussi pour ce faire, le genre que Mongo Beti adopte ici lui permet une meilleure illustration de ces points de vue. Par ses thèmes, et en particulier par le processus qu'exige l'enquête, ce genre permet à l'auteur de parcourir les milieux les plus divers pour élaborer son discours social.

Dès lors le jeu des regards, celui de l'enquêteur, du narrateur voire de l'auteur constitue le mode d'exploration choisi. Si notre tâche première a été de montrer que par la poétique du regard, Mongo Beti épouse les principaux canons du roman policier. Plus que tout autre thème, le regard nous introduit dans la problématique de la subjectivité du discours et à travers des configurations particulières se manifestent de nouvelles façons de voir et de dire les choses. En effet, en mettant un accent particulier sur le regard, nous voulons penser que ce roman du 'retour au pays natal' est éminemment révélateur des mutations sociales et esthétiques que connaissent nos sociétés africaines et notre littérature. Nous avons aussi voulu revisiter l'esthétique romanesque de cet auteur qui ne manque pas de fausser le jeu de narration et de l'écriture en mêlant différents points de vue, y compris le sien propre. L'humour décapant qui accompagne les actes de la corporation policière installe le texte dans le ton des tableaux moliéresques. Du coup, le sérieux comme aussi la force suggestive et l'effroi qui pourraient caractériser la représentation le récit policier cèdent la place à un discours sociocritique, à une description de mœurs particulières et des travers d'un monde en déconfiture. De fait le roman policier s'affiche ouvertement comme un récit en train de se faire, comme une intrigue qui raconte à la fois l'histoire d'un ou plusieurs délits et crimes, celle d'une enquête en train de se montrer et d'être déconstruite successivement par un auteur amateur.

Nous pouvons conclure que le roman de Mongo Beti qui a toutes les apparences d'un récit policier veut se donner ouvertement comme un récit en train de se dire. Pour ce faire, les incursions du narrateur dans la trame romanesque, en même temps qu'elles donnent au récit des référents réels, rompent le pacte de vérité, l'adhésion et l'illusion romanesque chez le lecteur. L'auteur semble donc plutôt interroger notre manière de voir. Et si tout n'était qu'illusion ? Alors, même ses points de

vue, ses attitudes vis-à-vis du pouvoir, ses persécutions et autres n'étaient que leurre, canular perpétré par un individu, comme ce fut le cas pour Zam, géniteur prétendument défaillant.

Bibliographie

ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Editions du Seuil, 1965 (1962).

VANONCINI, André, *Le Roman policier*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2002 (1993).

HADDAD – Wotling, Karen, *Romans du crime*, Paris Ellipses, Coll. Capes/Agrégation Lettres, 1998.

CELERIER, Patricia – Pia, Mongo Beti : *Regard sur la maternité, Nouvelles écritures féminines. La parole aux femmes*, Notre Librairie, n° 117, avril – juin 1994 pp. 39-43.

Notre Librairie, *Penser la violence*, n° 148 juillet – septembre 2002.

MOUREY, Jean-Pierre (éd). – *Figuration de l'absence. Recherches esthétiques.* – Saint-Etienne : CIEREC, 1987.

DUBOIS, Jacques (2005), *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin.

LACASSIN Francis (1974), *Mythologie du roman policier*, Paris, UGE, Nouvelle édition augmentée et mise à jour, Christian Bourgois, 1993.

14.

LA JEUNESSE CAMEROUNAISE ET L'HERITAGE CULTUREL DE LA HARLEM RENAISSANCE

Dolisane Ebossé Cécile
(Université de Yaoundé I, Cameroun)

Résumé

Cet article tend à démontrer que la jeunesse camerounaise d'aujourd'hui a perdu ses repères à cause d'une absence de projet de société fiable, d'une éducation bien structurée adaptée au contexte africain et surtout à cause d'une colonisation mentale assez fortement implantée dans le psyché des jeunes générations. La relecture des textes fondateurs de la Harlem renaissance, l'esprit de créativité et de sacrifice qui en découlent peuvent raviver la fibre révolutionnaire d'une jeunesse quasiment léthargique bercée par les illusions de la luxure d'une mondialisation mercantile.

« Je vois en chaque jeune africain, un bâtisseur de nation »

Cheikh Anta Diop.

La jeunesse est considérée, d'une manière générale, comme une donne permanente, mais celle qui nous intéresse est l'emblème du futur, c'est-à-dire les générations qui se projettent dans le devenir, celles qui sont en gestation, en pleine floraison, bref, en phase de maturation. Considérée comme le fer de lance de la nation, elle se sent marginalisée par le pays alors que son avenir dépend d'elle. En réalité, ces jeunes pousses sont convaincues que ce continent est géré, en grande partie, par la tradition et la séniorité, imposant par là même, une gérontocratie cupide et mégalomane alors qu'elle a un poids démographique croissant qui constitue un enjeu socio-économique et politique pour le futur.

En effet, le but de cette étude n'est pas de porter des accusations fortuites à même de susciter des débats stériles tant il est vrai qu'ils sont dans une large part, responsables de cette crise de valeurs car dans bien des cas, ils ont les yeux rivés vers un Ailleurs radieux et merveilleux, vers les valeurs importées considérées comme supérieures aux valeurs du terroir.

Étant donné que le paradis se construit chez soi et par soi et que, par conséquent, les Africains ont des ressources en eux, l'heure n'est-elle pas venue de célébrer la longue marche des Noirs des Etats-unis vers la liberté pour qu'elle serve d'aiguillon aux jeunes générations en désespérance, redynamise leurs consciences et leur redonne espoir pour qu'elles redeviennent, au-delà du « New Negro », le Nouvel Homme? En d'autres termes, qu'elles incarnent la renaissance africaine ?

L'approche socio-historique de Lylian Kesteloot tirée de *l'Anthologie négro-africaine* nous servira de plate forme pour mieux relire les poèmes des créateurs de la négro-rennaissance, puis, nous montrerons les déboires de la jeunesse camerounaise et ses répercussions sur le développement de l'Afrique. Après cela, les outils conceptuels puisés dans l'essai du politologue camerounais Achille Mbembé intitulé : *les jeunes et l'ordre politique en Afrique noire* permettront de mieux recadrer cette jeunesse tumultueuse parfois indocile qui inscrit son engagement, son esprit contestataire dans la lutte pour la survie, dans son aspiration de plus en plus pressante de participer au processus de décision ; responsabilités majeures susceptibles de l'aider à bâtir l'Afrique de demain.

Notre analyse tournera autour de trois grands pôles : d'abord, nous définirons la Harlem Renaissance tout en contextualisant ce mouvement par rapport au nouveau millénaire, ensuite, nous exprimerons les déboires d'une jeunesse en déperdition sommée d'une décrépitude morale, enfin, nous montrerons les jalons jetés par les créateurs du passé, lesquels pourraient être des traces et empreintes pour les générations du futur et l'espoir que suscite ce combat parsemé d'embûches.

I- La Harlem Renaissance

C'est un mouvement culturel africain- américain des années 20-30 basé près de New-York City¹. Ces premières orientations étant littéraires, le mouvement s'illustra très rapidement comme un véritable creuset, lieu emblématique du génie noir à travers les autres arts comme le théâtre, la peinture, la danse mais aussi l'histoire et la politique africaine-américaine. C'est dire qu'après de longues traversées dans l'amertume et le mépris de son « moi » originel, l'identité déniée aux Noirs s'affirme clairement à travers les arts et la littérature américaine retrouvant par là-même, la fierté raciale et partant, la personnalité noire sans mimétisme ni pastiche. Cette énergie créatrice était l'apanage de Claude Mac Kay avec son *Harlem Shadow*, Langston Hugues, Alain Locke, Jean Toomer. Tous avaient pour cheval de bataille et maîtres mots : la revendication de l'égalité raciale et politique. Ils avaient, certes des parcours différents, en fonction de leur éducation et de leurs expériences respectives, mais le fil structurant de leurs écrits était la quête de la liberté et du respect de toutes les cultures². Cette recherche d'une certaine équité s'observe dans un texte *The Negro Artist and the Racial Mountain* considéré comme le manifeste nègre publié en 1925 par Langston Hugues dans l'hebdomadaire politique américain *The Nation* :

Nous, créateurs de la nouvelle génération nègre, nous voulons exprimer notre personnalité noire sans honte ni crainte. Si cela plaît aux Blancs, nous en sommes heureux. Si cela ne leur plaît pas, peu importe. Nous savons que nous sommes beaux. Et laids aussi. Le tamtam pleure et le tamtam rit.

* Dr Dolisane Ebossè Cecile, chargée de cours à l'université de Yaoundé I et spécialiste des littératures africaines et africaines-américaines et en Women and Gender Studies.

¹ La ville de Harlem fut vers 1658 la patrie des commerçants juifs allemands à 7 km de Manhattan, venant du nom néerlandais « Nieuw Harlem », c'était une petite colonie sans grand intérêt. Avec les tensions raciales du sud des Etats-Unis les Noirs occupaient progressivement les logements vides et peu à peu les juifs quittèrent les lieux pour d'autres endroits. Et cette ville devient le lieu d'associations des Américains ayant des origines africaines, et partant, le centre culturel et intellectuel de l'Amérique noire.

² C'est la raison pour laquelle L.S. Senghor reconnaît en eux la paternité de la lutte pour l'émancipation du Monde Noir « *le mouvement de la négritude, la découverte des valeurs noires et la prise de conscience par le nègre de sa situation est né aux Etats-Unis d'Amérique.* » Et Lylian Kesteloot de renchérir que W. Dubois est le véritable père de la négritude. In *Anthologie négro-africaine*, Paris, EDICEF, 1992.

Il ressort de ce manifeste, la quête de la justice sociale et de la dignité humaine. On y note également une certaine exigence du respect de la différence et de l'acceptation du pluralisme culturel.

Nonobstant cette notoriété établie d'un Mac Kay et d'un Langston Hughes, ils sont restés fidèles à leurs idéaux dans le sillage de l'authenticité. C'est dire qu'ils ne se sont jamais départis de leur mission première, à savoir le ressourcement. Leur source d'inspiration découlait alors des racines profondes de l'Afrique ancestrale, c'est-à-dire des chants d'esclaves à l'instar du blues, des folks songs, des négro-spirituals des plantations de canne à sucre et des champs de coton du sud. Il fallait se réapproprier leur héritage africain bafoué et anéanti pour prouver qu'ils avaient une histoire, une culture et qu'ils étaient des hommes ayant apporté au monde, vibrant au rythme du monde, en un mot, comme étant des fils aînés de ce monde. Ce titre très révélateur du poème de Countee Cullen en est une parfaite illustration.

Héritage

*L'Afrique, qu'est ce donc pour moi ;
Soleil cuivré, mer écarlate,
[...]
L'Afrique ? Un livre qu'on feuillette
Distraitement, jusqu'au sommeil.
Oubliées ses chauves-souris
Volant en cercle dans la nuit,
Ses félins tapis aux roseaux
Guettant la tendre proie qui paît
Au bord du fleuve ; plus jamais
De rugissement qui claironne ;
« De la graine où elles dormaient
Des griffes de roi ont bondi ».
Les serpents qui rejettent
Une fois l'an ces jolies peaux
Que vous portez, ne cherchant pas
Comme vous à fuir les regards.*

En faisant l'éloge de la nature, le poète dévoile également l'ontologie négro-africaine. Le message adressé à son peuple est la « rehumanisation » de la race qui avait subi un lavage de cerveau « brain Wash », présenté comme n'ayant pas d'histoire, renégat sans avenir, peuple-ordure et subalterne, condamné à être à l'arrière-plan. De la

sorte, l'œuvre prométhéenne du poète visionnaire est, incontestablement, de redorer le blason de toutes ces meurtrissures, en transformant par la mystique révolutionnaire scripturaire, toute cette souffrance en une renaissance et en réinterprétant les frustrations comme une force purificatrice, un rituel de passage, un rite sacrificiel pour se hisser plus tard vers les cimes, au sommet de la montagne : c'est la fierté retrouvée à partir des origines africaines.

En clair, la sinistre condition du Noir, loin d'être une fatalité ou d'entraîner une lassitude, a donné, à ces poètes de la première heure, la fougue et la capacité d'agir tout en alliant le réel à un imaginaire plein de lyrisme et de romance, laissant ainsi entrevoir une écriture sensuelle, pittoresque, mélancolique et prometteuse à la fois. Voici un poème de Langston Hughes qui projette des lendemains meilleurs tout en invitant à la persévérance afin que l'homme noir puisse garder espoir.

*Moi aussi je chante l'Amérique.
Je suis le frère obscur.
On m'envoie manger à la cuisine
Quand il vient du monde,
Mais je ris,
Je mange bien,
Et je prends des forces.
Demain,
Je resterai à table
Quand il viendra du monde.
Personne n'osera
Me dire
Alors :
« Va manger à la cuisine ».
Et puis
On verra bien comme je suis beau
Et on aura honte.
Moi aussi je suis l'Amérique*

La mystique de transcendance qui découle de ces vers, cette capacité d'élévation d'esprit née de l'ascèse et de la catharsis tout en promettant des lendemains meilleurs, leur a permis d'accéder à la respectabilité. Car, ils ont prouvé la vitalité de la civilisation africaine ; laquelle civilisation mérite respect et considération. Aussi la dignité retrouvée serait-elle bien illustrée plus tard dans les œuvres de Richard

Wright, Ralph Ellison et James Baldwin alias « Jimmy ». Tandis que les sonorités envoûtantes et la verve créatrice de Zora Neale Hurston auraient influencé Toni Morrison et Alice Walker. En d'autres termes, leurs idées ont, non seulement marqué les Américains, mais aussi l'ensemble du monde noir, et par ricochet, tous les opprimés de la terre par exemple, la créativité de Peter Abrahams prend forme à la lecture du « The New Negro » d'Alain Leroy Locke³. Le talent de Claude Mac Kay, Hughes, Countee Cullen, de l'acteur et musicien Paul Robeson, de la danseuse Josephine Baker a révolutionné le monde et fait basculer l'opinion sur l'image du Noir. C'est cette popularité parisienne grandissante, que la sociologue africaine-américaine Benetta Jules-Rosette appelle *Black Paris* ou Paris nègre.

Au demeurant, cette créativité osée qui requiert le goût du risque et l'esprit de sacrifice dénote le courage et l'audace d'un peuple à peine sorti de l'esclavage avec son cortège d'humiliations, tels que les lynchages, les insultes, les bastonnades publiques, les crimes, les chiens dressés pour Noirs et des pendaisons arbitraires ainsi que la ségrégation raciale aux méthodes des plus horribles comme « *céder la place à un Blanc dans un bus* ». Il fallait donc être doté d'une force extraordinaire, d'une détermination à toute épreuve pour sortir de cette situation tragique. C'est grâce à cette foi en l'avenir mais aussi en l'Afrique que ces auteurs ont marqué leur temps mais aussi ont contribué un tant soit peu à la libération de l'Afrique à partir des empreintes de leur créativité⁴.

Cependant, la jeunesse camerounaise pleine de vie et de dynamisme n'est-elle pas, soit par ignorance soit par aliénation générée par la puissance des médias occidentaux, en train de faire renaître de ses fonds baptismaux ces complexes jadis combattus par ces vaillants précurseurs de la liberté culturelle ?

³ W. Dubois influença profondément L. S. Senghor et ses amis par l'intermédiaire de Marcus Garvey et surtout de la négro-rennaissance « Au quartier latin dans les années 30, écrit Senghor, nous étions sensibles par dessus tout aux idées et à l'action de la Négro renaissance dont nous rencontrons à Paris quelques-uns des représentants les plus dynamiques. » L. S. Senghor, « Problématique de la négritude », *Présence Africaine*, N° 78, 1971.

⁴ Avec les problèmes rencontrés par le mouvement, beaucoup de jeunes s'exilèrent en Europe. En 1923, Claude Mac Kay s'installa à Marseille et écrit *Banjo* (1929), ouvrage où il recommandait vivement les jeunes Noirs à résister à la culture européenne, car selon lui le destin de l'instruit est singulièrement le même que celui de son frère analphabète. Il mettait déjà les Africains en garde contre les dangers de l'assimilation et l'acculturation.

II- Une jeunesse en perte de repères

La jeunesse est d'emblée considérée comme bouillonnante et pétillante de santé, et par conséquent, révolutionnaire, mieux, en quête permanente de changement mais celle d'aujourd'hui se montre hautement léthargique, un peu perdue et tournée vers l'Occident non pas pour apprendre d'eux, mais pour fuir la triste réalité africaine des maladies endémiques, de la pauvreté, de la misère, des guerres tribales et des dictatures de toutes sortes. Bref, d'un continent enfoui dans l'abîme, condamné à mourir selon la pensée dominante. Partant de là, les clichés et les préjugés défilent dans le psyché des jeunes, amplifiés dans une large mesure par la propagande des images déversées en Afrique à travers les séries télévisées où l'on retrouve une Europe affichant un bonheur paradisiaque, un amour fou entre couples, un monde où tout est beau. Les séries *Dynastie*, *Santa Barbara*, *Dallas* ou sud-américaines comme *Isaura* sont là pour en témoigner. Or tout ce scénario est consommé, en structure de surface, comme étant de la pure réalité sans pouvoir faire le distinguo entre fiction et réalité, conséquence chaque jeune africain rêve d'aller en Europe.

La jeunesse camerounaise est complètement paralysée et brille par l'inertie puisque l'espace dans lequel elle se meut, empêche tout esprit de créativité, n'encourage pas l'effort. Ce manque de motivation la pousse également à être encline au larbinisme, à la tricherie et au culte des apparences, bref, à la facilité.

Cette jeunesse indocile rêve d'être riche en arborant les footballeurs qui ont réussi en Europe et les prostituées de luxe. En l'occurrence, les jeunes filles passent des heures sur Internet afin de trouver un amour idyllique qui les emportera au pays des merveilles alors que cette jeunesse a besoin d'être encadrée, c'est-à-dire de recevoir une éducation forte et solide en commençant par le choix des livres à mettre au programme scolaire. De plus, elle doit connaître l'histoire de l'Afrique et celle des Noirs prioritairement afin qu'elle soit préparée aux défis de la mondialisation. Confrontée au racisme et aux discriminations de toutes sortes, elle serait mieux armée. Car du Blanc, elle ne garde que l'image d'un protecteur doté d'une excessive générosité et du paternaliste qui prend soin du petit Noir en cas de besoin. En somme, l'éducation du jeune Camerounais est superficielle et théorique. Elle n'est pas suffisamment ancrée dans son terroir.

A côté des tares éducationnelles, l'on note également une profonde crise morale. C'est ce qui fait dire au Sociologue camerounais Daniel Etounga Mangué que l'Afrique a besoin d'un plan d'ajustement culturel.

En outre, la mise en place des documentaires débouchant sur une réflexion profonde sur l'Afrique, en vue d'amener le jeune à s'interroger sur son environnement socio-économique et politique s'avère impérieuse si l'Afrique veut se sortir du gouffre dans lequel elle se trouve. Les livres à visée didactique permettent de penser par soi-même et de pouvoir chercher des solutions afin de transformer son milieu, de le rendre fiable et viable. Autrement dit, le fait de changer de loup ne règle que ponctuellement les problèmes africains. En embrassant aveuglement le dragon d'Asie, on changera plutôt de néocolonialisme. Le continent gagnerait à préparer sa jeunesse à bien se connaître pour bien adapter son développement en fonction de son milieu et de ses priorités. L'Afrique doit appartenir avant tout aux Africains avant de songer à toute ouverture, d'où la priorité aux rapports sud-sud, c'est-à-dire aux vastes regroupements sous-régionaux.

Pour l'heure, la participation de la jeunesse au développement du pays est quasiment nulle. Le jeune Camerounais est convaincu qu'il est en dehors de la marche de son pays et vit cela comme une fatalité, la seule issue étant, à son avis, de partir, malgré tous les écrits et débats abondants autour de l'immigration qui visent avant tout à tirer une sonnette d'alarme pour les candidats au départ et les risques de désillusion. En fait, les découragements émanant de la narration d'un Roger Essomba *Le Paradis du Nord, Une Blanche dans le Noir* et des films comme *Paris à tout prix* qui tentent d'attirer l'attention des jeunes sur l'arbitraire de ces aventures parfois périlleuses – en présentant la France comme le miroir aux alouettes, en démystifiant l'image paradisiaque de l'Europe – n'ont aucune emprise sur leur détermination.

Les jeunes qui tentent de rester au pays, faute d'argent, sont gagnés par la lassitude et la résignation. Ils voguent à contre-courant car personne ne les considère, ne les écoute et ne leur fait confiance. Par conséquent, ils ne se cultivent plus, vont à l'école sans grande conviction. Il ne fait aucun doute qu'autour d'eux, les modèles sont de véritables contre-modèles, c'est-à-dire ceux qui n'ont pas fourni suffisamment d'effort pour acquérir une aisance matérielle. Pis encore, le chômage des diplômés les exaspère et ils ne comprennent pas

l'ascension des Nouveaux Riches : cet enrichissement illicite même au prix de son âme. Aussi sont-ils convaincus qu'il n'y a point d'ascension sans népotisme ni tribalisme, à vrai dire, sans faire partie d'une nomenklatura jousseuse et insouciant.

Par résignation, ils admirent donc ces compromissions lugubres et sont prêts à en céder à cause de la paupérisation à outrance et de l'extrême précarité. Car la misère matérielle est consécutive à la misère morale nous dit E. Njoh-Mouellè dans son célèbre ouvrage *De la médiocrité à l'excellence*. Autrement dit, cette extrême vulnérabilité matérielle a des incidences insoupçonnées sur l'esprit humain et peut aboutir à de dérives de tous genres, telles que la débauche et la dépravation des mœurs. En effet, la montée spectaculaire de la prostitution infantine, de l'alcoolisme chez les jeunes ajoutés au phénomène de la déscolarisation ainsi que la progression fulgurante du VIH/SIDA sont des preuves tangibles du malaise social. Mieux, ces fléaux sociaux sont une gangrène pour ces talents en perdition.

Pour cette jeunesse désœuvrée et désorientée qui a perdu le goût de la culture et de « l'éducation des profondeurs » au profit des choses simples et veules, revisiter le passé nègre ne vient-il pas, à point nommé, exhumer cette dynamique enfouie en elle, susceptible de réveiller leurs ambitions et leur sens de créativité ? La pensée d'un Claude McKay qui n'a jamais cessé d'écrire, de réfléchir et de clamer son authenticité nègre peut-elle servir d'aiguillon à cette jeunesse qui, au XXI^e siècle, continue à rejeter l'Afrique et ses valeurs au profit des valeurs occidentales ? Autrement dit, que peut apporter la Nègro-rennaissance du début du siècle passé aux jeunes Camerounais du millénaire naissant ?

III- La jeunesse camerounaise sur les traces de la Harlem Renaissance

L'évocation de la Harlem renaissance peut paraître, à première vue, obsolète pour les amateurs d'une certaine idée de progrès ; laquelle leur donne le sentiment d'une bonne conscience face aux incessantes humiliations de l'homme noir à qui l'on ne saurait demander pardon sans perdre son hégémonie. Or l'on ne saurait effacer la longue marche d'un peuple assujéti et avili sans veiller sur les relents de cette oppression, d'où le devoir de mémoire et de vigilance pour mieux se

reconstruire. Dans cette optique, Cheikh Anta Diop atteste que : « *Nul n'a le droit d'effacer une page de l'histoire, car un peuple sans histoire est un monde sans âme* » Autrement dit, si le contexte n'est plus exactement le même par le fait que ces auteurs sortaient fraîchement des griffes de l'esclavage et de la barbarie humaine, les fléaux comme la discrimination raciale et le complexe d'infériorité ainsi que l'exploitation de l'homme par l'homme persistent avec plus d'acuité et de vivacité tant ces maux sont masqués et larvés. Ce qui les rend encore plus pernicieux.

Plus encore, l'hypocrisie des rapports nord-sud aidant, les Africains sont encore bernés à la lueur d'une fausse espérance en attendant un hypothétique salut venant de l'occident. Compte tenu de degré d'aliénation dû au gauchissement de l'esprit du colonisé, les conseils de ces combattants de liberté s'avèrent judicieux si les jeunes générations veulent redevenir elles-mêmes, le joug néocolonial étant bien plus féroce puisqu'elle s'accompagne de beaux discours sur les droits de l'homme et la fraternité universelle. Cette vigilance est prédite par W. Dubois dans *Ames noires* (1903) et Claude Mac Kay dans *Banjo* (1929) exhortant l'homme noir à affirmer son identité, c'est-à-dire ses idées et se faire confiance, voire, à se débarrasser des oripeaux coloniaux. Cette dignité qui entraîne un déblocage psychologique lui permet :

1- D'avoir une estime de soi ou l'enracinement dans le paradigme holistique

Dans *Banjo*, Claude Mac kay estime que les Africains doivent cesser d'être des psittacistes. Il présente les dangers d'une telle démarche infantilisante qui empêche de créer puisqu'elle paralyse le cerveau. Or parmi les maux qui minent la société africaine d'aujourd'hui, se retrouvent en ligne de mire, l'imitation servile et l'admiration quasi obsessionnelle de tout ce qui vient de l'Occident sans aucune distance critique : l'habillement, les manières, le parler, le mépris des coutumes africaines. Les auteurs de la Négro-rennaissance ont cultivé l'amour du terroir et l'estime de leur « moi nègre ». Il s'agit de se faire confiance en se réappropriant son destin délaissé entre les mains de l'autre à cause des doutes et des incertitudes. Cette jeunesse doit penser par elle-même pour son unité et la solidarité panafricaine.

2- L'Action : D'une école adaptée vers une éducation à la citoyenneté

Une créativité qui prend appui sur le référent culturel est plus fructueuse et le pragmatisme des Négro-africains s'est illustré dans la quête de la libération du Monde noir, sans dissocier le combat culturel du combat politique. A l'instar de la contribution du panafricanisme des américains noirs comme Sylvester Williams, George Padmore et WB Dubois pour la libération de l'Afrique, les jeunes peuvent s'arrimer de la veine révolutionnaire, de la pugnacité et de la farouche détermination des auteurs de la négro-renaissance. L'audace créatrice d'Alain Locke et Mac Kay qui faisaient de leurs œuvres, des chefs-d'œuvres des étudiants du quartier latin sont des chemins balisés pour des générations à venir. C'est dire que l'état postcolonial doit effectuer une véritable révolution culturelle en donnant la priorité à l'éducation, à l'information et à l'histoire nationale. Le continent noir doit s'inscrire dans la transhistoricité en fixant de grands projets culturels d'autant plus que la culture est la clé du développement.

Finalement, la relecture de ces œuvres prouve que, non seulement la liberté ne se donne pas, mais qu'elle s'arrache. En d'autres termes, ils ne doivent guère se résigner ou se décourager car la lutte doit être permanente. Aussi les jeunes doivent-ils cultiver le sens de l'abnégation et l'esprit d'endurance afin de regrouper les énergies, dynamiser les espoirs, soutenir mutuellement les efforts et toute forme d'initiative constructive. Ils doivent être perméables à la critique tout en rejetant la pensée unique.

Ils doivent s'adonner à la création et au pragmatisme en s'imposant une auto-discipline. Car seul le travail est générateur de biens et de richesses. Par conséquent, ces œuvres insufflent l'énergie régénératrice pour défier ce vent de fatalité qui souffle dans le continent encore appelé l'afro-pessimisme. C'est le lieu de dire avec Barack Obama que *«ce seront les jeunes, débordant de talent, d'énergie et d'espoir, qui pourront revendiquer l'avenir que tant de personnes des générations précédentes n'ont jamais réalisé»*.

Mais tout ceci ne saurait se réaliser sans un panafricanisme en action, c'est-à-dire sans une pédagogie de la Renaissance africaine. L'éducation d'une jeunesse consciente et avisée sera susceptible de bâtir des théories et des pratiques émanant de l'intérieur, des savoirs ouverts

aux non-Occidentaux qui sortent l'Afrique de son fixisme encouragé par les forces hégémoniques et eurocentristes ; lesquelles forces ont largement œuvré au complexe de supériorité des élites intellectuelles africaines qui se sont progressivement éloignées de leur peuple en les méprisant.

En effet, une lecture du paradigme culturel africain s'avérerait apodictique dans la mesure où elle permettrait à ces jeunes pousses prometteuses d'interroger leurs héritages culturels, au vrai, leurs propres systèmes de valeur. En un mot, le véritable défi à relever n'est donc guère uniquement matériel, il est davantage psychologique : il s'agit de pouvoir inculquer aux petits Africains qu'ils peuvent reconstruire une véritable identité commune sans fards ni clichés et que le paradis est en eux, qu'il suffit de bien exploiter leur génie. Selon Théophile Obenga « *Il n'y a aucune activité humaine d'envergure sans la confiance de l'être humain en lui-même. La confiance africaine des Africains pour l'Afrique est une condition nécessaire de la renaissance Africaine* ».

3- L'hommage et la reconnaissance des héros du passé ou la quête de l'espoir

Les travaux de ces pionniers méritent d'être pris en compte en les contextualisant, cela s'entend. Dans l'histoire de toutes les civilisations, il y a toujours eu des œuvres éternelles. Ce qui montre que les chefs-d'œuvres du passé ne sont pas uniquement bons pour le passé mais également pour le progrès de l'humanité, car ils renseignent les jeunes sur les premières luttes qui étaient brutes avec d'énormes prises de risques. Pour cela, les jeunes ont besoin des modèles certes, mais des archétypes émanant au plus profond de leur âme, leur donnent plus d'assurance. Et c'est à juste titre que Mongo Beti disait avec une pointe d'ironie que chaque peuple doit avoir son messie et qu'il faut aux Africains un messie noir. Selon cet iconoclaste, pour que triomphe la liberté, les Africains doivent forger des créatures mythiques, des visages éternels car être ne suffit pas, il faut être autre. Dans le cas précis, les artistes de la négro-rennaissance ont émis de fortes radiations déconstructives par leur philosophie et leur pensée, une contre-mythologie à la recherche d'une nouvelle société. Dans ce sens, Countee Cullen dans *Black Christ* s'accorde alors avec Mongo Beti dans *Ruine* que « *ces messies noirs* » du fond de la raque de l'histoire, sauront mieux comprendre les problèmes de leur race, « *Le destin d'un peuple voué aux déclinés répétés, mais se réveillant toujours, se redressant quand même chaque fois* ». (312)

Conclusion

Nonobstant l'érosion du temps, tout se passe comme si les problèmes exposés par ces pionniers de la négritude sans la nommer ainsi, sont encore d'actualité. Ils peuvent donc servir de guides, de miroir pour ces jeunes pousses en perte de repères, abandonnés à eux-mêmes. La lecture constante de ces grandes œuvres éternelles comme le « new negro » d'Alain Locke peut servir de catalyseur, de thérapie, mieux comme une forme d'exorcisme pour se décomplexer et se redonner confiance. Il s'agit, pour en arriver, non pas comme dit J.P. Sartre à « un racisme antiraciste » mais à un relativisme culturel, au respect de la différence, découlant de la diversité que nous offre le monde. Sur le plan éducationnel, la connaissance de l'histoire du monde noir confirmera l'idée selon laquelle les Noirs aussi ont contribué à l'édification du monde contemporain, en l'occurrence *Les inventeurs noirs* et qu'il n'y a jamais eu de vide culturel. Les Noirs révolutionnent le monde d'aujourd'hui en participant aux arts, aux activités sportives, à la science ainsi qu'aux nouvelles technologies, le plus en vue étant Cheikh Modibo Diarra, le navigateur interplanétaire malien en ce qui concerne le vieux continent. De même, l'élection d'Obama est là pour confirmer cette capacité à surmonter le destin ; exemple enrichi par le discours qu'il a adressé à la jeunesse africaine lors de sa récente visite à Accra, au Ghana.

Pour clore notre propos, cette jeunesse africaine et africaine-américaine, avec une dose de courage, de la foi en l'avenir et d'estime de soi, peut arriver à soulever les montagnes. Elle incarne l'avenir, le symbole et le mythe d'une Afrique victorieuse. Aussi doit-elle toujours se garder en esprit, la négritude césairienne, celle qui n'est jamais *une taie d'eau morte mais toujours debout*, se voulant résolument optimiste et triomphante.

Bibliographie sommaire

Sources primaires:

DUBOIS, W.E.B. *The soul of Black Folk*, Essays and Sketches, Chicago, AC. McClurg

MAC KAY, Claude,
« Harlem Shadow », 1922.
« Banjo », 1929.

COUNTEE, Cullen,
« Héritage » in *Color*, 1925.
« Black Christ and the other Poems », 1929.

HUGHES, Langston « Moi aussi je suis l'Amérique » *The Weary Blues*, 1926.

LOCKE, Alain, *The New Negro: An Interpretation*. New York: Albert and CHARLES Boni, 1925.

Sources secondaires :

BETI, Mongo, *Ruine presque cocasse d'un Polichinelle*, (Remember Ruben II), Paris, Ed. des Peuples Noirs, 1979.

CESAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1939.

CHEVRIER, Jacques, *Littérature du Sud*, Paris, Actes Sud, 2006.

DIOP, Cheikh Anta, *Civilisation ou Barbarie, Anthropologie sans complaisance*, Paris, Présence, 1981.

ESSOMBA, Roger-Marie,
Le Paradis du Nord, Paris, l'Harmattan, 1999.
Une Blanche dans le noir, Paris, l'Harmattan, 2000.

ETOUNGA, Manguelle, Daniel, *L'Afrique a-t-elle besoin d'un plan d'ajustement Culturel*, Paris, l'Harmattan, 1992.

FABRE, Michel,
Les Ecrivains noirs américains à Paris (1830-1995), Paris, André Dimanche, 1999.

African-American and French speaking Black Literature (1930-1950). Discovering the negritude movement in Collection Rule Britannia, 2001.

JULES ROSETTE, Benetta, *Black Paris*. The African Writers Lanscape, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1998.

KESTELOOT, Lylian, *Anthologie de la littérature négro-africaine*, Vanves, Edicef, 1992.

KOUNOU, Michel, *Le Panafricanisme : de la crise à la renaissance*, Yaoundé, CLE, 2007.

MANGEON, Anthony, *Harlem Heritage : Mémoire et renaissance*, n° spécial Riveneuve Continents, Paris, 2008.

MBEMBE, Achille,

Les Afrique indociles, Paris, Karthala, 1988.

Les jeunes et l'ordre politique en Afrique noire, Paris, l'Harmattan, 1992.

NDAGNO, Joséphine, *Paris à tout prix*, Soba film, Dvcam, Cameroun, 2h13, 2007.

NJOH-MOUELLE, E. *De la médiocrité à l'excellence*, Yaoundé, CLE, 1974.

OBAMA, Barack, « Le discours d'Accra du 11 juillet 2009 » in *Jeune Afrique* n° 2532 (« Obama et L'Afrique, Yes we can »), du 15-25 Juillet 2009.

OBENGA, Théophile, *La renaissance Africaine au 21^e Siècle*, Paris, MENEIBUC, 2007.

SARTRE, Jean-Paul, « Orphée noir », Paris, Présence Africaine, 1972.

SENGHOR, L. S., « Problématique de la négritude », *Présence Africaine*, N°78, 1971.

www.Harlem.renaissance.com traduction au <http://72.14.2003>

http://encarta.msn.com/encyclopedia_76

www.Panafricanism.com

QUATRIEME PARTIE :

LA LITTERATURE BENINOISE

15.

DEBOUSSELEMENT ET CERTITUDES DANS LA POESIE BENINOISE : LE CAS DE NOUREINI TIDJANI-SERPOS DANS *LE NOUVEAU SOUFFLE* ET DE JEAN-MARC AURELE AFOUTOU DANS *CERTITUDES*

Mahougnon KAKPO
(Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

*« J'ai le même hoquet de colère que vous
les mêmes nausées
les mêmes vomissures sanguinolentes
et les mêmes excréments à foutre à la face
du CIEL et de la TERRE¹. »*

Dans la sphère négro-africaine, l'équilibre initial qui singularisait les sociétés traditionnelles est brisé par l'esclavage et envenimé par la colonisation. Aimé Césaire définit cette dernière comme une machine exploiteuse d'hommes et déshumanisante, une machine à détruire des civilisations qui étaient belles, bien fraternelles. Cette situation de déséquilibre ou de déstructuration atteint son summum lorsque l'envahisseur passe les rênes du pouvoir aux nouveaux maîtres africains dont les actions sont négativement couronnées par la faillite des systèmes politiques et économiques au lendemain des indépendances.

En effet, lorsqu'en 1960, dix-sept pays africains accédèrent à la souveraineté nationale, parachevant ainsi la lutte des peuples pour la souveraineté, la liberté et l'émancipation, toute l'Afrique en liesse alluma des feux d'artifice et fêta dans la plus totale allégresse, la dignité, l'honneur et l'intégrité enfin recouverts. Pour les populations, une

¹ Jean-Marie Adiaffi, *D'Eclairs et de foudre*, pp. 12-13.

nouvelle ère, génératrice d'espoirs, s'amorçait. Mais très tôt, elles allaient déchanter. Leurs illusions allaient s'effriter, s'éclater et tomber en lambeaux. Ces indépendances ratées, qui ne profitaient qu'à certains, n'avaient apporté à d'autres qu'une simple *Carte d'identité*. La nouvelle élite au pouvoir avait inconditionnellement adopté des idéologies inadaptées aux réalités et aux cultures africaines. Et, pour bien affermir les bases de leur pouvoir, les dirigeants africains, très tôt mués en *Guide Providentiel, Sauveur, Messie-Koi, Vénérable Maître, guide Éclairé* – pour ne retenir que ces quelques images empruntées au roman négro-africain qui présente ces personnages ubuesques comme de véritables fantoches et matamores – ont installé un pouvoir le plus souvent totalitaire, « *relayé tantôt par l'armée, tantôt par le parti unique, tantôt par les deux conjugués* »². Ainsi ont-ils transformé une grande partie du continent en un *goulag* tropical.

La poésie de cette période embrasée exprime clairement ce constat d'échec à travers de nouveaux symbolismes sociaux qui traduisent à leur tour ce que Nouréini Tidjani-Serpos a appelé les « *démons intérieurs* » du poète.

S'il y a une constance dans les thèmes développés par la poésie négro-africaine au lendemain des indépendances, c'est justement celle exprimant ce que le poète appelle un « *monde qui bégaye* », c'est-à-dire le désespoir d'une génération perdue et sacrifiée. C'est à peine si l'on peut nommer les poètes qui n'ont pas exprimé ce mal-vivre. Celui-ci, ainsi que le déséquilibre social, se manifestent dans la poésie par un véhément réquisitoire contre les vecteurs de la misère, de la maladie et de la mort. L'étude des différents aspects de la poésie négro-africaine d'expression française permet d'appréhender la valeur du décentrement de l'univers.

Dans la présente étude, nous essayerons d'appréhender la manière dont cette situation chaotique est exprimée et présentée par les poètes, notamment les poètes béninois. Pour y parvenir, nous retiendrons deux poètes béninois : Nouréini Tidjani-Serpos et Jean-Marc Aurèle Afoutou.

Nous avons retenu ces deux poètes non pas parce qu'ils sont les plus représentatifs de toute la poésie béninoise écrite d'expression française, mais plutôt parce qu'ils font partie tous les deux des poètes de la deuxième génération (1972-1990) des poètes béninois³, ceux-là qui ont

² Jacques Chevrier, « *Trente ans de solitude* », in *Jeune Afrique*, N°45-46, 1990.

³ Se référer à notre ouvrage, *Si Dieu était une femme... Anthologie de la poésie béninoise d'aujourd'hui*, Cotonou, Les éditions des Diasporas, 2009, p.7.

pris position d'une façon ou d'une autre, contre l'expérience de la Révolution du 26 octobre 1972. Nouréini Tidjani-Serpos (1946) et Jean-Marc Aurèle Afoutou (1947) se consacrent toujours à l'écriture.

Il faut préciser toutefois que les deux poètes, Nouréini Tidjani-Serpos et Jean-Marc Aurèle Afoutou, n'ont pas eu les mêmes chances de publication. En effet, si de 1967 – date de publication de son premier recueil de poèmes – à 2001, Nouréini Tidjani-Serpos a publié cinq recueils de poèmes ainsi que des poèmes en vrac, sans compter les romans et autres ouvrages critiques, de théorie et d'esthétique littéraire (voir la liste des ouvrages publiées par les deux poètes en fin de document), Jean-Marc Aurèle Afoutou par contre, n'a publié qu'un seul recueil de poèmes, *Certitudes* (1991), mais il a à son actif six autres recueils de poèmes et une vingtaine de nouvelles, toutes inédites, ainsi que plusieurs articles de réflexion sur le phénomène littéraire et pédagogique dans divers journaux de la place.

Nouréini Tidjani-Serpos et Jean-Marc Aurèle Afoutou, à travers leurs œuvres, notamment *Le nouveau souffle*⁴ pour le premier et *Certitudes* pour le second, expriment leur désarroi face au bouleversement du monde contemporain. Ici, nous tenterons de révéler l'impact des deux états psychologiques qu'induisent leurs réactions sur la poésie.

Le premier état est l'expression du *débousolement* du poète face aux bouleversements du monde moderne. C'est ce que nous pouvons appeler le *Présent énucléé* qui est la manifestation d'un imaginaire chaotique. Mais ne pouvant subir éternellement ce mal-vivre sans réagir, les poètes adoptent une autre stratégie, celle qui consiste à être optimistes. Il s'agit là du second état psychologique ou le *temps des certitudes*. Les deux poètes sont persuadés que la situation changera pour apporter de nouvelles expériences. Aussi affirment-ils leur détermination de pouvoir donner un sens à ce qui n'en a plus.

⁴ Nouréini Tidjani-Serpos, *Le nouveau souffle ; recueil de poèmes*, Bénin City, Eds Ambik Press, 1986, 138 p. Bien que ce recueil soit réédité dans le tome I des *Œuvres Complètes* de l'auteur, nous préférons travailler avec la première édition de l'ouvrage d'autant plus qu'il a été réécrit lors du rassemblement de tous les recueils du poète en un seul volume.

I- Le Présent énucléé : un monde qui bégaie

Le Présent énucléé exprimé par Nouréini Tidjani-Serpos est l'image de la destruction d'un monde. Brisure et fissure sont les images qu'il en donne dans "*Démons intérieurs*". C'est la fin d'un monde qui est ici suggérée. Et lorsqu'on parle de la fin, les images ne peuvent qu'avoir une saveur amère :

*Sourd-muet. Il n'y a pire assassinat que l'étranglement
du silence. Il n'y a pire silence que le froufrou inaudible
d'un monde qui bégaie.*

(...)

L'exil n'est pas géographique en cette heure.

Il est remis en cause

De toutes les certitudes

Il est désormais ce cri tapi

Cette irrationalité de l'ombre

Ce refus des cécités de confiance.

Un monde est fini

Un autre s'éveille

Pesamment (...)

Je suis emmuré vivant

Et ma génération morte

Hante les tombeaux de mes illusions.

Au plus profond de l'être

Se dessine une cassure

Que ni l'alcool, ni l'artifice des rires

N'arrive à ensevelir

Et dire que les maux de l'aliénation

Se sont inscrits en faux pas.

Je suis ce que je ne suis plus

Je ne suis plus les voies bien tracées

Il y a fêlure

Il y a brisure

Il y a émiettement

J'avais pensé optimisme

J'avais pensé rire binaire

Je pense méfiance

Je suis doute

Je suis odeur rance

*Je suis rot
Je suis émiettement*⁵.

Voilà les vers par lesquels Tidjani-Serpos exprime l'image effroyable que présentent la destruction et la métamorphose de notre monde. Mais lorsqu'on traduit cette destruction dans les réalités quotidiennes du poète, la douleur semble plus immense et l'univers exprimé est chaotique.

Il faudrait, en réalité, lire à haute voix cet immense poème qui, en exprimant les réalités quotidiennes, en éveille d'autres, plus lointaines. Le présent est ainsi perçu comme n'ayant plus aucune valeur positive, dans la mesure où les dirigeants ont échoué. Ce qu'ils proposent à la place semble ne pas convenir au poète.

*Et tout ce qui est beau
S'efface et s'annule
Et tout ce qui est vomissure
Ordures, chiures, pourriture
Émerge triomphant
Et me gâte le sang*⁶.

L'*ordure*, la *pourriture*, la *vomissure* et la *chiure* sont la représentation du temps présent auquel le poète dénie toute valeur positive. Il dit l'état de décomposition avancée de ce présent à travers des mots ordures, parfois obscènes. Il ne parvient pas à supporter de tels bouleversements. Ce phénomène provoque chez lui une ire fielleuse qui lui permet de traduire les temps présents tant par le temps qui est en train d'être vécu que par ceux qui les vivent, car l'image qui se dégage des "*Démons intérieurs*" est essentiellement celle d'un univers qui préfigure la mort: la *mort* d'une époque, la *mort* du poète.

La cause de cet effet, dans l'expérience personnelle du poète, est le glauque constat de la main-basse faite sur les espérances de naguère. Il y a chez le poète une profonde déception car, la certitude n'est plus celle d'être le nombril d'un monde nouveau, mais plutôt la certitude de subir la douleur de la destruction d'un monde. Avec les « *cris de Césaire* » et la « *parturition de Fanon* » jusqu'en 1960, les espérances de la jeunesse africaine étaient de pouvoir inaugurer des lendemains autres. Alors, à coups de tasses de café, de théories et par la recherche de nouveaux

⁵ Nouréini Tijani-Serpos, « *Démons intérieurs* », in *Le Nouveau souffle*, pp. 1-2.

⁶ Nouréini Tijani-Serpos, *Ibidem.*, pp. 5-6.

modèles susceptibles de tracer de nouvelles voies à l'Afrique, l'on avait commencé à rêver. Ces rêves sont représentatifs de la mythologie personnelle et intérieure du poète lui-même. La jeunesse était ainsi en quête d'une harmonie sociale. Mais il lui arrive ce que le poète appelle «*le drame du chasseur chassé*» :

*Mais les modèles se sont mis à zézayer
Et les craquelures ont zébré
L'hypnotisme de nos regards fixes
Et nous avons découvert
Que les réalités avaient la
Tête dure
Et que nos dents se cassaient
Sur la gangue du monde
Las ! Cette fin de siècle distille
Désenchantement
Désillusion
Désespoir
(...)
Qu'avons-nous donc fait
De nos espoirs
De ce frétillement insensé
Qui palpait en nous
De cette ferveur incantatoire,
De cette parole conjuratrice,
Était-ce pour à quarante ans
Contempler notre nombril
Et dire que nos enfants
Continueraient le combat?
Qu'as-tu fait de moi?
Qu'ai-je fait de toi?
Qu'avons-nous fait si non survivre?
(...)*

*Nous avons hué
Les donneurs de leçons⁷
Qui se pavanaient dans le hamac*

⁷ Tidjani-Serpos fait ici un clin d'œil à Césaire qui, dans « *Discours sur le colonialisme* », dénonce l'*ensauvagement* du colonisateur, l'humanisme hypocrite de la civilisation blanche et tout l'Occident qu'il présente comme des *donneurs de leçons*.

*De notre jeunesse,
Mais notre lyrisme d'antan
S'en est allé avec le zéphyr
Et les vents d'hivernage
Ont ensablé nos voix
Les aînés ont déclenché
Le Cr⁸
Ils ont libéré le Verbe
Nous devons substituer
Le concept à l'émotion
Nous devons faire vieillir
L'outre dans le vin
Et néologiquement dévierger
La Science
Des mots
Des symboles
Des signes
Nous avons enfanté des gueules de bois
Nous avons gaulé des fruits avariés
Nous avons servi à notre époque
Des têtes de vipères vivantes
(. . .)
Utopie et Chimères
Vous êtes les enfants adultérins
De notre optimisme désespéré.⁹*

« *Le drame du chasseur chassé* » est l'incapacité de réaliser un idéal, ce qui provoque chez l'individu des effets pervers de remords et de désespoir. C'est la raison pour laquelle le poète dénonce ses « aînés » qui, voulant rebâtir un monde autre, n'ont « *accouché que d'une musaraigne* », synonyme d'une époque rance qui jette une « *pincée de cendres sur le visage de ma génération* »¹⁰. Le symbole de la « *cendre* », dans certaines cultures négro-africaines, évoque aussi bien la *vieillesse*, la *mort* que *l'esprit des morts*. On remarque donc que le poète redoute ce temps énucléé.

⁸ Une fois encore, le poète fait allusion à la violence et à la puissance du *cri* de Césaire non seulement dans le *Discours sur le colonialisme* mais surtout dans le *Cahier d'un retour au pays natal*.

⁹ Nouréini Tidjani-Serpos, « *Démons intérieurs* », in *Le Nouveau souffle*, pp. 8-16-17 et 29.

¹⁰ Nouréini Tidjani-Serpos, *Ibidem.*, p. 6.

La dénonciation des « *aînés* » par le poète, nul n'en doute, c'est la révolte contre la Négritude qui avait suscité tant d'espoirs, mais qui n'avait conduit, sur le plan politique et idéologique, qu'à un cul-de-sac. Lorsque le poète évoque l'époque où il fallait « *substituer le concept à l'émotion* », nous y voyons non seulement une réminiscence de « *l'émotion est nègre comme la raison est hellène* » de Senghor, mais surtout la dénégation de la Négritude en tant que *concept*. Elle ne serait en fait qu'une notion vague « *qu'on peut tirer dans tous les sens* »¹¹.

La représentation de la mort dans « *Démons intérieurs* » se traduit surtout par un univers imaginaire, à la charnière du réel et du merveilleux, de la raison et du délire que le poète exprime par la formule « *plume tuberculeuse* ». En effet, il nous mène, à travers des promenades oniriques, des monologues intérieurs, au pied du destin de notre génération détruite, perdue. La génération ou la jeunesse, c'est le temps présent personnifié. Ce dernier grisonne et meurt. Son cadavre en putréfaction empoisonne le monde.

*Et nous sentons mauvais
Et nous puons
L'amoncellement des cadavres de nos aspirations mort-nées*¹².

Ces mort-nés, selon le poète, ce sont les « *démons intérieurs* » dont les fantômes viennent hanter notre monde qui a désormais un goût de « *nivaquine, poivre et tisane de quinquéliba* »¹³ qui, tous, ont une piquante et amère saveur.

On le voit, avec Nouréini Tidjani-Serpos, les mots et les métaphores choisis pour exprimer le vide d'une époque sont percutants. Il est facile d'identifier leur origine sociologique. Cela ne saurait surprendre, dans la mesure où les temps présents sont invivables. L'individu baigne dans les maux d'un monde vide qu'on pourrait également appeler le néant, un monde infâme. Partout plane l'ombre de la mort:

*Dans les bois un fantôme
Chante les berceuses sans paroles
C'est ma jeunesse enfuie*

¹¹ Nouréini Tidjani-Serpos, « *A propos de Négritude et Mathématique* », in *Présence Africaine*, N°82, 1972, repris dans Nouréini Tidjani-Serpos, *Aspects de la critique africaine*, pp. 215-225.

¹² Nouréini Tidjani-Serpos, « *Démons Intérieurs* », *Le Nouveau souffle*, p. 9. 3.

¹³ Nouréini Tidjani-Serpos, *Ibidem.*, p. 11.

*Qui pleure sa rage
Ce sont nos espérances
Qui errent à jamais
Au pays des Zombies
Dans le linceul
Une voix chante ma misère
ma solitude
mon silence
Et le ruissellement de la pluie
mouille ma peine¹⁴.*

C'est bien là un imaginaire macabre où la planète terre devient un brasier sous les pleurs des soleils nouveaux. Toutes les forces du mal sont contre les êtres humains: le feu avale les espoirs et les hommes. Ici et partout, on n'y voit plus qu'un brasier et les hommes ressemblent à des orphelins.

Nous sommes donc au temps de la rupture. Il n'y a plus que des certitudes incertaines. Les seules certitudes sont la nuit et la mort qui rôdent comme des fauves. C'est pourquoi, le poète stigmatise ce siècle des temps contraires où les espérances et les valeurs sont avortées, où le rêve est tué, où l'avenir est compromis et édulcoré.

Les nouveaux soleils constituent un univers endeuillé où le destin est scellé. Dans ces conditions, la poésie devient une quête du sens de l'existence. Elle exprime à travers un lyrisme, parfois exacerbé, les tendres mais douloureux épanchements du poète. Car, les nouveaux soleils engendrent angoisse, désespoir et pessimisme que le poète a tendance à considérer comme les seules certitudes. L'incertitude des lendemains prend l'allure d'une nouvelle mythologie, d'un silence intérieur que seul entend le poète. Celui-ci se parle, s'écoute, se pose des questions et se répond par des images qui expriment la véritable démesure d'une époque.

La plupart des poètes de cette période vont alors adopter une philosophie sceptique en dénonçant ces soleils qui distillent une géhenne. Une fois investis dans l'angoisse, ils quêtent une assurance: celle d'un horizon qui ne sera pas éternellement caché derrière un rideau de larmes. Car, dans les poèmes, l'angoisse, que nous dirons existentielle, se dessine et prend forme sous la mutilation des mots, l'éclatement des

¹⁴ Nouréini Tidjani-Serpos, « *Démons intérieurs* », in *Le Nouveau souffle*, p. 19.

images qui signifient plus qu'elles n'expriment. Il s'agit en réalité du spectre de l'angoisse qui tourmente le poète et perturbe sa quiétude.

L'angoisse, comme la mort et plus que la mort, s'incruste dans les veines du poète. Elle accentue sa désolation et son scepticisme et le poème lui-même devient une *Élégie majeure*. Plus qu'un nihilisme déguisé, le poème de Nouréini Tidjani-Serpos inspire plutôt le désenchantement, la désillusion et le désespoir de toute une génération. Aucune de ces élégies ne sera entendue de l'Être Suprême parce que l'ambiguïté du mal-vivre semble provenir aujourd'hui de l'homme lui-même. C'est pourquoi, le poète va dénoncer ceux qui trichent avec leur propre conscience croyant tricher avec l'Être Suprême. Nouréini Tidjani-Serpos dira que les dieux se rient et :

*Sont fatigués de cette litanie
Et se bouchent le nez
Face au flot de nos haines fétides
Et se construisent des murailles
De Chine
Dans le pavillon de leurs oreilles
Pour oublier
La crue des bonnes consciences
Qui risquent
De leur crever le tympan¹⁵.*

Aussi le poète nous convoque-t-il à un tribunal de la conscience. Il s'agit d'une autocritique. Pour le poète, il faudra cerner la déviation de la morale des humains, les hypocrisies ainsi que les *corruptions* contemporaines afin de mieux appréhender l'effondrement du monde, l'agonie des nouveaux soleils provoquée par les incongruités « *de ce monsieur politiquement distingué* » :

*Qui va à la messe le dimanche
Qui offre des holocaustes aux dieux pénates
Qui se fait charcuter par le sorcier giboyeux
Qui avale toutes les poudres de l'arc-en-ciel
Pour éteindre ceux qui veulent son poste
Ceux qui en veulent à sa vie
Ceux qui veulent exposer sa corruption
De cet El Hadji distingué*

¹⁵ Nouréini Tidjani-Serpos, « *Démons intérieurs* », in *Le Nouveau souffle*, p. 14.

*Qui a été à la Mecque cinq fois
Qui se barde d'amulettes
Qui a embaumé son enfant favori comme protection
Qui cinq fois par jour
Supplie Allah de lui donner toujours plus¹⁶.*

Il y a là un blâme personnel; une auto-flagellation que suscite l'irresponsabilité de l'homme. Cette prise de conscience par le poète de sa propre responsabilité dans le destin tragique qui est le sien peut s'expliquer par une maturité qui n'est en réalité que la sagesse que suscitent le doute et le scepticisme. Car, le présent est infesté par le doute. Et lorsque le poète arrive à la croisée des chemins, il regarde en arrière et se pose des questions sur son parcours.

On aura remarqué jusque-là que le poète quête les fondements d'une existence délabrée afin de lui redonner un nouveau sens. Cette nouvelle orientation lui permet d'envisager quelque perspective pour l'avenir. La densité des images poétiques, leur forte charge métaphorique, mystique et suggestive, la profusion et l'intériorité de la vision qu'elles donnent à voir, font de ce poème une poésie de l'existence d'autant qu'elle conduit l'homme à la découverte et à la rencontre de lui-même. Il s'agit d'une auto-recréation par le truchement d'une auto-découverte.

C'est ainsi une psychologie particulière qu'exprime Nouréini Tidjani-Serpos, celle du poète lui-même qui se reflète sur sa création. On a pu remarquer que l'image du présent énucléé est dessinée par une poésie tout aussi folle que spontanée. Le poète donne à voir des images crues. La psychologie du poète qui en découle est celle qu'engendre le désarroi, c'est-à-dire le *déboussolement* du poète dont l'état schizophrénique imprime un cachet particulier à ses poèmes. Le poème demeure l'élément résiduel d'un moi effrité et abâtardi, corrompu et corrodé par les bouleversements. Pour le poète, l'effritement du moi est si profond que même le désir de le reconquérir est un « *optimisme désespéré* ». Même les médecins, incapables de « *voir en vous* », n'arrivent pas à interpréter la situation:

*Ils vous parlent surmenage
Ils vous annoncent fatigue physique
Et intellectuelle¹⁷.*

¹⁶ Nouréini Tidjani-Serpos, Ibidem., pp. 13-14.

¹⁷ Nouréini Tidjani-Serpos, Ibidem., p. 5.

Le monde est malade et le poète aussi. Le monde est une plaie profonde et le poète aussi. Pour dire l'incurabilité d'une telle plaie, le poète utilise des termes orduriers et cyniques, susceptibles de heurter la pudeur. Il utilise également des termes médicaux. Ce choix indécent s'explique par une psychologie paranoïaque.

Pour stigmatiser le désespoir de la jeunesse, Nouréini Tidjani-Serpos se présente lui-même comme un « *suicidé raté* ». Faisant le bilan de ses quarante ans et décrivant ce « *suicidé raté* » qu'il est devenu, il se dit :

*Tout délavé avec des enzymes glutons
L'air dégingandé
Le nez plein de morve
Le ventre ballonné de kwashiorkor
La tête immense
Le cou frêle
Les jambes grêles
(...)
La langue fourchue
Les dents jaunies¹⁸.*

Les termes médicaux tels que: « *inappétence* », « *asthénie* », « *aboulie* » (p. 21), « *miasmes* », « *hémorroïdes* », « *agonie* », « *septicémie* », « *cancer* », « *paranoïa* » (pp. 25-26), « *gonades* », « *coton* », « *trépanation* », « *autisme* » (p.28), désignent le cancer d'une génération et témoignent de la paranoïa dont souffre le poète. Nul ne saurait peut-être dire la profondeur de cette schizophrénie qui induit chez lui des univers mythologiques appropriés, mythologies érotiques, peut-on dire :

*Qui dit que la vie
Commence à quarante ans?
ô voix de mon optimisme désespéré
J'émasculerai ton (sic) superbe
J'arracherai un à un
Les poils de tes aisselles
Pour en faire une perruque afro
J'inciserai tes galops et ferai l'ablation
De tes ténias
Pour en faire un collier de sorcier
Et je m'installerai dans l'orgasme*

¹⁸ Nouréini Tidjani-Serpos, Ibidem., pp. 14-15.

*De toutes les femmes stériles
Pour mieux me masturber la pensée¹⁹.*

On peut ainsi dire que les bouleversements socio-politiques, économiques et culturels provoquent chez le poète une sorte de perte qu'il exprime par des métaphores quelque peu obscènes.

II- Le temps des certitudes

*« Je dégringole à tribord
Un jour peut-être mes larmes sécheront
Et les temps se métamorphoseront »²⁰.*

Contrairement au présent énucléé où l'incertitude a gagné tous les cœurs, où tout le monde fait semblant de vivre, certains poètes créent le souvenir de *l'Age d'or* africain et se donnent rendez-vous dans le futur considéré comme Terre promise.

L'expression de cet optimisme peut donner l'impression d'une contradiction dans l'état psychologique du poète. Car, l'on pourrait se demander comment le poète peut être en même temps *déboussolé* et optimiste, et en conclure qu'il y aurait deux catégories de poètes: l'une désenchantée et l'autre optimiste. Mais la situation ne se présente pas tout à fait ainsi. Les deux états psychologiques sont présents et exprimés par les mêmes poètes.

Comme on peut d'ores et déjà le pressentir, le poète ne sera plus cet être rêveur, pleurnichard au lyrisme rébarbatif. Il sera *« poète-patriote désabusé »*. Son langage qui, désormais, verse dans un militantisme révolutionnaire, ne le sera pas moins. Il va commencer à dénoncer les *« dirigeants sans initiatives »*, les *« magistrats décoratifs »* et *« corrompus jusqu'au fond »*. Ce que le poète désire surtout, c'est que le jour se lève enfin pour l'Afrique en mauvaise posture.

En aspirant à un soleil salvateur, le poète entonne la chanson du temps des certitudes que la plupart des poètes vont reprendre en chœur.

¹⁹ Nouréini Tidjani-Serpos, *Ibidem.*, p. 26.

²⁰ Camille Amouro, in *Écriture nouvelle*, N° 1, Octobre 1988, p. 35.

La vocation du poète est d'arracher les « *terriens* » des griffes des « *chiendents sociaux* » – les dirigeants politiques – et de les conduire à la liberté.

Lisez ces poèmes et indiquez-moi deux parmi nos jeunes poètes parvenant, avec autant de force que M. Afoutou à exprimer nos angoisses et notre solitude. Moi, je n'en ai pas rencontrés.

Ce sont là les mots par lesquels Ahmadou Kourouma achève la préface aux *Certitudes* de Jean-Marc Aurèle Afoutou. On peut facilement reprocher à Kourouma une comparaison superlative de *Certitudes* avec toute la poésie négro-africaine contemporaine d'expression française, vu que son appréciation dévoile un subjectivisme fâcheux. Mais Kourouma n'y peut rien. Il est, semble-il, ébranlé par les *paroles* inquiétantes et par l'ivresse poétique d'Afoutou.

La situation que le poète présente est celle d'un pays de « *jazzonie* » – Afrique – où « *de géants fantômes (sont) au seuil de l'Apocalypse assuré* »²¹. Il s'agit d'un pays qui compte plus de prisons que de musées, un pays où « *Hodonou* » – celui qui parle – est mort « *sur les jambes de l'Espoir* », un pays où le ministre de la culture ignore le sens de ce terme, un pays où les poètes sont des *microbes intellectuels*. La volonté du poète de finir avec ce désordre s'observe dans sa stratégie: *continuer de lancer des pierres par-dessus la tête dans l'espoir de toucher enfin un jour un bel oiseau d'azur* :

*Qu'une lance-pierre insolente
A instauré en chant de Silence
Et cet oiseau qui dort de la blessure de pierre
A retenu dans sa peau ses cantilènes aux terriens
Notre oiseau, M. HODONOU, s'est tu à nos oreilles
Est ainsi mort sur les jambes de l'Espoir
C'est dire qu'il faudra finir par :
Faire tomber les certitudes toutes paisibles
Vivre hors de la foire des partis et la méritocratie par les
slogans
Ne pas compter avec les marchands d'illusions
Qui de leurs cris insensés croient nous troubler
Toujours se retrouver UN dans nos nombreux exils*

²¹ Jean-Marc Aurèle Afoutou, « Soliloques pour un camp poétique », in *Certitudes*, p. 15.

(...)

*Un voyage quelque part, est certitude
Le nôtre au cœur des refus et vie dé mêlée
Ma poëmeraie est fille de folie militante
Tu le sais, le sais bien O vestale²².*

Un tel sacrifice n'est pas facile à consentir. Mais ici, l'avènement d'un lendemain meilleur exige un combat acharné contre l'injustice politique et sociale. La justesse de la cause doit servir, selon le poète, d'impulsion à la lutte, et quand on a mal dans sa peau, quand on est en permanence en exil dans sa propre peau, on cherche à survivre par la lutte :

*Car sur et hors de cette place publique, nôtre
Un peuple d'hystérie et de parole muselée
N'est qu'un immense Volcan presque éteint
Et une parole quelque part distille ta faim-soif durable.²³*

Les images semblent découler d'un chant révolutionnaire. Et le poète veut être sûr de l'efficacité du sacrifice. C'est pourquoi le vœu le plus ardent d'Afoutou est l'union, mieux, l'unité de toute l'Afrique. Selon lui, seul, nul ne peut gagner la lutte pour la liberté :

*Mais il faut que tu saches toujours
Qu'à la porte du jour en insomnie
Et pour cause
Demain est un vœu, Vivre sa vie
Vivre du pain de nos différences alternées et chants de
nos cactus
Tuer les certitudes tranquilles sous ce toit mouvant du ciel
Et avoir davantage mal l'un de l'autre
Et il en est ainsi²⁴.*

La certitude d'Afoutou s'apparente à un panafricanisme. Pour ce poète, c'est le seul moyen de s'arracher des griffes des « *chiendents sociaux* ». Ce panafricanisme ressemble à un humanisme parce qu'ayant l'homme pour principal objet. De foi profondément chrétienne, il nous exhorte à croire en certaines valeurs :

²² Jean-Marc Aurèle Afoutou, « Te faire cinéma durable », in *Certitudes*, p. 19.

²³ Jean-Marc-Aurèle Afoutou, « En attendant Addis-Abéba ou l'Afrique des Cœurs », in *Certitudes*, p. 25.

²⁴ Jean-Marc-Aurèle Afoutou, « Maintenant, un toit à soi », in *Certitudes*, p. 34.

*Et il ne faudra plus que cela, mon homme
Ne dire que ce qui vous étonne partout
Vous déchire dans longtemps, tout de suite
Car vois-tu, ces nombreux rois que tu dis fils, Addis-
Abéba
Ont la force et ton peuple militant, le temps mémorable
Tous les risques sont pris y compris le plus grand, grand
Ainsi pour Toi, vénérable Afrique, nous n'aurons que
d'envies
Nous n'aurons que le sommeil du canard
Et ne mourrons que d'avoir vécu pour tes libertés.
Et il en est ainsi ! ...²⁵*

Le poète invite ainsi les siens à se mettre dans la lutte. Ce n'est donc pas un hasard si le poème intitulé « *En attendant Addis-Abéba ou l'Afrique des cœurs* » est dédié à « *Marcus Garvey, Dr Du Bois, Dr Nkumah, Léopold Sédar Senghor et Ousmane Socé, B. Boganda, Alioune Diop, Félix Chicaya U Tam'si, Frantz Fanon, Théophile Obenga et Cheikh Anta Diop, Abiola Irélé et Paulin Hountondji* », tous ces grands panafricains qui ont consacré leur vie à l'Afrique. Ce sont des hommes qui ont le plus influencé les idées de leur époque, des hommes qui ont marqué la destinée de l'humanité en lutte pour la liberté, la dignité et le progrès social et économique, des hommes charismatiques qui, d'une façon ou d'une autre, ont su réunir les Africains autour d'un grand idéal, des personnalités de stature internationale et surtout de grands Africains parce que des hommes symboles de l'unité africaine, de grands chefs qui avaient vraiment foi en leurs idéaux et qui croyaient profondément à l'Afrique.

Comme pour tresser sa corde à la suite de la leur, pour inviter la jeunesse africaine à l'initiative, le poète dit qu'il regarde l'Afrique avec la force de l'espérance, car elle doit marcher « *vers les lendemains de paix* » :

*Marcher en pieds de maître et pour tes libertés libérées
Car nulle part, les grands jeux ne sont pas encore faits
Le feu continue son vrai sommeil dans le ventre du silex
Notre très chère liberté s'impatiente fort entre ciel et terre
Il nous faut l'arracher aux chiendents sociaux d'ici et
d'ailleurs*

²⁵ Jean-Marc-Aurèle Afoutou, « En attendant Addis-Abéba ou l'Afrique des Cœurs », in *Certitudes*, p. 26.

*Ta conquête pleine présence, O feu du silex, est notre
souci primordial.*²⁶

Les *Certitudes* d'Afoutou prennent racines dans une profonde inspiration biblique qui témoigne, parfois avec un peu d'inquiétude, d'une foi exagérée. « *Et il en est ainsi; De Profundis; Ainsi soit-il* » sont des expressions bibliques tissées de certitudes par lesquelles le poète achève la plupart des poèmes, mêlant ainsi des images exogènes aux images endogènes. Et l'on peut dire que la poésie, à l'instar d'un objet magique ou d'un adjuvant, devient une arme efficace dont dispose le poète pour continuer la lutte, une lutte qui produira, à coup sûr, des fruits mûrs :

*Et un jour pas trop éloigné, Un jour
Un jour viendra, fille de l'Univers
Un jour tout de suite, notre prison
Est d'amour à parfums du lointain
Travaillons pour la vocation des précipices.*²⁷

Si *Certitudes* de Jean-Marc Aurèle Afoutou accroche par l'insolite de ses images ainsi que par le renouveau socio-politique et culturel auquel le poète aspire, c'est justement parce que le recueil affirme une certitude que nous pouvons dire certaine pour que naisse l'action. La certitude ainsi affirmée se servira de la poésie pour résister aux forces « obscures ». Le poème lui-même devient une arme redoutable. Et si le poème est une arme, écrire le poème est aussi guidé par la détermination de briser le silence pour éveiller le peuple qui croupit sous le fardeau de la misère. Le poète invite ainsi le peuple à faire avec lui le « voyage », un voyage au terme duquel « une gentille petite étoile » « splendide » brillera pour éclairer et réjouir de sa clarté l'Afrique toute entière qui sera « guérie à jamais »²⁸. Ce « voyage » n'est donc qu'une expérience « sortie de certitudes sereines », une expérience que le poète pousse jusque dans les ouvertures surréalistes. C'est donc à juste titre que, faisant le panorama de « *la poésie béninoise de Paulin Joachim à la jeune génération* », Andrien Huannou constate :

Au plan de la technique scripturale, les textes de Jean-Marc-Aurèle Afoutou retiennent l'attention. Ce dernier occupe une place à part parmi les poètes de la deuxième

²⁶ Jean-Marc-Aurèle Afoutou, « Soliloques pour un camp poétique », in *Certitudes*, p. 17.

²⁷ Jean-Marc-Aurèle Afoutou, « En attendant ma vestale », in *Certitudes*, p. 36.

²⁸ Jean-Marc-Aurèle Afoutou, « Gentille petite étoile », in *Certitudes*, p. 27.

génération parce que son œuvre abondante et largement inédite est le fruit d'un remarquable travail d'écriture qui se traduit par une dextérité certaine dans les jeux d'écriture. Avec lui, la poésie est véritablement polysémie et « sur-signification »²⁹.

On l'aura constaté, Nouréini Tidjani-Serpos et Jean-Marc Aurèle Afoutou sont les rescapés d'une génération perdue. A travers leurs poèmes, ils dénoncent « *démons intérieurs* » et « *chiendents sociaux* » et appellent à l'avènement d'une génération libre et épanouie. Ils sont persuadés que seul l'espoir de vivre libre, de vaincre la faim, la soif et surtout la mort, doit amener les hommes à ne point mourir au désespoir pour toujours. C'est pourquoi ils cherchent à féconder l'espoir.

Il s'agit là d'une poésie militante directe qui est un processus de légitime défense. Les poètes préconisent cette stratégie parce qu'ils ont la certitude que leur survie en dépend. Aussi n'hésiteront-ils pas à traduire leurs pensées dans l'acte, leurs paroles en action pour aller contre les dirigeants politiques, les cadres et les intellectuels corrompus.

Il apparaît ainsi que la lutte pour la survie requiert un engagement de la part du poète dont l'art se trouve être du coup au service d'une cause. Cet art a recours au mot d'ordre religieux qui se lit autrement d'un poète à l'autre. Chez Nouréini Tidjani-Serpos, l'art de dire la vie autrement et de nous projeter une nouvelle vision du monde nous enracine profondément dans l'imaginaire Vodoun, ce qui fait éclater les images qui, naguère tapies dans nos cœurs, se distillent en nous tels des éclats de rires s'enroulant sous forme d'échos. Chez Jean-Marc Aurèle Afoutou, par contre, les mots sont tissés de certitudes bibliques qui n'ont de vocation que de recréer l'espoir.

²⁹ Adrien Huannou, « La poésie béninoise : de Paulin Joachim à la jeune génération », in Adrien Huannou, *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, p. 108.

Bibliographie

I- Œuvres poétiques de Nouréini Tidjani-Serpos

Maité, Cotonou, Imprimerie ABM, 1967, 49 p.

Agban'la, Paris, P.J. Oswald, 1973, 80 p.

Le Nouveau souffle, Bénin City, Eds Ambik press, 1986, 138 p.

Porto-Novo, un rêve Brésilien, Aquarelles et encres de Jean CAFFE, Paris, Karthala, 1993, 62 p.

Silhouette : Poèmes, Porto-Novo, Ed. du Bénin, Africa, 1995, 96 p.

Poèmes en vrac (inédits)

Tous ces recueils sont rassemblés et publiés en deux tomes :

Œuvres complètes : Poésie du XX^e siècle, Paris, Acoria, 2005, 287 p. (coll. *Paroles poétiques*).

Œuvres poétiques complètes : Fragrances, Paris, Acoria, 2006, 222 p. (coll. *Paroles poétiques*).

II- Œuvres poétiques de Jean-Marc Aurèle Afoutou

Certitudes, Dakar, CAEC, Khoudia Editions, 1991, 64 p.

Echelles de clarté (Inédit)

Emersion et immersion (Inédit)

Ivresses (Inédit)

Laetare (Inédit)

Les yeux coursiers des routes Bretonnes (Inédit)

Jeunes forces poétiques béninoises (Inédit)

III- Etudes critiques

HUANNOU, Adrien, *Trois poètes béninois*, Yaoundé, Ed. Clé, 1980, 119 p.

HUANNOU, Adrien, *La littérature béninoise de langue française des origines à nos jours*, Paris, ACCT, Karthala, 1984, 327 p., (Coll. Lettres du Sud. Etudes et essais).

MIDIOHOUAN, Guy Ossito, *Nouvelle poésie du Bénin : Anthologie*, Avignon, CNFA, 1986.

HUANNOU, Adrien, *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, (Textes réunis et présentés par), Cotonou, CAAREC Editions, 2008, 139 p., (Coll. Etudes).

KAKPO, Mahougnon, *Entre Mythes et Modernités ; Aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, 524 p.

KAKPO, Mahougnon, *Ce regard de la mer... Anthologie de la poésie béninoise d'aujourd'hui*, Cotonou, Editions des Diasporas, 2001, 108 p.

KAKPO, Mahougnon, *Si Dieu était une femme... Anthologie de la poésie béninoise d'aujourd'hui*, Cotonou, Editions des Diasporas, 2009, 287 p.

16.

CREATIVITE, REPRESENTATIONS LANGAGIERES ET IDENTITE CULTURELLE DANS LE ROMAN BENINOIS¹

Raphaël YEBOU
(Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Résumé

Le roman négro-africain francophone connaît, depuis quelques décennies, une évolution tant sur le plan thématique que sur le plan de l'écriture. D'un point de vue esthétique, les romanciers développent des procédés parmi lesquels on reconnaît le recours aux ressources de leurs langues maternelles, à travers la mise en œuvre des représentations langagières. Dans le roman béninois, la créativité langagière, qui génère de telles représentations, peut être étudiée de trois points de vue : lexical, syntaxique et stylistique. Elle participe de l'expression identitaire à l'heure de la mondialisation qui, on le sait, représente une grave menace contre la diversité culturelle. Dans cet article, nous allons montrer que les représentations langagières participent de l'expression identitaire chez les romanciers béninois, qu'elles fonctionnent comme des constructions littéraires qui valorisent les langues locales et exportent les cultures que celles-ci véhiculent.

Mots-clés : créativité, représentations, langagières, roman, béninois.

¹ Cet article est la version révisée d'une communication prononcée au colloque international « Mondialisation, quête et expressions identitaires à travers les arts et les littératures du monde francophone », Abidjan-Cocody, les 17,18 et 19 avril 2008. Les actes du colloque ne sont pas publiés.

Abstract :

Since these last decades, the French Black African novel has undergone some progress on both thematic and writing levels. From an esthetic point of view, the novelists develop procedures among which they resort to their mother tongues, by means of the implementation of language representations. In the Beninese novel, the language creativity which produces those representations can be studied from three viewpoints: lexical, syntactic and stylistic. It contributes to identity expression at the time of globalization which is known to be a serious threat to cultural diversity. In this article, we are going to show that language representations contribute to the identity expression of Beninese novelists and that they work as literary constructions that value local languages and export the cultures that they convey.

Keywords: creativity, representations, language, novel, Beninese.

Introduction

La mondialisation est examinée et développée comme thème de réflexion sur les plans économique et financier. En faire un sujet de réflexion à travers la prospection de ses rapports avec la pratique littéraire sera nécessairement un exercice intéressant. La présente étude est ainsi motivée par les interrogations personnelles que nous avons formulées autour du concept et l'intérêt qu'il suscite depuis quelques années dans les débats scientifiques². Les aspects culturels de la mondialisation ont préoccupé des auteurs négro-africains francophones. Mais ils ne sont pas très nombreux à s'y pencher, sauf dans l'essai, genre qui se prête mieux d'ailleurs au développement du sujet. Pourtant, à travers le roman, il est possible, pour le critique littéraire, de mettre la construction de certains procédés esthétiques en rapport avec la valorisation des cultures africaines et, par conséquent, leur défense et illustration dans l'universel qui se simplifie et se complexifie à la fois.

² En 2008 par exemple, l'Université de Cocody (Abidjan) en Côte d'Ivoire a organisé sur le sujet un colloque international.

Compte tenu de la diversité et de l'extrême complexité de la littérature africaine francophone puis de l'importance acquise par les littératures nationales (Huannou, 1989) depuis deux décennies au moins, nous avons choisi de limiter le cadre de notre réflexion au champ de la littérature béninoise et de fonder la présente étude sur le genre majeur de cette littérature, le roman.

Nous nous proposons de partir du rapport des romanciers béninois à la langue française pour rechercher les possibilités d'expression identitaire dans leurs œuvres. Nous verrons ainsi que les représentations langagières apparaissent comme des moyens d'expression culturelle face à la menace que représente la mondialisation contre les modes de vie et de pensées propres aux Béninois, aux Africains. Nos analyses, axées sur la dimension esthétique de la question, seront conduites essentiellement selon les méthodes éprouvées de la stylistique de Roman Jakobson exploitées par Georges Molinié et Joëlle Gardes-Tamine, notamment.

I- Mondialisation et littérature négro-africaine francophone

En littérature négro-africaine francophone, la question de la mondialisation ne représente pas encore, à notre connaissance, un sujet central de la fiction narrative. Son développement est essentiellement orienté vers les aspects économique et financier, comme nous l'avons indiqué plus haut. Mais des liens intéressants peuvent être trouvés entre cette littérature et la question de la mondialisation.

I.1- La mondialisation : définition et portée

Les spécialistes des questions économiques et financières ont proposé sur la mondialisation des vues très éclairantes, que nous nous contenterons de rappeler ici. Devenue visible dans les années 1990, la mondialisation désigne une phase dans l'intégration planétaire des relations économiques, financières, y compris les succès réalisés dans les domaines des transports, les communications, etc. Outre les marchandises, elle concerne les capitaux, la main-d'œuvre, la propriété intellectuelle, les œuvres d'art (*Encarta*, 2009). Elle repose donc sur le

socle indissociable de l'intégration de nombreux aspects de la vie des sociétés, des pays et se caractérise par sa vocation à dépasser les niveaux national et régional pour atteindre l'échelle mondiale. La mondialisation est sous-tendue par une volonté d'homogénéisation manifeste, un projet d'internationalisation de plusieurs aspects de la vie des hommes sur le modèle occidental. Eduardo Aninat, ancien Directeur général adjoint du Fonds Monétaire International (FMI), y voit un « *processus par lequel la libéralisation accrue des flux d'idées, de personnes, de biens, de services et de capitaux mène à l'intégration des économies et des sociétés* » (Aninat, 2002 : p. 6). Il cite les avantages liés au système : prospérité grandissante dans les pays qui participent à la mise en œuvre du système, progression des revenus, contribution à la hausse du niveau de vie dans bien des régions à travers l'accessibilité des « *technologies complexes* » dans les « *pays les moins avancés* » (Aninat, *Op. Cit.* : p. 6.). Il en déduit que « *la mondialisation, en offrant à tous un avenir meilleur, est peut-être le plus sûr chemin vers une plus grande sécurité et la paix dans le monde* » (Aninat, *Op. Cit.* : p. 6.). Aninat ne passe pas sous silence les oppositions du mouvement « antimondialiste » devenues plus fortes en 2001. Gerd Häusler, pour sa part, dégage quatre facteurs principaux qui fondent « *la mondialisation de la finance* » (Häusler, 2002 : pp. 10-11) :

– « *les progrès des technologies de l'information et de l'informatique* » (Häusler, *Op. Cit.* : p. 10) qui ont facilité le traitement des informations dans la modération, la surveillance et la gestion du risque financier, d'une part, l'évaluation et la négociation des « *nouveaux instruments financiers complexes* » (Häusler, *Op. Cit.* : 10) conçus ces dernières années d'autre part ;

- « *la mondialisation des économies nationales* » (Häusler, *Op. Cit.* : p. 10) ;
- « *la libéralisation des marchés financiers et de capitaux nationaux* » (Häusler, *Op. Cit.* : p. 11) ;
- « *la concurrence entre les fournisseurs de services d'intermédiation* » (Häusler, *Op. Cit.* : p. 11).

Lorsqu'elle s'applique au domaine culturel qui intéresse la présente réflexion, la mondialisation peut être perçue comme l'expansion à l'échelle mondiale du modèle culturel occidental. C'est le remplacement progressif des autres cultures par le modèle imposé, au moyen des technologies mises en place par les acteurs du système. De ce point de vue, la mondialisation peut être décrite au plan culturel comme la mort programmée des autres cultures.

I.2- La littérature africaine francophone face à la mondialisation

En littérature africaine francophone, la mondialisation est abordée comme sujet de réflexion dans les essais. Dans l'ensemble, tout en reconnaissant les avantages importants liés au système, les auteurs africains qui s'y sont intéressés ont attiré l'attention des uns et des autres sur les défis et les dangers auxquels donne lieu la mondialisation dans les pays les plus pauvres, en particulier. Plusieurs propositions, sur lesquelles nous ne reviendrons pas ici, ont été faites qui sont susceptibles de favoriser l'affirmation des pays africains dans cette intégration à l'échelle mondiale. Par rapport aux conséquences (redoutables) encourues au plan culturel, les inquiétudes des auteurs demeurent entières. La menace que représente la mondialisation est prégnante. Mais, de manière variable, la lecture de plusieurs romans négro-africains francophones³ fait apparaître manifestement ou implicitement des recours aux cultures africaines. De même, dans certains romans béninois, le lecteur observe des niveaux d'expression qui exposent des éléments de cultures nationales. Comme nous l'avons dit, ceux-ci peuvent être décrits comme des symboles significatifs des cultures béninoises et ils sont susceptibles de traduire des pans intéressants de ces cultures. C'est à leur discrimination que nous allons nous consacrer à présent, en insistant sur le procédé qui sous-tend leur création et emploi.

II- La créativité langagière au service de l'expression identitaire

L'usage du langage humain suppose et implique la mise en œuvre de capacités expressives liées aux intentions du locuteur. Il permet de traduire, de manières diverses, les valeurs culturelles d'un peuple. Mais à l'intérieur de l'œuvre littéraire, les écrivains ont la possibilité d'en ajouter aux constructions syntaxiques et lexicales, dans l'élaboration des unités grammaticales au double plan syntagmatique et paradigmatic, ce qui produit des valeurs stylistiques spécifiques au-delà du sens dénotatif des

³ Selon les générations de romanciers, on peut citer, de manière indicative, quelques titres : *L'Esclave* (1929) de Félix Couchoro, *Les Bouts de bois de Dieu* (1960) d'Ousmane Sembène, mais surtout *Les Soleils des indépendances* (1968) d'Ahmadou Kourouma, sans oublier les œuvres des auteurs qui publient depuis 1990, et chez qui le recours aux dites ressources est beaucoup plus remarquable.

énoncés produits. La création langagière peut donc revêtir un intérêt probant dans le texte littéraire.

II.1- La créativité langagière : définition et procédés

La créativité est une opération de conception et de montage dont le résultat est d'élaborer une structure phrastique, de reconstruire un objet, de le reproduire grâce à l'expression des talents du créateur. Elle sous-tend, bien évidemment, des valeurs esthétiques qui se concentrent, au plan stylistique⁴, sur les manifestations des faits langagiers. Cette opération de reproduction crée des niveaux d'expression qui correspondent aux représentations langagières⁵. A travers ce terme, nous désignons les usages personnels des auteurs exposant leur volonté d'exploiter au mieux les emprunts aux langues locales dans une perspective de recherche élevée d'expressivité. Sur le même plan, Mazaleyrat et Molinié (1989 : p. 195), à l'entrée « langagier », précisent l'objet de la stylistique et donnent, à travers cet éclairage, une spécification utile :

⁴ Madeleine FREDERIC définit la stylistique comme l'« analyse de la forme d'un texte aussi bien la forme de l'expression que celle du contenu », *La stylistique française en mutation?*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1997, p. 39.

⁵ Il paraît utile de préciser que nous avons fait un choix terminologique un peu différent de celui de Molinié. Dans son ouvrage *Eléments de stylistique française* (pp.146-148, 200-201), il emploie le terme « déterminations langagières » ou encore « déterminations formelles » pour désigner les structures qui mettent en jeu les possibilités d'exploitation optimale des ressources du langage. Nous désignons les mêmes constructions par le terme de *représentations langagières*. Notre choix terminologique se justifie par le fait que dans le mot *détermination*, il y a l'idée de limite, de limitation, de frontière, alors que dans l'objet que nous tentons de cerner, nous voyons plutôt des sèmes à valeur suggestive, sans la perception de l'idée de barrières, de limites, de frontières. Le mot *détermination* ne nous semble donc pas bien rendre l'idée que nous nous faisons des constructions suggestives et expressives à travers lesquelles se manifeste la puissance évocatrice du langage chez les écrivains béninois dont nous étudions les œuvres. En mai 1998, un colloque intitulé « Francophonie et identités culturelles » a été organisé à l'Université de Pau et des pays de l'Adour, et les actes ont paru sous le même titre *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Editions Karthala, 1999. Plusieurs communicateurs ont d'ailleurs employé le terme de « représentations langagières » ou y ont fait allusion dans la description ou la traduction de l'expression identitaire chez les écrivains francophones, notamment Lise Gauvin dans « Ecriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance » (elle emploie le terme précisément à la p.14), Pierre Soubias dans « Entre langue de l'autre et langue à soi », Jean-Claude Blachère dans « Les maux du langage dans l'œuvre de Kourouma », Gisèle Prignitz dans « Les limites de la transposition en français d'un univers culturel africain à partir d'un roman burkinabè, *L'Epave d'Absouya* » et Salaka Sanou dans « Le roman comme véhicule de l'identité culturelle au Burkina Faso ». Ces références scientifiques suffisent à soutenir notre choix.

« *L'objet de la stylistique est l'étude des faits de langage, en fonction poétique, autrement dit des déterminations linguistiques de la littéarité. Ces faits sont dits, globalement, langagiers, pour marquer à la fois qu'il ne s'agit pas d'étudier telle ou telle langue (même s'il est nécessaire de connaître, par exemple, la langue du XVII^e siècle avant de "faire" de la stylistique historique), ni l'ensemble des conditions de fonctionnement du langage en général, ce qui est engagé par les connotations de l'adjectif linguistique.* »⁶

« **Les déterminations linguistiques de la littéarité** » recherchées dans les œuvres de fiction correspondent aux choix esthétiques faits par les créateurs, qui révèlent des caractères différentiels avec les emplois courants et une intention complémentaire d'expressivité.

Le nouveau petit Robert définit le langage comme la « *fonction d'expression de la pensée et de communication entre les hommes, mise en œuvre au moyen d'un système de signes vocaux (parole) et éventuellement de signes graphiques (écriture) qui constitue une langue* »⁷. Le langage apparaît ainsi comme une faculté d'expression de soi, de sa culture, un moyen de communication, que l'esprit humain peut construire et déconstruire à souhait, charger et décharger à volonté, à la recherche d'une expression supplémentaire de la pensée. Il apparaît comme l'élément fondateur de toute expression vocale, gestuelle, graphique, picturale, etc. Entre langage et écriture, Barthes (1972 : p. 18) établit un lien essentiel. Pour lui, celle-ci « *est le langage littéraire transformé par sa destination sociale* ».

Le langage⁸ correspond alors à un moyen inestimable d'extériorisation de la pensée et il est sollicité dans tout acte requérant le besoin d'expression individuelle et/ou collective. Dans le cas des représentations langagières qui nous occupent, l'écriture se réalise par le transfert de valeurs esthétiques et stylistiques et se reconnaît à travers la traduction littérale de certaines séquences des langues nationales en français. Comme on le sait, toute traduction porte le sceau des intentions

⁶ C'est nous qui soulignons.

⁷ VUEF, 2003.

⁸ Michel ARRIVE, Françoise GADET et Michel GALMICHE accordent plusieurs pages à cette entrée où ils retracent l'évolution diachronique des emplois des termes *langue* et *langage*. Ils soulignent la valeur sublime du langage et expliquent qu'« une langue est nécessairement un langage », mais qu'« un langage n'est pas nécessairement une langue » (p. 362.), in *La grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Librairie Flammarion, 1986, pp. 362-366.

du traducteur, avec ses influences socioculturelles, ses goûts, ses humeurs, sa personnalité. Comme on le sait aussi, tout traducteur pèse inéluctablement sur l'objet de sa traduction et il ne peut, objectivement, inscrire son activité dans une simple reconduction d'un texte original. Une analyse analogue transparaît de l'étude qu'Alpha Ousmane Barry (2006 : pp. 4-5) propose sur le caractère transculturel du récit traditionnel chez les romanciers négro-africains francophones. A travers sa contribution aux journées scientifiques de Dakar, il soutient qu'en « *apposant son empreinte personnelle de créateur sur le récit traditionnel, l'auteur ne peut être considéré comme un simple traducteur. Mais il recrée des textes qui existaient déjà (...), les moule dans une nouvelle forme* ». De manière semblable, les représentations langagières apparaissent comme des emprunts aux langues nationales que le romancier recrée, remodèle, reconstruit à partir d'une technique de réécriture liée à son projet de création esthétique. Elles signifient, à ce titre, reproductions, images, symboles, illustrations, interprétations, allégories, tableaux, reflets, évocations. Leur mise en œuvre découle de leur inscription dans le moule de l'écriture qui, fondamentalement, est « *symbolique, introversée, tournée ostensiblement du côté d'un versant secret du langage* » (Barthes, *Op. Cit.* : p. 21). Les représentations langagières sont ainsi le fruit de l'activité créatrice décrite plus haut. L'originalité de la créativité et la liberté d'écrivain qui la sous-tend, procèdent du passage des langues nationales au français et de l'option du choix.

Dans le roman béninois, le rapport des écrivains à la langue française donne à lire des constructions dont la structure évoque, aussi bien dans le fond que dans la configuration, certaines formes de pensées propres aux langues nationales. Ce sont, en réalité, des structures résultant du transfert littéral en français de certaines séquences à travers lesquelles les mots prennent des valeurs significatives et symboliques. Pour accéder au message transmis, le lecteur éprouve la nécessité absolue de dépasser le sens dénotatif des mots pour atteindre un niveau d'expression plus élevé. La création de ce champ de forte suggestivité se comprend lorsqu'on sait que les langues nationales, d'où proviennent les séquences identifiées, sont marquées par une forte expressivité, même dans la communication quotidienne des sentiments et des pensées. A l'analyse, ces séquences sont des marques stylistiques au regard des procédés qui concourent à leur élaboration et qui leur confèrent une portée esthétique marquée. Lesdites constructions sont particulièrement

significatives dans les œuvres de Paul Hazoumé⁹, Olympe Bhèly-Quénum, Jean Pliya et Nouréini Tidjani-Serpos, chez qui elles sont exploitées de telle façon que le critique littéraire y voit des outils d'expression identitaire.

II.2- Les représentations langagières comme moyens d'expression identitaire dans le roman béninois

Les représentations langagières identifiées peuvent être organisées selon quatre paradigmes : le paradigme du corps, celui des charges sociales, la métaphorisation et l'euphémisme.

II.2.1- Le paradigme du corps

L'usage du langage dans l'aire culturelle aja-tado¹⁰ exploite plusieurs éléments du corps pour exprimer des réalités de la vie quotidienne. Les marques stylistiques relevées sous le paradigme du corps montrent que ces éléments entrent dans l'élaboration d'une série de sèmes¹¹ contribuant à traduire la réalité envisagée. La première construction à démontrer afin d'en faire percevoir la structure interne est : « *Les êtres à sept paires de côtes* », (*Doguicimi*, p. 228.)

La construction, organisée selon la structure d'un groupe nominal, comporte deux unités grammaticales: un groupe nominal (GN), *les êtres*

⁹ Nous avons proposé une étude de quelques calques stylistiques chez Paul Hazoumé dans un article intitulé « Constructions syntaxiques et représentations langagières chez Paul Hazoumé », *Repères pour comprendre la littérature béninoise* (textes réunis et présentés par Adrien HUANNOU), Cotonou, CAAREC Editions, 2008, pp. 113-136. Celles que nous étudions ici complètent la liste présentée dans l'article cité.

¹⁰ L'aire culturelle aja-tado rassemble les peuples d'une partie du Ghana, une partie du Togo, une partie du Bénin et une partie du Nigéria, qui pratiquent les langues *gbe*. Notre étude s'intéresse particulièrement aux langues du sud-Bénin dont les principales sont l'ajagbe, le *g_{eng}be*, le *f_{ng}be* et le *gungbe*.

¹¹ Pour Georges Molinié, les sèmes sont « des éléments de signification rigoureusement déterminés, qu'on devrait qualifier de plus petites unités de signification en contexte », *Eléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1997(3^e éd.), p. 21. En d'autres termes, ils servent à l'analyse structurale du signifié, comportant dénotation et connotation. Les sèmes ont la propriété d'intégrer dans un contexte spécifique la valeur dénotative d'un mot. Ils peuvent ainsi « particulariser » le sens dénotatif d'une lexie et permettre de charger ou de surcharger son signifié de nouvelles valeurs sémiqes. Dans le *Vocabulaire de la stylistique* (1989), Mazaleyrat et Molinié précisent que le sème désigne un « concept de l'analyse structurale du signifié », une « unité nucléaire de signification en contexte, organisable essentiellement en couples d'oppositions binaires, sous forme de traits : animé-non animé, humain-non humain, matériel-non matériel, haut-bas » (pp. 319-320).

(comportant le noyau nominal *êtres*), et un groupe prépositionnel nominal (GPN), à *sept paires de côtes*, placé sous la hiérarchie du GN. La lexie¹² (*êtres*) représente la base grammaticale du GN, mais la valeur suggestive qui fonde la représentation langagière est concentrée dans le GNP placé sous la hiérarchie du GN (*les êtres*) qui précède la préposition. Celle-ci sert de base au GN *sept paires de côtes*, mais c'est la combinaison des deux groupes syntaxiques¹³ (GN + GPN) qui forme la représentation construite. En cet ensemble de sèmes, le chiffre sept (7) est chargé, culturellement. Dans les sociétés du sud-Bénin, il est attaché à la personne humaine de sexe féminin. Cette association du chiffre sept à l'être-même de la femme trouve sa source dans la conception mythique qui la présente comme pourvue, dès les origines de l'humanité, de « sept paires de côtes ». Par synecdoque, l'on a fini par la désigner par cette partie de sa constitution organique qui, au double plan social et culturel, représente le siège de sa représentation socioculturelle symbolique. On comprend que l'idée manifestée à travers cette représentation langagière est d'indiquer la place secondaire que la société attribue à la femme, situation que perpétuent les pratiques quotidiennes, notamment l'éducation. La construction de la synecdoque est confortée par la structure périphrastique « *Les êtres à sept paires de côtes* », qui attire l'attention sur une propriété, une caractéristique, ici la moindre importance attachée à la femme¹⁴. La combinaison des deux figures de substitution (synecdoque et périphrase) contribue à affiner l'idée exprimée. A l'opposé, à l'homme est associé le chiffre neuf (9), c'est-à-dire neuf paires de côtes, qui symbolise la force, le dynamisme, la virilité, la puissance, le pouvoir, toutes images que l'on associe, aux plans social et culturel, pour sa caractérisation. Une autre construction qui tient de deux figures est celle bâtie autour de la lexie *pieu* : « *Egarer les pieux dans la brousse* », (*Dogicimi*, p. 25.)

¹² Terme général utilisé, dans les travaux de stylistique française, pour désigner le mot. Le *Petit Larousse 2010* l'inscrit dans le domaine plus vaste de la linguistique et l'assimile au mot ou à l'expression. De même le *Dictionnaire Encarta* la définit comme « une unité de signification du discours » dont un exemple est fourni à travers la locution verbale.

¹³ Les deux groupes syntaxiques forment deux sèmes qui s'associent dans l'élaboration de la représentation langagière en étude.

¹⁴ Même si, selon les peuples et les sociétés, la situation imposée à la femme s'améliore relativement, la place qui lui est accordée en général n'est pas reluisante et, il faut le souligner, cette image n'est pas un trait culturel spécifique aux sociétés africaines. Le mythe qui sous-tend la construction étudiée existe certainement dans d'autres sociétés.

Elle s'emploie pour traduire l'infidélité conjugale de la femme¹⁵. Trois lexies nous paraissent intéressantes dans la tentative de déconstruction sémique qui peut en favoriser l'intelligibilité : *égarer*, *les pieds* et *la brousse*. Elles sont chargées sémantiquement et entrent dans une unité supérieure pour produire le calque stylistique. Le procès est exprimé par l'infinitif, *égarer*, dans le champ d'extension duquel s'inscrivent fonctionnellement les deux autres lexies : *les pieds* et (*dans*) *la brousse*. Il porte sur la lexie *pieds* qui est centrale dans la construction, puisque le pied désigne, chez l'Homme, le membre qui supporte tout mouvement de locomotion¹⁶. *Egare les pieds dans la brousse*, c'est donc les poser là où on ne doit pas, avoir un comportement asocial, poser un acte qui détruit la vie et la cohésion familiale et sociale, adopter une attitude qui crée la séparation, provoque la disharmonie, génère la désunion, le divorce. Les sèmes présents dans la représentation langagière s'intègrent dans deux oppositions binaires : *égarer*, *perdre* / *garder*, *sauvegarder* puis *brousse* / *maison*. Ces oppositions affichent éloquemment le ton accusateur de la société contre l'acte incriminé. Dans l'œuvre littéraire, cette construction renvoie nécessairement au milieu socioculturel auquel elle est empruntée. La même opération d'emprunt est visible dans le roman de Pliya où nous relevons, entre autres, deux constructions à travers lesquelles les cultures béninoises sont révélées, manifestées :

« C'est ... l'ancien combattant. Sa tête n'est pas en ordre mais il n'est pas méchant. »,
(*Les tresseurs de corde*, p. 33)
« Il y a quelqu'un qui n'aime pas ton odeur. »
(*Les tresseurs de corde*, p. 66)

La première construction, « *sa tête n'est pas en ordre* », est la traduction littérale du *fɔngbe* : « *tame tɔn sɔgbe a* », ce qui signifie littéralement « *sa tête n'est pas normale* », c'est-à-dire « *tous les éléments qui composent sa tête (comprendre : le système nerveux, siège de l'activité mentale de la réflexion) ne sont pas bien en place, ses méninges ne fonctionnent pas bien, sa capacité de réflexion logique est entamée* ». La formule s'emploie plus souvent pour caractériser les personnes qui, dans certaines situations, manquent de réflexion logique pour garantir la cohérence et la pertinence des actes

¹⁵ Cela donne l'impression que l'homme « a toujours ses pieds à la maison »... Mais il faut préciser que la construction reflète la conception socioculturelle qui fait obligation à la femme de respecter le lit conjugal. L'homme, lui, s'est vu déchargé de cette contrainte.

¹⁶ Il est utilisé dans la description de l'acte condamné.

qu'elles posent ou, dans d'autres milieux, celles qui sont frappées par un déséquilibre mental. Il arrive ainsi qu'un parent profère à l'endroit de son enfant une injure en usant des mêmes termes pour lui reprocher un manque de logique dans la réalisation d'une action. Chez Jean Pliya, la construction s'applique à un ancien combattant fatigué avec l'âge et ayant perdu la force de la réflexion. Sa structuration donne l'idée qu'une confusion caractérise chez l'homme les éléments censés assurer, dans son système nerveux, la capacité d'une réflexion vive, cohérente, satisfaisante. Elle suggère que les réactions de l'ancien combattant ne sont souvent pas conformes à celles qu'on attend d'une personne de son âge et de sa condition. Elle correspond à une métaphore, et là-dessus, l'auteur reste fidèle à la forme adoptée dans les langues *gbe*, source du calque stylistique. Le rapport à la métaphore vient du fait que le locuteur attribue au système nerveux, siège de l'activité mentale de la réflexion, le caractère de désordre qui peut marquer des liens rompus, des objets épars, non encore réunis à l'intérieur d'un ensemble qu'ils forment pourtant et dont les composantes sont dispersées de manière à affaiblir voire annihiler toute possibilité d'une bonne action. Mais lorsqu'on tient compte d'un autre contexte d'emploi de la formule, on peut y trouver, en dehors de la dimension métaphorique, une marque euphémique¹⁷, l'euphémisme se percevant dans l'intention d'une personne d'atténuer l'expression d'une idée susceptible de choquer (dire d'un handicapé mental qu'*il est fou* ou qu'*il n'est pas fou*, par exemple)¹⁸. Dans les deux cas, l'analyse repose sur l'association de deux sèmes : « *sa tête* » et « *n'est pas en ordre* », le premier à valeur nominale et le second à valeur prédicative. Le premier, en dehors de l'analyse que nous en avons déjà faite, ne retient pas outre mesure l'attention du lecteur. Mais la structure prédicative, dans sa composition et son fonctionnement, mérite que nous nous y penchions un peu. Elle est bâtie sur la négation d'une réalité représentant une condition nécessaire voire vitale à la réalisation de toute chose agréable, bienfaisante, l'obtention de tout bon résultat. Le noyau verbal y joue un rôle important, lui qui peut accueillir les outils de négation d'un fait, au regard de ses propriétés morphosyntaxiques. C'est aussi dans

¹⁷ La marque euphémique peut être contestée dans l'emploi de la construction où elle décrit les incohérences et les maladresses d'un tiers, mais elle est réelle dans le cas où elle renvoie à une personne frappée par un déséquilibre mental.

¹⁸ En français, plusieurs expressions sont utilisées pour traduire l'état de déséquilibre mental ou la perte de lucidité : « avoir la tête fêlée », « être tombé sur la tête », « perdre la tête », etc. Mais le contexte socioculturel et littéraire d'élaboration de la représentation langagière étudiée inscrit celle-ci dans ses rapports avec les ressources lexicales et stylistiques des langues *gbé* du Bénin.

cette lexie que se réalise l'opération de substitution qui cimenter la construction du calque stylistique. La mise en relation du syntagme nominal avec la construction verbale crée un énoncé dont l'analyse permet d'identifier les deux figures.

La seconde construction relevée dans *Les tresseurs de corde* expose de façon manifeste l'humour de la langue fɔn du Bénin. Elle repose sur la structure métonymique de la désignation de la personne par son émanation, par le parfum naturel qu'il répand et qui est intimement lié à son être, pour mieux rendre compte de la profondeur du sentiment d'amour tel qu'il est conçu dans cette aire culturelle : « *Quelqu'un n'aime pas ton odeur* » pour dire qu'il ne t'aime pas. Dans cette langue, en réalité, *aimer* se dit : *yi wan*, ce qui signifie littéralement : *accepter l'odeur*. Le romancier exploite, dans son univers narratif, les sèmes *accepter*, *aimer* et *odeur*, *exhalaison*, et y transfère, avec eux, les valeurs stylistiques de la représentation langagière du *fɔngbe* au français. La construction sémique exploitée découle d'une combinaison syntagmatique identique à celle que venons d'examiner. Ici, le groupe nominal « *quelqu'un* » et le prédicat « *n'aime pas ton odeur* » sont mis en relation pour former un énoncé dans lequel la lexie « *odeur* », autour de laquelle se concentre la recherche de l'expressivité, signifie au-delà de son sens dénotatif. Elle finit par prendre le sens supplémentaire de personne, impression produite par celle-ci, image générée par elle dans l'opinion. Mais en même temps, la création joue sur la valeur sémantique de « *odeur* » dont le signifié peut attirer ou repousser. Le jeu créatif porte donc sur ce signifié chargé dès lors d'une nouvelle valeur sémique. La traduction que Jean Pliya en propose inscrit dans la phrase le verbe *aimer*, choix lexical atténuant quelque peu l'expression de l'engagement du sujet, par rapport au verbe *accepter* dans le sémantisme duquel l'acte du personnage paraît provenir beaucoup plus de sa volonté, de son engagement personnel, de son implication propre. Les sèmes présents dans ces emplois peuvent apparaître dans les oppositions *accepter/rejeter*, *aimer/hair*, *bonne odeur/odeur déplaisante*, et leur analyse expose des aspects importants des procédés esthétiques de transfert et d'extension utilisés par l'écrivain.

La construction qui suit provient des propos d'un personnage du roman *Bamikilé* de Tidjani-Serpos. Dans cette œuvre, la mère du narrateur charge Tundé du message suivant, à l'endroit du grand-père : « *Dis-lui que quelque chose est tombé sur l'œil gauche de son petit-fils et*

qu'on n'arrive pas à l'enlever »¹⁹, (*Bamikilé*, p. 54). Dans les cultures du sud-Bénin²⁰, une pareille phrase s'utilise pour exprimer une sollicitation pressante à l'endroit d'une personne dont on a besoin pour surmonter une difficulté particulière ou résoudre une question urgente²¹. Trois sèmes, inscriptibles chacun dans une opposition sémantique, apparaissent dans sa structuration :

- indéfini/ défini,
- tomber sur, écraser / ménager,
- fragile/ résistant.

Ils sont issus des trois lexies : *quelque chose*, *tombé* et *l'œil*, pourvues, chacune, d'un symbolisme propre à intégrer leur valeur sémique dans la construction de la représentation langagière. Cette élaboration sémique est suivie d'une autre formée par un syntagme nominal mis en relation avec un prédicat : *on / n'arrive pas à l'enlever*. L'indéfini qui caractérise le pronom *quelque chose* intègre deux autres mots qui en renforcent la marque : « *on* » et « *l* ». Il fonde la composition sémique du pronom indéfini et l'oppose au substantif : (*une*) *pierre*, (*du*) *sable*, etc. Le cadre indéfini ainsi créé, étendu à tout l'énoncé, contribue à accroître l'imprécision du message et à précipiter l'arrivée du destinataire. Le sémantisme du deuxième sème : *écraser* (opposé à *ménager*) porte l'idée de menace. Le dernier sème, *fragile*, entretient avec le précédent un rapport contrasté et expose un aspect des liens lexicaux et sémantiques qui interviennent, sur la base des relations syntaxiques, dans la construction du sens. Leur opposition contribue à les mettre en relief l'un par rapport à l'autre et faire percevoir l'urgence du message. Mais c'est l'association des trois principaux sèmes qui révèle la force de la sollicitation contenue dans l'énoncé. Cette représentation langagière, qui tient de l'allégorie, dérive, comme les précédentes, de l'humour des langues nationales.

La dernière construction que nous allons analyser sous le paradigme du corps est élaborée autour de la lexie *bouche*. En réaction contre l'interruption de ses interventions dans les échanges de paroles,

¹⁹ C'est nous qui soulignons.

²⁰ Nous n'avons pas mené d'enquête ou lu de travaux sur ces emplois chez les populations du nord du pays.

²¹ Voici l'explication que le narrateur en donne dans le roman : « *Tundé, rapporte-t-il, m'expliquera que ce proverbe voulait dire : "Urgence signalée stop. Petit-fils gravement atteint stop. Votre intervention s'avère nécessaire stop. Venez toutes affaires cessantes stop et fin."* »

un personnage dit : « *Pourquoi est-ce que tu m'enlèves la parole de la bouche quand je parle à quelqu'un ?* »²², (*Les Appels du Vodou*, p. 198)

Cette phrase trouve sa source dans les langues *gbe* du Bénin et sa traduction en *fongbé* est : « ètè wu a nɔn yi xo dɔ nu nu mi mɔn hwenu e ɲ dɔ xo dɔ nu mɛ ɔ ? »

L'acte envisagé à travers la phrase est décrit sur la base des lexies *tu* (GN), *m'enlèves la parole* (GV), *de la bouche* (GPN). Il y a, dans la construction, une tentative de traduction du procès²³ à travers une comparaison implicite avec la réalisation réelle d'un geste physique, perceptible d'enlèvement (de quelque chose). L'intention créatrice sous-jacente est probablement de réduire l'impression d'abstraction perceptible dans l'expression du procès et de rapprocher celui-ci de la réalité concrète. Mais ce choix n'est pas gratuit. Il entoure d'images la manifestation de cette réalité et renforce la portée stylistique de la construction.

Tout compte fait, l'analyse des représentations langagières bâties autour du paradigme du corps montre que, dans les langues béninoises, le corps, à travers ses différentes parties, est utilisé de manière symbolique et suggestive pour décrire certaines réalités socioculturelles. Les marques stylistiques créées portent ainsi les traits de la société où elles sont produites et constituent, de ce point de vue, des canaux d'expression identitaire. A partir des observations faites au cours de notre réflexion, nous pouvons retenir que, dans les sociétés du sud-Bénin, la pratique des langues et du langage est entourée d'un effort permanent de traduction des faits abstraits au moyen de références matérielles ou réelles afin de rendre perceptibles les réalités décrites. Une conclusion analogue transparait de l'analyse de la structure phrastique qui forme le paradigme des charges sociales et politiques.

II.2.2- Le paradigme des responsabilités politiques et sociales

Une seule construction sera analysée sous cette rubrique. Elle prend son sens à partir de la lexie *cou* : « Danhomè est à ton cou *et repose en partie sur tes épaules aussi* », (*Dogucimi*, p.147.)

²² C'est nous qui soulignons.

²³ Procès envisagé sans un geste visible d'enlèvement de quelque chose.

Dans les langues *gbe* du Bénin, s'emploie une tournure analogue pour traduire la responsabilité d'un tiers dans la cité. La traduction littérale que Paul Hazoumé en propose dans *Dogucimi* rend plus visible, plus sensible, plus poignante la représentation de la responsabilité confiée à un sujet. La lexie principale qui concentre l'essentiel de la représentation langagière est donc *cou*. Au sens dénotatif, elle désigne la « partie du corps qui unit la tête au tronc »²⁴ et correspond à un niveau du corps où l'on sent beaucoup plus les charges qu'on y suspend. La concentration de la structure imagée sur cette lexie n'est donc pas innocente. De par sa jonction avec la colonne vertébrale, le cou apparaît comme un niveau de forte sensibilité aux charges et de grande motricité, puisqu'il peut, pour la même raison, communiquer à tout le corps la charge qu'il supporte. La structure organique et le rôle biologique du *cou* sont mis en rapport avec le fonctionnement lexical et sémantique de la lexie pour produire un niveau d'expression qui enrichit la construction de sens dans l'œuvre littéraire. Dans la même structure se trouve la lexie *épaule* qui désigne une partie du corps sollicitée dans le port de certaines charges²⁵. En réalité, mieux que les mains et pendant un temps relativement plus long, les épaules supportent les charges d'une certaine masse. Cette fonction sociale et pratique des épaules est exploitée également dans la construction de la synecdoque qui expose en fin de compte la place suggestive et symbolique du cou dans la traduction de la réalité sociale et politique : la gouvernance d'un peuple est une lourde responsabilité qu'il faut s'employer à exécuter avec dextérité au risque de s'exposer à des sanctions. L'interprétation de cet emploi permet d'envisager qu'une sanction, dans ce sens, frappe d'une mort tragique le responsable de la communauté, étant donné que, pour cause de mauvaise gouvernance, son cou peut « rompre ». Un dernier énoncé nous intéresse parmi ceux qui traduisent les formules euphémiques.

II.2.3- La structure euphémique

Il nous paraît intéressant, pour terminer, d'analyser une structure euphémique empruntée au roman de Jean Pliya et qui correspond, elle aussi, à un calque stylistique. Il s'agit d'une construction utilisée pour exprimer le besoin d'aller à la selle. Chez les peuples du sud-Bénin, cette

²⁴ *Le nouveau petit Robert*, Paris : VUEF, 2003.

²⁵ Les sacs munis de lacets, les branches, les bois portés en duo ou en trio, etc.

construction s'emploie pour éviter de choquer la sensibilité de l'interlocuteur : « **Aller en brousse** », (*Les tresseurs de corde*, p. 47).

Deux sèmes sont perceptibles dans cette construction : « *aller* » et « *en brousse* ». Le premier décrit un mouvement, un déplacement vers des endroits éloignés ou non. Il traduit la rupture, la démarcation avec les habitations, élucidant le souci d'éloigner de celles-ci les lieux considérés comme des dépotoirs de déchets. Cette manifestation sémantique est confortée par l'occurrence du second sème dont le champ de signification renforce celui de distance, d'éloignement et expose celui de cachette, d'abri.

L'emploi de cette construction est révélateur d'une pratique sociale dans les milieux ruraux et périurbains : l'inexistence de wc qui amène les populations à « aller en brousse » pour satisfaire leurs besoins et l'usage a certainement conduit à une formule qui amenuise l'effet de ce qui peut choquer, ce qu'on appelle euphémisme.

Conclusion

L'étude des représentations langagières nous a permis de recenser et d'analyser les constructions qui, dans certains romans béninois, expriment la liberté d'écriture des écrivains et traduisent le rapport qui se tresse entre le français et les langues nationales. On peut le dire enfin, il y a un rapport évident entre la langue française et les langues nationales béninoises. L'introduction de structures phrastiques issues de celles-ci porte, on n'en peut plus douter, la marque de l'expression identitaire puisque les constructions relevées, dans leur traduction littérale, ne peuvent être reçues ailleurs que par les peuples au patrimoine linguistique desquels elles ont été empruntées. De ce point de vue, les représentations langagières constituent non seulement des canaux d'expression de la culture de ces peuples à l'intérieur des œuvres de fiction mais aussi des éléments d'enrichissement de la langue française. Par ces aspects, les romanciers apportent leur contribution à l'expression identitaire des peuples du Bénin à une époque où la mondialisation tend à gommer la diversité culturelle.

Bibliographie sélective

1- Romans exploités

BHELY-QUENUM, Olympe (1994). *Les Appels du Vodou*, Paris : L'Harmattan.

HAZOUME, Paul (1938). *Doguiçimi*, Paris : Maisonneuve et Larose.

PLIYA, Jean (1987). *Les tresseurs de corde*, Paris : Hatier.

TIDJANI-SERPOS, Nouréini (1989). *Bamikilé*, Paris : Présence Africaine.

2- Ouvrages et articles consultés sur la mondialisation

ANINAT, Eduardo (2002). « Surmonter les défis de la mondialisation », in *Finances et Développement*, p. 6.

Collectif (2004). *Diversité culturelle et mondialisation* (Préface d'Abdou Diouf), Paris : éd. Autrement (Coll. Mutations n° 233).

HÄUSLER, Gerd (2002). « La mondialisation de la finance », in *Finances et Développement*, pp. 10-11.

SINDAYIGAYA, Sylvain (2000). *Mondialisation : le nouvel esclavage de l'Afrique*, Paris : L'Harmattan.

TEVOEDJRE, Albert (2002). *Vaincre l'humiliation (Rapport de la Commission Indépendante sur l'Afrique et les enjeux du 3^e Millénaire)*, 2^e éd. Cotonou : PNUD.

3- Ouvrages de grammaire française

ARRIVE, Michel ; GADET, Françoise et GALMICHE, Michel (1986). *La Grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Librairie Flammarion.

PETIOT, Geneviève (2000). *Grammaire et linguistique*, Paris : Armand Colin/HER.

RIEGEL, Martin ; PELLAT, Jean-Christophe et RIOUL, René (2002). *Grammaire méthodique du français*, Réédition, Paris : Quadrigé.

SIOUFFI, Gilles et VAN RAEMDONCK, Dan (1999). *100 fiches pour comprendre la linguistique*, Paris : Bréal.

SOUTET, Olivier (1989). *La Syntaxe du français*, Paris : PUF.

WILMET, Marc (2003). *Grammaire critique du français*, réédition, Bruxelles : Duculot s.a.

4- Ouvrages de stylistique française et études d'approche esthétique citées

ALBERT, Christiane (sous la direction de) (1999), *Francophonie et identité culturelle*, Actes du colloque de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 1998, Paris : Karthala.

AQUIEN, Michèle et MOLINIE, Georges (1999). *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris : Librairie Générale Française.

BARRY, Alpha Ousmane (2006). « Pour une sémiotique trans-culturelle de l'écriture littéraire francophone d'Afrique », Journées scientifiques des réseaux de chercheurs concernant la langue et la littérature sur le thème « Appropriation de la langue française dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne, du Maghreb et de l'Océan indien », Dakar (Sénégal).

BARTHES, Roland (1970). *S/Z*, Paris : Seuil.

(1972). *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil (2^e éd.).

BERGEZ, Daniel ; GERAUD, Violaine et ROBRIEUX, Jean-Jacques (2005). *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, réédition, Paris : Armand Colin.

BUFFARD-MORET, Brigitte (2009). *Introduction à la stylistique*, réédition, Paris : Armand Colin.

CALAS, Frédéric et CHARBONNEAU, Dominique (2000). *Méthode du commentaire stylistique*, Paris : Nathan/HER.

FONTANIER, Pierre (1997). *Les figures du discours*, Paris : Flammarion.

FROMILHAGUE, Catherine (1995). *Les figures de style*, Paris : Nathan.

FROMILHAGUE, Catherine et SANCIER-CHATEAU, Anne (2000). *Analyses stylistiques. Formes et genres*, Paris : Editions Nathan/ HER (2^e éd.).

(2002). *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris : Nathan/VUEF (3^e éd.).

GARDES-TAMINE, Joëlle (2004), *La stylistique*, Paris : Armand Colin/SEJER (2^e éd.).

MAZALEYRAT, Jean et MOLINIE, Georges (1989). *Vocabulaire de la stylistique*, Paris : PUF.

MOLINIE, Georges (2004). *La stylistique*, Paris : Quadrige/PUF.

PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie (1993). *Stylistique, pratique du commentaire*, Paris : PUF.

PEYROUTET, Claude (2002). *Style et rhétorique*, Paris : Nathan.

PHILIPPE, Gilles et PIAT, Julien (dir.) (2009). *La langue littéraire-Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 2009.

SPITZER, Leo (1970). *Etudes de style*, Paris : Gallimard.

17.

LA NOUVELLE DANS LA PRESSE BENINOISE : LE CAS DE RENE EWAGNIGNON (1934-1990)

Guy Ossito MIDIOHOUAN
(Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Résumé

La nouvelle est un genre littéraire qui entretient des relations privilégiées avec l'actualité et la presse. René Ewagnignon (1934-1990) nous fournit l'exemple d'un journaliste qui, dans le cadre strict de l'exercice de son métier, se fait nouvelliste. L'étude systématique de ses vingt sept « nouvelles et récits », publiés entre le 9 janvier 1989 et le 15 janvier 1990, permet d'explorer la personnalité de l'auteur, différents aspects de la société béninoise des années 80 et une pratique singulière du genre de la nouvelle.

Mots clés : genre, nouvelle, forme courte, prose narrative, presse, journalisme, Bénin, société, mentalité, moralisme, esthétique populaire.

I - Du journalisme à la littérature

Le 14 janvier 1990, mourut subitement, à l'âge de 55 ans, René Ewagnignon. Il comptait parmi les journalistes béninois les plus expérimentés et les plus connus. Il ne se contentait pas d'avoir le journalisme comme métier. Depuis son entrée en 1960 au Ministère des Affaires Etrangères en qualité d'attaché de presse, jusqu'à sa collaboration avec Ehuzu dont il animait plusieurs rubriques, en passant, notamment, par l'Agence Dahoméenne de Presse (devenue par la suite Agence Bénin Presse) dont il fut directeur-adjoint puis rédacteur en chef, la Radio nationale dont il fut rédacteur du service des informations,

Daho-Express dont il fut rédacteur en chef, et l'Office Béninois du Cinéma dont il fut directeur général adjoint, il eut toute sa vie la passion de la communication.

René Ewagnignon n'avait pas seulement foi en l'importance, en l'utilité et en la force de la presse, il avait aussi une approche volontariste de son métier. La preuve nous en est fournie, entre autres, par cet éditorial en date de 1er août 1970, marquant le premier anniversaire de *Daho-Express*, où il raconte comment, avec quelques collègues audacieux, ils avaient réussi, envers et contre tous, à créer le premier quotidien national : « *La petite équipe de l'Agence Dahoméenne de Presse, écrivait-il, a démontré, avec des moyens presque inexistantes, que le mot impossible n'est pas plus dahoméen que français* ». Donner à la presse toute sa place et lui faire jouer tout son rôle dans la nation, tel avait été son combat permanent.

Ce combat, René Ewagnignon l'avait mené non pas exclusivement à travers des proclamations de foi et des vitupérations contre l'Etat mais surtout à travers la mise en œuvre personnelle d'une conception exigeante du métier de journaliste. Dans un texte intitulé « *Le journaliste qui en savait trop* », paru dans *Ehuzu* du 20 février 1989 et dans lequel il se fait l'avocat de sa corporation, il donne l'exemple de ce qu'on appelle dans le jargon du métier un « *chasseur de chiens écrasés* » qui, par « *la curiosité et la fouille* », finit par découvrir un scoop sensationnel, « *un des plus gros secrets et énigmes du siècle* » : une catastrophe écologique sur laquelle le pouvoir politique cherche à maintenir le silence. « *Il est vrai, reconnaît dans le même texte René Ewagnignon, qu'en Afrique il faut tenir compte de beaucoup d'impondérables et des rapports de force qui défient tout cartésianisme et toute logique* », mais le journaliste ne doit pas prendre prétexte de cette situation pour s'enfermer dans la routine et se laisser aller à la paresse. Avant de faire le procès des tares de l'Etat en matière de communication, semble recommander René Ewagnignon, le journaliste doit d'abord se montrer exigeant vis-à-vis de lui-même, aimer son travail, s'efforcer à chaque instant de donner le meilleur de lui-même, faire preuve d'imagination, sortir des sentiers battus.

C'est cette conception volontariste et créatrice du journalisme qui amena René Ewagnignon à sortir parfois du domaine strict de ses obligations professionnelles pour animer, par exemple, « *Laminou au téléphone* », une émission radiophonique qui pourfendait les travers de l'administration. C'est également elle qui l'amena à écrire pour *Ehuzu*,

entre le 9 janvier 1989 et le 15 janvier 1990, c'est-à-dire au cours de la dernière année de sa vie, vingt-sept « nouvelles et récits » (voir bibliographie à la fin de l'article) qui visaient à rendre plus attrayant pour les lecteurs cet « organe du militantisme révolutionnaire » alors à la recherche d'un nouveau souffle. Ce sont ces textes, dans lesquels le journaliste déploie sans complexe un réel talent de conteur, que le présent article se propose d'étudier.

Au lendemain de la mort de René Ewagnignon, l'Office National d'Édition, de Publication et d'Imprimerie (ONEPI) fit paraître, en signe d'hommage, un recueil rassemblant vingt-trois de ces textes sous le titre *Nouvelles et récits*¹. Les pages des références et citations que nous indiquerons entre parenthèses sont celles de cet ouvrage.

II- Comme une nostalgie du paradis perdu

Il y avait, certes, à l'origine de cette brève aventure littéraire, la décision de la rédaction de *Ehuzu* de porter le nombre de pages de ce quotidien de huit à douze. René Ewagnignon s'était alors engagé à animer hebdomadairement une page du journal. Mais s'il avait réussi à tenir le pari aussi facilement² – presque avec jubilation – c'est bien parce que c'était pour lui une aubaine. Avant cette décision, il était fort probablement déjà à l'affût d'une occasion pour exprimer, autrement que dans un reportage, une enquête, un article ou un billet, des choses qui lui tenaient à cœur, ses opinions intimes, son angoisse face à l'évolution de la société béninoise. C'est surtout cette angoisse qui semble fonder le désir d'écrire, l'écriture fonctionnant ici comme un exorcisme.

René Ewagnignon se montre particulièrement sensible à la dégradation de certaines valeurs morales. aussi n'hésite-t-il pas à écrire

¹ Quatre textes parus dans *Ehuzu* ne figurent pas dans ce recueil : « *Nous sommes tous responsables* », « *Les racleurs des autogares font la loi* », « *Une vie de chien* » et « *Le monstre de Godomey est-il de retour ?* ». Il faut dire que *Nouvelles et récits* a été réalisé dans la précipitation et présente de nombreux autres défauts : les textes sont livrés un peu n'importe comment, sans aucun souci de classement ; certains, comme « *La grande traque* » (pp. 29-31) et « *Le mariage de la perle de Biguina III* » (pp. 38-40), sont incomplets ; d'autres, comme « *Le "Yovo" de Aibatou* », sont tronqués ; l'ouvrage n'a pas de table des matières. Une nouvelle édition revue et corrigée est plus que souhaitable.

² « *Si les impératifs de l'actualité ne lui "sucraient" pas sa page, il était toujours au rendez-vous des lundis avec ses récits et nouvelles dont nombre de lecteurs ont fini par raffoler* », écrit Noël Allagbada dans l'avant-propos de *Nouvelles et récits*.

dans « rumeurs et grande frousse », parlant d'une journée de pluie à cotonou :

Sans répit et toujours aussi drue, cette pluie ressemble aux signes annonciateurs du déluge tel que les écritures l'ont décrit. avec tout ce qui arrive à la fois maintenant, on n'hésite pas à penser à l'odyssée de noé» (p. 89 b).

Ailleurs, parlant d'un vol de bétail par des bergers, il écrit : « *pourtant leur totem leur interdit formellement de voler les bêtes dont ils ont la charge. mais la modernité permet tout maintenant et les conséquences sont incalculables* » (p. 84 b). il était de la vieille école et ne s'en cachait pas. il s'était lancé dans cette aventure littéraire parce qu'il cherchait à partager sa vision d'observateur et de témoin inquiet des réalités sociales, parce qu'il voulait surtout combattre les aspects du progrès et de la modernité qui lui paraissaient ridicules ou dangereux : le snobisme de la mode (port de bigoudis, utilisation de cosmétiques, coiffures tarabiscotées), l'influence négative du cinéma et, plus généralement, de la ville (exode rural, délinquance, banditisme).

Connu pour sa simplicité et son austérité, René Ewagnignon n'avait pas seulement une conception rousseauiste de la vie ; il était au Bénin un militant écologiste de la première heure³ comme en témoignent les premières lignes de « *règlement de compte à tanéka-koko* » :

La douce descente bien entretenue par la nature et qui mène de copargo à birni, permet à ceux qui aiment les choses de notre terre nourricière d'admirer les énormes buttes d'ignames de cette région. à un kilomètre de birni, on ressent une fraîcheur bienfaisante. c'est la région des tanéka, paradis des toucans, des singes-magistrats, des perroquets et d'une importante colonie d'oiseaux aux plumages multicolores qui n'ont jamais connu la méchanceté gratuite des hommes» (p. 45 a).

« *La vie n'est pas hostile. c'est l'homme qui l'agresse*», lit-on ailleurs (p. 81 a). on comprend alors son indignation face à une inconscience pouvant entraîner, comme dans « *le journaliste qui en savait trop* », une catastrophe écologique.

³ L'Association des Ecologistes du Bénin a été créée en 1987. René Ewagnignon en était le président jusqu'à sa mort.

C'est dire que le projet littéraire de René Ewagnignon consiste essentiellement en une lutte contre toutes les formes de pollution ou de nuisance (morale, sociale, environnementale...). Il se dégage de ses vingt-sept « nouvelles et récits » comme une nostalgie d'un paradis perdu à la reconquête duquel il convie ses lecteurs.

III- L'observateur et le témoin

Le public auquel il s'adresse est celui des lecteurs de *Ehuzu*, en majorité les petits fonctionnaires ou employés vivant en ville, particulièrement à Cotonou. L'option étant de parler à ce public de ce qu'il connaît bien, c'est-à-dire de son milieu et de ses préoccupations, il n'est pas étonnant que l'on retrouve, dans la plupart des textes, les lieux plus ou moins familiers de ce lecteur béninois moyen.

C'est d'abord Cotonou, avec ses rues défoncées, des bars, ses salons de coiffure, ses ponts, ses gares routières, ses quartiers périphériques, sa banlieue (Godomey, Cococodji), le marché Dantokpa, le CNHU... La précision des indications topographiques dénote une connivence certaine entre l'auteur et ses lecteurs, particulièrement ceux de Cotonou, comme l'illustre le passage suivant : « *L'on raconte que le "Méguida" qui officie près du service de recouvrement du DUC-6⁴ a dû abandonner son fourneau pendant quelques minutes pour faire "pipi" et qu'à son retour il n'a pas retrouvé son coutelas* » (p. 49 B). Mais ce sont également de nombreuses autres villes du Bénin (Porto-Novo, Ouidah, Allada, Abomey, Savalou, Djougou, Parakou, Natitingou...); et aussi des villages (Pahou, Paouignan, Tanéka-Koko, Tchoumi-Tchoumi...). En réalité, c'est tout le Bénin, du sud au nord et de l'est à l'ouest, que l'on retrouve à travers ces textes où le journaliste-écrivain révèle une parfaite connaissance de son pays dont il cherche à faire découvrir certains aspects à son lecteur :

Gbowélé ? Connais pas. Et pourtant, c'est une charmante localité qui existe bel et bien au Bénin. Elle est située à peine à huit kilomètres à vol d'oiseau de Paouignan. Mieux, Gbowélé a pignon sur rue puisque non seulement ce village est placé au bord de la route inter-Etats, mais il a abrité pendant longtemps une

⁴ DUC-6 = District Urbain de Cotonou 6.

*carrière de pierres qui a servi au bitumage de la route
Bohicon-Dassa (p. 57 A).*

René Ewagnignon ne fait pas seulement du Bénin le cadre physique de des « nouvelles et récits », il traduit également les préoccupations majeures de ses lecteurs. En cette année 1989, la « Révolution Démocratique et Populaire » était à l'agonie ; le désastre économique était à son comble ; les fonctionnaires comptaient plusieurs mois d'arriérés de salaire ; le chômage des jeunes devenait inquiétant, l'administration ne recrutant plus ; dans les familles, les drames étaient quotidiens. Mais la nature du journal, la situation socio-politique marquée par « le développement impétueux et ascendant » des tensions, et l'extrême nervosité de l'appareil répressif le contraignaient à l'autocensure en l'empêchant d'aborder franchement ces problèmes. On note cependant des allusions à peine voilées. Ainsi, par exemple, pour commencer le texte intitulé (comme de juste) « *Le bout du tunnel... presque* » (mais qui n'a rien à voir avec la faillite générale de l'époque), il écrit : « *Le bout du tunnel n'est pas celui auquel chacun de nous est en droit de penser légitimement actuellement. Hélas, trois fois hélas !* » Et il s'empresse d'ajouter, comme pour rassurer ses lecteurs et se mettre en règle vis-à-vis du pouvoir :

Notre situation à côté de celle des protagonistes de ce récit est une partie de plaisir⁵. La vie est ainsi faite. On se croit toujours plus malheureux que les autres jusqu'au jour où l'on découvre qu'on doit se contenter de son sort (p. 77 A).

Ailleurs, il indique : « *En effet, par les temps qui courent, les gens poussent l'audace jusqu'à enlever du feu une marmite de sauce d'autrui* » (p. 49 B) ; ou encore : « *Les pleureuses de circonstance sont légion. Selon l'une d'elles, elles ne font du tort à personne. Elles se débrouillent comme tout le monde pour survivre* » (p. 34 B).

Cette misère qui constitue le thème récurrent de nombreux textes n'est cependant pas exclusivement le lot des fonctionnaires ou des citoyens. Elle est générale et sévit jusque dans les campagnes où elle est source de frustrations et de ressentiments des ruraux envers les citoyens –

⁵ Il s'agit là d'une affirmation éminemment discutable à la lumière du récit. Cette citation révèle le défaitisme de l'auteur qui évite toute critique politique.

ressentiments pouvant aller, comme dans « *La grande traque* », jusqu'à un désir de vengeance gratuite.

Si presque tous les textes décrivent différents aspects de la société béninoise des années 80, certains parmi eux dont l'intérêt réside exclusivement en cette description prennent alors la forme de « *scènes de la vie quotidienne* ». A travers « *Intervention musclée d'un ancien Eglémakou* » et « *Les racoleurs des autogares font la loi* », l'auteur se penche sur l'exode rural qu'il considère comme un problème social grave en raison de la place qu'il occupe dans la montée de la délinquance des jeunes en milieu urbain. Une autre conséquence de l'exode rural est – on le sait – le développement anarchique des quartiers périphériques où règnent la promiscuité et la misère. « *La guerre des "gbomitans" n'aura pas lieu* » se situe à Agla, un quartier périphérique de Cotonou, et montre comment la précarité des conditions de vie peut être source de conflits voire d'affrontements entre les habitants.

D'autres textes s'intéressent plutôt à la psychologie sociale. Ainsi dans « *Rumeurs et grande frousse* », tout en posant le problème de l'aménagement urbain, particulièrement celui de l'état déplorable des routes à Cotonou en saison des pluies, l'auteur stigmatise la propension des Cotonois à répandre de fausses nouvelles, pendant que dans « *Le monstre de Godomey est-il de retour ?* » il s'attaque à l'esprit superstitieux du Béninois prompt à adhérer à l'irrationnel.

Enfin, un texte comme « *On a volé le coutelas d'un "Méquida"* » semble ne viser d'autre but que celui de fixer, à travers l'anecdote de la rivalité entre deux amants, la couleur locale⁶, un aspect typique de la vie quotidienne que l'auteur vaudrait plus saine et dont il s'attache à définir les règles.

IV- Le moraliste

René Ewagnignon ne se contente pas d'être l'observateur et le témoin de la société béninoise des années 80. La santé et l'équilibre de cette société constituent – nous l'avons déjà indiqué – son souci majeur, et de nombreux textes sont consacrés à la défense de ce qui représente à

⁶ Cette couleur locale est également révélée par l'utilisation de certains mots du terroir : « *Eglémakou* », « *Yovo* », « *gbomitans* », « *Ablanon* »...

ses yeux les valeurs fondamentales de toute vie sociale : l'ordre, le travail et la famille.

Il ne déteste rien autant que le désordre, introduit, selon lui, par « *la nouvelle civilisation (qui) a apporté toutes sortes de vices dans le pays* » (p. 53 B). Convaincu qu'il vit dans une « *société en décomposition et en déliquescence* » (p. 70 A), et qu'« *une société qui n'est pas bâtie sur des règles de bonne moralité est une société dégénérée* »⁷, il fait du rétablissement de l'ordre social et moral une priorité. Aussi mène-t-il un combat acharné contre la délinquance et le banditisme. « *Le grain de sable* », « *coup de massue de la police à Towahimè* », « *L'homme "tranquille" d'Avakpa* » et « *Les bergers sataniques* » sont des nouvelles policières ou para-policières où les forces de l'ordre finissent toujours par démanteler les réseaux de bandits qui tentent de s'emparer malhonnêtement du bien d'autrui. L'auteur ne perd pas de vue la dimension morale de l'ordre et part également en guerre contre la dépravation des mœurs (« *Mensonges de femmes en bandoulière et ... cœur en feu* », « *Nous sommes tous responsables* »), la prostitution et la drogue (« *Le club de la tresseuse de Tchabigon* »), l'alcoolisme (« *Une vie de chien* »). D'une façon générale, il se dégage de l'œuvre une image toujours très avantageuse de ce qui représente ou symbolise l'ordre, particulièrement du policier et du militaire.

L'ordre n'est d'ailleurs pas sans rapport avec le travail qui en constitue l'un des principaux piliers. Les opérations de police évoquées plus haut ne visent qu'à défendre les intérêts des citoyens ayant « *le goût du travail honnête, rémunérateur* »⁸. Ceux que l'auteur présente comme des modèles, c'est le jeune Siméon Akpatou de « *Intervention musclée d'un ancien Eglémakou* » qui, après son service militaire à Ouidah et un bref séjour à Cotonou, décide, contrairement aux jeunes de son âge, de retourner au village pour cultiver la terre ; c'est Atchampa, le paysan laborieux, consciencieux et économe que nous rencontrons dans « *Les bergers sataniques* » ; c'est, dans « *Le journaliste qui en savait trop* », Barthélémy Sèguèvi qui, à force de sérieux au travail, impose la reconnaissance de ses qualités professionnelles. Chez Ewagnignon, le travail est protégé, reconnu, valorisé, célébré pendant que le parasitisme est honni comme dans « *Les pleureuses de circonstance* » où Julien Koukpo et son épouse sont présentés comme un couple dégénéré pour le lequel la crise, « *la*

⁷ Cf. « *Nous sommes tous responsables* ».

⁸ Ibidem.

conjoncture », n'est qu'un prétexte pour se laisser enliser dans le refus de tout « *effort physique susceptible de faire transpirer* » (p. 32), dans la paresse.

Comme le travail, la famille doit également protéger l'individu contre les vices et lui permettre de s'épanouir. La famille est en somme, selon René Ewagnignon, le second pilier de l'ordre puisque c'est en son sein que se construit l'équilibre de l'individu et de la société. Notre auteur prend un réel plaisir à marier les jeunes, surtout ceux qui restent attachés à leurs villages (« *Clair de lune à Gobada* », « *Le mariage de la perle de Biguina III* », « *Douce hyménée à Covédji* »). Il condamne l'opposition de certains parents aux nobles sentiments de leurs enfants sur la base de vulgaires préjugés ou complexes (« *Le bout du tunnel... presque* », « *Le "Yovo" de Aibatén* »). Il compatit à la douleur d'un jeune couple ayant perdu son unique enfant (« *Le rêve brisé d'un jeune couple* »), et condamne l'adultère en prenant le parti de soutenir le mari bafoué... qui, du reste, est un militaire (« *Règlement de compte à Tanéka-Koko* »).

Comme on le voit, il s'agit d'une œuvre de salubrité publique où l'intention moralisatrice est très fortement marquée et prend souvent un caractère quelque peu subjectif, surtout en ce qui concerne l'image de la femme.

V- Une image négative de la femme

Parmi les principaux facteurs de désordre dans la société, René Ewagnignon retient résolument et (presque) sans discernement la femme. Il est vrai qu'il lui arrive de reconnaître l'existence de « *braves et honnêtes femmes* » (p. 70 A) qui ne se comportent pas comme « *certaines jeunes femmes de la nouvelle école* » (p. 72 A) ;

« le drame dans tout cela, remarque-t-il aussi, est que la couche encore saine du pays est en train d'être contaminée : celle de nos campagnes qui se contente honnêtement de ce que leur (sic) travail leur rapporte »
(p. 72 B).

Mais, ce qui ressort de l'œuvre, c'est que la femme porterait, de par son essence, des tares congénitales rédhibitoires qui font d'elle un « *mal nécessaire* », un être en qui l'homme ne devrait avoir aucune confiance car, lit-on, « *avec les femmes on ne sait jamais* » (p. 51 A) et « *ce que femme veut diable le veut* » (p. 67 B).

En effet, la femme est présentée ni plus ni moins que comme une incarnation du diable et cela depuis l'aube des temps :

A chaque époque sa folie, dit-on. Depuis que Dieu, à l'aide de son souffle et un peu de terre, a fait Adam et Eve, nos premiers ancêtres, Eve la première femme n'a jamais cessé de conduire par la laisse l'homme à sa perte. Elle a commencé par ce fameux fruit interdit. Adam conquis par le regard tendre et ravageur de sa compagne, s'est empressé de croquer à belles dents la fameuse pomme. Et tous les malheurs des hommes ont commencé par la faute de la femme. Il paraît que ce n'est pas demain que nous commencerons à voir le bout du tunnel de cette vieille catastrophe (p. 69 A).

Dans de nombreux textes, le mot « femme » est synonyme d'infidélité (« Règlement de compte à Tanéka-Koko »), d'hypocrisie et de ruse (« Les pleureuses de circonstance »), de mensonge et de vénalité (« Mensonges de femmes en bandoulière et ... cœur en feu »), de faiblesse de caractère (« Le poids d'un secret »), de médisance et de manœuvre diabolique (« "Ablanon" de Pahou était un corbeau »), de dépravation et de proxénétisme (« Le club de la tresseuse de Tchabigon »).

Tout en soulignant la part active que prennent souvent les hommes dans l'immoralité des femmes et la responsabilité commune des uns et des autres dans le désordre déploré, l'auteur – et c'est le moins que l'on puisse dire – traite cependant la femme avec beaucoup de condescendance, voire avec un certain mépris. « C'est cela la femme, écrit-il. Il faut la pousser à faire ce qu'elle a envie de faire. Ainsi son honneur est sauf et tout baigne ensuite dans l'huile » (p. 66 A). Lorsqu'il ne montre pas la femme comme un oiseau de malheur, un corbeau, il désigne allègrement un salon de coiffure pour dames comme « un véritable nid de vipères » (p. 94 A). Ailleurs, sous le coup de la cupidité et de la jalousie, la femme se mue subitement en un fauve :

Deux vendeuses, de véritables dinosaures qui ressemblent à des lutteurs japonais de sumo se sont battues presque à mort. L'une vendait du ragoût au mouton et l'autre du haricot. Apparemment, elles ne se gênaient pas jusqu'au jour où, profitant d'un prétexte banal, elles en sont venues à se déchirer leur corsage dans un corps à corps sauvage qu'aucun homme n'a osé séparer. Les deux

furies se sont mordues. L'une a sectionné à coup de dents le lobe de l'oreille gauche de son adversaire qu'elle a avalé prestement avec la boucle d'oreille. L'autre a répliqué avec ses incisives taillée en dents de scie. Saisissant l'énorme mamelle de son agresseur, elle y mordit profondément comme dans un ananas « pain de sucre ». Le sang gicla de partout et les deux combattantes inondées de sang, voyaient de plus en plus rouge. Evidemment il y a eu débandage (sic), panique, cris, évanouissements, débordements dangereux sur la route. Des pèlerins qui allaient à Dassa-Zoumè ont tenté de proposer leurs offices. Sans succès. Les deux mères se sont jetées dans une bagarre au finish, chacune voulant venger son sang répandu inutilement dans le fossé. D'ailleurs, les pèlerins ont dû se boucher un peu leurs trompes d'Eustache pour ne plus entendre les propos obscènes déversés par les combattantes. C'est ainsi qu'on a fini par apprendre qu'elles étaient des rivales. Elles se disputaient le même homme, un veinard qui venait d'être engagé comme conducteur de caterpillar. Chacune des deux femmes tenait beaucoup à posséder cet homme comme sa propriété exclusive. Et pour cause ! En effet, ce jeune homme aux biceps impressionnants et qui joue au coq du village, a révélé avec le plus grand sérieux à ses énormes maîtresses qu'il a ramassé sur le site de la carrière, un énorme caillou piqueté d'or (p. 58).

Force est donc de conclure à une certaine misogynie de René Ewagnignon, même si nous apprenons⁹ que ce « féodal » se trouve être, par ailleurs, l'initiateur d'une série d'enquêtes publiées en 1988 pour dénoncer les pratiques inhumaines du veuvage des femmes en pays mahi d'où il est originaire. Il ne fait en tout cas que reproduire les préjugés, les idées reçues et la mentalité du Béninois moyen au goût duquel l'œuvre se conforme également par son écriture.

⁹ Dans le témoignage d'un de ses collègues publié au début de *Nouvelles et récits*, pp. 5-6.

VI- Une esthétique populaire

Chronologiquement, le premier texte de la série des vingt-sept est « *La grande traque* », paru en quatre livraisons dans *Ehuzu* des 9, 17, 19 et 20 janvier 1989. C'est le seul texte qui s'étend sur plus d'un numéro. Il faut croire qu'après cette première expérience, l'auteur s'est ravisé et s'est ensuite efforcé de limiter la longueur des textes suivants à une page du journal.

Nous avons donc affaire, dans l'ensemble, à des textes très courts, à des pochades ayant pour sujets des anecdotes ou des faits divers. L'histoire proprement dite est souvent précédée de considérations liminaires d'ordre théorique (« *Le journaliste qui en savait trop* »), sociologique (« *La guerre des "gbomitans" n'aura pas lieu* », « *On a volé le coutelas d'une "Méguida"* »), voire écologique (« *Règlement de compte à Tanéka-Koko* »). Les digressions sont également très courantes : « pour en revenir à » est une expression que l'on rencontre très fréquemment sous la plume de l'auteur dont la présence dans le récit est littéralement envahissante. Nombreux sont les textes sans intrigue ou à intrigues plutôt minces, dont l'intérêt réside essentiellement, comme pour « *Le mariage de la perle de Biguina III* », dans la description des mœurs. « *Mensonge de femmes en bandoulière et ... cœur en feu* » est moins une nouvelle ou un récit qu'une étude sociologique illustrée d'un dialogue sur la mentalité de la femme et le relâchement des mœurs. Il en est de même pour « *Nous sommes tous responsables* ».

René Ewagnignon ne s'embarrasse ni de modèles ni de références littéraires¹⁰. Chez lui, le désir de s'exprimer est beaucoup plus fort que le souci de faire œuvre esthétique. Le but visé, faire œuvre socialement utile et efficace, détermine l'option pour le réalisme. L'imagination, qui s'exerce notamment dans « *La grande traque* » et « *Le grain de sable* » – l'auteur ne manque d'ailleurs pas de le souligner lui-même¹¹ – intervient en fait très peu. La priorité est donnée à l'observation, à l'expérience vécue.

¹⁰ Il est vrai que certains titres (« *La guerre des "gbomitans" n'aura pas lieu* », « *Les bergers sataniques* ») font allusion à des œuvres assez connues (*La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux, *Les versets sataniques* de Salman Rushdie). Mais cela ne doit pas faire illusion.

¹¹ Au début de « *La grande traque* », il est indiqué : « *Les faits et les personnages de ce récit sont purement imaginaires. Toute ressemblance avec des situations similaires ne sera que l'effet d'un pur hasard* ». « *Le grain de sable* » commence ainsi : « *Ce récit n'étant que le fruit de l'imagination, toute ressemblance avec des faits ayant existé ne pourra être qu'une malheureuse coïncidence* ».

Si l'auteur cherche surtout à sensibiliser ses lecteurs à certains problèmes sociaux, il vise également à les distraire, à les détendre par son humour dont voici quelques échantillons :

Après son certificat d'études primaires qu'il a obtenu de haute lutte au deuxième essai dûment « lubrifié » (p. 23 A) ; « Après sa tournée, Madame Koukpo va s'asseoir dans un coin de la salle commune, repliée sur elle-même, triste comme un chien battu. On lui apporte un grand bol de bouillie qu'elle refuse d'abord. Une vieille femme vient lui faire entendre raison. Elle accepte la proposition comme à regret. Mais en moins de deux minutes la bouillie disparaît dans une panse déjà mise à rude épreuve par des pleurs forcés » (p. 33) ; « L'autre, un borné au front monumental, l'œil perpétuellement mauvais et susceptible comme le foie d'un paludéen chronique, cherchait depuis longtemps une bonne occasion pour obliger le vendeur de brochettes à quitter les lieux » (p. 50 B) ; « (...) le propriétaire du débit de boissons reçoit un matin la visite d'un individu à la mine d'un carton mouillé (...) » (p. 51 A) ...

Les bons mots abondent.

Malheureusement, les incorrections aussi :

« Un sujet de commentaires dont la presse en fera ses choux gras » (p. 45 B) ; « un honnête homme qu'on veut nuire » (p. 51 A) ; « il y a eu débandage (au lieu de débandade) » (p. 58 A) ; « laisser la proie dans l'ombre » (p. 69 B) ; « cette bombe dont les retombées risquent de salir cette famille de bourgeoisie empruntée au colonisateur » (p. 79 A) ; « dont on aurait tort d'en rire » (p. 90)...

Quant au style, il est quelque peu ringard avec un goût immodéré pour les clichés et les expressions toutes faites :

« Reine des bijoux qui auraient pâmé (sic) plus d'un Maharajah, quatre rivières de diamants roses (pierres rarissimes) accrochées à des diadèmes provoquent torticolis et salivations » (p. 11 A) ; « Tout a été réglé comme du papier à musique » (p. 12 A) ; « de quoi fâcher un

maharajah » (p. 14 A) ; « (il) tient à son idée comme à la prunelle de ses yeux » (p. 24 A) ; « rond comme un bouddha débonnaire » (p. 29 A) ; « l'irruption vésuvienne du tenancier » (p. 50 A) ; « une démonstration que Euclide n'aurait pas désapprouvé (sic) » (p. 61 A) ; « régulier comme un métronome et sérieux comme un pape » (p. 61 A) ; « et quand on lui conseille d'essayer le remède de Démosthène, il devient rouge cramoisi comme une tomate de Ségbana » (p. 65 B) ; « elle ressemble enfin à une déesse grecque que l'on désigne pour rendre les hommages à Zeus sous l'Acropole » (p. 77 B) ; « sage comme image » (p. 85 B) ; « un karatéka musclé comme un turc ... ».

On peut donc dire que sur le plan esthétique, il s'agit, malgré les références à la culture grecque, d'une œuvre moyenne répondant au goût d'un public peu exigeant.

Conclusion

Par ses « nouvelles et récits », René Ewagnignon a apporté, pendant une année, une contribution non négligeable à l'effort du quotidien officiel *Ehuzu* pour s'arracher à la langue de bois et à la raideur révolutionnaires, et faire face à la nouvelle donnée créée par la concurrence d'une presse privée émergente dont le premier titre, *La Gazette du Golfe*, a été autorisé en septembre 1987. Les textes ne sont certes pas des modèles littéraires mais ils ont une valeur documentaire pour la société béninoise de la fin des années 80. Ils témoignent en tout cas de l'importance de l'autocensure et de la peur de la critique politique dans une œuvre à diffusion strictement locale dont le moralisme pourrait être analysé comme une fuite en avant. Ils marquent surtout le début d'une ère nouvelle où le journaliste se sent appelé à exercer son esprit d'initiative et sa créativité.

Bibliographie

Nouvelles de René Ewagnignon

1. « La grande traque » in *Ehuzu* des 9, 17, 19 et 20/01/89
2. « Intervention musclée d'un ancien Eglémakou » in *Ehuzu* du 23/01/89
3. « Le grain de sable » in *Ehuzu* du 30/01/89
4. « Le rêve brisé d'un jeune couple » in *Ehuzu* 06/02/89
5. « Coup de massue de la police à Towahimè » in *Ehuzu* du 13/02/89
6. « Le journaliste qui en savait trop » in *Ehuzu* du 20/02/89
7. « Mensonges de femmes en bandoulière et ... cœur en feu » in *Ehuzu* du 27/02/89
8. « Le poids d'un secret » in *Ehuzu* du 06/03/89
9. « Nous sommes tous responsables » in *Ehuzu* du 13/03/89
10. « Les racoleurs des autogares font la loi » in *Ehuzu* du 20/03/89
11. « Le bout du tunnel ... presque » in *Ehuzu* du 03/04/89
12. « Les bergers sataniques » in *Ehuzu* du 10/04/89
13. « Une vie de chien » in *Ehuzu* du 15/05/89
14. « Rumeurs et grande frousse » in *Ehuzu* du 05/06/89
15. « Clair de lune à Gobada » in *Ehuzu* du 19/06/89
16. « Le "Yovo" de Aïbatin » in *Ehuzu* du 03/07/89
17. « L'homme "tranquille" d'Avakpa » in *Ehuzu* du 24/07/89
18. « Les pleureuses de circonstance » in *Ehuzu* du 14/08/89
19. « L'affaire de l'or de Gbowélé » in *Ehuzu* du 28/08/89
20. « La guerre des "gbomitans" n'aura pas lieu » in *Ehuzu* du 04/09/89
21. « Le monstre de Godomey est-il de retour ? » in *Ehuzu* du 11/09/89

22. « "Ablanon" de Pahou était un corbeau » in *Ehuzu* du 18/09/89
 23. « Le mariage de la perle de Biguina III » in *Ehuzu* du 25/09/89
 24. « Règlement de compte à Tanéka-Koko » in *Ehuzu* du 16/10/89
 25. « On volé le coutelas d'un "Méguida" » in *Ehuzu* du 30/10/89
 26. « Douce hyménée à Covèdji » in *Ehuzu* du 08/01/89
 27. « Le club de la tresseuse de Tchabigon » in *Ehuzu* du 15/01/90
- Nouvelles et récits*, Cotonou, ONEPI, 1990, 96 p.

Quelques études critiques

Da MATHA, P. Jacques, *Littérature et presse écrite : le cas de L'Aube nouvelle et Daho-Express*, mémoire de maîtrise, Département de Lettres Modernes, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université Nationale du Bénin, 1983.

HUANNOU, Adrien, *La littérature béninoise de langue française*, Paris, Karthala/ACCT, 1984, 336 p.

MIDIOHOUAN, Guy Ossito, et DOSSOU, D. Mathias, *La nouvelle d'expression française : formes courtes*, Paris, L'Harmattan, 1999, 258 p.

NONVIGNON, O. Gisèle, *La nouvelle d'expression française dans la littérature béninoise des origines à nos jours*, mémoire de maîtrise, Département de Lettres Modernes, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université d'Abomey-Calavi, 2003, 126 p.

CINQUIEME PARTIE :

LA LITTERATURE DU MAGHREB

18.

LES INSULTES DANS *LA FIN TRAGIQUE DE PHILOMENE TRALALA* DE FOUAD LAROUÏ

José Watunda Kangandio
(Masinde Maliro University, Kenya)

Nous voulons ici évaluer les mécanismes discursifs du ressort de l'insulte en vue de dégager ce qui constitue la vitalité du discours insultant chez Fouad Laroui. Les insultes relèvent de la communication sociale. Or, la tradition rattache souvent cette dernière au discours élogieux qui marque l'harmonie entre un locuteur et son allocutaire dans le contexte d'interaction verbale. Et, en ce sens, l'insulte constituerait l'*autre* de l'éloge, son côté négatif qu'il s'agirait d'évacuer du champ du savoir (pour des raisons morales plutôt que scientifiques !). Aussi est-ce avec indignation que, dans une conférence donnée au Collège de France, Michel Foucault a dénoncé le fait que les disciplines scientifiques soient marquées par cette faiblesse, qui, recourant à un prétexte d'ordre éthique, consiste à prescrire des questions admissibles à la recherche : « à l'intérieur de ses limites, chaque discipline reconnaît des propositions vraies et fausses ; mais elle repousse, de l'autre côté de ses marges, toute une tétatologie du savoir [...]. La discipline est un principe de production du discours. (M. Foucault, 1971 : 35-37).

L'insulte étant du ressort de la communication conflictuelle, les disciplines scientifiques ne lui accordent pas une grande audience, car son usage constituerait pour ainsi dire un tabou au sein de la communication fonctionnelle. Ainsi, même si elle réunit un certain nombre de traits attestés, comme elle n'apparaît pas souvent dans les débats scientifiques, l'insulte est exclue des disciplines scientifiques. Aussi les études sur ce phénomène font-elles l'objet d'un rire jaune parce qu'elle semble non seulement anecdotique, mais aussi elle renvoie à un

tabou vivace. Cette marginalisation de l'insulte en tant que composante de la communication conflictuelle ou élément des phénomènes linguistiques, justifie l'intérêt que nous accordons à son examen dans l'œuvre romanesque de Fouad Laroui. Autrement dit, nous voulons montrer, à l'instar de Diane Vincent, que l'invective est *un objet d'étude plutôt qu'un objet de curiosité*.

Notre préoccupation est de dégager dans l'œuvre romanesque précitée les multiples matériaux de l'insulte, mais dans une approche sémantique et pragmatique ; nous nous intéresserons aussi à leur mise en discours comme stratégies offensantes, capables de porter outrage à un individu, à une communauté sociale, à une institution, etc. Nous émettons de ce fait deux hypothèses pouvant appuyer notre lecture : 1° Les insultes soulignent le caractère cynique de ceux qui entretiennent le mal, c'est-à-dire qu'elles permettent d'appréhender ce à quoi veut aboutir l'outrage face aux préceptes moraux et/ou sociaux. 2° Les insultes se présentent en principe comme des traits descriptifs des victimes, autant qu'elles apparaissent comme des stéréotypes moraux et sociaux de grossièreté : « ils veulent me (Philomène Tralala) posséder, fût-ce par le poste, parce que Berbère noire, ne ressemblant ni à leur mère ni à leurs sœurs, je suis la Femme absolue, le trou noir, l'ancre cosmique où il n'y a rien, rien ! (...) Caraïbe avaleuse ? Vagin denté ?... » (p. 17).

Le principe fondamental de l'écriture de F. Laroui pourrait se résumer ainsi : les invectives proférées par les personnages dans son œuvre fictionnelle lui permettent de laisser « éclater sa verve mordante et toutes les ressources (d'un) pamphlétaire... » (F. Laroui, 2003 : postface). Autrement dit, Fouad Laroui semble marqué par le souci de ternir tout caractère sacralisé par l'opinion dans le verbe de telle sorte que le lecteur s'aperçoit que le style de cet écrivain s'affirme à l'encontre de toute morale, sociale, spirituelle ou même physique, à l'instar de Sony Labou-Tansi, lorsqu'il prévient le lecteur de son roman, *L'Etat honteux* : « le roman est, paraît-il, une œuvre d'imagination. Il faut pourtant que cette imagination trouve sa place quelque part dans quelque réalité. J'écris ou je crie, un peu pour forcer le monde à venir au monde. Je n'aurai donc pas honte d'appeler les choses par leur nom. J'estime que le monde dit moderne est un scandale et une honte, je ne dis que cette chose-là en plusieurs "maux" » (1981 : avertissement).

À la lumière de ce qui précède, le lecteur de *La Fin tragique de Philomène Tralala* peut d'emblée se poser l'une ou l'autre des questions suivantes : les insultes constituent-elles une catégorie lexicale ? Toute insulte accomplit-elle forcément l'acte d'insulter ? Tout énoncé agressif constitue-t-il obligatoirement, en soi, une insulte ? Comment l'écrivain exprime-t-il l'insulte dans sa fiction ? Quel but poursuit le romancier en recourant à la férocité langagière ? Car, le style dans lequel cet écrivain dénonce la vilenie de certaines presses peut attirer plus d'un lecteur ; Laroui recourt aux insanités pour dévoiler les vices commis par quelques médias parisiens, mais aussi marocains. Mais qui est donc Fouad Laroui ? Originaire du Maroc, Laroui est romancier, nouvelliste, poète et essayiste. Outre cette carrière littéraire, il est journaliste à la revue *Jeune Afrique/ L'Intelligent* ; il vit à Amsterdam (Pays-Bas) où il enseigne l'Economie dans une université (il est titulaire d'un doctorat en Economie). Et *quid* de *La Fin tragique de Philomène Tralala* ? L'œuvre raconte les tribulations de Fatima Aït Bihi, mise en scène sous le pseudonyme de Philomène Tralala. Ecrivaine marocaine de souche subsaharienne, elle est mi-Shéhérazade, mi-Venus d'ébène. Ce trait est suffisant pour exacerber les fantasmes d'un célèbre critique littéraire parisien en mal d'exotisme, et qui fréquente les milieux des éditions et de la presse, où la Berbère mène une vie de star. Ce critique nommé Gontran de Ville ne ménage aucun effort pour séduire Philomène Tralala. Aussi s'évertue-t-il à adresser à la « Vénus d'ébène » des poèmes mielleux. Cependant, la « rebelle » se fait l'honneur de rejeter d'un revers de la main toutes ces sollicitations, qui pourraient se résumer en cette clause quasi-obsessionnelle, qui revient dans les plis énamourés lui envoyée : « J'apprivoiserai la panthère noire / Venue au galop de son Atlas » (p. 14).

Par dépit, le critique littéraire cherche à se venger d'un tel mépris. Il fomente pour cela la pire des calomnies qui puisse ternir l'image d'un écrivain-vedette : il accuse Fatima Aït Bihi de plagiats ! Le coup est fatal : « alors je m'incline. Un très grand silence se fait en moi » (p. 142), déclare Fatima (Philomène) à la fin de son chemin de la croix. Dans ce roman, la marginalité des personnages principaux et leurs écarts de langage attirent l'attention du lecteur, car ils tiennent des propos « vitupérants » dans un discours à la fois révoltant et obscène. Par là, l'auteur emboîte le pas à Bergeaud dans son propos sur la pudeur : « nous n'en sommes plus à Clara d'Ellébeuse ni à cette héroïne d'Henri Bordeaux qui ne pouvait souffrir qu'on lui baisât la main. [...] La vue d'une cheville qui menait

nos grands oncles d'il y a quarante ans au bord de la congestion laisse aujourd'hui tout le monde en parfaite santé morale » (J. Bergeaud, 1956 : 18).

Tout compte fait, l'on remarque que se pose un problème auquel se heurte l'analyse : qu'entend-on par *insulte* ? Celle-ci n'est pas forcément une catégorie lexicale *a priori*, ni une catégorie rhétorique reconnue comme telle en dehors de tout contexte de communication (surtout verbale). Pour Jean Derive et Marie-Jo Derive, l'insulte est « une adresse directe à un allocataire, c'est-à-dire que l'énoncé qualifié comme insulte doit se présenter soit sous forme d'apostrophe, soit avec les marques grammaticales de la deuxième personne (pronoms, formes conjuguées, impératifs...) et doit avoir pour fonction d'attribuer à l'allocataire une nature (ou simplement une propriété) identifiable comme dévalorisante » (2004 : 14). Cette définition renvoie dès lors à un point de vue pragmatique de l'interaction, où l'insulte sous-entend la présence d'un destinataire, en remplissant la fonction d'adresse. S'agissant de celle-ci, étant donné qu'il arrive que le locuteur s'insulte lui-même ou encore que l'allocataire ne comprenne pas l'insulte proférée contre lui, l'efficacité de l'acte d'insulter est subordonnée à la connaissance linguistique que l'on doit associer à une séquence. Le discours du locuteur correspond, dans ce cas, à une parole transgressant les valeurs morales d'une communauté sociale déterminée. Ainsi la transgression véhiculée par l'insulte marque soit un manque, soit un excès.

Remarquons que se pose, en rapport avec le concept d'*insulte*, un problème terminologique lié à la multitude des lexèmes coexistant et renvoyant à la férocité langagière, mais ce sont des termes qui n'ont fait l'objet d'aucune définition précise jusque-là, dans le domaine de la recherche. Selon les écoles, l'on utilise respectivement les concepts : insulte, injure, invective, apostrophe, vanne, juron, blasphème, gros mot, incivilité, outrage, formule (Anscombe), axiologie négative (C. Kerbrat-Orecchioni), etc. Étant donné que tous ces concepts renvoient à l'agression verbale, nous leur conférons, dans cette lecture, une valeur synonymique.

Rappelons que notre lecture vise l'examen du discours insultant chez Fouad Laroui ; nous l'évaluons par rapport au descriptif et à partir de quelques stéréotypes (discursifs) que nous considérons d'un fort substrat idéologique. Pour y parvenir, nous tiendrons généralement compte du rapport substantiel qu'entretiennent les péjorations avec les appellatifs d'une axiologie indépendante, donc neutre. Nous analyserons de temps en temps comment ces derniers se transforment en celles-là (les péjorations) au cours de situations discursives spécifiques, et quelles

sont les formes de péjoration que véhiculent lesdits appellatifs. Ceux-ci seront examinés dans les ontotypes, les ethnotypes et les sociotypes : ce sont des sous-catégories de la description.

1. Les ontotypes

D'après P. Ernotte et L. Rosier, les *ontotypes* sont des discours insultants qui « visent des caractéristiques supposées ontologiques de l'individu » (2004 : 35). A la différence des deux autres (les ethnotypes et les sociotypes) que nous allons aussi présenter dans les lignes qui suivent, les ontotypes sont généralement d'un emploi péjoratif. Faute d'espace, nous les présentons seulement en contexte dialogal. Ils sont de deux types : *essentialiste* et *situationnel*.

1.1. Les insultes ontotypiques essentialistes

L'essentialisation est définie par P. Ernotte et L. Rosier comme une description qui, « hors de toute motivation par le contexte, met nominalement en cause l'individu interpellé dans son essence » (ibid. : 37). Ainsi en est-il de Gontran de Ville, ce plumitif et grand critique littéraire, qui vient d'essuyer un cuisant échec, malgré ses multiples tentatives viriles de conquête du cœur de Philomène Tralala. Si l'échec que subit ce grand coq du village peut être considéré comme un fait ordinaire, ce sont les invectives proférées contre ce plumitif par Philomène, qui ternissent l'honneur de cet honorable critique littéraire parisien : « – Est-ce que ça signifie que si je n'étais pas marié.../ – Ça ne signifie rien, enflure ! Banane ! [...] Si je voulais me marier, je pourrais [...] citer environ trois à quatre millions de pèlerins avec qui je convolerais avant même de penser à toi [...]. Mais (tu) es prématuré, embryon ! Tes oreilles ne sont même pas développées ! [...] T'es sourd ? » (p. 37).

Les sarcasmes proférés contre Gontran portent non seulement sur sa laideur physique, mais aussi sur son psychisme jugé immature par la fille berbère. C'est ce qu'évoque l'enclosure *enflure* (équivalant à « espèce d'enflure »), un lexème du registre de la négativité ; il renvoie, selon le contexte, à une sorte de handicap mental dont souffrirait Gontran. Le recours au concept *banane*, dans cette séquence, fait allusion à la rigidité, à

une attitude figée et grossière de la part de la victime de l'insulte. La banane étant un fruit, appartenant donc au domaine matériel, elle est du registre « moins humain », « moins raisonnable ». Les caractéristiques imminentes de ce fruit, lorsqu'elles sont attribuées à un être humain, visent à montrer la nullité innée du fonctionnement psychique de ce dernier, en l'occurrence Gontran de Ville. C'est d'ailleurs à la surdité supposée de ce personnage que Fatima fait allusion. Autrement dit, il s'agit là d'une stratégie montée par la Venus pour disqualifier le candidat dans ses ambitions, et décourager toute velléité du téméraire prétendant. La stratégie de Fatima à laquelle nous venons de faire allusion est remarquable dans la question directe, qui s'apparente par ailleurs à un discours frisant le rappel à l'ordre, mais doublé d'une menace : « t'es sourd ? ». Ainsi, « cet enchaînement Question + Menace [...] incite à revoir la nature interrogative de la question : ne serait-ce pas [là] une fausse question destinée à permettre [à Philomène] d'asserter par présupposition un fait [ontotypique] ? » (Adam 2001 : 166).

Certes, il s'agit d'une stratégie « irréfutable » adoptée par Fatima pour renvoyer aux calendes grecques cette sollicitation qu'elle juge inopportune et inconvenante. C'est pour cette raison que, même lorsque cet amoureux ébauche un discours mielleux pour conquérir cette fois-ci l' « Ebène berbère », le feedback se résume en un amalgame d'invectives :

*Mon amour, je ne pense qu'à toi... Tout le temps. Je
voudrais me lover dans ton petit sofa, près de ton
bureau...
Mais il est taré ce mec ! [...]. Embryon, Glaviot !
Ejaculat » (p. 109).*

Certains concepts traduisent la méchanceté ; c'est le cas de l'énoncé *il est taré ce mec* et de l'amalgame des concepts marquant une évaluation dépréciative : « embryon », « glaviot », « éjaculat ». Si l'attribut « taré » a trait à une déficience mentale (un crétinisme psychologique) de la victime, ce lexème du registre familier introduit par le déterminant démonstratif « ce » marque le mépris. En revanche, la forme hypocoristique « mon amour » introduisant le discours dilatoire de Gontran de Ville, traduit le sentiment que ce dernier porte à la jeune femme. Cependant ce trait hypocoristique peut apparaître comme un cas d'*amnésie discursive* (P. Ernotte et L. Rosier, op.cit, p. 41), si l'on s'en tient à l'agression verbale précédente dont cet amoureux vient d'être encore une fois victime de la part de Philomène.

Par ailleurs, les enclosures qui marquent la fin de l'énoncé discursif que Philomène adresse à Gontran répondent à son souci de clôturer sans tarder cette scène qui lui semble répugnante. Aussi choisit-elle l'amalgame pour y parvenir. S'agissant de la théorie de l'amalgame, Marc Angenot précise ce qui suit :

L'amalgame est un mouvement contraire à la dissociation notionnelle : il consiste à rassembler sous un vocable synthétique un mélange de personnages ou de choses perçues [...] comme des natures différentes. Des phénomènes distincts, parfois tenus pour étrangers les uns aux autres, sont intégrés dans une catégorie unique, (...) ils sont mis dans le même sac [pour] maximaliser [le] champ d'intervention (1982 : 126).

Si ces trois enclosures sont du registre de la négativité, les insultes *embryon* et *éjaculat* font corps. Le premier concept péjoré (« embryon ») évoque, en principe, un corps en gestation, alors que le second (« éjaculat ») en est la substance créatrice. Le concept *éjaculat* appartient à la physiologie de l'organe génital masculin ; il évoque la semence ou la substance qui en est dégagée lorsque l'homme, dont le sexe est en érection, atteint l'orgasme qui entraîne un certain désordre psychique entretenu par un mouvement frénétique parfois incontrôlable. Si la jeune femme a choisi d'appliquer ces lexèmes salissants à Gontran de Ville, c'est qu'elle veut exprimer que la personnalité, mieux l'essence même de sa victime est dissolue. Autrement dit, c'est une manière pure et simple de l'humilier, de la réduire au silence.

Selon Henri Benac, les grossièretés « blessent la politesse et le respect qu'on doit à la décence » (1956 : 491). Elles traduisent, de ce fait, une incongruité. C'est-à-dire qu'elles constituent une violation des bonnes mœurs. Elles relèvent du langage vulgaire des personnes dont l'échelle de moralité ou d'éducation est douteuse. Tel est vraisemblablement le cas de Fatima, la narratrice du récit. Elle semble peu courtoise et 'exceller' dans l'immoralité par le recours continu aux grossièretés. Tous les ontotypes essentialistes qu'elle profère contre elle-même sont tintées d'insanités : « ils veulent me (Philomène) posséder, fût-ce par le poste, parce que Berbère noire, ne ressemblant ni à leur mère ni à leurs sœurs, je suis la Femme absolue, le trou noir, l'ancre cosmique où il n'y a rien, rien ! (...) Caraïbe avaleuse ? Vagin denté ? » (p. 17).

Les expressions *trou noir*, *antre cosmique*, *il n'y a rien*, *Caraiibe avaleuse*, *vagin denté* relèvent d'un discours immoral vitupérant. Mais il s'agit d'un discours auto-adressé essentialiste. La question que l'on peut se poser est celle de savoir pourquoi Fatima choisit de s'auto-insulter ? Est-ce là une suggestion de son statut de lesbienne dans le roman ? Cette catégorie sociale de dévergondée, de couarde ou de salope est-elle en prise avec la morale islamo-chrétienne ? Mais peut-être se sent-elle grugée par son éditeur parisien, ou peut-être se croit-elle violentée, maltraitée, réduite dans son fort-intérieur par les hommes (Gontran, les journalistes français et marocains), dont elle choisit de s'émanciper par le recours au langage outrageant. Elle voudrait peut-être contribuer à briser ce sacré tabou fondé sur une foi rétrograde, celle qu'incarnent certains extrémistes du monde arabe, qui continuent à considérer la femme comme une *res*. Ou peut-être encore est-elle rassurée par la protection de la loi française fondée sur les Droits de l'homme, spécialement sur « la Liberté, l'Égalité et la Fraternité » des individus, au point de sombrer dans l'indécence ?

Il s'avère toutefois curieux de remarquer, en considérant le discours dégradant auto-adressé de Fatima, que celle-ci n'admet pas d'être le symbole du mal, si l'on considère le degré d'amertume qui marque ce discours que la locutrice n'assume pas par ailleurs, mais qui reprend ce que les Autres disent d'elle. Ainsi le contenu sémantique de l'acte d'énonciation de Fatima se rattache-t-il au point de vue d'Oswald Ducrot, lorsqu'il affirme :

Ce qui est significatif dans l'acte d'énonciation ce n'est plus alors seulement le sens de l'énoncé, mais l'ensemble de conditions socio-psychologiques qui doivent être satisfaites, pour qu'il y soit employé. Ainsi se crée une sorte de code connotatif, qui attache directement à chaque énonciation l'ensemble des significations implicites qui [...] semble d'abord lié à elle par une démarche discursive (1972 : 17).

Quoi qu'il en soit, le discours outrageant de Philomène peut-être interprété comme un *a priori* idéologique, à la fois militant, raciste et sexiste. Sur cette lancée d'ontotypes essentialistes que nous venons d'examiner, l'on peut s'attacher au discours salissant de Gontran de Ville. Reconnu comme grand critique littéraire de Paris, il profère pourtant sans scrupule les insanités suivantes contre Philomène : « Pourquoi cette *sale Marocaine*, *noire* de surcroît, m'a-t-elle à ce point bafoué ? » (nous soulignons) (p. 29).

Si de façon récurrente Fatima inflige à Gontran de Ville le pseudonyme de Vil issu de l'homophonie, ce n'est donc pas par hasard. C'est peut-être à cause des manières obsolètes qu'emploie ce plumitif pour conquérir la Vénus. Aussi, l'épithète *sale* constitue-t-elle un outrage contre les normes morales de certaines cultures : on la juge indécente, lorsqu'elle est appliquée à une femme. Car, pour tout être humain femelle, la substance fondamentale de la féminité, à en croire ces cultures, c'est de la saleté « naturelle ». Allusion faite aux menstrues et au liquide lubrifiant l'orifice vaginal avant toute délivrance d'une femme enceinte, etc.

Par ailleurs, du discours salissant de Gontran, il se dégage, outre le qualificatif *sale* attribué à Fatima, une dose de racisme. Il semble fondé sur cette conception selon laquelle les Noirs sont synonymes de crasseux, de dégoûtant, de malpropre. Décidément, c'est par manque de fair-play, mais surtout de savoir-vivre que Monsieur de Ville se venge de Fatima : il semble être très déçu, lui qui avait « vendu la peau de l'ours avant de l'avoir tué ». Il s'était en effet promis la victoire dans sa poésie pleine de suffisance : « J'apprivoiserai la panthère noire / Venue au galop de son Atlas » (p. 14).

1.2. Les insultes ontotypiques situationnelles

A l'opposé de ces quelques illustrations du discours outrageant essentialiste que nous venons de présenter, l'on peut remarquer des cas où la péjoration ontotypique n'est pas une empreinte individuelle permanente, mais apparaît plutôt comme une caractérisation momentanée de la victime de l'agression verbale. Cela est perceptible dans les propos discursifs infamants que tient Gontran de Ville, des propos qui, par ailleurs, portent atteinte à la carrière littéraire de Fatima :

Grand scandale ces jours-ci autour des plagats de Philomène Tralala. On ne cesse de trouver des fragments venus d'autres auteurs dans ses livres... Tralala est une sampleuse, entêtée dans sa kleptomanie littéraire, alors qu'elle n'a que des coups à prendre. C'est un comble qu'une Africaine vienne emprunter les descriptions de l'Afrique à une Blanche [...] J'ai peut-être de l'indulgence parce que cette luronne est amusante et Pirate (pp. 59-60).

A la manière de quelqu'un qui joue au yo-yo, Gontran de Ville est présenté comme un bourreau invétéré de Fatima. Son ressentiment (il ne peut digérer d'avoir été repoussé par Fatima) vise à museler celle qui a le statut de « Voice of Africa ». La calomnie de Gontran contre Fatima répond à une mission, celle de montrer à la Berbère qu'elle aurait « tout » à gagner dans son parcours d'écrivain à Paris, si elle répondait aux sollicitations du plumitif parisien patenté. Même si l'insulte est camouflée, l'infamie vise à détruire la carrière littéraire de Philomène. Le terme *indulgent* qui marque habituellement la bonté, traduit ici, une ironie doublée d'un emploi archaïque (cf. *Iuronne*).

L'on peut se demander si la peccadille commise par Fatima (avoir inséré quelques fragments tirés des œuvres de ses pairs écrivains) mérite une pareille diffamation ? D'autant plus qu'il est connu de Gontran que « rien n'est nouveau sous le soleil ». Et qu'en plus, des écrivains français patentés tels que Jean de La Fontaine avaient rédigé de fascinantes fables en se servant des fragments tirés d'Esopé, etc. Et qu'à une certaine échelle, certaines phrases de Perec sont de Flaubert, et *tutti quanti*. Fatima n'est pas née écrivain, elle l'est devenue. C'est pourquoi l'ontotype plagiaire qui lui est attribué est situationnel, car la victime en est marquée à un moment donné, et à partir de la situation déjà évoquée.

En ce qui concerne le discours outrageant ontotypique situationnel, et contre toute attente, Gontran n'est pas à l'abri des infamies. Alors qu'il est présenté comme le plus célèbre critique littéraire de Paris, c'est dans les tempes qu'il est talonné : l'« axiologique négatif » (l'expression est de C. Kerbrat-Orecchioni) porte sur sa profession. Il n'est pas de critique littéraire sans la maîtrise la plus absolue des outils linguistiques. Le contraire surprendrait. Pourtant c'est le cas de Gontran de Ville, traité par Fatima de tigre en papier. A la suite de ce qu'elle prend pour une incongruité syntaxique commise par cet éminent plumitif dans une scène où il espère conquérir la Vénus, celle-ci sursaute : « Il prend son bla-bla. Puis soudain : – M'aimes-tu ? Tel quel. (...) L'imprévu radical. La flèche ! M'aimes-tu ? On parle encore comme ça aujourd'hui ? Qu'est-ce que c'est que ce duc ? Normalement on dit "tu m'aimes" ? » avec une petite inflexion dans les aigus, à la fin... J'entends « Même tu », et bien sûr j'attends la suite. Même tu quoi ? Même tu, Brutus ? (...) Polie, je laisse venir » (p. 33).

Si la dame fait montre d'un tel scrupule pour ne pas offenser son allocutaire par une interruption abrupte – et c'est de l'ironie – c'est

qu'elle croit que Gontran possède une maîtrise de la langue qui frise le scepticisme. Et pour cause, celui-ci vient de commettre une incorrection syntaxique que nous venons de présenter. D'où le mépris que la Berbère affiche dorénavant à l'endroit de Gontran, lequel est véhiculé par le concept péjoré de *duc*.

2. Les insultes ethnotypiques

Les ethnotypes sont définis comme des traits collectifs figés, ou des « attributs obligés » qu'on attache à une communauté humaine (exemple : les Noirs, les Blancs, les Congolais, les Kenyans, etc.). Morfaux définit les ethnotypes comme des « images préconçues et figées, sommaires et tranchées, des choses et des êtres que se fait l'individu sous l'influence de son milieu social » (Maingueneau & Charaudeau 2002 : 546). La presse marocaine a tenté, sans succès, de persuader Philomène d'écrire dans sa langue nationale, l'arabe, en vue de valoriser sa culture. La langue est par excellence le véhicule de toute culture, dit-on. Par dépit, ladite presse livre bataille contre Fatima. L'accusation portée par la presse marocaine comme quoi la Berbère « insulte les valeurs les plus sacrées » (p.91) du Maroc, conduit à un véritable déferlement. Ce sont les compatriotes de Fatima qui mènent, cette fois-ci, le jeu contre elle : « haine de soi... Perte d'identité... Narcisse qui délire, divague, extravague... Fétichisme de l'Occident... Tourne le dos à son Histoire, à ses ancêtres, à ses compatriotes » (p. 91). Certes, ces accusations envers Fatima ont trait à ses ethnotypes situationnels : elle est taxée de trahison à partir du moment où elle a choisi d'écrire en français. Son sacrilège, c'est qu'elle « néglige » d'écrire dans l'unique langue nationale de son pays : l'arabe. Mais l'on oublie qu'elle n'est pas née au Maroc, qu'elle est en fait berbérophone, et qu'en plus elle est libre de choisir l'outil de sa communication littéraire. Philomène semble, dès lors, une victime innocente du conflit linguistique qui oppose les Marocains à la langue française. Une haine justifiée par les liens historiques tumultueux entre le Maroc et la France ? C'est possible. Mais ce qui est indiscutable, c'est qu'à travers le paradigme péjoré de *fétichisme de l'Occident*, l'on s'aperçoit que les compatriotes de Fatima sont marqués par un nationalisme zélé motivé par le complexe d'infériorité dont ils semblent souffrir.

Il s'agit là d'un des aspects de la problématique générale de la francophonie, où le français se définit préalablement comme « langue de

l'égalité et de l'intégration sociale ». (Délégation Générale à la Langue Française, 1994 : 4-5). Les Français d'origine arabe, surtout la jeune génération, adoptent ce que Foued Laroussi (2006 : 37) appelle :

une attitude critique à l'égard de l'idéal de l'intégration linguistico-culturel, ordinairement appliqué aux générations précédentes, et une attitude de démarcation de « l'intérieur », c'est-à-dire au sein même de la culture des origines, le tout les conduisant à combiner, à leur manière, francité et maghrébinité (l'arabe littéraire), (...) à revendiquer une identité spécifique, faite de métissage culturel et linguistique.

Par contre les Arabes évoluant au Maroc (ou ailleurs), à cause de l'attachement passionné à leur culture mais aussi des liens historiques avec la France, rudoient leurs compatriotes, hommes de lettres dont les productions littéraires ne sont pas en arabe. Or, Fatima qui appartient à la jeune génération sait qu'elle court un grand risque si elle commet l'erreur de s'engager dans une littérature de cabane, une littérature sectaire. Tahar Ben Jelloun abonde dans le même sens, dans le témoignage suivant : « aujourd'hui, nous vivons l'ère de la coexistence pacifique un quart de siècle après l'indépendance du Maghreb. (...) Les événements m'ont donné tort » (Ben Jelloun, 1984). Il croyait aussi à la coexistence linguistique non pacifique : écrire en français signifiait, pensait-il à tort, accepter humblement de singer la culture de l'ancien maître français et rejeter l'authenticité marocaine. Il a dû changer sa vision des choses plus tard. Ainsi, le terrorisme littéraire a enterré les armes comme Agoun'Chich, le héros marginal du dernier roman de Mohamed Khair-Eddine pour « se diluer dans l'anonymat de ville. Et être francophone, (pour l'élite maghrébine d'aujourd'hui), n'est plus synonyme de complice du néo-colonialisme, ni infamant » (Mohamed, 1984 : 119).

Toutes les invectives dont Fatima a été victime, jusque-là, suscitent chez elle le réflexe de défense. Aussi ne tarde-t-elle pas à lancer des insultes à ceux qui la harcèlent : « bande de mauvais, quattour de minus, congrès de cons, vous me reprochez d'écrire en français mais en vous regardant, je pense à une phrase terrible de Charles Pellat : "Les Arabes ne méritent pas leur langue" » (p. 89). La *formule* (l'expression est d'Anscombe) utilisée par Fatima est axée sur la langue mais surtout sur ceux qui n'accordent aucune audience au pluralisme linguistique et qui s'attachent uniquement à l'arabe. Fatima croit qu'ils sont tous frappés de crétinisme intellectuel. Dans le non-dit de ses insultes, Philomène ne veut

pas succomber dans les absurdes dédales du conflit entre la littérature maghrébine de langue française et de langue arabe. On songe dans ce contexte à Rachid Boudjedra : « Je ne resterai pas à la traîne de la langue française » (1989 : 15).

3. Les insultes sociotypiques

Les sociotypes sont, à l'instar des ethnotypes dont ils sont une sous-catégorie, des stéréotypes discursifs à fort substrat idéologique. A la différence avec les ethnotypes, les sociotypes visent les membres d'une classe sociale ou d'une catégorie institutionnelle (fonctionnaires, politiciens, petits-bourgeois, etc.). Alors qu'elle se rend à une conférence sur le thème « Les écrivains et l'Algérie », Philomène fend une foule d'autres participants algériens se querellant à l'intérieur de la salle de conférence même :

- Pouvoir assassin !
- Qui tue qui ?
- Fanatiques ! Intégristes ! FIS de putes !
- Français ! Suprême injure...
- Comment osez-vous ! Suppôt ! Harki !
- Ta mère !
- Ta grand-mère ! (pp. 119-120).

On remarque d'emblée que tout se déroule comme dans une bataille rangée dont la caractéristique est le dialogue de sourds. Il s'agit, ici, de ce que Uli Windisch nomme un « conflit discursif » (1987 : 24), où des acteurs ont des opinions opposées sur un problème donné, se confrontent et s'affrontent, mais dans un contexte passionnel pouvant conduire à la violence physique. Si *FIS* est le sigle d'une formation politique algérienne créée en début des années 1990, il y a ici un cas de paronymie entre ce sigle (*FIS*) et le terme de parenté désignant un être humain par rapport à son père ou à sa mère : *FILS*. Le sigle (*FIS*), en soi, n'a rien de conflictuel. Mais dans son emploi contextuel ou référentiel, *FIS* est entaché d'une valeur péjorative. Allusion est faite à toutes les violences de nature xénophobe et religieuse qui ont émaillé l'histoire de l'Algérie, surtout entre 1990 et 1997.

Le lexème *Harki*, tant qu'il renvoie aux militaires algériens supplétifs dans l'armée française pendant la première et la deuxième

guerre mondiale et durant les guerres d'Algérie, ne véhicule aucune péjoration. Mais il devient salissant, lorsqu'il sous-entend un individu passif, soumis et incapable de se libérer. D'où l'allusion au concept *suppôt*, un terme du registre de la négativité qui, non seulement sous-entend un comportement condamnable mais qui confère aussi à *Harki* une valeur explicative.

Soulignons cependant que la référence à ces concepts idéologiquement contraires, FIS et *Harki*, dans cette séquence, rappelle l'illusion algérienne dans une aube sanglante, les cris des enfants à la fois effrayés et fascinés, devant des corps pantelants sous les couteaux des bouchers intégristes. Le tout au nom de la culture arabe à protéger. Tous ces termes avilissants véhiculent donc l'idéologie politique des locuteurs. Dans le même ordre d'idées, l'on s'est aperçu que Philomène s'est affaissée sous les invectives dont elle a été victime. Mais c'est surtout l'insulte proférée contre elle par un Vigile de magasin, dans la langue de sa mère, qui l'a vexée davantage : « Eh, toi, là-bas ! Ial' an dine mouk (traduction : "Que soit maudite la religion de ta mère !") » (p. 103).

Philomène se sent déprimée (« ce qui me déchire, ce sont les insultes. On m'insulte dans la langue de ma mère. Ca, ça fait mal » [p.102]), parce que l'affront porte sur sa foi, celle qu'elle a reçue de sa mère : la joute oratoire entache l'appartenance sociale de Fatima ; elle qui est de surcroît une Berbère, c'est-à-dire d'une souche autre qu'arabe. L'efficacité de cette insulte du Vigile dérive sans doute des connaissances linguistiques que le locuteur et son allocutaire (Philomène) partagent. L'on peut se poser la question de savoir pourquoi le Vigile qui ne comprend pas grand-chose de l'importance d'un écrit littéraire peut ainsi salir la Berbère ? Peut-être a-t-il entendu ceux qui savent lire. Dans ce cas, aidé par l'absence d'esprit critique, le Vigile voudrait manipuler son allocutaire à son profit (ou celui de ceux qui « protègent » la langue arabe). Ce qui justifie l'attitude passionnée et excessive du Vigile, c'est qu'en écrivant en français, Philomène frustre son attachement à l'arabe. Il se croit dès lors outragé, personnellement ou par rapport aux normes du groupe auquel il s'identifie. Dans ce cas, l'insulte proférée par le Vigile est sociotypique, parce qu'elle classe Philomène dans la catégorie des « traîtres/ traîtresses », des bourgeois inconséquents, c'est-à-dire à la solde des Blancs.

Conclusion

L'objectif de cette lecture a été de cerner les mécanismes énonciatifs qui rendent outrageant le discours des personnages, mais aussi les enjeux sociaux en vigueur dans le roman de Fouad Laroui. Après cette évaluation, l'on se rend compte que les stratégies adoptées par le romancier sont multidimensionnelles. Fouad Laroui manie le fouet afin de reproduire la situation morbide vécue par l'héroïne Philomène Tralala.

En s'investissant dans l'attitude révoltée des suppôts de tout calibre au langage débridé, le romancier parvient à établir leurs prototypes. L'exploitation d'invectives et d'images grandiloquentes prouvent que Fouad Laroui « met du sien » dans les descriptions et les propos insultants qu'il présente. Il emploie des termes « vitupérants » de son cru, mais il prend soin de les placer dans la bouche des personnages.

Il n'est donc pas exclu – c'est le cas de le dire – que cette fiction réalisée avec une dose immense d'ironie, soit en quelque sorte la réponse que l'auteur donne à ceux de ses compatriotes qui l'accusent d'« offshorisme », et qui le contraignent de justifier son choix de la langue de l'ancien colonisateur au lieu de revaloriser celle de ses ancêtres : l'arabe. De ce fait, le roman qui illustre un des aspects de la littérature maghrébine, peut être rangé parmi les œuvres autobiographiques. Le recours aux axiologiques négatifs prouve que les insultes sont plus destinées à marquer le caractère cynique des partisans du mal face à l'innocence de ceux qui militent pour l'harmonie socio-linguistique. En outre, à travers les excès de Gontran de Ville, le roman pose implicitement le problème d'acceptation de l'Autre (différences interculturelles) au sein de la francophonie. C'est le sens à accorder à la vilénie de Gontran de Ville et de différents organes de presse évoqués face à la noblesse de leur victime Philomène Tralala.

On vient de constater que l'une des stratégies du discours conflictuel (insultant), c'est le recours à la description. Les personnages utilisent à dessein des épithètes et des attributs péjorés pour désigner ou décrire ceux qu'ils croisent dans leur parcours. Qu'il s'agisse de Gontran de Ville, de Philomène Tralala, de la presse parisienne ou marocaine, ou d'autres, tous attribuent des traits négatifs et ou insultants aux antagonistes en vue de ternir leur réputation. Ainsi, le romancier montre-t-il, à travers la peinture de Gontran de Ville et des journalistes (arabes et parisiens) comment le déshonneur est élevé au rang d'une valeur. En outre, il met en évidence la persécution morale et le cynisme humain qui ont conduit au musellement de Philomène Tralala.

Bibliographie

- ADAM, J-M., *Les textes types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Armand colin, 2005.
- ANGENOT, M., *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- BENAC, H., *Dictionnaire des synonymes*, Paris, Hachette, 1956.
- BERGEAUD, J., *Je choisis mon théâtre*, Paris, Seuil, 1981.
- BOUDJEDRA, R., « *La langue, la rupture et la mémoire* » in *Notre Librairie. Dialogue Maghreb/Afrique noire*, n° 26, Jan-Mars, 1989.
- CHARAUDEAU, P. et MAINGUENEAU, D. (sous la direction de), *Dictionnaire d'analyse du Discours*, Paris, Seuil, 2002.
- DERIVE, J. et Derive, M-J., « *Processus de création et valeur d'emploi des insultes en français populaire de Côte d'Ivoire* » in *Langue 144 Française*, revue trimestrielle, déc. 2004, Paris, Larousse, pp. 4-10.
- DUCROT, O., *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.
- ERNOTTE, P. et ROSIER, L., « *L'ontotype : une sous-catégorie pertinente pour classer les insultes* », *ibid.*, pp. 35-48.
- FOUCAULT, M., *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- Jeune Afrique*, revue hebdomadaire international, mai, 1984.
- LABOU TANSI, S., *L'Etat honteux*, Paris, Seuil, 1981.
- LAROUÏ, F., *La fin tragique de Philomène Tralala*, Paris, Julliard, 2003.
- LAROUCSI, F., *Notes de cours de Sociolinguistique de la francophonie*, inédit, Université de Rouen, 2005/2006.
- MOHAMED, K-Ed., *Légende et vie d'Agoun'chic*, Paris, Seuil, 1984.
- WINDISCH, U., *Le K.O verbal. La communication conflictuelle*, Giromagny, Szikra, 1987.

SIXIEME PARTIE :

ENTRE DEUX LITTERATURES

19.

COMMENT TROUVER SON IDENTITE AFRICAIN EN TERRE ETRANGERE : LES CAS DE JOSE TSHISUNGU WA TSHISUNGU ET CALIXTHE BEYALA

KAREN FERREIRA-Meyers
(Université du Swaziland, Swaziland)

Résumé

Un des grands postulats de la littérature postcoloniale et postmoderne est la quête identitaire. Dans cet article nous proposons d'analyser les quêtes identitaires entreprises par l'auteur congolais José Tshisungu wa Tshisungu, l'auteure camerounaise Calixthe Beyala et leurs personnages littéraires. Il s'agira entre autres de vérifier comment l'identité africaine se cherche et se (re)trouve en terre étrangère, le Canada et la Belgique pour l'écrivain congolais, la France pour la romancière camerounaise.

Introduction

José Tshisungu wa Tshisungu : identité congolaise, canadienne ou même belge ?

José Tshisungu wa Tshisungu, né à Port Francqui (aujourd'hui Ilebo) au Kasai en 1954, est un écrivain et poète congolais (Congo-Kinshasa), vivant et travaillant au Canada. Ayant fait des études de Lettres et de Philosophie à l'Université de Lubumbashi et ayant enseigné la linguistique et la littérature à la Faculté des Lettres pendant une décennie, il a obtenu un doctorat en linguistique à l'Université de

Montréal en 1993. Il a continué sa carrière de professeur aux universités de Buenos-Aires, de Montréal et de Yaoundé avant de devenir fonctionnaire dans le gouvernement fédéral canadien. Son désir d'intégration dans son pays d'exil d'un côté et de lien avec son pays natal se voit à travers son engagement civique ; en 1998 il est renommé membre à temps complet du Comité de l'Immigration et des Réfugiés de Montréal, au Québec.

Il est l'auteur de plusieurs romans et des recueils de poésie, dont *Semences*, recueil de dix poèmes qui lui a valu le Grand prix littéraire Zaïre-Canada en 1983. Il a publié principalement en français¹, mais aussi en ciluba, sa langue maternelle².

L'idée d'ex-territorialité, d'exil et de retour d'exil traverse son œuvre romanesque et théâtrale. Le personnage B.D. du *Croissant des Larmes* termine son itinéraire dans un avion qui le conduit en exil. Lorsqu'on analyse les personnages, leurs parcours et la thématique promise dans plusieurs titres du « cycle belge », on découvre qu'ils s'éloignent de plus en plus de l'Afrique : *La Villa belge*, *La Flamande de la gare du Nord*, etc.

En 2002, dans son essai intitulé *L'aventure de la langue luba au Congo-Kinshasa*, l'auteur s'interroge sur le destin de cette langue et de la culture qu'elle véhicule dans un pays en déliquescence. Pour ce faire, il analyse ses variétés, ses emprunts à d'autres langues, son esthétique littéraire, sa chanson, sa révolution intellectuelle de la fin du 19^{ème} siècle, ses dimensions juridiques, politiques et sociales, son art de compter les êtres et les choses, sa place dans le réseau Internet, etc. L'auteur y traite des aspects esthétiques du ciluba à travers la chanson et l'exaltation de l'identité individuelle et collective. Il s'efforce ensuite à démontrer comment les peuples luba, venus du sud par petits groupes, ont acquis chacun une identité propre, renforcée par la possession d'un territoire spécifique et par l'histoire singulière de leur établissement en terre

¹ *Dernières cantilènes*, 2004, Editions Glopro, Sudbury, poésie ; *Patrick et les Belges*, 2004, Editions Glopro, Sudbury, roman ; *Chemin faisant*, 2003, Editions Glopro, Sudbury, poésie ; *L'aventure de la langue luba au Congo-Kinshasa*, 2002, Edition Glopro, Sudbury, essai ; *La villa belge*, 2001, Edition Glopro, Sudbury, théâtre ; *La Flamande de la gare du Nord*, 2001, Editions Glopro, Sudbury, roman ; *L'alphabetisation interculturelle*, 1996, Fora, Sudbury, essai ; *Errances en Flandre*, 1995, Editions New game, Montréal, poésie ; *Les droits de la personne*, 1992, Fdcp, Montréal, essai ; *Le croissant des larmes*, 1989, L'harmattan, Paris, roman, *Semences*, 1982 (rééd. 2003), Soupirail – Editions Glopro, Sudbury, poésie.

² Kwanyi kwamba, 2003, Edition Glopro, Sudbury, poésie.

kasaienne. Il s'agirait en quelque sorte pour Tshisungu wa Tshisungu d'un retour à la source, d'un retour au pays natal à partir de son pays d'adoption, où il a écrit et publié cet essai. Dans ce texte, l'auteur souligne aussi le fait que le ciluba emprunte facilement des mots et des expressions à d'autres langues, ce qui serait, selon lui, signe de métissage linguistique et culturel, signe d'une identité particulière qu'on peut attribuer aux Luba.

Dans le roman *Patrick et les Belges*, la découverte de la société belge, une société qui n'est pas la sienne mais dont il connaît assez bien la composition et les problèmes³, se fait à travers les yeux d'un fils parti à la recherche du père perdu. Métaphore même de l'exil de l'auteur, Patrick, alors qu'il retrouvera la terre paternelle, la patrie, pour mieux la quitter (la dernière phrase du roman le voit rentrer à Londres), est bien le représentant de l'homme multiculturel, produit des brassages de l'histoire.

Tshisungu wa Tshisungu montre lui-même le lien qui existe entre ses romans où le thème de l'errance et de l'exil abonde et l'écriture lorsqu'il proclame, lors d'une interview, qu' :

à propos de l'errance, laissez-moi vous dire que l'exercice d'écriture constitue en soi une forme symbolique de voyage erratique dans l'espace et le temps. Il n'y a aucun charme particulier à vadrouiller entre la Belgique et le Congo, entre la mémoire et le vécu, entre la négation de l'altérité et la revendication identitaire qui, dans La Flamande de la gare du Nord, opposent le journaliste Laurent Bololo et les poètes dont il critique l'extraversion des œuvres.

L'excellente analyse proposée par Alexie Tcheuyap dans son article intitulé *Requiem pour le développement ? Migrations des compétences et responsabilités civiques*⁴ des migrations et des raisons sous-jacentes mène à une réflexion ...

L'auteur répond lui-même en disant :

³ De par le lien historique Zaïre-Belgique, beaucoup d'intellectuels africains ont de fortes connaissances théoriques (et parfois pratiques) de la Belgique. De par son expérience personnelle – Tshisungu wa Tshisungu a vécu en Belgique pendant quelques mois pour terminer son roman – son savoir théorique a été augmenté d'un savoir pratique de la Belgique.

⁴ <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2002at.html>.

Les migrations de compétences existeront toujours tant que des réponses concrètes ne seront pas données aux problématiques dont j'ai parlé en évoquant quatre facteurs justifiant la fuite. Dans mes deux romans, les héros sont retournés pour reconstruire leur pays. Mais ils ont mal posé le problème. Prenez La Flamande de la gare du Nord, Un tel qui rentre se contente de passer sa retraite à écrire des poèmes, un tel autre est porteur d'un projet de réforme constitutionnelle calqué sur le modèle tribal flamand. Dans Le Croissant des larmes, le héros une fois revenu au pays natal a pris les armes et a mené une guerre de libération. Il a échoué.
(<http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2002at2.html>)

Le lien entre l'écriture et le pays natal est très fort pour l'auteur qui affirme que « lorsqu'on écrit de l'étranger, on retourne en quelque sorte sur la terre de ses ancêtres pour donner de la nourriture spirituelle susceptible d'inspirer des débats ». En conclusion, l'auteur s'est-il construit une identité congolaise, canadienne ou belge ? Une question à laquelle il n'y a pas de réponse, il s'agirait plutôt d'une identité multiculturelle que l'auteur décrit ainsi :

Mon discours littéraire n'a été rendu possible que grâce à un enracinement dans l'humus congolais. Même si mes livres se ressentent de certaines réalités occidentales, il n'en demeure pas moins vrai que l'émotion et le souffle vital qui les traversent sont congolais.
(<http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2002at2.html>)

Calixthe Beyala : une « franco-camerounaise » ou une « afro-française » ?

Les concepts de migritude, d'exil et d'expatriation trouvent leur application dans les œuvres littéraires de Calixthe Beyala, cela a été souligné à maintes reprises. Le lien entre l'exil et la quête identitaire aussi. Il ne s'agit dans cette section aucunement de faire une analyse détaillée de tous les romans et essais de Beyala, je partirai plutôt de quelques ouvrages choisis pour montrer comment le développement identitaire littéraire et personnel de Beyala s'est tracé un chemin tout au long de ces publications.

Le thème le plus important dans la littérature féminine de l'Afrique francophone est, selon Karen Smyley Wallace⁵, celui de la femme à la recherche d'elle-même. Chez Beyala, comme chez beaucoup d'autres auteures du continent africain, l'identité féminine s'exprime dans son écriture sous forme d'une tension entre les deux pôles prétendus contradictoires que sont la modernité et la tradition.

Après les premiers romans dits « africains »⁶, dans lesquels Beyala témoigne à partir de la femme, par fiction interposée, de la difficulté de l'insertion sociale, politique et intellectuelle dans la société africaine, elle inaugure un cycle de romans « parisiens » au début des années 90, avec *Le petit prince de Belleville* (1992) et sa suite *Maman a un amant* (1993). Ici, le regard porte non plus sur un personnage en tant qu'individu, non plus sur la femme principalement, mais sur la communauté malienne immigrée de Belleville. Outre le déplacement spatial, l'auteur fait rupture avec ses textes précédents non seulement dans sa focalisation sur la famille et la communauté, mais aussi dans son amorce de dialogue entre homme et femme et la recherche d'une nouvelle éthique sexuelle.

Dans *Assèze l'Africaine* (1994), Beyala emprunte le corps de ses protagonistes féminins en tant que symbole visible et palpable de la maturité comme témoin le plus important de leur parcours vers la féminité. Le corps sert aussi de métaphore du cheminement de l'oppression vers la liberté. La protagoniste du roman se rend compte de la précarité de sa position en tant que femme dans une société misogyne et décide de s'exiler afin de « renaître » : Assèze quitte son pays natal pour la France. Dans ce contexte, Beyala considère le phénomène d'immigration dans ce qu'il présente des possibilités pour la femme de devenir autre. Dans sa représentation de l'expérience d'immigration, la question des rapports homme-femme intervient puisque, fragilisés par le statut d'immigré, les personnages masculins beyaliens de cette période accusent une nostalgie pour le passé et la terre natale qu'ils ont quittée, alors que leurs compagnes regardent au contraire de l'avant et voient en l'immigration un potentiel de transformation.

⁵ Karen Smyley Wallace, « Women and identity: a Black Francophone Female Perspective », in *Sage*, 2 (1985), 19-23 (p.19).

⁶ Notamment sa trilogie constituée de *C'est le Soleil qui m'a brûlée* (1987), *Tu t'appelleras Tanga* (1988) et *Seul le Diable le savait* (1990).

Sans vouloir complètement aligner le cheminement personnel⁷ de l'auteure de l'Afrique, du Cameroun, vers l'Europe, la France sur cette transformation de l'oppression à la liberté qu'elle décrit dans ses romans, il faut quand même souligner le fait que la France lui a donné l'opportunité de publier et de vivre de sa profession d'écrivaine, chose qui ne se serait probablement pas produite, ou en tout cas pas avec une telle ampleur, si elle était restée au Cameroun. L'écriture offre à Calixthe Beyala la possibilité de régénérer son identité. Alors que l'Afrique l'a fait naître comme un «être de parole», la France lui a reconnu une identité littéraire.

Là où ses premiers romans témoignent d'une quête identitaire individuelle et collective à travers des personnages en marge de la société (la prostituée, la femme folle), l'exploration des zones souvent considérées comme taboues (le désir, la sexualité, les rapports hommes-femmes, le violent, l'abject), le «deuxième temps» de l'écriture beyalienne s'annonce différemment, comme si une page a été tournée, une nouvelle quête identitaire est maintenant à l'ordre du jour.

Dans ces dernières publications, en particulier dans *La Plantation* de 2005, Beyala témoigne de sa «déchirure» identitaire ; elle y évoque la problématique du métissage et du mélange inter/multiculturel quand elle laisse le métis Jacques proférer les paroles suivantes : « Avec les Blancs, je suis noir et avec les Noirs, je suis blanc. Quelquefois, tout cela s'embrouille, je ne sais plus qui je suis. En tout cas, je me sens toujours exclue de la majorité. » (2005 : 394). Lors d'une interview, voici comment Beyala s'exprime à propos de sa « nouvelle identité » :

Mon choix, c'est que je suis une Africaine française. Ça veut dire quoi ? Ça veut dire que je prends mes racines en Afrique. Ça veut dire qu'autour de moi, personne ne pourrait insulter l'Afrique sans que je ne réagisse. Ça veut dire qu'autour de moi, personne ne pourrait jeter l'opprobre sur l'Afrique sans que je ne réagisse. Ça ne veut pas dire que je ne critique pas l'Afrique quand cela s'avère nécessaire, mais seulement vraiment quand c'est nécessaire. Cela veut dire que je suis aussi Française attachée à des valeurs républicaines que je combats aussi

⁷ Bien que des chercheurs tels que Shilliday démontrent que le lien entre l'histoire d'Assèze et la vie de la romancière s'entremêlent dans le récit (l'épigraphe du roman le prouvant en quelque sorte) (web.uvic.ca/french/web_pages/grad.../2007/.../Shilliday21.pdf).

par moments. Puisque quand on nous dit liberté-égalité-fraternité, en France, il n'y a pas d'égalité. Or, s'il n'y a pas d'égalité, il ne saurait y avoir de fraternité. Voilà, je le dis. Mais, ça ne veut pas dire que je n'aime pas la France, attention ! Donc, c'est une nouvelle identité pour ces peuples africains français qui sont là et qui sont attachés à leurs racines. Moi, je ne vais jamais renier l'Afrique.

Le parcours suivi par Beyala est bien décrit par Landry-Wilfrid Miampika dans son article intitulé « Mémoires d'exilées : altération des identités et représentations de l'altérité ». Il y souligne les trois temps, tels que conçus par Beyala, de la vie du sujet exilé comme un parcours jalonné d'expériences – psychologiques et sociologiques – douloureuses et déracinantes ; ce parcours n'est pas moins une confrontation identitaire avec l'Autre, donc avec soi-même, mais surtout une succession de rites initiatiques pour acquérir une biographie, au sens où l'entend Julia Kristeva dans *Étrangers à nous-mêmes* (Gallimard, 1988) : « une vie faite d'épreuves – ni catastrophes ni aventures (quoiqu'elles puissent arriver les unes autant que les autres), mais simplement une vie où les actes sont des événements, parce qu'ils impliquent choix, surprises, ruptures, adaptations ou ruses, mais ni routine ni repos. » (p.17).

L'écriture de l'exil investit aussi bien chez Calixthe Beyala que d'autres écrivaines africaines, l'écartèlement de l'identité et les représentations de l'altérité : les obstacles d'une véritable émancipation de la femme, l'étrangeté en terre étrangère, la sublimation du pays natal, l'incompréhension des siens mais aussi de l'Autre, le désir de réussite et d'ascension sociale sur fond d'existence souvent tissée de rêves aussi bien que de cauchemars. Que Beyala soit quelque part « déchirée » entre sa terre natale et son pays d'adoption, se montre par le fait qu'elle vit en France mais qu'elle fait de nombreux voyages en Afrique en général et au Cameroun en particulier.

Conclusion

Le degré de développement du pays d'adoption, et les facilités de l'institution d'attache et une relative sérénité sont des facteurs déterminants pour l'épanouissement de l'activité intellectuelle. Ces

conditions sont stimulantes pour le travail de l'esprit, ce qui explique la forte productivité des artistes et intellectuels exilés. L'abondante production littéraire de Mongo Beti, de Valentin-Yves Mudimbe, d'Amadou Koné, de Tchicaya U Tam'si, Ngandu Nkashama, Tshisungu Wa Tshisungu, Tierno Monenmbo, Calixte Beyala et de bien d'autres est, avant tout, le fruit de l'exil. Certains écrivains qui ont entamé leur œuvre à l'étranger, l'y poursuivent tout en traitant de sujets en référence perpétuelle au pays d'origine: outre Bolya, peuvent être cités Olympe Bhély-Quénium et Daniel Biyaoula. D'autres, tels Tshisungu wa Tshisungu, tout au long de son parcours romanesque, et Beyala dans les deuxième et troisième périodes de sa carrière littéraire surtout, préfèrent parler d'autres pays, d'autres circonstances, même si leur pays d'origine est toujours présent, d'une façon ou d'une autre, comme nous avons essayé de démontrer ci-dessus. Leur situation de « migrants » semble être vécue comme un privilège leur offrant l'occasion de tenir, dans la plus grande impunité, des propos qu'il aurait été périlleux de défendre *in situ* ; ceci est vraisemblablement le cas pour Beyala.

Il faut néanmoins garder à l'esprit, comme le fait André Djiffack, que « la réflexion des Africains de la diaspora court cependant le risque de se déconnecter par rapport à la réalité du terrain, un fait logique en somme. La différence de ton entre la littérature africaine de la diaspora et la production du terroir se fait de plus en plus sentir ».

(<http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2002adjif.html>).

Références bibliographiques

- Beyala, Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris : Stock, 1987.
- Tu t'appelleras Tanga*, Paris : Stock, 1988.
- Seul le Diable le savait*, Paris : Pré aux Clercs, 1990 ; réédité sous le titre *La Négresse rousse*, Paris : J'ai lu, 1995.
- Le Petit Prince de Belleville*, Paris : Albin Michel, 1992.
- Maman a un amant*, Paris : Albin Michel, 1993.
- Asséze l'Africaine*, Paris : Albin Michel, 1994.
- « La Sonnette », *Troubles de femmes*. Paris: Spengler, 1994. (pp. 11-19). Nouvelle érotique.
- Lettre d'une africaine à ses sœurs occidentales*, Paris : Spengler, 1995.
- Les Honneurs perdus*, Paris : Albin Michel, 1996.
- La Petite Fille du réverbère*, Paris : Albin Michel, 1998.
- Amours sauvages*, Paris : Albin Michel, 1999.
- Lettre d'une Afro-française à ses compatriotes*, Paris : Mango, 2000.
- Comment cuisiner son mari à l'africaine*, Paris : Albin Michel, 2000.
- Les Arbres en parlent encore...*, Paris : Albin Michel, 2002.
- « Les aventures de Méri Kâ Ré, l'enfant du désert », 2002, (*Site de Calixthe Beyala*).
- Femme nue, femme noire*, Paris : Albin Michel, 2003.
- La Plantation*, Paris : Albin Michel, 2005.
- L'Homme qui m'offrait le ciel*, Paris : Albin Michel, 2007.
- Le Roman de Pauline*, Paris : Albin Michel, 2009.
- Les Lions indomptables*, Paris : Albin Michel, 2010.
- Djiffack, André, « Exil et identité: l'Afrique sous la coupe réglée de l'Occident », in *Mots Pluriels*, No 20. février 2002, <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2002adjif.html>.

- Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris : Gallimard, 1988.
- Miampika, Landry-Wilfrid, « Mémoires d'exilées : altération des identités et représentations de l'altérité ».
- Shilliday, web.uvic.ca/french/web_pages/grad.../2007/.../Shilliday21.pdf.
- Smyley Wallace, Karen, « Women and identity : a Black Francophone Female Perspective », in *Sage*, 2 (1985), 19-23.
- Tcheuyap, Alexie, *Requiem pour le développement ? Migrations des compétences et responsabilités civiques*,
<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2002at.html>
- Tshisungu wa Tshisungu, José, *Dernières cantilènes*, 2004, Editions Glopro, Sudbury, poésie
- Patrick et les Belges*, 2004, Editions Glopro, Sudbury, roman
- Chemin faisant*, 2003, Editions Glopro, Sudbury, poésie
- Kwanyi kwamba*, 2003, Edition Glopro, Sudbury, poésie
- L'aventure de la langue luba au Congo-Kinshasa*, 2002, Edition Glopro, Sudbury, essai
- La villa belge*, 2001, Edition Glopro, Sudbury, théâtre
- La Flamande de la gare du Nord*, 2001, Editions Glopro, Sudbury, roman
- L'alphabétisation interculturelle*, 1996, Fora, Sudbury, essai
- Errances en Flandre*, 1995, Editions New game, Montréal, poésie
- Les droits de la personne*, 1992, Fdcp, Montréal, essai
- Le croissant des larmes*, 1989, L'harmattan, Paris, roman
- Semences*, 1982 (rééd. 2003), Soupirail – Editions Glopro, Sudbury, poésie.

20.

CAHIER D'UN RETOUR AU PAYS NATAL D'AIMÉ CÉSAIRE DANS NUAGES SUR BUKAVU. CARNET D'UN DETOUR AU PAYS NATAL DE CHARLES DJUNGU-SIMBA : ECHOS ANALOGIQUES ET REPETITION

Lete Apey Esobe
(University of South Africa, Afrique du Sud)

Introduction

On parle souvent d'influence de texte d'Aimé Césaire sur la production littéraire de quelques romanciers africains, mieux du texte de l'apôtre de la négritude sous-jacent à un autre texte, sans pour autant nous montrer les indices de l'hypotexte en ce même texte. *Cahier d'un retour au pays natal* et *Nuages sur Bukavu. Carnet d'un détour au pays natal* nous donnent justement l'opportunité de saisir les traces de cette résonance de l'un dans l'autre. C'est ce que nous tenterons de mettre en évidence dans cette étude. Dans un premier temps, nous essayerons de présenter brièvement les deux auteurs, Aimé Césaire, chantre de la Négritude, et Charles Djungu-Simba, écrivain prolifique de la République Démocratique du Congo ; et dans un deuxième temps, nous démontrerons, sous une approche comparatiste, comment le poème du martiniquais, Aimé Césaire, trouve ses échos et se répète dans le récit de Charles Djungu-Simba.

Des auteurs

Aimé Césaire, poète, essayiste et dramaturge, est né le 26 juin 1913 à Basse-pointe, Martinique. Après ses études primaires et secondaires, il part en

Europe, plus précisément à Paris, où il rencontre Léopold Sédar Senghor et d'autres amis africains. Il poursuit ses études de lettres au Lycée Louis-le-Grand, puis à la Sorbonne. Il y découvre des poètes français comme Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire, et surtout Lautréamont dans *Les Chants de Maldoror*. Plus tard, il participe à *L'Étudiant noir*, et s'intéresse à l'écriture. Exilé en France, Aimé Césaire, chantre de la Négritude, commence, en 1935, son aventure scripturale et publie en 1944 un poème intitulé *Cahier d'un retour au pays natal*. En effet, note Guy Ossito Midiohouan (1995 : 25), « C'est le premier et le plus long poème de Césaire. Même si son auteur l'a écrit à 25 ans, il peut être considéré comme l'œuvre majeure de ce poète fécond qui continue de produire à plus de 80 ans. A partir d'une présentation de la réalité antillaise, Césaire se livre à une approche lyrique de l'histoire du Nègre d'hier à demain ».

Ce poème raconte le choc reçu par le narrateur-poète à l'occasion d'un retour en vacances dans son île natale. Dès sa parution, cette œuvre a marqué, selon Guy Ossito Midiohouan (1995 : 11), les écrivains noirs par sa thématique : « On peut affirmer sans ambages que de tous les écrivains antillais, toutes générations confondues, Césaire est, en Afrique Noire, le plus connu et surtout le plus aimé, celui dont le génie a marqué le plus profondément et marquera le plus durablement les consciences ». Pour Césaire, « l'Afrique n'est pas qu'un thème ; elle est l'essentiel » (Guy Ossito Midiohouan 1995: 12) en ce sens que la situation des Antillais est semblable à celle des Africains. Et on ne peut pas parler des Antillais sans se référer aux Africains, et surtout aux Congolais et de leur pays, le Congo, comme le dit Aimé Césaire (1995 : 12) :

*A force de penser au Congo
je suis devenu un Congo bruissant de forêts et de fleuves
où le fouet claque comme un grand étendard
l'étendard du prophète
où l'eau fait
likouala-likouala
où l'éclair de la colère lance sa hache verdâtre et force
les sangliers de la putréfaction dans la belle orée violente
des narines.*

Il n'est donc pas étonnant de constater que le poème de Césaire puisse être le livre de chevet de certains écrivains ou poètes africains, parmi lesquels Charles Djungu-Simba. Romancier, critique et essayiste, ce dernier est né le 23 décembre 1953 à Kamituga, au Kivu, en République Démocratique du Congo. Après ses études primaires et

secondaires au Congo, il se rend en Belgique où il obtient son diplôme de doctorat à l'Université d'Anvers. Docteur ès Lettres et spécialiste en littérature francophone et de l'histoire culturelle de l'Afrique centrale, Charles Djungu-Simba est une figure bien connue de la littérature congolaise postcoloniale. Ancien journaliste audiovisuel à Kinshasa, il a œuvré à la télévision nationale, sous les régimes de Mobutu Sese Seko et de Laurent Kabila. Exilé en Belgique, depuis 1998, il a emboîté le pas à Aimé Césaire, en publiant, en 2007, aux Editions du Pangolin, après un voyage effectué dans le cadre d'une mission de service en République Démocratique du Congo, un ouvrage intitulé *Nuages sur Bukavu. Carnet d'un détour au pays natal*, comme le confirme Antoine Tshitungu Kongolo (2010 : 46) :

La poésie occupait jusqu'ici une place discrète dans sa production abondante et variée dominée par la prose. Cependant dans Nuages sur Bukavu. Carnet d'undétour au pays natal (2008), il a glissé çà et là quelques poèmes comme pour donner une résonance plus intime au récit de son retour dans son kivu natal, dévasté par des guerres récurrentes, véritable pandémonium de l'enfer congolais.

Les critiques avisés (Norbert Mbu-Mputu, Silvia Riva, Manuel Bengoéchéa) pensent que cet écrivain congolais a respecté et imité la thématique et le récit écrit, en 1944, par le martiniquais Aimé Césaire : *Cahier d'un retour au pays natal*. Voyons dans les lignes subséquentes comment le titre, l'intrigue, le thème et le topo inaugurés par Aimé Césaire marquent leur présence dans le poème de Djungu-Simba.

Le titre et sa symbolique

André Julien Mbem (2008 : 41), dans son livre intitulé *Et si l'Afrique était malade de « ces » intellectuels ? Contre-vérités sur le discours fondateur de Dakar*, écrit : « Un lecteur qui découvre un ouvrage dans un rayon de librairie est *a priori* porté à lire la quatrième de couverture pour en saisir la quintessence ». De son côté, Joseph Tonda (2009 : 80) note : « On ne découvre généralement un livre que par son titre ». En effet, le titre d'une œuvre est un premier indice qui permet la compréhension entre le lecteur et le livre. Il s'interpose, généralement, comme un conciliateur entre le décodeur et le texte, et surtout entre le destinataire et le destinataire.

Dans quelle mesure le livre de l'écrivain congolais reprend-il le titre du poème du chantre de la Négritude, Aimé Césaire ?

Comme nous l'avons déjà signalé dans les lignes précédentes, *Nuages sur Bukavu. Carnet d'un détour au pays natal* est le titre de l'ouvrage de Charles Djungu-Simba. Il est révélateur. En même temps, il est triplement significatif. D'abord, il est constitué de deux syntagmes expressifs ; ensuite, il est le produit du souvenir vécu dans un espace historique bien déterminé ; enfin, il invite le lecteur à se rappeler le poème écrit par un des tenants de la Négritude : Aimé Césaire.

Dans le premier syntagme, l'auteur utilise le terme « nuages ». Celui-ci, dans son sens premier, signifie la nébulosité, mieux un amas de vapeur condensée en fines gouttelettes. Dans son deuxième sens, et dans le contexte de cet ouvrage, le mot « nuages » ne signifie pas amas de vapeur, mais plutôt la guerre qui sévit à l'Est de la République Démocratique du Congo, comme l'explicite le narrateur à travers ce dialogue :

– *Vieux, la météo ne sert à rien dans cette ville !
Pour savoir s'il va pleuvoir, t'as qu'à regarder le ciel du côté
du Rwanda. Tout simplement. C'est de là que viennent-les
pluies que nous redoutons ici. Les pluies, et tout le reste,
Nuages sur Bukavu. Carnet d'un détour au pays natal,
p. 14.*

En insérant le mot « nuages », en tant qu'image dans le titre de son livre, Djungu-Simba invite le lecteur à établir, implicitement, une analogie entre la situation décrite par le mythe-récit de référence et la réalité vécue par le locuteur qui se pose en sujet de l'énoncé. Pour élucider sa pensée, il a délibérément ajouté le lexème « Bukavu ». C'est pour dire que c'est là que les soldats, venus de l'autre côté, ont pillé, violé et violenté les filles et les femmes. C'est là aussi que les autochtones sont en train de vivre le calvaire, la guerre imposée innocemment aux Congolais. Le deuxième syntagme, qui commence avec le mot « carnet », est également révélateur de plusieurs sens. A travers le mot « carnet », qui signifie un journal tenu au jour le jour, l'auteur refuse de reprendre le mot « cahier » pour détourner l'attention du lecteur. A y regarder de près, on constate que l'écrivain congolais, en dépit de cette astuce littéraire, a imité le titre du poème du chantre de la Négritude. Non seulement qu'il a repris le terme « carnet au lieu de cahier », il a également fait usage des mots tels que

« détour à la place de retour » et « pays natal ». Si le titre de l'ouvrage de Djungu-Simba est significatif, et se rapproche du poème d'Aimé Césaire, qu'en est-il de l'intrigue du récit, de la narration, du thème et de l'espace du récit ?

Il est important de noter que l'intrigue du récit de l'écrivain congolais suit la logique du poème d'Aimé Césaire, celle que nous avons évoquée laconiquement dans les lignes précédentes. De quoi s'agit-il dans *Nuages sur Bukavu. Carnet d'un détour au pays natal?* Le récit est simple : après dix ans d'exil en Belgique, Charles Djungu-Simba revient au Congo, son pays natal, dans le cadre d'une mission de service : enseignement à l'Université Pédagogique Nationale de Kinshasa et directeur d'un projet d'une chaîne de télévision au Kivu, dans sa région d'origine. Dès son arrivée au pays, il est déçu :

C'est un tout autre pays que mes yeux quinquagénaires découvrent lorsque je foule à nouveau le sol de Kinshasa un certain 11 septembre 2006. J'éprouverai le même sentiment à Goma, à Kindu, à Bukavu et dans d'autres localités congolaises où mes occupations me mèneront. On a du mal à croire que le pays est réellement sorti de la guerre, Nuages sur Bukavu. Carnet d'un détour au pays natal, p. 9.

Observateur invétéré et journaliste de carrière, il explore les facettes de la vie congolaise, surtout celles des approches des élections en 2006 : « La pénurie, mieux la panne est générale, et que le peuple congolais n'a jamais fait preuve d'autant d'inventivité et de combativité pour conjurer son sort » (Charles Djungu-Simba 2007 : 10), et constate avec amertume que son pays est devenu le théâtre de plusieurs drames et tragédies. De cette observation résulte son livre qu'il écrit dès son retour en Europe. Témoin irréductiblement sévère de la société congolaise, il a retenu de son voyage des événements poignants :

Le drame du Congo, ce n'est pas le fait d'exhiber la misère dans un pays aux potentialités fabuleuses, mais de voir combien la course effrénée au gâchis, au gaspillage, a fini par étouffer le sens de l'effort, combien la culture de la prédation, de la cueillette a pris le pas sur l'amour du travail, Nuages sur Bukavu. Carnet d'un détour au pays natal, p. 10.

De ces événements, il en tire une conclusion : « C'est presque partout des espoirs déçus dans ce pays auquel toutes les statistiques promettaient un bel avenir et qui, dans plusieurs domaines, était effectivement en pole position », *Nuages sur Bukavu. Carnet d'un détour au pays natal*, p.10. Il a également retenu de sa pérégrination des événements tragiques, surtout la mort de ses confrères à qui il a dédié ces mots que nous lisons à la page 6 :

*A la mémoire de mes confrères
Louis Bapua Mwamba,
Patrick Ngyke et Serge Masheshé.*

Le thème du retour au pays natal

Dans le récit de Djungu-Simba, le thème du retour au pays natal est central. Il occupe pratiquement l'arrière-fond de l'intrigue de son livre. L'écrivain congolais reprend un thème qui est non seulement récurrent dans le poème de Césaire, mais aussi universel, comme l'affirme Gloria Saravaya (1996), dans la quatrième de couverture de son livre : « Le thème du retour au pays natal est un thème universel. Mais sous la plume du personnage allégorique du « nègre », ce thème acquiert une tout autre dimension ». Silvia Riva (2010 : 7) partage également le point de vue de Gloria Saravaya. Dans son article intitulé *La poésie congolaise entre noésis et praxis. Esquisse d'une étude sur le renouveau de la prise de la parole poétique en RDC*, elle analyse le thème du retour au pays natal dans quelques écrits des poètes congolais de l'après-indépendance, à savoir : *L'Etreinte du socle* de Symphorien Selemani Ngongo, *Réveil dans un nid de flammes* de Matala Mukadi Tshiakatumba, *Dernières cantilènes. Poèmes, Semences* de José Tshisungu wa Tshisungu, *Poète ton silence est crime. Panorama de la poésie congolaise de langue française* d'Antoine Tshitungu et *Nuages sur Bukavu. Carnet d'un détour au pays natal* de Charles Djungu-Simba. On peut alors se demander pourquoi Charles Djungu-Simba s'incline-t-il sur l'œuvre d'Amé Césaire et reprend-il ce thème ?

La réponse apparaîtra peut-être si l'on pense qu'il a voulu d'abord exhumer le thème du retour au pays natal parce qu'il respecte le mot d'ordre donné aux poètes africains par le fondateur de la Négritude : celui de retourner à la source pour puiser la matière de leurs ouvrages ; ensuite, il a voulu faire de son livre une vaste fresque sociale qui dépeint

le vécu quotidien des Congolais afin de critiquer le pouvoir africain et vilipender avec véhémence des maux qui rongent et maintiennent le Congo dans la misère la plus noire ; enfin, il a tenu à marquer une volonté de conduire les hommes à la connaissance du vrai, de la vérité, à la pratique des vertus, à l'abandon des anti-valeurs, et de leur ouvrir les voies de l'amour de soi-même et du prochain.

J'aimerais ouvrir une parenthèse à ce point précis. De quel genre littéraire s'agit-il exactement dans le récit de Charles Djungu-Simba ? Un roman ? Un journal intime ? Une chronique ? Un documentaire ? Un poème ?

Avant de répondre à ce faisceau de questionnements, il serait important de revenir au point de vue de Jacques Chevrier (1998 : 26) au sujet de *Cahier d'un retour au pays natal*. Ce critique littéraire, parlant du poème de Césaire, écrit :

Ce premier texte poétique est en effet un défi aux lois ordinaires de la sacro-sainte séparation des genres et des styles, puisqu'il mélange dans le même élan volcanique des fragments narratifs, voire prosaïques, des envolées lyriques, des cris ou des réflexions à caractère historique, politique et sociologique.

Pour Jacques Chevrier, Aimé Césaire a fait, dans son premier poème – que Claudine Richard (1994 : 61) traite d'anti-poème –, table rase des normes existantes de la poésie. Le poète martiniquais s'est rebellé non seulement contre la poésie française traditionnelle (le poème est en prose, mais n'offre pas de vers rimés), mais aussi contre la poésie antillaise (qui n'existait à cette époque que comme le reflet de la poésie française). André Breton (1994 : 61) partage aussi le point de vue de Jacques Chevrier quand il dit : « Ce poème n'était rien moins que le plus grand monument lyrique de ce temps [...]. L'enjeu, tout compte tenu du génie propre de Césaire, était notre conception commune de la vie : le don du chant, la capacité de refus, le pouvoir de transmutation.

La volonté antipoétique – déjà omniprésente dans le poème de Césaire de 1944 – se manifeste également dans le poème de Charles Djungu-Simba, dans le fond et la forme de son récit.

Entre critiques, les violons ne s'accordent pas autour du genre utilisé par l'écrivain congolais dans *Nuages sur Bukavu. Carnet d'un détour au*

pays natal. Norbert Mbu-Mputu (2010), dans ses notes de lecture publiées dans *Congovision*, ne donne pas de précisions sur le genre du récit de Charles Djungu-Simba. Il se contente seulement de dire :

Cet ouvrage, comme son sous-titre le dit, est un regard d'un fils du pays de retour dans son terroir natal, terroir qu'il avait quitté et forcé de s'exiler, une dizaine d'années auparavant. Le fils du pays revient, mais il revient comme un fils autre, puisqu'il a en poche un doctorat et surtout une nationalité étrangère.

Manuel Bengoéchéa (2010), pour sa part, considère le récit de Charles comme « *des notes de voyage que l'on tient ici, un journal de bord* ». Plus loin, il ajoute : « *L'ouvrage se clôt fort à propos sur une étude d'une soixantaine de pages de Stanislas Bucyalimwe Mararo intitulé « Le bourbier du Kivu et la question de la reconstruction de l'Etat en RDC» qui sonne un aperçu historique de l'après élection de 2007 dans la région même où Djungu-Simba vient de nous emmener. De la chronique à l'étude historique...* ». Pour ce critique, l'ouvrage de Djungu-Simba est à la fois un journal de bord, mieux un journal intime, et une chronique historique. Quant à Antoine Tshitungu (2010 : 46), le livre de Djungu-Simba est un récit-poème : « *Dans Nuages sur Bukavu. Carnet d'un détour au pays natal, il a glissé çà et là quelques poèmes comme pour donner une résonance plus intime au récit de son retour au Kivu natal* ». De son côté, Silvia Riva (2010 : 7) pense d'abord que le récit de Djungu-Simba est un poème, au regard du survol de la poésie de la première décennie de la RDC qu'elle fait dans son analyse. Ensuite, elle remet en question le genre dans lequel se trouve le récit de cet écrivain congolais et déclare elle-même que « *le livre de Djungu-Simba est inclassable* » (*ibidem* : 7). Toujours dans son analyse, elle finit par se poser les questions suivantes : « *Ouvrage d'Histoire ? Recueil poétique ? Essai journalistique ? Ouvrage singulier ou pluriel ? Enfin, elle traite le récit de Djungu-Simba de documentaire : « Documentaire en tant que témoignage direct et réel, ou spectaculaire parce qu'elle étale les dispositifs du discours politique et social* » (*ibidem* : 14). Au vu de la forme et surtout du fond de l'histoire racontée par Djungu-Simba, dans son livre, j'estime qu'il se rapproche à bien des égards au roman policier parce que le genre correspond bien au fonctionnement de l'enquête à laquelle se livre le personnage-narrateur, comme l'affirme André Vanoncimi (1999 : 18):

L'enquête devient ainsi un témoignage sur la spécificité d'une communauté humaine, d'un espace humain, d'un

processus économique ou politique. [...] Dès lors l'investigation dans ces récits, à part l'élucidation d'un crime, fournit presque toujours au lecteur un supplément de connaissance à travers une vision inédite et, souvent, un discours dénonciateur de la réalité.

Yves Reuter partage également le point de vue de son devancier quand il écrit :

L'enjeu du roman policier est la possibilité même du récit, un récit qui soit complet et non lacunaire. Et le problème de l'enquêteur est, poursuit-il, à partir de fragments matériels (les indices) et narratifs (les témoignages) le plus souvent énigmatiques et contradictoires, de reconstituer le récit véridique d'un scénario caché. L'enquête s'efforce d'établir une relation cohérente entre les diverses observations visuelles pour les constituer en une séquence cohérente.

Ce roman est au carrefour entre un roman policier et un poème en ce sens qu'après lecture du récit de Djungu-Simba, le lecteur découvre que le narrateur s'engage dans un travail de révélation, d'une vérité, de sa vérité, travail ponctué de multiples poèmes. Il nous fait promener de Kinshasa à Bukavu, en passant par Goma et Kindu, d'une ville à l'autre en étalant ce qu'il appelle « vérité ». L'écrivain congolais agit, comme Césaire (1994 : 68), qui à l'époque, disait :

Je ne me suis jamais tout à fait considéré comme un politicien... Je me suis toujours considéré avant tout comme un éveilleur de consciences [...], un peu comme un semeur d'idées... et je continuerai à en semer.

Pourquoi cet auteur a-t-il choisi de se frayer une nouvelle voie qui n'est pas celle de tous les poètes africains ou congolais ? Par souci de se marginaliser ou de se singulariser des autres ? Je pense que c'est pour deux raisons : d'abord, par souci de rénover la forme et le fond de la poésie ; ensuite, par souci de respecter la tradition orale en ce sens qu'en Afrique, un narrateur qui relate les faits fait usage de proverbes, de récits, de la chanson, etc. En mélangeant les genres, Djungu-Simba se rapproche de Zamenga Batukezanga (1992 : 2) qui disait : « Le genre littéraire est un faux débat. Un écrivain, lorsqu'il compose son œuvre ne peut pas se préoccuper du genre ».

Revenons aux personnages du récit de Charles Djungu-Simba. D'emblée, je peux dire que des échos analogiques sont nombreux, au niveau des personnages, dans les deux récits. Dans *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire, le poète-narrateur est le personnage principal du récit. En même temps, il auteur et spectateur :

Au bout du petit matin... va-t-en, lui disais-je, gueule de flic, gueule de vache, va-t-en je déteste les larbins de l'ordre et les hannetons de l'espérance. Va-t-en en mauvais gris-gris, punaise de moinillon. Puis je me tournais vers des paradis pour lui et les siens perdus, plus calmes que la face d'une femme qui ment, et là, bercé par les effluves d'une pensée jamais lasse je nourrissais le vent, p. 7.

La même tendance est remarquable dans le récit de Djungu-Simba. C'est le poète-narrateur qui est l'acteur principal du récit :

De septembre 2006 à avril 2007, j'ai séjourné en République démocratique du Congo, mon pays natal, où je n'étais plus retourné depuis mon départ en exil, en janvier 1998.

Dans les deux poèmes, le personnage -narrateur est l'auteur lui-même. Ce dernier est le témoin oculaire des événements. En tant que sujet de l'énoncé, il ne se nomme, en effet, nulle part, dans le récit : dans le *Cahier* d'Aimé Césaire ou dans *Nuages sur Bukavu* de Djungu-Simba. C'est un énonciateur sans nom ni visage. Il raconte son histoire d'horreur et de sang, son angoisse et son expérience, son puissant rêve de liberté. Si Césaire pense à la liberté des Martiniquais, Djungu-Simba, quant à lui, se penche sur la situation de ses frères congolais et pense à leur liberté.

L'espace du récit

Quant à l'espace, il apparaît, dans les deux récits, opposé. Dans le poème du martiniquais, le cadre spatial de l'action n'est pas mythique, il est plutôt réel : le récit se passe aux Antilles. C'est le pays natal du poète. C'est de ce pays dont il parle. La nomination d'une terre, d'un pays natal, scande le cahier comme un sanglot, dit Gloria Saravaya (1994 : 26). Pour elle, Césaire est resté fidèle aux canons prescrits par Schleiermacher :

Canon I : Tout ce qui, dans un discours donné, demande à être précisé ne doit être précisé qu'à partir de l'espace linguistique commun à l'auteur et à son public d'origine.

Canon II : Le sens de chaque mot, dans un passage donné, doit être déterminé à partir de son insertion dans son entourage (Gloria Saravaya 1994 : 26).

Dans le récit de Charles, le cadre géographique est connu : l'action se déroule en RDC. C'est là que le narrateur-auteur fait voyager le lecteur à travers les méandres de la vie congolaise, et surtout à Bukavu, lieu de la guerre entre Congolais et Rwandais. Cette précision est d'ailleurs perceptible dans le titre même du récit.

Conclusion

Dans cette étude, nous avons essayé, dès le début, de mettre en parallèle deux poètes : Aimé Césaire et Charles Djungu-Simba. En dépit de quelques différences apparentes, nous avons découvert que les deux poètes examinent le même sujet dans leurs écrits. Si le premier a écrit son poème pour défendre la cause des Noirs en général et des Antillais en particulier, le deuxième a mis, dans et par son écriture, en relief la cause des Congolais. De surcroît, nous avons constaté que l'écrivain congolais a repris, dans son livre, à travers les procédés narratifs, l'intrigue et le thème du retour au pays natal, la thématique de Césaire. En reprenant la veine de la littérature du chantre de la négritude, pourrions-nous dire que Charles Djungu-Simba est l'apôtre de la négritude et l'épigone de Césaire ?

Bibliographie

BENGOECHEA, Manuel. 2010. Charles Djungu-Simba K. *Nuages sur Bukavu. Carnet d'un détour au pays natal*. HUY : Les Editions du Pangolin, 2007.

CESAIRE, Aimé. 1983. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine.

CHEVRIER, Jacques. 1998. *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris : Nathan.

DJUNGU-SIMBA, Charles K. 2007. *Nuages sur Bukavu. Carnet d'un détour au pays natal*. Huy : Les Éditions du Pangolin.

DJUNGU-SIMBA, Charles K. 2010. *Congo Cinquante. Poèmes*. Huy : Les Éditions du Pangolin.

MBELU, J.P. 2007. « *Notes de lecture. Charles Djungu-Simba. Nuages sur Bukavu. Carnet d'un détour au pays natal* » in *Le Potentiel*.

MBEM, A.J. 2008. *Et si l'Afrique était malade de « ces » intellectuels ? Contre-vérités sur le discours fondateur de Dakar*. Paris : L'Harmattan.

MIDIOHOUAN, Guy Ossito. 1995. *Aimé Césaire. Pour aujourd'hui et pour demain*. Paris : Sépia.

MBU-MPUTU, Norbert, 2010. *Notes de lecture. Charles Djungu-Simba. Nuages sur Bukavu. Carnet d'un détour au pays natal. Préface de Colette Braeckman, postface de Stanislas Bucyalimwe*. Huy : Les Editions du Pangolin, 2007.

RICARD, Claudine, 1994. *Le Cahier. Discours sur le colonialisme. Césaire*. Paris : Nathan.

SARARAYA, Gloria, 1996. *Le thème du retour dans le cahier d'un retour au pays natal (Aimé Césaire)*. Paris : L'Harmattan.

RIVA, Silvia, 2010. *La poésie congolaise entre noésie et praxis. Esquisse d'une étude sur le renouveau de la prise de la parole poétique en RDC*. Communication faite au colloque organisé par le Département de Lettres Classiques et de Langues Mondiales de l'Université d'Afrique du Sud, du 3 novembre au 5 novembre 2010, à Pretoria.

TSHITUNGU KONGOLO, Antoine. 2010. « *Lecture. Comme un antidote au désespoir* » in Charles DJUNGU-SIMBA. *Congo Cinquante Poèmes*. Huy : Les Editions du Pangolin.

TONDA, Joseph. 2009. « *Les impensés et impensables de l'anomalie intellectuelle africaine* » in *Etudes Littéraires et Africaines. Lubumbashi, épicerie littéraire*, Metz : Université Paul Verlaine.

SEPTIEME PARTIE :

NOTES DE LECTURE

21.

LE PORTE-PAROLE DU PRESIDENT DE MARCEL MANGWANDA

LETE Apey Esobe
(University of South Africa, Afrique du Sud)

L'Harmattan, 2009, 164 p.

Professeur des littératures postcoloniales à l'Université d'Afrique du Sud et écrivain congolais, Marcel Mangwanda a marqué, avec la publication de son roman intitulé *Le Porte-parole du président*, sa présence dans la caste des romanciers de la littérature congolaise postcoloniale.

Mondo, le personnage principal du roman, est un intellectuel fraîchement revenu des études à l'étranger pour enseigner dans une université de son pays. Il est confronté au mode de vie que connaissent les enseignants dans le pays. Ils sont de plus en plus nombreux à opter pour des boulots supplémentaires pour nouer les bouts de mois. Il partage avec son mentor Meya et sa femme une forte aversion du pouvoir en place qui instrumentalise le peuple. Peu après son arrivée, le professeur Meya échappe à un attentat contre sa vie perpétré par la police du régime. Son crime est d'avoir coédité un livre critique sur le régime. Au début Mondo se présente comme le porte-étendard de la contestation au sein de l'université. Mais il se compromet lorsqu'il accepte un poste à la Présidence de la république dans l'espoir de changer le régime de l'intérieur. Il finit par devenir le porte-parole d'un pouvoir oppressif et dictatorial qu'il a jadis dénoncé.

A travers ce personnage, l'auteur dresse le portrait de beaucoup d'intellectuels africains qui, en raison de leur complicité avec des régimes délinquants, participent à l'échec de la plupart de nos états. Il met le doigt sur cette absurde complicité lorsqu'il nous dit dans une interview

que « le danger de la clochardisation de l'intellectuel conduit au désengagement, à l'inertie, à la compromission et, dans certains cas, à l'exil » (Mangwanda, 2020 : 2).

Mais ce n'est pas tous les intellectuels que l'auteur peint avec la même brosse. A travers les personnages de Meya et de Mwadi, l'épouse de Mondo, l'auteur nous montre le choix à faire entre l'idéal de combat démocratique et la méthode expéditive et opportuniste utilisée par Mondo.

Un autre aspect intéressant de ce roman est la représentation des personnages féminins. A travers Mwadi et Talewa (la doctoresse de campagne à qui il raconte sa vie), on peut discerner la prééminence du discours féministe qui déplace la voix masculine associée au pouvoir totalitaire et au parti unique, symbole du patriarcat. Dans le roman, l'image de la femme comme objet sexuel associée à Eboma, la nouvelle compagne de Mondo et nièce de son patron, est ébranlée par la présence des personnages féminins forts, indépendants et influents. Ironiquement, même les fréquents rapports sexuels avec la belle Eboma auxquels Mondo recourt pour oublier sa chute morale se révèlent être, en réalité, un moyen pour la jeune femme de le contrôler et de le garder dans le giron du régime. Gardiennes des valeurs progressives, les femmes dans ce roman jouent le rôle de guérisseuses des maux physiques et moraux des hommes.

S'il est important de signaler la centralité de l'écriture à travers plusieurs épisodes de ce roman, il est aussi capital de noter que la parole y joue un rôle capital. Le personnage principal tire son nom d'un tam-tam, un instrument traditionnel de communication. En tant que porte-parole du président, il exerce une fonction de communication orale. En fait, ce roman tourne autour des rapports qui existent ou qui devraient exister entre l'intellectuel (l'homme des livres) et sa communauté (située essentiellement dans une zone de chevauchement entre le moderne et le traditionnel).

Le message profond que ce livre véhicule est que « l'élite intellectuelle est supposée être le porte-étendard du renouveau. Et pourtant depuis nos indépendances, au lieu de jouer le rôle d'éclaireurs de leurs communautés, certains intellectuels deviennent des encenseurs du pouvoir et, de ce fait, participent à l'asservissement et à la déshumanisation de leurs peuples » (*Ibidem* 2010 : 2).

Ecrit dans un style simple, ciselé et agréable à lire, ce roman pose un problème qui demeure, encore de nos jours, d'actualité : la place et le rôle de l'intellectuel africain dans le développement de sa communauté, de son pays et du continent africain.

Ce livre, en soi, est une fiction aux allures autobiographiques. Il se veut « un livre-phare » ou « un instrument d'une prise de conscience » en ce sens qu'il donne matière à réflexion et interpelle *l'intelligentsia africaine*. Il se veut aussi une confession. Confession d'un intellectuel africain qui a fait *tabula rasa* de ses responsabilités, s'est livré à des pratiques avilissantes et honteuses et qui, après être brutalement tombé de son piédestal, reconnaît ses erreurs et invite ses frères à se comporter dignement pour ne pas tomber dans la situation affreuse qui a fait de lui « un intellectuel clochardisé à la solde d'un pouvoir oppressif et dictateur ».

Marcel Mangwanda a voulu, à travers ce roman plein d'enseignement, mettre à nu des pratiques honteuses auxquelles se livrent des intellectuels africains et montrer que ces derniers sont, d'une manière générale, responsables de certaines situations révoltantes que vivent les peuples africains. Ce roman réveille notre conscience et nous interpelle en tant qu'intellectuels africains sur le rôle que nous sommes appelés à jouer pour le développement de notre continent.

Pour conclure, *Le porte-parole du président* est une œuvre réussie aussi bien au niveau du fond que de la forme. Elle met à nu une situation réelle qui prévaut dans les sociétés africaines postcoloniales et nous invite à l'introspection. Tout intellectuel se doit de lire ce roman.

22.

PANORAMA DU THEATRE MODERNE : UNE LECTURE INTERTEXTUELLE DE L'ŒUVRE DE KATSH MBIKA KATENDE ¹ PAR TSHIDIBI TSHIAKANDU

FABIEN HONORE Mukamba Kabeya
(Université de Lubumbashi, République Démocratique du Congo)

Tshidibi Tshiakandu, dans sa thèse intitulée *Panorama du théâtre moderne : une lecture intertextuelle de l'œuvre de Katsh Mbika Katende*, s'est proposé d'analyser une dizaine des pièces de l'auteur dramatique congolais précité en appliquant une grille de lecture élaborée à partir de la théorie de l'intertextualité et de l'élément statistique le Khi Carré. Tshidibi Tshiakandu commence par identifier seize paliers de l'intertextualité en traçant des critères objectifs d'identification. Tout en se réclamant du structuralisme, sa méthode s'est orientée vers la sémiotique du langage avec pour chefs de file Julia Kristeva, Philippe Sollers, Gérard Genette et bien d'autres. Il justifie le choix de Katsh Mbika Katende du fait qu'il est une des figures de proue du théâtre congolais, mais méconnu du grand public. Il est l'auteur d'une cinquantaine de pièces de théâtre dont une dizaine a été publiée et une quarantaine inédite mais déjà mise en scène. En outre, toutes les œuvres de ce dramaturge traitent des préoccupations de son temps et de son espace qui est la République Démocratique Congo et l'Afrique en dépit de l'utopie apparente et de l'universalité de certaines thématiques.

¹ Thèse de Doctorat soutenue à la Faculté des Lettres et sciences humaines de l'Université de l'Université de Lubumbashi, en juillet 2008, sous la direction du professeur Maurice Muyaya Wetu, 387 pages, inédite.

La thèse de Tshidibi Tshiakandu comprend trois parties, outre l'introduction et la conclusion générales.

La première partie consacrée à la régulation de la théorie sur l'intertextualité et le théâtre comprend trois chapitres. Le premier développe des considérations théoriques sur la sémiotique, d'abord, l'intertextualité par la suite pour terminer par la méthode statistique, le Khi carré. Le deuxième chapitre présente les généralités, notamment l'histoire du théâtre depuis la Grèce antique, les particularités du théâtre africain et du théâtre congolais. Le troisième chapitre présente l'auteur dramatique à l'étude ainsi que les fables des dix pièces retenues pour l'analyse. Le choix des pièces a été justifié aussi par la diversité thématique touchant à tous les aspects de la vie sociale, à savoir la religion (*Simon Kimbangu*) la femme (*Ton Combat femme noire*), l'agriculture (*A la croisée des chemins*), la perte de notre culture (*L'arbre tombe*), et *le sang ou le passé est-il mort ?*), les Sida (*Demain, un autre pour ? ou de quoi souffre-t-elle ?*).

La deuxième partie de l'étude est subdivisée en trois chapitres. Le premier procède à l'analyse structurale des pièces éditées de l'auteur. Il constate dans les pièces de la jeunesse une certaine « immaturité rivalisant avec la confusion de certaines notions dramatiques ». La période après 1990, le dramaturge rejette le schéma occidental ou négro-africain pour proposer son propre schéma, sa propre structure empreinte d'originalité et de maturité. Le deuxième chapitre relève des intertextes à analyser à travers l'œuvre et plus précisément dans les éléments paratextuels, les citations et les proverbes. En définitive, estime Tshidibi Tshiakandu « les œuvres de l'auteur sont inégalement chargées en intertextualité, et oscillent entre l'allusion, le cousinage littéraire et la citation. ». Le troisième chapitre traite de l'analyse thématique : Tshidibi développe les thèmes suivants à partir de l'œuvre dramatique de Katsh Mbika Katende : La femme, la religion, l'amour, les injustices sociales, l'art.

La troisième et dernière partie de cette thèse compte aussi trois chapitres. Le premier cherche à identifier les genres de théâtre abordés dans l'œuvre analysée, il établit que « des dix spectacles analysés, trois nous ont semblé relever du drame pur. C'est le cas de *Demain ou un autre jour*, *Lève-toi et marche* et *Mon prochain est un miroir*. Les autres textes sont des variétés de drame et de comédie. Comme c'est le cas de *L'arbre tombe...*, *Ton combat femme noire* et *A la croisée des chemins*. Par contre quatre pièces : *Kimbangu l'Africain*, *Demain il sera trop tard*, *Demain les artistes* et *Le*

sang ou *Le passé est-il mort ?* constituent un mélange du drame et de la tragédie. ». Le deuxième chapitre analyse les didascalies des œuvres et fait remarquer l'abondance des indications ayant trait à la psychologie des personnages, à leurs costumes ainsi qu'à leurs mouvements sur scène. Le dernier chapitre consiste en l'application de la méthode statistique, notamment le Khi carré grâce à laquelle l'auteur de la thèse a déterminé la sanction définitive de l'œuvre. La méthode statistique notamment le test de Pearson, lui a donc permis de vérifier statistiquement le caractère rigoureux et scientifique de son analyse.

Les thèses sur le théâtre congolais en général et katangais en particulier ne sont pas légion, c'est peut-être ce qui justifierait le mieux la démarche de Tshidibi, celle de commencer par un panorama fait des généralités sur le théâtre universel avant d'aborder l'analyse proprement dite des œuvres théâtrales de Katsh Mbika Katende et d'en déterminer les différents intertextes.

POSTFACE : ENFIN LA CRITIQUE !

Guy Ossito MIDIOHOUAN
(Université d'Abomey-Calavi Bénin)

Il y a 25 ans, dans l'avant-propos de mon ouvrage intitulé *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, j'écrivais ce qui suit :

« Le but de cet ouvrage est de présenter l'histoire de la littérature négro-africaine d'expression française sous un angle méconnu parce que différent de celui de la plupart des ouvrages qui aujourd'hui font autorité en la matière.

Ces derniers sont d'ailleurs dus à des critiques européens qui, quoi qu'on dise, perçoivent l'Afrique et la littérature négro-africaine de leurs points de vue, de l'extérieur. Cette primauté du discours européen jusque dans les écoles et les universités africaines n'est pas sans danger, et il est souhaitable que les Africains soient de plus en plus nombreux à affirmer leur présence en ce domaine.

Si l'Africain n'est pas, a priori, plus qualifié que l'Européen ou le Russe pour parler de littérature africaine, il est néanmoins temps que l'enseignant africain cesse d'être le répétiteur des thèses élaborées par d'autres, pour devenir un penseur, un créateur capable de peser de tout son poids d'intellectuel dans la vie culturelle de son pays.

Notre devoir est donc de nous jeter dans la mêlée avec le droit de commettre nos propres erreurs.¹»

¹ Guy Ossito Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 7.

L'institutionnalisation de la littérature négro-africaine d'expression française, je veux dire sa reconnaissance comme une littérature distincte de la littérature française, date des années 60. La production, en quantité et en qualité, a fini par imposer son altérité irréductible¹ – malgré la langue ; mais la réception critique, surtout dans sa dimension universitaire, comme le relève justement Mahougnon Kakpo dans son introduction au présent ouvrage, restera longtemps encore dominée par les Européens qui se passent mutuellement la rhubarbe contre le séné, non sans condescendance ni mépris pour les travaux et publications des Africains. Cela se comprend : les universités en Afrique étaient embryonnaires ; les compétences étaient rares et, pour la plupart, en formation ; il a fallu attendre la réforme de l'enseignement littéraire adoptée par la Conférence des Ministres de l'Education des Etats Francophones d'Afrique et de Madagascar, qui s'est tenue à Tananarive en février 1972, pour que la littérature négro-africaine soit officiellement intégrée dans les programmes d'enseignement, et plusieurs années de tâtonnements pour que cette discipline trouve ses marques à tous les niveaux d'enseignement. Les maisons d'édition, les organes de promotion et de diffusion du livre africain, les instances de consécration étaient cependant contrôlés par les Européens.

Après Rome en 1959, Dakar, Abidjan et Yaoundé ont été les trois premiers pôles africains de la riposte : en mars 1963, l'Université de Dakar organise un colloque sur « *la littérature africaine d'expression française* »² et en publie les actes deux ans plus tard ; en 1970, l'Université d'Abidjan consacre un numéro spécial de ses annales à la littérature négro-africaine³ et tient un colloque sur le théâtre en Afrique noire dont les actes paraissent en 1971⁴ ; à Yaoundé, Thomas Melone prend, en 1973, l'initiative d'un ouvrage collectif⁵ où il promeut la critique africaine et

¹ Cf. Bernard Mouralis, *Les contre-littératures*, Paris, P.U.F., 1975. On lira particulièrement le chapitre V, le dernier de l'ouvrage, intitulé « *De la manifestation à la revendication de la différence : l'exemple de la littérature africaine* ».

² Collectif, *Actes du colloque sur la littérature africaine d'expression française. Dakar, 26-29 mars 1963*, Dakar, Université de Dakar, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Langues et Littérature, n° 14, 1965, 276 p.

³ Collectif, *Situation et perspectives de la littérature négro-africaine*, Annales de l'Université d'Abidjan, série D, Lettres, 1970, tome III.

⁴ Collectif, *Le théâtre négro-africain* (Actes du colloque d'Abidjan, 15-29 avril 1970), Paris, Présence Africaine, 1971, 249 p.

⁵ Collectif, *Mélanges africains*, sous la direction de Thomas Melone, Yaoundé, Editions Pédagogiques Afrique-Contact, 1973, 376 p.

d'un colloque sur le thème « *le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation* » dont les actes paraissent en 1977.¹

Ces événements ont constitué les premiers moments forts d'une impulsion décisive, et il est heureux de constater aujourd'hui que les choses ont évolué et continuent d'évoluer de façon positive, que les critiques africains ont atteint leur pleine maturité et qu'ils sont aujourd'hui en mesure de faire prévaloir leurs points de vue qui comptent de plus en plus, non seulement en Afrique mais aussi ailleurs dans le monde, menant ainsi à son aboutissement ce processus de reconquête de la parole confisquée qu'est en réalité l'histoire de la littérature africaine. Les temps s'éloignent où les critiques européens de la littérature africaine étaient institués « *Grands Patrons* » chez eux... et chez nous où ils avaient droit à tous les honneurs, pendant que les procédures extrêmement verrouillées de recrutement dans leur système éducatif à eux confinaient les meilleures de nos compétences qui ambitionnaient d'exercer en Europe (et qui ne se décidaient pas à rejoindre le continent américain) à des rôles humiliants d'ouvriers lecteurs sous tutelle (Melone, Ngal, Kadima-Nzuj, Ngandu-Nkashama...). C'est dans ce mouvement général, désormais impétueux, que je me réjouis de situer le présent ouvrage collectif *Littératures africaines : langues et écritures*.

Mon expérience personnelle de plus de 30 ans m'a permis d'apprécier l'apport des africains eux-mêmes à la connaissance de leur littérature dans toutes ses dimensions : orale en langues africaines, écrite en langues africaines, écrite en langues européennes. Cet apport est tout simplement irremplaçable. A qui devons-nous la découverte de La violation d'un pays de Lamine Senghor qui a bouleversé notre approche de la prose narrative négro-africaine de la période coloniale²? Avons-nous jamais entendu parler de ce séminaire organisé à Paris, en juillet 1961, par la Fédération des Etudiants d'Afrique Noire en France (FEANF) sur le thème : « *Les relations entre la littérature négro-africaine d'expression française et la politique* » ? Il a fallu attendre 48 ans pour en voir les actes publiés très récemment par Amady Aly Dieng, un banquier

¹ Collectif, *Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation* (Colloque de Yaoundé, 16-20 avril 1973), Paris, Présence Africaine, 1977, 549 p.

² Cf. Papa Samba Diop (ed.), *Sénégal-Forum. Littérature et histoire*, Frankfurt, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1995 ; et plus particulièrement mon article publié dans cet ouvrage « Lamine Senghor (1889-1927), précurseur de la prose nationaliste négro-africaine », pp. 153-167.

africain, indigné par cette trop longue conspiration du silence¹. Et je puis dire qu'en matière de poésie africaine de la période coloniale, il reste beaucoup à découvrir, par nous-mêmes, au-delà du « *Grand cri nègre* » et de l'écran de fumée de la négritude...

Comme vous le voyez, la tâche reste immense. Au travail donc, les amis ! Et allons-y gaiement !

¹ Amady Aly Dieng (sous la direction de), *Les étudiants africains et la littérature négro-africaine d'expression française*, Mankon, Bamenda (Cameroun), Langaa Research and Publishing CIG, 2009, 166 p.

Ont collaboré à ce volume :

Mukoko Ntete Nkatu, Gérard est docteur en littérature africaine francophone de l'Université Louvain-La-Neuve. Auteur de plusieurs articles parus dans diverses revues scientifiques. Actuellement, il est Professeur Emérite à l'Institut Supérieur Pédagogique de Mbanza-Ngungu en République Démocratique du Congo.

Kasereka Kawwahirehi est ancien étudiant de la Faculté Jésuite de Philosophie (Kinshasa) et de la Philologie romane à l'Université Catholique de Lovanium (Belgique). Docteur d'Etat de Queen's University, il est Professeur Associé à l'Université d'Ottawa au Canada. Auteur de plusieurs publications.

José Watunda Kangandio, né au Congo/Zaire, est docteur d'Etat de l'Université Lumière Lyon 2. Actuellement, il est Professeur de français à Masinde Mairo University de Kenya. Domaines de recherche : Littérature africaine francophone, narratologie, linguistique appliquée, littérature française, littérature orale, didactique du français.

Suzanne Nzouzi, née au Congo-Brazzaville, poursuit ses études universitaires en France. Membre du comité scientifique de la Revue *Cultures Sud/Littératures du Sud*. Elle est doctorante à l'Université de Strasbourg.

Bissa Enama Patricia, née au Cameroun, est enseignante à l'Université de Yaoundé 1. Elle y dispense les cours de *Littérature française, la littérature africaine francophone*.

Lusala Lu Tsasa est titulaire d'une licence en pédagogie appliquée et d'un DEA de l'Université Pédagogique Nationale (UPN) de Kinshasa en République Démocratique du Congo.

Kabantu Mutombo Symphorien, né à Kananga, au Congo/Zaire, est titulaire de deux licences : une licence en pédagogie appliquée de l'Institut Pédagogique de Kananga et une licence en français de l'Université du Witwatersrand (Johannesbourg, Afrique du Sud). Actuellement, il prépare sa thèse de maîtrise au département de Lettres Classiques et de Langues Mondiales de l'Université d'Afrique du Sud (UNISA).

Pierrot Kasongo, né à Mbuji-Mayi au Congo/Zaire, est détenteur de deux licences : une licence en Français de l'Université de Lubumbashi et une licence en Français de l'Université du Witwatersrand (Johannesbourg, Afrique du Sud). Actuellement, il prépare sa thèse de maîtrise en Littérature comparée à l'Université de Pretoria.

Claver Kahiudi Mabana, né au Congo/Zaire, est docteur d'Etat en littérature africaine francophone. Actuellement, il est Professeur de littérature africaine francophone à l'University of the West Indies, Barbade). Auteur de *L'Univers mythique de Tchicaya U Tam'si à travers son œuvre en prose en 1998*, et *Des Transpositions francophones du mythe de Chaka (2002)*.

Fabien Kabeya Mukamba, né au Congo/Zaire, est docteur d'Etat de l'Université de la Sorbonne-Nouvelle. Président de la Fédération Nationale de Théâtre (FENATH) pour la province du Katanga. Auteur de plusieurs pièces de théâtre à l'Université de Lubumbashi, en République Démocratique du Congo.

- Dolisane Ebossé Nyambe Cécile, née au Cameroun, est docteur D'Etat en littérature africaine, littératures africaine-américaine. Titulaire d'un DEA en sciences politiques, elle est auteur de nombreuses publications sur les écritures féministes postcoloniales. Actuellement, elle est Professeur au département de français à l'Université de Yaoundé 1 au Cameroun.
- Arthur Mukenge Ngoie, né au Congo, est ancien étudiant de l'Université de Lubumbashi. Titulaire d'une licence et d'une agrégation en enseignement de l'Université de Lubumbashi, maître en littérature africaine francophone de l'Université de Cape Town (Afrique du Sud), il est docteur d'Etat de l'Université du KwaZulu-Natal, Afrique du Sud. Actuellement, il est Professeur de français à Rhodes University, Afrique du Sud.
- Karen Ferreira-Meyers, née en Belgique, est titulaire d'une licence de l'Université de Bruxelles. Elle est chef du département de français à l'Université du Swaziland. A participé à plusieurs colloques à travers le monde et a publié plusieurs articles. Actuellement, elle prépare une thèse de doctorat à l'Université du KwaZulu-Natal (Pietermaritzburg) sur le roman autobiographique.
- Lete Apey Esobe, né au Congo, est titulaire d'une licence en pédagogie appliquée, option Français-Linguistique Africaine, de l'Institut Supérieur Pédagogique de Mbandaka. Ancien Président de la Fédération Nationale de Théâtre de la Province de l'Equateur (FENATH). Ancien assistant et Chef de Travaux de l'Institut Supérieur Pédagogique de Mbandaka, maître en littérature africaine francophone de l'Université du Witwatersrand (Johannesbourg, Afrique du Sud), il est docteur d'Etat de l'Université du KwaZulu-Natal, Afrique du Sud. Actuellement, il est Professeur de littérature africaine francophone postcoloniale et chercheur à l'Université d'Afrique du Sud. Domaines de recherche : Littérature africaine francophone postcoloniale, littérature française du XX^e siècle (Michel Tournier), littérature comparée, Didactique du français, Langue étrangère (FLE).
- Raphaël Yebou est docteur de l'Université d'Abomey-Calavi en République du Bénin où il enseigne. La plupart de ses travaux s'inscrivent dans les domaines de la syntaxe et de la stylistique du français. Auteur de plusieurs articles, il prépare un ouvrage sur la syntaxe des classes des mots, inspiré des grammaires descriptives.
- Mahougnon Kakpo, Poète, Critique littéraire, Conteur et Dramaturge, a publié de nombreux articles dans des revues scientifiques à travers le monde ainsi que plusieurs livres depuis 1998. Maître de Conférences (CAMES), il est Professeur de littératures africaines, Chef du Département des Lettres Modernes de l'Université d'Abomey-Calavi (Bénin) et actuellement Directeur des Examens et Concours.
- Guy Ossito Midiohouan, Professeur titulaire (CAMES), enseigne au Département de Lettres Modernes à l'Université d'Abomey-Calavi (Bénin). Auteur de nombreux articles dans des revues scientifiques à travers le monde et de plusieurs livres sur la littérature africaine.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION : LES VOIX DANS LES LITTERATURES AFRICAINES

Mahougnon Kakpo (Université d'Abomey-Calavi, Bénin) : 7

PREMIERE PARTIE : LA LITTERATURE DU CONGO-KINSHASA..... 15

1. Lete Apey Esobe (University of South Africa, Afrique du Sud) :
Pius Ngandu Nkashama : écrivain congolais..... 17
2. José Watunda Kangandio (Masinde Mairo University, Kenya) :
Portrait du héros dans le roman de Pius Ngandu Nkashama..... 27
3. José Watunda Kangandio (Masinde Mairo University, Kenya) : *Les déictiques figuratifs dans Les étoiles écrasées de Pius Ngandu Nkashama 45*
4. Kasereka Kavwahirehi (Université d'Ottawa, Canada) : *L'écriture et la reconquête de l'initiation historique dans l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama 55*
5. Mukenge Ngoie Arthur (Rhodes University, Afrique du sud) : *La migration et la constitution du moi. Pius Ngandu Nkashama et la découverte du moi..... 79*
6. Kabantu Mutombo Symphorien (University of South Africa, Afrique du Sud) : *La dérive des dirigeants africains dans La Traversée des mirages de Kama Sywor Kamanda..... 89*
7. Kabeya Mukamba Fabien (Université de Lubumbashi République Démocratique du Congo) : *Poétique et politique de clivage dans La villa belge de José Tshisungu wa Tshisungu..... 97*

8. Lusala Lu Tsasa (Institut Supérieur Pédagogique de Mbanza-Ngungu, République Démocratique du Congo) : *Le Merveilleux dans Ngando de Paul Lomami-Tshibamba et Un Croco à Luozi de Zamenga Batukezang*..... 111
9. Mukoko Ntete Nkatu Gérard (Institut Supérieur Pédagogique de Mbanza-Ngungu, République Démocratique du Congo) : *Lecture thématique de Psaumes sur le fleuve Zaire de Zamenga Batukezanga*..... 121
10. Pierrot Bajika Kasongo (University of Pretoria, Afrique du Sud) : *La corrélation satirique des isotopes « pouvoir » et « misère » dans Cité 15 de Charles Djungu-Simba*..... 135

DEUXIEME PARTIE : LA LITTERATURE DU CONGO-BRAZZAVILLE 143

11. Kahiudi Mabana Claver (University of the West Indies): *L'art de l'énigme dans Fantasmagories de Jean-Baptiste Tati-Loutard*..... 145
12. Suzanne Nzouzi (Université de Strasbourg, France) : *Sony Labou-Tansi et le pouvoir*..... 167

TROISIEME PARTIE : LA LITTERATURE DU CAMEROUN 187

13. Bissa Enama Patricia (Université de Yaoundé 1, Cameroun) : *Mongo Beti ou la poétique du regard dans Trop de soleil tue l'amour*..... 189
14. Dolisane Ebosse Cécile (Université de Yaoundé 1, Cameroun) : *La jeunesse camerounaise et l'héritage culturel de la Harlem Renaissance*... 221

QUATRIEME PARTIE : LA LITTERATURE BENINOISE 227

15. Mahougnon Kakpo (Université d'Abomey-Calavi, Bénin) : *Débousolement et certitudes dans la poésie béninoise : le cas de Nouréini Tidjani-Serpos dans Le nouveau souffle et de Jean-Marc Aurèle Afoutou dans Certitudes*..... 229
16. Raphaël Yebou (Université d'Abomey-Calavi, Bénin) : *Créativité, représentations langagières et identité culturelle dans le roman béninois*..... 249

17. Guy Ossito Midiohouan (Université d'Abomey-Calavi, Bénin) : <i>La nouvelle dans la presse béninoise : le cas de René EWAGNIGNON (1934-1990)</i>	269
CINQUIEME PARTIE : LA LITTERATURE DU MAGHREB	285
18. José Watunda Kangandio (Masinde Mairo University, Kenya) : <i>Les insultes dans La Fin tragique de Philomène Tralala de Fouad Laroui</i>	287
SIXIEME PARTIE : ENTRE DEUX LITTERATURES	303
19. Karen Ferreira-Meyers (University of Swaziland, Swaziland): <i>Comment trouver son identité africaine en terre étrangère : les cas de Tshisungu wa Tshisungu et Calixthe Beyala</i>	305
20. Lete Apey Esobe (University of South Africa, Afrique du sud) : <i>Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire dans Nuages sur Bukavu. Carnet d'un détour au pays natal de Charles Djungu-Simba : échos analogiques et répétition</i>	315
SEPTIEME PARTIE : NOTE DE LECTURE	329
21. Lete Apey Esobe (Université of South Africa, Afrique du Sud) : <i>Le Porte-parole du président de Marcel Mangwanda</i>	331
22. Kabeya Mukamba Fabien (Université de Lubumbashi, République Démocratique du Congo) : <i>Panorama du théâtre moderne : une lecture intertextuelle de l'œuvre de Katsh Mbika Katende par Tshidibi Kiatandu</i> ...	335
POSTFACE : ENFIN LA CRITIQUE ! Guy Ossito Midiohouan (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)	339
TABLE DES MATIERES	345

Composition et mise en page :
Tatiana de SOUZA
Email: tatiana2006@yahoo.fr

Achevé d'imprimer en septembre 2011
Dakar (Sénégal)