

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

UNIVERSITY OF CAPE TOWN
SCHOOL OF LANGUAGES AND LITERATURES
DEPARTMENT OF FRENCH LANGUAGE AND LITERATURE



L'ŒUVRE DE PIUS NGANDU NKASHAMA DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE AFRICAIN

ENTRE DÉTERMINATION SOCIO-HISTORIQUE ET CONQUÊTE DE L'AUTONOMIE

Par **Emmanuel KAYEMBE KABEMBA**

Thèse présentée pour le Diplôme
de **DOCTOR OF PHILOSOPHY** en **LANGUE**
ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Directeur : **Anny WYNCHANK**

Professeur Associé

Co-directeur : **Jean-Louis CORNILLE**

Professeur

Août 2011

REMERCIEMENTS

Au terme de nos recherches doctorales, il nous est agréable d'exprimer notre gratitude à Anny Wynchank et Jean-Louis Cornille pour avoir assuré de main de maître la direction de ce travail. Leurs remarques et suggestions témoignaient aussi bien de leur amabilité que de leur compétence. Il serait ingrat de notre part de ne pas remercier, par la même occasion, l'Université du Cap, et plus spécialement la Section de Langue et Littérature Françaises, pour son soutien financier. Notre reconnaissance s'adresse également à Pius Ngandu Nkashama, qui nous a fait parvenir en format électronique, avec une générosité et une spontanéité touchantes, plusieurs de ses romans, dont certains sont actuellement introuvables sur le marché du livre.

Nous sommes redevable à notre épouse Anne, qui nous a toujours épaulé sur les chemins de toutes nos quêtes : *florebo quocumque ferar* ! Enfin, nous savons gré aux personnes suivantes d'avoir usé largement de leur porte-monnaie pour soutenir nos recherches : Monsieur et Madame Moodley, ma belle-sœur Véronique Ngedi et mon beau-frère Rocco-Martino Kenzo, Patrice Kabeya Mwepu (Rhodes University), dont la générosité nous a marqué à vie, Tunda Kitenge-Ngoy (University of Botswana), Daudet Tshikele et Alain Mwamba, Ingénieurs Métallurgistes respectivement à *Colombus Stainless* (Middelburg) et à *Mintek* (Johannesburg), Alex Nyumbaiza, Professeur Associé à l'Université de Lubumbashi et Alain Dacosta Don Pedro, Assistant de sociologie à l'Université de Kinshasa. Qu'elles trouvent ici l'expression de notre profonde gratitude.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Cette étude, qui relève du domaine des littératures francophones, porte, comme l'indique son titre, sur « l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama dans le champ littéraire africain ». Le concept de « champ », qui connaît un regain d'intérêt depuis les travaux de Pierre Bourdieu¹ sur les « règles de l'art », revêt une double acception. La première renvoie à l'« institution de la littérature » au sens de Jacques Dubois², c'est-à-dire à l'ensemble de règles de production, de circulation et de reconnaissance relatives au travail de l'écrivain. Celles-ci se rapportent aussi bien à la politique et à l'économie de l'édition qu'aux instances critiques et aux lieux de consécration et de conservation. La deuxième, qui a trait à l'espace littéraire proprement dit, concerne l'œuvre en tant qu'objet dialogique, qui ne se forme qu'en réaction contre les impératifs institutionnels ou qu'en connexion avec d'autres textes par rapport auxquels il marque son adhésion ou sa distance. Cette dernière dimension dévoile toute l'ampleur d'une métaphore : empruntée à la physique et utilisée en ce sens par Max Weber, la notion de « champ » permet ainsi de définir tout écrivain authentique comme « un électron soumis à un champ de forces magnétiques »³ et qui « [occupant] une position dans le champ est à la fois agi et agissant. [J]ouet de forces qui le dépassent, il participe malgré tout au constant rééquilibrage des luttes dont il est partie prenante et à la constante redéfinition de leurs enjeux ».⁴

Ainsi le « champ », en tant qu'espace replié sur ses propres règles de fonctionnement, appelle une double acception du concept d'autonomie : celle qui a trait à la sphère de production élargie (édition, distribution des produits littéraires et consécration du producteur), et dont l'indépendance symbolique constitue le monde littéraire comme « lieu spécifique de déploiement et d'exercice »⁵, et celle qui concerne la sphère de production restreinte, où l'écrivain entend produire pour ses pairs et user ainsi de sa liberté de créateur, loin de toute

¹ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1992, 486 p. On lira aussi du même auteur : « Le marché des biens symboliques », in *L'Année Sociologique*, Vol. 22, 1971, p. 49-126 ; « Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode », in *Lendemain*, n° 36, Vol. 9, 1984, p. 5-20 ; « Le champ littéraire », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 89, septembre 1991, p. 3-46.

² DUBOIS (J.), *L'Institution de la littérature. Essai*, Bruxelles : Labor, 2005, nouvelle éd., 240 p.

³ DEBAENE (V.), « Définition du champ », disponible à l'adresse [[http://www.fabula.org/atelier.php ? D%26acute%3Bfinition&_du_champ](http://www.fabula.org/atelier.php?D%26acute%3Bfinition&_du_champ)], consulté le 20 janvier 2009.

⁴ DEBAENE (V.), « Définition du champ », *art. cit.*

⁵ DUBOIS (J.), *L'Institution de la littérature*, *op. cit.*, p. 19.

intention lucrative immédiate. C'est donc dans l'espace qu'ouvrent les conditions socio-historiques de la pratique littéraire et les exigences de l'art scriptural que l'écrivain déploie ses stratégies de « conquête de l'autonomie », en plaçant son œuvre au-delà de toute valeur commerciale comme de toute visée d'ordre économique (ce qui amène au sous-titre de notre dissertation).

Cependant, il faudrait reconnaître d'emblée que le problème se corse davantage quand il s'agit d'étudier un auteur comme Pius Ngandu Nkashama, qui appartient à ce que l'on pourrait appeler, à défaut de mieux, la « périphérie francophone ». Périphérie où s'exaspère un droit à la différence légitimé par une histoire coloniale faite d'oppression et de négation de l'Autre⁶. Dès lors, là où la littérature tend à se constituer en un creuset de quête identitaire, comment parler encore de « champ », c'est-à-dire de lieu symbolique autonome de l'exercice littéraire, sinon en un geste iconoclaste, qui redéfinit le concept et le pousse jusqu'en ces derniers retranchements, le contraignant à faire remonter en surface un impensé qui l'habite de façon essentielle ? À savoir, comme l'a si bien noté Alain Viala⁷, la « genèse du champ littéraire » elle-même comme inextricablement liée à « l'émancipation du champ intellectuel, dont il est un sous-ensemble » (ce point de vue est d'ailleurs sous-entendu par Bourdieu également, lorsqu'il donne à voir l'homme de lettres comme avant tout un intellectuel sollicité par les enjeux politiques de son temps et récuse la pertinence de la « vieille alternative entre l'art pur et l'art engagé »⁸).

Enfin, même si la notion de « champ » est intimement liée à l'histoire littéraire de la France aux 19^e et 20^e siècles et réfère à une accession incomparable de la littérature « à un régime d'autonomie et de spécialisation »⁹, il y a lieu de l'appliquer, dans une large mesure, à la situation des lettres africaines. Car, celles-ci se trouvent déjà suffisamment impliquées dans des questions d'autonomie, relatives à l'institution littéraire et à l'espace interrelationnel des pratiques textuelles (cependant, nous avons cru devoir parler du « champ littéraire africain » – remarquez le « singulier » – comme domaine homogène, doté d'une problématique commune, quoiqu'il y ait lieu d'en parler au pluriel, en tenant compte de la spécificité des différentes aires linguistiques).

⁶ Lire à ce sujet RIESZ (J.) & PORRA (V.), dir., *Français et francophones. Tendances centrifuges et centripètes dans les littératures françaises / francophones d'aujourd'hui*, Bayreuth : Schultz & Stellmacher, Bayreuther Frankophone Studien Bd. 2, 1998, 220 p.

⁷ VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris : Minuit, 1985, 317 p.

⁸ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 462-463.

⁹ DUBOIS (J.), *L'Institution de la littérature*, op. cit., p. 22.

À ce propos, l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama est plus qu'éloquente. Car, elle a comme caractéristique intéressante de contenir, sous un aspect parfois allégorique, une problématique des rapports de force entre le champ littéraire, le monde intellectuel et l'univers du pouvoir¹⁰. Elle constitue ainsi un lieu de lutte permanente entre des instances orthodoxes de domination et des individualités hétérodoxes, opposées à la pensée de système. Elle met en scène des héros en quête d'indépendance, et qui revendiquent leur liberté parfois jusqu'au sacrifice total de soi. Il s'agit là d'une œuvre bicéphale, qui affiche sa dimension historique autant qu'elle indique son épaisseur transhistorique, puisqu'elle est en même temps « un signe intentionnel hanté et réglé par quelque chose d'autre, dont elle est aussi symptôme »¹¹. L'on voit là tout l'intérêt qu'il y a à étudier un auteur qui place la signification de son travail au centre de toutes les problématiques actuelles, inhérentes aux contraintes des ukases politiques et au libre exercice du métier d'écrivain. En outre, la stature polyvalente de Pius Ngandu Nkashama pourrait justifier à elle seule l'intérêt que nous avons porté à sa personne et à son œuvre : professeur d'université, écrivain fécond et talentueux (il compte à son actif plus d'une vingtaine d'œuvres littéraires), critique littéraire hors-pair, dont les publications sont déjà monumentales, il apparaît comme un auteur contemporain capital, qui présage d'une consécration mondiale à long terme.

Loin de relever d'un discours gratuit, qui accrédirait les thèses d'une conception romantique de la littérature, l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama doit son cachet d'authenticité au fait qu'elle puise ses thèmes dans le sol concret d'une histoire, celle d'une Afrique postcoloniale en gestation. Aussi se présente-t-elle d'emblée comme une chronique historique dont l'intérêt « sociologique » est évident. Cependant, en même temps qu'elle affiche un aspect quelque peu « documentaire », elle est investie de procédés littéraires les plus novateurs et se prête ainsi au double jeu d'une lecture sociologique et d'une poétique. Et l'approche qu'exige ce genre de productions littéraires ne peut que rendre caduques les dichotomies traditionnelles, qui opposent, sans possibilité de conciliation des points de vue, les tenants des méthodes de l'histoire littéraire (disciples de Sainte-Beuve et de Lanson) et les partisans d'une théorie du texte fondée sur la seule analyse du langage (continuateurs de Proust, de Barthes, de Foucault, etc.). C'est dire toute l'importance d'une œuvre qui offre à la

¹⁰ Au sujet de cette double qualité de « certaines œuvres » à se constituer à la fois en une « production proprement littéraire » et en un espace d'analyse des conditions de possibilité du libre exercice du métier d'écrivain, lire CASANOVA (P.), *La République mondiale des Lettres*, Paris : Seuil, 1999, p. 21-25.

¹¹ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 15.

fois des pistes de lecture soumis aux procédés les mieux établis des sciences sociales et des points d'accès transcendants, échappant aux paramètres immédiats de l'expérience sensible.

Aussi avons-nous suivi, tout au long de l'analyse de l'œuvre, une ligne sociocritique que nous avons doublée de méthodes thématique et textuelle. L'appréhension thématique ne vise pas principalement à réduire la complexité de l'œuvre en un « thème », en un tout cohérent, qui se laisse couler en un moule prédéfini. Ce qui importe, c'est plutôt le fait que nous avons donné à voir les choix thématiques comme des trajets possibles à l'intérieur d'une œuvre et qui ne peuvent en épuiser le sens : la méthode débouche sur la prise en charge de la dimension créatrice du texte, de la « dynamique de l'écriture »¹², tout cet affleurement imaginaire et onirique qui s'organise en un regard particulier sur le réel. Et, partant, elle indique « ces dépassements de seuils, ces franchissements audacieux, qui perturbent le cadastre habituel des inventaires scientifiques »¹³. Ensuite, l'usage de la méthode textuelle¹⁴, nous a permis de saisir le texte lui-même dans ses strates sémiotique, poétique, rhétorique, intertextuelle et énonciative. Enfin, une approche biographique s'est avérée parfois nécessaire, là où, à défaut de balises concrètes, l'on est souvent obligé de reconstituer intuitivement les faits.

À ce jour, l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama a été relativement très peu étudiée dans son ensemble. Toutefois, l'on peut considérer la thèse d'Alexis Tcheuyap¹⁵ comme une analyse majeure, qui en révèle l'un des aspects les plus fondamentaux. Car, elle « s'applique à tracer des pistes acceptables pour une lecture des discours mis en œuvre, cernant les liens entre l'esthétique développée et la "folie" qu'elle déploie » et se « propose ainsi de compléter les réflexions antérieures sur le problème de la déraison, ou sur l'interprétabilité de ses corrélats littéraires »¹⁶. Dans un autre sens, mais avec autant de pertinence, M.T. Zezeze Kalonji¹⁷ abordait déjà, outre les problèmes de l'originalité esthétique et sociolinguistique de l'œuvre, la question non moins essentielle du champ intellectuel et de ses implications au plan narratif : à l'ordre du jour s'inscrivait une réflexion sur le rôle et la place de l'Université et de l'élite universitaire dans le contexte zaïrois (congolais).

¹² BERGEZ (D.), dir., *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris : Armand Colin, 2005, nouvelle éd., 153 p. ; p. 123.

¹³ BERGEZ (D.), dir., *Méthodes critiques*, op. cit., p. 128.

¹⁴ BERGEZ (D.), dir., *Méthodes critiques*, op. cit., p. 183-213.

¹⁵ TCHEUYAP (A.), *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, Paris : L'Harmattan, 1998, 184 p.

¹⁶ TCHEUYAP (A.), *Esthétique et folie*, op. cit. (Commentaire de l'éditeur).

¹⁷ ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion chez Pius Ngandu Nkashama*, Paris : L'Harmattan, 1992, 126 p.

À côté de ces travaux, qui figurent parmi les plus importants, et hormis le récent ouvrage dirigé par Alexis Tcheuyap¹⁸, et qui regroupe, sous forme de mélanges offerts à Ngandu, diverses analyses de l'œuvre de l'auteur centrées sur les spécificités épistémique, thématique, sociologique et historique, il existe quelques monographies relatives à des aspects plus circonscrits. C'est le cas, notamment, de l'ouvrage de Mohamam Bello¹⁹, limité à un seul roman, et qui porte sur le problème de l'aliénation ; les mémoires de Michèle Guilleateau-Maurel²⁰ et de Fanny de Menditte²¹, rédigés dans le cadre du « Français Langue Étrangère » et consacrés respectivement à l'analyse thématique et à l'étude des personnages dans deux récits différents, *Yakouta* et *Le Pacte de sang* ; la thèse de Joséphine Mulumba Tumba²² sur l'« univers carcéral » du *Pacte de sang* et celle, inédite, de José Kangandio Watunda sur l'effet illocutoire chez Ngandu. Hormis le travail de Charles Djungu-Simba, qui ne touche que de façon incidente et superficielle à l'œuvre de celui-ci, même s'il aborde la question du champ littéraire congolais dans une perspective originale, inclusive, qui conjoint littérature dite « coloniale » belge et littérature relevant des autochtones²³. Il ne faudrait pas perdre de vue également l'existence de textes d'ampleur réduite, publiés sous forme d'articles, en l'occurrence ceux de Beya Ngindu²⁴ et de Janice Spleth²⁵.

Il s'agit là d'un champ à peine moissonné, et nous n'avons pas eu trop de mal à trouver des épis pour nouer de nouvelles gerbes. Il a donc fallu croiser parfois les analyses les plus intéressantes, c'est-à-dire celles de Zezeze Kalonji et de Tcheuyap, aux fins d'ouvrir nos propres pistes de recherche. Là où n'ont été fournis que des points de vue partiels, limités à quelques romans triés sur le volet, il nous a paru plus judicieux de considérer l'ensemble de l'œuvre sans nous laisser inutilement bloqué par les barrières génériques : les indices abondent, en effet, qui, tout en sauvegardant la richesse de la diversité, permettent tout de même de trouver un fil conducteur dans ce fouillis inextricable de lianes qu'est l'œuvre de Pius Ngandu. Ensuite, réduire simplement l'œuvre à la mise en jeu d'une esthétique de la

¹⁸ TCHEUYAP (A.), *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*, Paris : L'Harmattan, 2007, 350 p.

¹⁹ BELLO (M.), *L'aliénation dans 'Le pacte de sang' de Pius Ngandu Nkashama*, Paris, L'Harmattan, 1995, 92 p.

²⁰ GUILLETEAU-MAUREL (M.), *Une lecture de 'Yakouta' de Pius Ngandu Nkashama*, Poitiers : Université de Poitiers, F.L.É., 1995-1996.

²¹ MENDITTE (F. de), *Les personnages féminins dans 'Le pacte de sang' de Pius Ngandu Nkashama*, Poitiers : Université de Poitiers, F.L.É., 1995-1996.

²² MULUMBA NTUMBA (J.), *L'Envers de la liberté : l'univers carcéral dans Le pacte de sang de Pius Ngandu Nkashama*, Frankfurt-Am-Main / London : IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, n° 29, 2007, 244 p.

²³ DJUNGU-SIMBA (C. K.), *Les Écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*, Metz : Université Paul Verlaine-Metz, Centre de Recherches « Écriture », 2007, 319 p.

²⁴ BEYA (N.), « *Le pacte de sang* de Pius Ngandu Nkashama », in *Présence Africaine*, n° 133-134, 1985, p. 255-259.

²⁵ SPLETH (J.), « Pius Ngandu Nkashama's *Le pacte de sang*: a variation on the myth of dystopia », West Virginia University, 1993.

« folie », comme l'a fait Tcheuyap, comporte l'inconvénient de conduire en une sorte de cul-de-sac, qui n'explique point la véritable signification de cette « folie ». Car, tout signifie, même ce qui, apparemment, semble « fou ». Si son sens nous échappe sur le moment, c'est que nous nous sommes complus en notre paresse intellectuelle. Aussi avons-nous intégré l'explication de l'œuvre dans un réseau plus vaste, international et interculturel, qui en montre les affinités et les dissidences, les ambitions et les projets. La perturbation des normes esthétiques et narratives ne peut être pleinement comprise que lorsque l'écrivain est perçu comme un guerrier, qui, pour se ménager un territoire propre dans le champ des luttes, doit recourir à des armes efficaces, fussent-elles apparaître comme les plus folles au regard des normes consacrées.

Cette étude comporte quatre parties organisées à dessein en un plan pyramidal, qui s'élargit au fur et à mesure de l'importance des matières. La première a trait aux « scissions d'un parcours social et intellectuel ». Réduite à l'histoire littéraire congolaise, elle s'articule en trois chapitres, consacrés respectivement aux « origines sociale et géographique de l'écrivain », à sa trajectoire scolaire et universitaire, aux « capitaux » acquis et à l'usage de ceux-ci dans la « lutte des places ». Elle s'attache à dégager un palier sémantique initial de l'œuvre à la lumière d'éléments biographiques limités, mais significatifs. Cependant, elle n'explique pas simplement l'œuvre par la vie de l'auteur, ce qui aurait débouché sur les travers tant décriés d'une analyse de type causaliste. Elle s'emploie surtout à montrer comment les déterminations socio-historiques elles-mêmes se soumettent à des fluctuations dues aux jeux et enjeux structurant un champ de luttes entre des agents engagés dans une sorte de *cursus honorum*. En ce sens, l'écrivain est donné à voir comme un acteur doté au départ d'un capital à fructifier, évalué en termes de formation, de compétence et d'audience, et qui détermine sa place et ses « placements » dans le monde des lettres. La question du « lieu du discours » est ici examinée sous un nouveau jour : le statut d'écrivain croise des problématiques relatives à la place d'où doivent parler les plumitifs, sommés de décliner une identité qui ne soit pas seulement scolaire, mais qui prenne en charge un héritage familial, capable de les enraciner dans une longue tradition. Cette analyse inaugurale dégage déjà les traits spécifiques d'un espace littéraire dominé par quelques figures apparaissant comme des « maîtres du cursus littéraire ». Elle éclaire la morphologie d'un microcosme tendant à fonctionner selon ses propres normes, en un contexte qui stimule les joutes pour la renommée et les gains symboliques.

La deuxième partie, intitulée « genèse d'un champ littéraire et problème d'autonomie » comprend trois chapitres, qui concernent les « jalons d'une critique littéraire autonome » et les « contraintes du centre franco-parisien », l'« édition », les « lieux de sociabilité » et le processus de « sédition » auctoriale, et, enfin, la question de la ville de Paris comme « capitale de la francophonie ». Prenant comme point d'ancrage la littérature congolaise de Kinshasa, elle circonscrit l'environnement d'où Pius Ngandu a surgi comme écrivain, décrit la naissance d'un champ littéraire africain et sa problématique d'indépendance. Autrement dit, elle se déploie à partir des données institutionnelles liées à l'espace littéraire national congolais vers des défis inhérents à l'exercice du métier d'écrivain en Afrique. Et ce faisant, elle recentre le débat sur les positions de Pius Ngandu face aux réseaux institutionnels internationaux de production, de circulation et de reconnaissance. Elle met en lumière le point de vue de l'auteur en se servant des prises de position idéologique et esthétique provenant des ouvrages critiques de celui-ci, qui compte parmi les pionniers de la critique littéraire africaine post-coloniale. Aussi fait-elle apparaître le travail de l'écrivain sous son vrai jour, puisqu'elle le replace dans un vaste maillage de postures critiques, d'où s'élève une contestation de l'hégémonie culturelle occidentale. Finalement, elle souligne le fait que le « combat » pour la liberté institutionnelle africaine signifie d'abord des normes d'évaluation qui tiennent compte de la spécificité d'un contexte culturel et historique, et, ensuite, la réhabilitation d'une mémoire et des cultures ravalées au rang d'absurdités aliénantes. Et la liberté ainsi recherchée est donnée à voir de deux manières. À la fois comme une quête d'indépendance vis-à-vis des nouvelles dictatures africaines, qui entendent embrigader les écrivains dans une cause politique d'« authenticité » destinée, en fin de compte, à servir leurs propres intérêts et comme une insurrection légitime contre le centre franco-parisien. D'où cet engagement en faveur d'un projet d'instances de reproduction, de circulation et de consécration qui soient de l'initiative des Africains eux-mêmes et qui protègent la liberté de pensée et d'expression. D'où également l'affirmation d'un droit à la différence par rapport aux exigences institutionnelles parisiennes.

La troisième partie essaie de cerner les « paradoxes » et les « stratégies d'une quête ». Elle se penche successivement sur le problème de l'« autobiographie » et de l'« autofiction » au travers des mécanismes de la création littéraire, et sur les complications découlant de l'« intrication entre différents champs », qui met entre parenthèses le critère traditionnel de l'autonomie. De là, elle dessine la configuration d'un univers littéraire dont la définition échappe aux critères classiques qui ont déterminé en Occident l'émergence du « champ

littéraire », lieu régi par ses propres normes. Prenant comme point d'ancrage l'œuvre de Ngandu, elle donne à voir l'activité littéraire dans sa relation aux éléments concrets d'une vie et aux interrogations cruciales qui gisent au plus profond du champ intellectuel. Et, en même temps, elle montre comment, tout en incluant dans leurs préoccupations l'histoire d'un individu et en devenant le théâtre d'une remise en question des paramètres « reçus » de sciences sociales, les textes de l'auteur congolais reconduisent les « règles » d'un art qui cherche à dire une autonomie *sui generis*.

Enfin, la quatrième partie approfondit la question précédemment amorcée du lien existant entre la réalité et sa représentation artistique. Elle comporte deux chapitres. Le premier a trait à l'analyse d'une poétique « rebelle », qui transgresse les interdits institutionnels les mieux fondés et cherche à nous délivrer des habitudes cognitives traditionnelles : le mélange des genres, en l'occurrence, constitue l'un des indices les plus significatifs de cette révolte ; de même l'usage du « blanc alinéaire » et le « refus de langages », ainsi que l'emploi fréquent du style indirect et de l'ironie, qui introduisent une ambiguïté déjouant les coercitions institutionnelles. Le deuxième chapitre renvoie à la mise en œuvre d'une « méthodique mythique » ainsi qu'à l'utilisation de mythes et d'un « "effet de réel" déréalisant », dispositifs qui viennent, pour ainsi dire, couronner cette quête d'une indépendance artistique qui affirme le primat de la créativité littéraire sur les contingences sociales.

Comme point de départ, nous sommes parti d'une hypothèse empruntée à Ngandu lui-même et qui stipule que toute émergence véritable dans le champ nécessite une position de dissidence initiale : « [l]es auteurs devenus "classiques", Dostoïevsky et Balzac, Flaubert et Stendhal, Faulkner et Zola, Jorge Amado ou Proust n'auraient jamais pu se faire accepter s'ils ne s'étaient pas posés au départ comme des insoumis et des rebelles contre les formes considérées comme "normales" dans l'art de fabuler les situations romanesques »²⁶. De là, la question principale, qui court de nœud en nœud tout au long de notre dissertation : « comment accéder à une certaine autonomie lorsqu'on appartient, comme Pius Ngandu, à un espace littéraire considéré comme un sous-champ, adossé à un centre dont dépend sa légitimité ? ». Autrement dit : « comment un écrivain "périphérique" par définition, dépourvu de capital économique et qui a vu le jour par le biais d'institutions principalement étrangères, peut-il conquérir son autonomie vis-à-vis de celles-ci – mais également vis-à-vis des contingences temporelles – et les incliner en même temps dans le sens d'une reconnaissance (ce qui revient

²⁶ NGANDU NKASHAMA (P.), *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris : L'Harmattan, 1997, 380 p. ; p. 230.

à postuler comme une quête ambiguë, entre détermination socio-historique et aspiration à l'autonomie) ? ». Loin d'appeler une réponse définitive, cette interrogation conduit plutôt à un « entre-deux », où se joue le drame d'une quête qui s'apparente au mythe de Sisyphe. Enfin, une conclusion, à la fois synthétique et prospective, clôt l'ensemble du travail.

PREMIÈRE PARTIE

LES SCANSIONS D'UN PARCOURS SOCIAL ET INTELLECTUEL

Loin d'accréditer l'idée d'une quelconque « "illusion" biographique »¹, qui conduirait à l'organisation d'une explication de l'œuvre fondée sur des anecdotes isolées, émaillant la vie de l'auteur, la reprise de la trajectoire familiale et sociale de ce dernier n'a ici d'autre valeur que différentielle. Même s'il va falloir, en un premier temps, prendre en considération nombre d'éléments biographiques qui, par eux-mêmes, rendent déjà compte de tout un palier sémantique de la fiction de Pius Ngandu Nkashama, puisqu'ils permettent, dans une certaine mesure, d'« éclairer l'histoire littéraire, c'est-à-dire la tradition dans laquelle [l'écrivain] s'est trouvé situé, les influences qui l'ont formé, les matériaux qu'il a utilisés »². En réalité, tel indice biographique relevé ne prend sens qu'inséré en un processus interactif où il répond, par référence ou par différence, à tel autre, appartenant à la vie d'autres auteurs. Car, bien utilisée, « une biographie se construit et doit aider à comprendre comment tel écrivain étant donné une série de déterminismes (origine, milieu...) a pu occuper ou, en certains cas, produire les positions que lui ménageait et auxquelles l'appelait un état du champ [littéraire] »³. En clair, le véritable problème consiste finalement, comme l'a noté Pascal Durand⁴, à étudier comment d'un individu et d'une époque déterminés est née une œuvre dont la lisibilité dépasse pourtant, tout en les exprimant, cet individu et cette époque qui ont présidé à sa genèse.

¹ BOURDIEU (P.) cité par SEGALEN (M.), *Sociologie de la famille*, Paris : Armand Colin /HER, 2000, p. 188.

² WELLEK (R.) & WARREN (A.), *La Théorie littéraire*, trad. de J.-P. Audignier et J. Gattégno, Paris : Seuil, 1971, 398 p. ; p. 107.

³ ROSIER (J.-M.) & al., *L'Image de l'écrivain aujourd'hui. S'approprier le champ littéraire. Propositions pour travailler sur l'institution littéraire en classe de français*, Bruxelles : De Boeck Université / Duculot, 2000, 208 p. ; p. 96.

⁴ DURAND (P.), « Introduction à une sociologie des champs symboliques », *art. cit.*, p. 19.

CHAPITRE I. CHAMP LITTÉRAIRE ET DISCOURS SUR LES ORIGINES

Né le 4 septembre 1946 à Mbuji-Mayi, ville diamantifère importante et capitale de la province du Kasai Oriental, dans l'ancien Congo Belge¹, Pius Ngandu Nkashama, de son vrai nom « Ngandu Luabantu »², est issu, comme Valentin Yves Mudimbe et quelques autres écrivains du Congo-Kinshasa, de milieux ouvriers coloniaux, mais où subsistait encore un attachement à certains aspects essentiels du *mos majorum*. Il est, d'après Zezeze Kalonji³, « le fils aîné d'une grande famille de dix enfants dont un prêtre ». Son père a travaillé à la fameuse « Société Minière de Bakwanga », dont l'activité principale est l'extraction du diamant industriel, le plus souvent au bénéfice de trusts européens⁴. De cette situation d'exploitation permanente, l'auteur tiendra son sens de la contestation et de la révolte⁵. Son grand-père maternel, Ngandu-Luabantu Kamanda Kabelka Bitupa⁶, est un personnage emblématique qui apparaît en filigrane du récit de *La Malédiction*⁷ ainsi que d'autres textes de l'auteur⁸; il constitue, pour ainsi dire, l'incarnation pédagogique d'un savoir séculaire, conservé grâce aux vertus de la tradition orale : n'ayant eu qu'un seul enfant, « la mère de Ngandu », cet aïeul a cru devoir accorder à « son petit-fils toute l'affection qu'il n'eut pas à prodiguer à un fils, l'instruisit des coutumes et histoires ancestrales, mais lui laissa le choix entre la ville minière [...] et le village coutumier ». Et l'une des leçons les plus significatives qu'en a retenu l'auteur, c'est qu'une existence ne mérite d'être mentionnée que lorsqu'elle s'illustre par quelque exploit et qu'elle s'érige de la sorte en un paradigme destiné à la postérité, qui se chargera à son tour de perpétuer le cycle héroïque⁹. Il s'agit là, non point de la transmission

¹ Le nom du pays ayant changé plusieurs fois au cours de son histoire (Congo belge, République Démocratique du Congo, Zaïre, République Démocratique du Congo), nous ne manquerons pas, le cas échéant, de l'actualiser par rapport aux périodes étudiées.

² ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 145. TCHEUYAP (A.), *Esthétique et folie*, op. cit., p. 195.

³ ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 145. Voir également NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, Paris : L'Harmattan, 1989, 301 p. ; p. 299 ; NGAL (G.), *Littératures congolaises de la RDC 1482-2007*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 93.

⁴ Mariana (Paris, L'Harmattan, 2006, 96 p. ; p. 28-60).

⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze*, Paris, L'Harmattan, 1987, 196 p. ; p. 141.

⁶ NGANDU NKASHAMA (P.), *Littératures africaines de 1930 à nos jours*, Paris, ACCT/Silex, 1984, 672 p. (Dédicace). Cf. également *Écritures et discours littéraires*, op. cit., p. 298.

⁷ TCHEUYAP (A.), *Esthétique et folie*, op. cit., p. 195.

⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours littéraires*, op. cit., p. 298.

⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), « Littératures, langues et ethnicités : le pluriel », en ligne à l'adresse : [http://www.mondesfrancophones.com/espaces/Afriques/articles/ethnicite], consulté le 22 novembre 2006.

d'un legs figé, « statique », mais bien d'un héritage pris dans une « dynamique permanente », propre à « contraindre la communauté sociale à une conquête effective des valeurs sociales »¹⁰. C'est que, affirme Ngandu¹¹, il n'y aurait d'héritage africain que celui d'une remise en question permanente de soi et d'une quête inlassable de la liberté (Nous aurons à y revenir). Bel hommage rendu à l'ancestralité comme dépôt d'une sagesse vivante, recomposée sans cesse au contact des défis de l'histoire, au-delà de tout mythe des « aïeux inégalables » ! Aussi comprend-on la fidélité de l'auteur à l'égard de sa terre natale, dont il n'a jamais cessé d'évoquer l'histoire et la géographie¹², de même sa piété filiale. Car, il est resté « [t]oujours très proche de [sa] famille restreinte ou élargie »¹³, et est ainsi fondé à clamer son appartenance à un pays qui s'appelle le Congo. Là où [il est] né et où [il a] grandi. Mais également la terre de [ses] Ancêtres à laquelle [il a] lié [son] destin personnel »¹⁴.

À lui seul, son nom se donnait déjà à comprendre comme un présage. De son propre aveu, « Pius », prénom de baptême, lui viendrait de son père, qui le prédestinait au sacerdoce et qui voyait en lui un futur pape, à l'image de Pie XII, ou « un homme au service des hommes guérissant le corps et l'âme »¹⁵. Son surnom, « Luabantu », signifie, en effet, une personne altruiste de nature. Ces faits, soulignés par certains critiques – à strictement parler, il est question de facteurs dont la valeur, causale, est loin d'être absolue – expliqueraient que l'auteur ait aspiré à devenir médecin¹⁶ ou prêtre. Car, l'on peut lire *in obliquo*, dans les marges de sa biographie¹⁷, qu'il est passé par une faculté de médecine avant d'embrasser des études de lettres et *in recto*, dans son *curriculum*, qu'il a été formé pour une bonne part dans des institutions d'obédience catholique (d'où également sa propension à un usage particulier du vocabulaire médical, son regard de « clinicien » sur les hommes, mais aussi la spiritualité toute chrétienne qui affleure à travers toute son œuvre ?). En tout cas, la fragilité d'une explication fondée sur une relation de cause à effet devient patente ici : Pius Ngandu ne

¹⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), « Littératures, langues et ethnicités », *op. cit.*

¹¹ NGANDU NKASHAMA [P.], *Kourouma et le mythe. Une lecture de Les soleils des indépendances*, Paris : Silex, 1985, 204 p. ; p. 192.

¹² NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif*, *op. cit.*, p. 172.

¹³ NGANDU NKASHAMA (P.), « En exclusivité : Interview avec le Professeur Pius Ngandu Kashama (sic) », in *Congo Vision*, en ligne à l'adresse : [http://www.congovision.com/interviews/ngandu_pius.html], consulté le 23 juillet 2007.

¹⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), « En exclusivité », *op. cit.*

¹⁵ MULUMBA NTUMBA (J.), *L'Envers de la liberté*, *op. cit.*, p. 14. Cf. également SPLETH (J.), « Le pacte de sang et la tradition narrative de la dystopie », in *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*, Paris : L'Harmattan, 2007, 350 p. ; p. 234.

¹⁶ Les personnages de Mianza (*La Malédiction*, 1983) et de Sadio (*Le Doyen marri*, 1994), étudiants en médecine, s'inscriraient ainsi dans une certaine perspective biographique.

¹⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *Théâtres et scènes de spectacle. Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels*, Paris : L'Harmattan, 1993, 380 p. ; p. 343.

deviendra ni prêtre ni médecin ! Enfin, loin de chercher à réduire ses textes à un tissu de références ethnologiques, il faudrait retenir, cependant, une influence non négligeable de la culture « ethnique » sur son arsenal imaginaire. En effet, quoique composite, celui-ci repose également sur un fonds culturel découlant de l'oralité – sans parler de certains traits de style. L'auteur reconduit dans son œuvre, en le récréant, un magma de représentations contenu dans des genres réputés traditionnels (notamment des motifs provenant de proverbes, d'énigmes, de légendes et de contes issus de son terroir), et qui frise parfois un certain ésotérisme. Sans reprendre en détails les remarques d'Alexie Tcheuyap sur le « Syndrome *Baluba* »¹⁸, qui désigne le complexe ethnique d'un peuple caractérisé par un esprit frondeur et une propension au nationalisme, l'on pourrait toutefois relever, à la suite de ce dernier, quelques indices récurrents, qui peuvent éclairer davantage l'un des points d'orgue de la création romanesque chez Ngandu ; à savoir, entre autres, un emploi substantiel, dans les récits, du *ciluba*, sa langue maternelle, et du *kasala*, chant héroïque *luba*. Le *kasala*, dont la fonction est essentiellement conative, stimule le courage, incite à l'héroïsme, tout en énonçant des hauts-faits généalogiques, des « louanges pour les divinités », des « supplications »¹⁹, etc. Et, ainsi, ce chant « crée une atmosphère de transe, d'hystérie, d'hypnose et de violence ».²⁰

Outre cette prise en compte d'un genre « ethnique » dans le processus créatif, qui peut apparaître de prime abord comme la marque d'un enracinement profond dans la tradition d'un terroir²¹, il ya lieu de mentionner une constante, qui achève de conférer à l'œuvre un contour réel : l'évocation fréquente de lieux repérables sur la carte de la République Démocratique du Congo²². Car, au-delà de l'épaisseur imaginaire dont s'entoure la topographie fictive, des indices – « toponymes, ethnonymes, noms de personnages, allusions historiques, etc. »²³ – donnent le loisir, dans des romans tels *La Malédiction*, *Le Pacte de sang*, *Le Doyen Marri*, etc., de reconnaître des localités appartenant à la géographie du pays natal de l'auteur. D'ailleurs, l'emprise de la terre première est telle que, même dans un texte comme *Un Jour*

¹⁸ TCHEUYAP (A.), *Esthétique et folie*, op. cit., pp. 32-35. L'auteur est, en effet, issu de l'«ethnie» *Luba*, qui habite le cœur du Congo démocratique. Les *Baluba* sont réputés pour leur esprit frondeur et leur prédisposition nationaliste.

¹⁹ TCHEUYAP (A.), *Esthétique et folie*, op.cit., p. 35.

²⁰ TCHEUYAP (A.), *Esthétique et folie*, op. cit., p.35.

²¹ DI DENI [M.], «Ngal Mbwil a Mpaang : L'Artiste africain : tradition, critique et liberté créatrice (communication au colloque de Yaoundé, avril 1973) », in *Lectures Africaines*, Vol. I, Fasc. 2, 1972-1973, p. 120. Centre d'Etudes des Littératures Romanes d'Inspiration Africaine (CELRIA), Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Campus de Lubumbashi.

²² TCHEUYAP (A.), *Esthétique et folie*, op. cit., pp. 21-26. Nous y reviendrons.

²³ MOURALIS (B.), « Pays réels, pays d'utopie », in *Notre Librairie*, n° 84 (*Littératures nationales 2. Langues et frontières*), juillet-septembre 1986, p. 53.

*de grand soleil sur les montagnes de l'Ethiopie*²⁴, dont l'action se situe pourtant en Ethiopie, l'on retrouve des indications géographiques qui renvoient à sa patrie. Cette part biographique de l'œuvre, impliquée cependant dans une transfiguration symbolique²⁵, constitue une prise de position dans un champ dominé. Car, là où toute une tradition coloniale dénie à l'Africain un quelconque héritage ou un quelconque sens historique, l'auteur réaffirme, notamment par le biais de notations paratextuelles en langue maternelle, l'importance de la mémoire familiale, dont on sait qu'«[e]lle est porteuse de scénarios de vie qui indiquent aux héritiers des façons d'être et des façons de faire pour affronter les avatars de l'existence»²⁶. En réalité – nous y reviendrons – l'on a affaire à un choix thématique, relatif à une problématique esthétique qui a prévalu dans le champ littéraire congolais dans les années soixante-dix et quatre-vingts²⁷. En ce sens, des groupes littéraires se sont formés autour d'une position identitaire commune, face aux anciens dominants, quitte à révéler par la suite des points de divergence.

Quelle place occupe l'histoire familiale dans le processus de socialisation de l'individu et quelle est l'incidence des origines sur la pensée et la création littéraire ? Que faire pour ne pas « trahir ses origines »²⁸ tout en s'ouvrant à la nouveauté ? Mieux, quelle est la fonction de l'écrivain en une société postcoloniale « totalement » aliénée ? Telles sont les questions qui ont été alors à l'ordre du jour. Ainsi, il ne paraît pas futile de comparer l'attitude d'un Pius Ngandu vis-à-vis de l'ordre généalogique – attitude qui transparaît au travers d'un ensemble de points de vue clairement exprimés par l'auteur biographique – à celle qu'affiche, dans *Entre les eaux* de Mudimbe, par exemple, tel personnage fictif, qui considère avec désinvolture le rapport à l'héritage ancestral²⁹ et persiffle un rite funéraire africain, dont le cadre de déroulement ressemble, à s'y méprendre, à l'espace où le *kasala*, chant *luba*, déploie d'habitude toute sa signification³⁰. Quoiqu'il paraisse naïf de confondre a priori les

²⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *Un Jour de grand soleil sur les montagnes de l'Ethiopie*, Paris : L'Harmattan, 1991, 453 p. ; p. 351.

²⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), *Théâtres et scènes de spectacle*, op. cit., p. 343.

²⁶ GAULEJAC (V. de), *L'Histoire en héritage. Roman familial et trajectoire sociale*, Paris : Desclée de Brouwer, 1999, 222 p. ; p. 15.

²⁷ HALEN (P.), « *Le Petit belge avait vu grand* ». *Une littérature coloniale*, Bruxelles : Labor, 1993, 397 p. FRAITURE (P. P.), *Le Congo belge et son récit francophone à la veille des indépendances sous l'empire du royaume*, Paris : L'Harmattan, 2003, 310 p. ; p. 112 ; DJUNGU-SIMBA (C. K.), *Les Écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*, Paris : L'Harmattan, 2007, 329 p. ; p. 55-63 & 112-113 ; BAJEUX (J.-C.), « Mentalité noire et mentalité biblique », in *Des Prêtres noirs s'interrogent*, Paris : Cerf, 1957, 283 p. ; p. 82.

²⁸ MUDIMBE (V. Y.), *Entre les eaux*, Paris : Présence Africaine, 1973, 189 p. ; p. 21.

²⁹ MUDIMBE (V. Y.), *Entre les eaux*, op. cit., p. 70.

³⁰ MUDIMBE (V.Y.), *Entre les eaux*, op. cit., p. 59. Traiter avec désinvolture les aïeux ne pouvait que conduire à une espèce d'isolement positif ou négatif, dans le champ, à un moment essentiel de refondation identitaire. L'on connaît le trouble que la « pointe » de Rabearivelo contre les ancêtres, par exemple, a jeté dans les esprits, même si elle résultait plutôt du « rejet d'une culture ancestrale comprise comme statique et monotone » (HAUSSER [M.], *Pour une poésie de la négritude*, Tome I, Paris : Silex, 1988, 407 p. ; p. 151).

déclarations péremptoires d'un narrateur avec les opinions de l'auteur-écrivain, il n'est pas indifférent de se demander dans quelle mesure tel jugement a pu engager Mudimbe lui-même, puisqu'il a été ressenti comme une subversion téméraire, condamnée à se plier aux prescrits d'un champ³¹ : la norme consistait alors à réexaminer avec tout le sérieux requis l'héritage ancien, en ses grandeurs comme en ses misères, dans une perspective épurée de toute intention de dérision. Car, l'on a semblé percevoir dans la fiction de Mudimbe comme un goût prononcé de la provocation et un parti pris dans l'examen des faits culturels, notamment une préférence affichée pour la culture gréco-latine (ainsi, la parole d'un Nonnos de Panopolis, citée en épigraphe de *L'Écart*³² – et, d'abord, qui est Nonnos de Panopolis ? – vaudrait mieux que d'autres aphorismes, africains eux, surgis du fond des âges ?) ; mais également l'usage constant d'un ton léger, qui est de mise chaque fois qu'il est question de la tradition africaine, comme si les narrateurs s'acharnaient à ramer « à contre-courant »³³ de celle-ci, au lieu de s'en servir comme d'une « pente naturelle »³⁴. En ce sens, il y aurait là comme une volonté manifeste de « démolir » et de « mettre Marx, Hegel, Platon, Socrate à la place »³⁵.

Qu'il suffise, à cette étape, de dire qu'autour du roman congolais de Kinshasa est née, dans les années soixante-dix et quatre-vingts, une question de forme et de fond³⁶. Celle-ci a trait à une esthétique étroitement liée aux contours d'une quête identitaire, c'est-à-dire capable de poser, de manière adéquate, ce que Pius Ngandu a appelé « la question même du sens à accorder au lexique culturel, en tant que celui-ci procède d'une expérience à transmettre, d'un héritage à assumer »³⁷, et ce à la fois en vue de conforter le besoin d'une autonomie culturelle et la nécessité d'une ouverture à l'Autre. À ce titre, l'éducation traditionnelle africaine a été perçue comme primordiale – de même le fait d'avoir reçu l'instruction de base dans une langue maternelle africaine³⁸ – à l'instar d'une épine dorsale où viendraient se greffer des apports extérieurs. Elle a été, pour ainsi dire, sélectionnée et valorisée, puisqu'assimilée à un capital à rentabiliser aux fins de l'acquisition d'une certaine légitimité. Les enjeux littéraires

³¹ NGAL (M. a M.), *Giambatista Viko ou Le Viol du discours africain*, Lubumbashi : Alpha-Oméga, 1975 (Réédition : Paris : Hatier, 1984, 127 p. ; p. 89 & 103 / Paris : L'Harmattan, 2003). Nous avons dû, pour des raisons de facilité d'accès, nous référer à l'édition de 1984 pour toutes les citations.

³² MUDIMBE (V. Y.), *L'Écart*, Paris : Présence Africaine, 1979.

³³ NGAL (M. a M.), *L'Errance*, Yaoundé : CLÉ, 1979, p. 62.

³⁴ NGAL (M. a M.), *L'Errance*, *op. cit.*, p. 62.

³⁵ NGAL (M. a M.), *L'Errance*, *op. cit.*

³⁶ Nous reviendrons en détails sur ce problème crucial.

³⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif*, *op. cit.*, p. 152.

³⁸ MUDIMBE (V. Y.), *Les Corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin à la bénédictine*, Paris : Présence Africaine / Montréal : Humanitas, 1994, 228 p.).

semblaient alors tourner autour d'une « dialectique des cultures » au sens de Ricœur, c'est-à-dire autour du problème d'« une relation dramatique dans laquelle tour à tour je m'affirme dans mon origine et je me livre à l'imagination d'autrui selon son autre civilisation »³⁹. L'enracinement, comme conséquence de la « conscience d'un passé commun pluriel, ponctué par des moments consensuels autour d'événements, de personnalités, héros mythiques ou mythifiés »⁴⁰, a été, à l'occasion, au fondement de nombre d'actes d'écriture.

Aussi a-t-on cru devoir ranger parmi les facteurs d'aliénation possibles le fait pour un écrivain d'avoir été soumis très tôt à une formation intellectuelle et spirituelle de type occidental, avant que ne se soit formé un fonds qui lui aurait fourni une espèce de socle identitaire. En effet, dans *Giambatista Viko ou le viol du discours africain* de Ngal, qui est également l'auteur d'un essai intitulé à dessein *Pour une redéfinition de l'éducation en Afrique*⁴¹, le personnage principal, dont le « rêve » est d'élaborer « un roman sur le modèle du conte », regrette d'avoir été prématurément coupé de l'univers de l'oralité et immergé dans le monde de l'écrit⁴². Bien plus, il s'interroge sur les stratégies pouvant le conduire à « rejoindre ce que, par une éducation précocement bénédictine, [il] a irrémédiablement perdu »⁴³. Et à ce propos, il est assez curieux que Valentin Yves Mudimbe ait pris au pied de la lettre un propos qui est censé appartenir à de la fiction⁴⁴, comme une pointe dirigée contre sa personne. C'est dire que le biographique, en ce point précis lié à la transmission familiale, a fonctionné, dans le champ littéraire congolais (zaïrois), à la manière d'un critère destiné à donner la juste mesure du capital culturel d'origine dont a été pourvu chaque écrivain : le pouvoir de celui-ci n'était censé se déployer d'abord qu'à partir d'une connaissance de soi ou qu'à partir d'un héritage historique qui, d'emblée, lui procurerait une certaine position dans le monde. En ce sens, la « lutte des places » a pris toute sa signification par rapport à un héritage à faire valoir, en une période où la relation à l'histoire familiale incarnait « un élément majeur de valorisation ou d'invalidation, de fierté ou de honte, d'intégration ou de différenciation »⁴⁵. Il

³⁹ RICOEUR (P.), « Civilisation universelle et cultures nationales », in *Esprit*, n° 29, octobre 1961, p. 439-453.

⁴⁰ NGAL (G.) cité par RIVA (S.), *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan, 2006 (pour la traduction française), 421 p. ; p. 338.

⁴¹ NGAL (M. a M.), *Pour une redéfinition de l'éducation en Afrique*, Bureau Africain des Sciences de l'éducation, 1979.

⁴² NGAL (M. a M.), *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, op. cit., p. 13.

⁴³ NGAL (M. a M.), *Giambatista Viko*, op. cit., p. 14.

⁴⁴ MULONGO KALONDA-BA-MPETA (H.), *Dictionnaire de la littérature congolaise de langue française*, Lubumbashi : CELTRAM (Université de Lubumbashi), 2009, p. 133. MUDIMBE (V. Y.), *Les Corps glorieux*, op. cit., p. NGAL (M. a M.), *Giambatista Viko*, op. cit., p. 32.

⁴⁵ Mudimbe lui-même se pique au jeu du lien familial en émaillant ses récits de proverbes et de fables, en rapportant les sages paroles du « grand-père » et de la « grand-mère », tel moment initiatique sous l'égide d'un « oncle » (cf., par exemple, dans *Entre les eaux*, op. cit., p. 7 et 79 : «[m]a grand-mère m'introduisait dans les

est certain, somme toute, que la réhabilitation des « traditions rituelles », par exemple, telle qu'elle a été mise en œuvre par Pierre Bourdieu, dès 1958, a donné de l'impulsion à pareille quête identitaire ; elle a permis sans doute de lever le voile sur « le mépris raciste qui, par la honte de soi qu'il parvient à imposer à ses propres victimes, contribue à leur interdire la connaissance et la reconnaissance de leur propre tradition »⁴⁶. Cependant, en aucun moment le legs ancestral n'a été pris pour ce qu'il n'est pas – à savoir un patrimoine essentialisé, un « paradis perdu » ou une sorte de « bastion » où se réfugier, en un repli stérile sur soi et sur un passé muséifié, non objectivé – sauf par le biais des abus commis au nom d'une idéologie politique connue au Congo-Kinshasa sous l'appellation de « recours à l'authenticité »⁴⁷. Car, au départ, l'idée essentielle c'est qu'il fallait prendre au sérieux, en plus des « modèles occidentaux intériorisés »⁴⁸, d'« autres voies d'accès à la connaissance présentes sur le continent, mais qui ne sont pas connues dans les traditions éducatives en Occident »⁴⁹. Cette exigence résonnait du moins au plus profond de ceux qui, parce qu'ils sont nés et ont grandi dans des milieux où la culture ancestrale structurait encore la vie quotidienne, ont incorporé, outre le savoir scolaire, des dispositions singulières qui conditionnaient encore leurs schèmes mentaux. L'on a alors semblé vouloir comprendre certaines prises de position de Valentin Mudimbe au travers de « la relativité d'un destin générique »⁵⁰ ou des « facteurs spécifiques capables d'expliquer les singularités de son expérience »⁵¹, lui dont l'éducation de base est essentiellement bénédictine. Pour se rendre compte de l'ampleur du problème, il n'est que de rappeler ici, par exemple, que la connaissance profonde qu'a Ngandu de la mémoire de son terroir vient du fait qu'il a passé son enfance « auprès de son grand-père », devenu chef de la tribu des « Bena Meta »⁵².

Quoiqu'il en soit, la valeur accordée ici aux origines sociale et géographique – du moins dans le champ littéraire – a fini par s'inscrire dans une intention délibérée d'argumenter en faveur d'un ensemble de valeurs existentielles et de modèles culturels vivants, présentés à tort

mêmes rêves, etc. », « [m]on oncle paternel m'avait pris en charge le temps des vacances, etc. »), mais toujours négativement.

⁴⁶ BOURDIEU (P.), *Le Sens pratique*, Paris : Minuit, 1980, 480 p. ; p. 10.

⁴⁷ Nous y reviendrons. A ce propos, il y a lieu de renvoyer à une mise au point que formule un personnage de *L'Errance* (*op. cit.*), qui parle du « lieu de l'affermissement de l'identité de soi aux antipodes du narcissisme que des apprentis-sorciers veulent exploiter à des fins politiques ».

⁴⁸ FAÏK-NZUJI (C. M.), « Réflexion sur l'élaboration et la transmission du savoir en sciences sociales africaines », in *Mots Pluriels*, n° 8, octobre 1998, en ligne à l'adresse : [<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP898cfn.html>], consulté le 28 septembre 2008.

⁴⁹ FAÏK-NZUJI (C. M.), « Réflexion sur l'élaboration et la transmission du savoir », *art. cit.*

⁵⁰ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 268.

⁵¹ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 268.

⁵² ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, *op. cit.*, p. 145.

comme des pratiques « primitives » (qu'il suffise d'évoquer ici la thèse primitiviste d'un Lévy-Bruhl), une tare dont il fallait se débarrasser pour accéder à la pleine humanité, c'est-à-dire pour bénéficier du statut dit d'« évolué ». Ainsi, en pleine période postcoloniale, la « révolution » littéraire congolaise, engagée sous le signe de la décolonisation, prônait un tiers-mondisme de bon aloi en affirmant l'équivalence des cultures et leur justification « à l'intérieur de [leur] propre contexte »⁵³ ; elle renvoyait à l'urgence de retrouver des repères qui puissent placer l'écrivain et l'œuvre dans une tradition, en dépit du « rouleau compresseur de la colonisation, de la science et de la technique occidentales »⁵⁴. Aussi la création littéraire a-t-elle été envisagée par rapport à une interrogation « sur le statut réel du texte en Afrique »⁵⁵ et sur la possibilité de « proposer, une fois de plus, une définition des littératures d'Afrique »⁵⁶, autrement dit sur la prise en considération du « contexte réel de la vie des écrivains et de leurs traditions »⁵⁷, dans le but de « différencier les sensibilités et les écritures »⁵⁸.

L'on a dû alors évoquer et invoquer, avec force, la spécificité de la « littérature » traditionnelle, essentiellement orale, comme source d'authenticité créative, littérature qui « s'est conservée dans des régions où la tradition n'eut pas trop à souffrir des influences extérieures »⁵⁹ (En 1969, dans un article mémorable⁶⁰, V. Y. Mudimbe lui-même, reprenait presque littéralement Mushiete, en stigmatisant l'inaptitude des « évolués » à « comprendre la richesse de leur littérature orale qui survit dans l'arrière-pays », mais dès lors son point de vue a beaucoup évolué, puisque, au nom d'une singularité culturelle, il est allé jusqu'à jeter le soupçon sur l'adéquation du concept même de « littérature », employé pour désigner les récits et les chants oraux africains). Enfin, alors que, dans la tradition occidentale, l'éducation finissait toujours par éloigner l'élite des besoins réels du peuple, la reconsidération des origines ramenait l'écrivain « aux préoccupations de ses frères non privilégiés qui attendent

⁵³ FINKIELKRAUT (A.), *La Défaite de la pensée. Essai*, Paris : Gallimard, 1987, 165 p. ; p. 83.

⁵⁴ NGAL (M. a M.), *Giambatista Viko, op. cit.*, p. 53.

⁵⁵ MUDIMBE (V. Y.), *L'Odeur du Père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique*, Paris : Présence Africaine, 1982, p. 140.

⁵⁶ MUDIMBE (V. Y.), *L'Odeur du Père, op. cit.*, p. 140.

⁵⁷ MUDIMBE (V. Y.), *L'Odeur du Père, op. cit.*, p. 143.

⁵⁸ MUDIMBE (V. Y.), *L'Odeur du Père, op. cit.*, p. 143.

⁵⁹ MUSHIETE (P.), « Notes sur la littérature congolaise », in *Revue Nouvelle*, tome XXV, n° 6, juin 1957, p. 608. Voir aussi, en un cadre plus large, N'GORAN (D. K.), *Le Champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, Paris : L'Harmattan, 2009, 292 p.

⁶⁰ Cité par NGANDU NKASHAMA (P.), « "La Voix du Congolais" et la prise de conscience des évolués », in *Lectures Africaines*, Vol. I, Fascicule 1, 1972-1973, p. 10. Centre d'Etudes des Littératures Romanes d'Inspiration Africaine (CELRIA), Faculté des Lettres, Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Lubumbashi.

de sa plume bien plus que la revanche »⁶¹. D'où la permanence dans le champ littéraire congolais de Kinshasa d'une interrogation sur la relation de l'écrivain à la réalité en général, à son pays et à son peuple en particulier, même si certains critiques tendent à percevoir cet attachement comme une posture peu rentable pour les auteurs congolais qui vivent en exil⁶².

Au total, la question d'un héritage culturel singulier à fructifier, lié à la vie de l'écrivain et à la transmission familiale et sociale, a constitué une clef de voûte sous-tendant un ensemble d'habitus qui marquent nombre d'écrivains à leur entrée dans le champ littéraire congolais. Cependant – nous y reviendrons – ces déterminations ont généré des attitudes diverses, parfois contradictoires, relevant de contraintes d'ajustements constants de la relation à la tradition ancestrale et au pays (toutefois, il ne s'agissait nullement ni de devenir le héraut naïf d'une nation, ni d'exalter des valeurs ancestrales « nègres », biologiques, qui caractériseraient *ad aeternitatem* les productions culturelles des Noirs, à la manière des postulats sur lesquels se fonde la poétique senghorienne). Car, bien que plantés dans l'humus congolais, déterminés par un moment historique et une certaine vision du monde, « datés et situés », les écrivains « pouvaient échapper cependant à la fatalité des particularismes »⁶³.

À ce sujet, il est symptomatique de constater, à titre illustratif, que, là où un Valentin Yves Mudimbe se montre souvent indécis, semblant reconnaître d'avance, à la suite de l'un de ses anciens maîtres, l'inutilité de se présenter en « sauveur » d'un peuple⁶⁴, Pius Ngandu Nkashama joue à fond la carte de la légitimation d'un legs et de l'engagement vis-à-vis d'une nation, lui qui « a toujours clamé en public que s'il existe une cause pour laquelle [il est] prêt à consacrer son existence et sa vie, c'est bien celle du Congo »⁶⁵. L'on pourrait d'ailleurs pousser plus loin la réflexion en considérant les sources d'information dont usent les deux auteurs, quant à leurs représentations des problèmes africains. Mudimbe, dont la fascination pour l'écrit est digne d'un mandarin et n'a point d'équivalent en Afrique, semble fétichiser le « livre » en le donnant à voir comme l'unique support valable de la connaissance et refuse ainsi de regarder la télévision, de s'intéresser au « septième art » et même de lire les journaux⁶⁶ ; Ngandu, qui accuse, à bien des égards, une parenté idéologique avec Georges Ngal, s'informe sur tout ce qui est publié au pays, s'intéresse au cinéma, à la musique et,

⁶¹ MUSHIETE (P.), « Notes sur la littérature congolaise », *art. cit.*, p. 620.

⁶² DJUNGU-SIMBA (C. K.), *Les Écrivains du Congo-Zaïre*, *op. cit.*, p. 196.

⁶³ FINKIELKRAUT (A.), *La Défaite de la pensée*, *op. cit.*, p. 47.

⁶⁴ MUDIMBE (V. Y.), *Les Corps glorieux*, *op. cit.*, p. Cf. également BAL-LEFÈVRE (W.), « Valentin », dans *Figures et paradoxes de l'Histoire au Burundi, au Congo et au Rwanda*, Vol. 2, Bruxelles : AML-CELIBECO / Paris : L'Harmattan, 2002, 799 p. ; p. 557.

⁶⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), « En exclusivité », *op. cit.*

⁶⁶ MUDIMBE (V. Y.), *Les Corps glorieux*, *op. cit.*, p. 129.

chaque jour, « consacre deux heures de [son] temps à parcourir les journaux publiés sur *Internet* ainsi que tous les sites connus »⁶⁷. L'on retrouve là deux attitudes différentes à l'égard de la culture populaire et du type de connaissance que peut procurer l'audio-visuel, qui est une forme moderne de l'oralité, et, partant, deux sortes de positions à l'égard d'une norme à valoriser⁶⁸. L'une permet de renforcer le lien à la terre natale, c'est-à-dire d'être toujours plus proche de ses compatriotes et de leurs problèmes, en dépit de la distance spatiale, et de conforter une appartenance historique, l'autre paraît couper de la réalité vivante et isoler en un univers purement livresque. Finalement, l'originalité de Ngandu, par rapport à Mudimbe et même – dans une certaine mesure – à Ngal, pourrait tenir en un mot : le rejet de l'« élitisme colonial ». En effet, note Joseph Mwantuali⁶⁹ :

Aujourd'hui, alors qu'aux États-Unis on enseigne la culture populaire, la musique des jeunes, entre autres, et plus précisément le hip hop, en Afrique on a du mal à sortir des décombres poussiéreuses (sic) de l'inutile et paralysant élitisme colonial. Car, déçus par leurs aînés, les jeunes Africains s'expriment surtout par la musique, enseignant vainement à ceux-là ce qu'il faut leur enseigner et comment l'enseigner. Ngandu Nkashama, Werewere Liking, entre autres, et, dans le cinéma, d'autres exorcistes comme Ousmane Sembene, Amadou Seck, Djibril Diop Mambéty et Dieudonné Ngangura Mwenze sont pionniers dans ce rôle prépondérant donné à la jeunesse africaine.

L'on connaît l'intérêt que Pius Ngandu porte au cinéma africain, notamment à cet événement culturel important que constitue le « Festival Pan-africain du Cinéma », dont le siège est Ouagadougou, au Burkina-Faso. Car, là où les productions académiques, empêtrées dans des arguties propres au champ livresque, se révèlent souvent incapables de saisir les véritables enjeux auxquels est confrontée l'Afrique « moderne », le cinéma apporte du concret, en prise directe avec le quotidien du continent. Aussi l'écrivain congolais ne s'empêche-t-il pas d'exprimer sa joie de « [c]élébrer un cycle de fierté avec [ses] copains du Cinéma qui remportent des Prix dans les Festivals, et qu' [il] admire trop, loin des turpitudes politiques »⁷⁰. Témoin, par exemple, l'apparition énigmatique, dans *Le Pacte de sang* (p. 97-98), d'un personnage nommé « Mambeti » (auquel est adjoint, dans le même contexte, le

⁶⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), « En exclusivité », *art. cit.*

⁶⁸ Il y a lieu de considérer que la notion de singularité culturelle a dominé les champs littéraire et intellectuel congolais au point de s'ériger en norme. A ce propos, lire MUDIMBE (V. Y.), *L'Autre face du royaume. Une introduction à la critique des langages en folie*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1973, 154 p. ; p. 135.

⁶⁹ MWANTUALI (J. E.), « Un critique exorciste », in *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires, op. cit.*, p. 92-93 (note infra-p. n° 17).

⁷⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), « En exclusivité : Interview avec le Professeur Pius Ngandu Kashama (sic) », disponible à l'adresse [http://www.congovision.com/interviews/ngandu_pius.html], consulté le 22 juillet 2007.

vocable « hyènes ») – on notera la légère modification orthographique du nom. Ce fait n'est pas étonnant puisqu'il existe une parenté idéologique évidente entre l'auteur congolais et l'écrivain-cinéaste sénégalais. Pour preuve, il suffit de se souvenir de l'engagement de Mambety pour la cause africaine et de l'importance qu'il accordait à la vie du petit peuple et à la tradition orale⁷¹.

⁷¹ WYNCHANK (A.), *Djibril Diop Mambety ou le voyage du voyant*, Paris : Éditions A3, 2003, 128 p. ; p. 25.

CHAPITRE II. À L'OMBRE DE L'ÉCOLE ET DE L'UNIVERSITÉ

Formé suivant la double exigence des « humanités gréco-latines » – filière prestigieuse qui, dans le Congo-Kinshasa des années 1960, ouvrait à toutes les facultés universitaires et à tous les rêves¹ – et de la culture chrétienne, Pius Ngandu Nkashama a fréquenté successivement, de 1959 à 1960, les Petits séminaires de Kabwe et de Kalenda, dans le Kasai, où il entame des études secondaires qu'il achèvera en 1964, au Collège Saint-François de Sales à Élisabethville (Lubumbashi), après un passage de deux ans au Petit séminaire de la Lukalenga (Mbuji-Mayi)². Dans *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze*, œuvre dont la dimension autobiographique est indéniable, il est également fait mention d'un séjour scolaire à Mérode (Tshilundu) au Kasai Occidental. Il entreprend ensuite des études universitaires, d'abord à Kinshasa, à l'Université Lovanium (diminutif latin pour marquer une filiation avec l'Université de Louvain et, en même temps, une relation de tuteur à pupille³), institution prise en charge pratiquement par des prêtres de la Compagnie de Jésus, où il décroche une licence en philosophie et lettres, au terme d'un cursus de quatre ans (1966-1970) ; ensuite à l'Université de Strasbourg, où il défend en 1975 une thèse de doctorat de troisième cycle, avant d'y obtenir, en 1980, un doctorat d'État en lettres et sciences humaines, à la faveur d'une étude sur *Les Images cosmiques dans la poésie africaine* (1981). Celle-ci met déjà en lumière « diverses hypothèses méthodologiques qui sont les bases d'une nouvelle approche des problèmes et des objets promus par les littératures africaines »⁴.

Ainsi, l'on remarque chez Pius Ngandu une intrication permanente entre sa fiction et des schèmes de production et de perception inhérents à sa formation scolaire et universitaire. En effet, toute son œuvre est investie d'interrogations pertinentes qui rappellent la personnalité multidimensionnelle d'un homme formé selon la rigueur de l'école et de l'Église (« modelé dans le sens de la générosité, du sacrifice et de l'idéal » par l'« instruction religieuse », selon

¹ MUDIMBE-BOYI (E.), « Université congolaise : souvenirs en ré-mineur », dans *L'Université dans le devenir de l'Afrique. Un demi-siècle de présence au Congo-Zaïre*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 62.

² ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 146. NGAL (G.), *Littératures congolaises de la RDC*, op. cit., p. 93. MULONGO KALONDA-BA-MPETA (H.), *De la marginalisation à la nationalisation*, op. cit., p. 135.

³ M'BOKOLO (E.), « Préface », in *L'Université dans le devenir de l'Afrique. Un demi-siècle de présence au Congo-Zaïre*, Bruxelles : CUD / Paris : L'Harmattan, 2007, p. 10.

⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *Littératures africaines*, op. cit. (Dos de la couverture).

ses propres mots⁵) lieux où s'est affiné son regard sur le monde et les hommes. Par là, il rejoint l'un des aspects essentiels de la littérature congolaise écrite, à savoir qu'elle « est grandement tributaire, quant à son émergence, du parcours suivi par ses auteurs et du discours général qui les environnait, de l'histoire de l'enseignement et donc de celle de l'évangélisation au Congo-Zaïre »⁶, hormis le fait que les premiers textes littéraires congolais ont eu pour auteurs des catéchistes, commis au départ à des travaux de traduction des récits et des préceptes bibliques⁷. Témoins de cette archéologie religieuse, l'utilisation permanente, dans l'œuvre à l'étude, de vocables relevant de la mystique chrétienne (la « passion », le « sang », la « mort », la « malédiction », la « rédemption », la « résurrection », etc.) et la récurrence des problématiques existentielles issues de l'école et d'une éducation ecclésiastique. Celles-ci remettent sur la scène fictionnelle des étudiants et leur condition de vie précaire (*La Malédiction*, 1983 ; *Le Doyen marri*, 1994), des religieuses « défroquées » (*Le Pacte de sang*, 1984), des figures abusives de l'autorité paternelle (*Mariana*, 2006) ; elles thématisent des motifs de la symbolique christique (*La Mort faite homme*, 1986) et des bribes de la mythologie apocalyptique en les renouvelant (*Yakouta*, 1994), quand elles n'illustrent pas le mythe du diplôme dans une société africaine postcoloniale. Ce recours autobiographique à l'univers catholique des cloîtres et des collèges, espaces qui permettent de cerner à la fois la genèse d'une « anatomie politique » et la naissance d'un questionnement identitaire inédit au Congo-Zaïre, est d'autant plus significatif qu'il ne concerne pas seulement la fiction de Pius Ngandu. En effet, il revient sous la plume d'écrivains congolais (zaïrois) les plus importants de sa génération, dont V.Y. Mudimbe (*Entre les eaux*, 1973 ; *Le Bel immonde*, 1976 ; *Shaba deux*, Paris, Présence Africaine, 1989) et Georges Ngal ou Mbwil a Mpaang Ngal⁸ (*Giambatista Viko ou Le Viol du discours africain*, 1975 ; *L'Errance*, 1976).

⁵ NGANDU NKASHAMA (P.) cité par SPLETH (J.), « *Le Pacte de sang* et la tradition narrative », *op.cit.*, p. 234.

⁶ DJUNGU-SIMBA (C.K.), *Les Écrivains du Congo-Zaïre*, *op. cit.*, p. 64. Lire également RICARD (A.), « Histoire d'âmes et autobiographie au Zaïre », in *Littératures autobiographiques de la francophonie. Actes du Colloque de Bordeaux 21, 22 et 23 mai 1994*, Bordeaux / Paris, C.E.L.F.A. / L'Harmattan, 1996, 351 p. ; p. 138-139.

⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), « Albert Gérard : de la méthode pédagogique à la pédagogie de la méthode », dans *Congo-Meuse*, n° 2 et 3 [*L'œil de l'Autre. Actes des colloques de Kinshasa (9 et 10 juin 1996) et de Bruxelles (1^{er} et 2 décembre 1996)*], Bruxelles : AML/CELIBECO, 1998/1999, p. 28. L'on sait, par exemple, qu'un certain Mundadi Samuela, « choriste et grand traducteur à l'American Presbyterian Congo Mission à Luebo », a écrit en 1926 un poème, qui marque le début de la littérature écrite en ciluba (TSHISUNGU WA TSHISUNGU [J.], « Le destin de la littérature écrite en ciluba », dans *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires*, *op. cit.*, p. 101). Cf. également MUDIMBE (V. Y.), *L'Odeur du Père*, *op. cit.*, p. 141.

⁸ C'est le lieu de revenir sur les complications bibliographiques qu'ont entraînées les différentes contraintes de modifications nominales au Congo-Zaïre. A l'époque de l'« authenticité » zaïroise, le nom de Georges Ngal s'est transformé en « Ngal Mbwil a Mpaang », celui de Valentin Yves Mudimbe en « Mudimbe Vumbi Yoka », de même que « Paul Lomami Tchibamba (ou Tshibamba) » est devenu simplement « Lomami Tchibamba », Dieudonné Kadima-Nzuji « Mukala Kadima-Nzuji », Clémentine Nzuji « Clémentine Faïk-Nzuji Madiya », Faïk renvoyant à Sully Faïk, son mari, et Madiya constituant un postnom adopté pour des besoins d'« authenticité » culturelle. Comme si ce n'était pas tout, certains auteurs ont repris par la suite leurs prénoms chrétiens !

Ainsi, au lieu d'anciennes questions d'acculturation au travers de l'école, développées précédemment par un Bernard Dadié dans *Climbié* (1956) ou un Cheik Hamidou Kane dans *L'Aventure ambiguë* (1961), par exemple, autour de la thématique du conflit des cultures ou du drame existentiel du colonisé, l'on découvre chez Pius Ngandu de nouvelles quêtes du sens, qui mettent en jeu des personnages atypiques, dont le destin confine à l'absurdité.

Au total, le procès de l'Université congolaise – à la fois comme lieu où l'auteur a exercé sa profession et espace prétendant introduire à une maîtrise de la nature et à la réalisation d'un certain bien-être moral et matériel – revient, telle une obsession, dans la trame du discours romanesque, au point d'en constituer une thématique dominante. Par ailleurs, l'on connaît l'une des raisons qui ont valu à Ngandu la prison et la relégation : « une analyse un peu trop lucide, mais fort négative de l'institution chargée de former l'élite du pays »⁹, analyse formulée à l'occasion d'une conférence sur l'institution universitaire, organisée en 1976 à Lubumbashi¹⁰. Cette interrogation sur l'Université s'est, pour ainsi dire, prolongée dans l'œuvre fictionnelle de l'auteur (ce que Joséphine Mulumba¹¹ a appelé judicieusement « l'écriture de l'Université »), où l'on retrouve en effet, sans peine, des lieux, des personnages et des pratiques concrètes, qui ont trait aux campus universitaires congolais des années quatre-vingts : infrastructure antédiluvienne, subordination des autorités académiques au pouvoir dictatorial, corruption et concussion, délations, arrestations arbitraires, « stratégies » impudiques et fétichistes autour de l'octroi et de l'acquisition du diplôme, conditions d'études et de travail précaires, maigres salaires, etc., sans parler des « massacres » d'étudiants (dont celui, mémorable, du 4 juin 1969, à Lovanium), notamment à Lubumbashi en 1990 : le fameux « Lititi Mboka », qui a inspiré à l'auteur une pièce de théâtre, *L'Empire des ombres vivantes*¹². Tous ces événements, à peine romancés, désignent un contexte facilement identifiable et permettent de décrypter déjà certaines « métaphores obsédantes » contenues dans l'œuvre.

(QUAGHEBEUR [M.], « Ils parlent, écoutons-les ! », dans *Papier blanc, encre noir. Cent ans de littérature francophone en Afrique centrale (Zaire, Rwanda et Burundi)*, Bruxelles : Cellule « Fin de Siècle », 1992, 73 p. ; p. 12).

⁹ MULUMBA TUMBA (J.), « L'écriture de l'Université », dans *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires*, op. cit., p. 131. Lire, à ce sujet, pour de plus amples informations, l'adresse intégrale de l'auteur à propos de l'urgence d'une réforme de l'Université congolaise dans ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 151-157.

¹⁰ Voir également NGAL (G.), *Littératures congolaises*, op. cit., p. 93. Ngandu lui-même fait allusion à cet événement dans *Vie et mœurs d'un primitif* (op. cit., p. 142).

¹¹ MULUMBA TUMBA (J.), « L'écriture de l'Université », dans *Pius Ngandu*, op. cit., p. 131-156.

¹² NGANDU NKASHAMA (P.), *L'Empire des ombres vivantes*, Paris : Lansman, 1991, 65 p. (Couverture).

Ainsi, outre cette remise en question permanente des institutions scolaire et universitaire ainsi que la présence d'un imaginaire religieux, nourri non seulement de liturgie et de mystères catholiques, mais aussi composé de pans entiers réécrits des psaumes et marqué par des appels ascétiques à l'élévation spirituelle et par le désir d'une montée vers les plaines éthérées de la divinité (libératrice pour le meilleur et aliénante pour le pire¹³), l'on épinglera la mise en œuvre dans la fiction des qualités du critique et du fin connaisseur des littératures africaines et des littératures du monde qu'est Pius Ngandu. Aussi n'est-il pas rare de déceler dans ses romans des indices d'une réécriture de textes du corpus biblique, de l'Antiquité classique et de la littérature universelle moderne. Ces différentes déterminations de l'œuvre reflètent la trajectoire d'un homme pourvu, pour emprunter le beau mot de Pierre Bourdieu, d'une « expérience pratique qui s'acquiert dans la fréquentation d'un univers social particulier »¹⁴, c'est-à-dire d'une personne qui a écouté « des cours, des discours ou des sermons »¹⁵ et qui enseigne lui-même la sémiologie, les littératures et les théories littéraires.

Enfin, l'on ne peut manquer de déceler, à travers son œuvre romanesque, comme un prolongement archéologique de sa formation cléricale de départ dans des problématiques d'identité religieuse contemporaines. Car, au-delà de cette image d'homme de lettres complet et d'être pétri de religion, il faudrait noter la perspicacité du sociologue, qui a étudié de l'intérieur, lors de sa relégation dans sa province natale notamment¹⁶, la philosophie politique des sectes « chrétiennes » du Kasai Oriental – dont les cantiques syncrétiques émaillent souvent la trame des récits fictionnels. Car, l'auteur a su analyser à sa juste mesure le phénomène des néo-religiosités congolaises des années soixante-dix et quatre-vingts ; phénomène auquel il a consacré quatre ouvrages importants, à savoir *Églises nouvelles et mouvements religieux*¹⁷, *L'Église des prophètes africains*¹⁸, *Les Magiciens du repentir*¹⁹ et *La Pensée politique des mouvements religieux*²⁰. Ainsi, il ouvre de nouvelles pistes de réflexion, montre les voies d'une dynamique identitaire plus féconde, au lieu d'une explication vague, qui, dans une perspective purement marxiste, ne s'arrêterait que sur la seule dimension

¹³ ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 49-51.

¹⁴ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 438.

¹⁵ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 438.

¹⁶ KASEREKA (K.), « Les lieux d'intelligibilité du chaos postcolonial », dans Pius Ngandu. *Trajectoires*, op. cit., p. 63.

¹⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *Eglises nouvelles et mouvements religieux*, Paris : L'Harmattan, 1991, 260 p.

¹⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *L'Église des prophètes africains : Lettres de Bakatuasa Lubwe wa Mvidi Mukulu*, Paris : L'Harmattan, 1991, 380 p.

¹⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Les Magiciens du repentir : les confessions de Frère Dominique (Sakombi Inongo)*, Paris : L'Harmattan, 1995, 178 p.

²⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), *La Pensée politique des mouvements religieux*, Paris : L'Harmattan, 1998, 240 p.

économique du problème (le narrateur de *L'Écart*²¹, par exemple, semble ne pas comprendre que les sectes chrétiennes donnent davantage à penser, puisqu'il s'en moque ouvertement et en souligne juste le ridicule des dénominations : « l'Église des Ancêtres, l'Église du Dieu Révélé par le prophète Kazouki, les Apôtres Adorateurs des clous de la Sainte Croix...[...] une Église des Cruciverbistes du Saint Sang de Jésus »). C'est que Pius Ngandu Nkashama, qui semble se piquer au jeu du palimpseste, a apparemment repris en un examen sérieux ce qui paraît être les propos d'un observateur pressé : comme indices intertextuels de cette reprise, l'on retrouve les mots « Saint Sang » dans *Le Pacte de sang*, l'expression « L'Église [...] par le prophète », à peine transformée, dans le titre de l'un des essais susmentionnés. Ce qui est digne d'être retenu ici, c'est l'idée que les nouvelles fraternités chrétiennes constituent « un signe des temps », des lieux de contestation de l'ordre politique établi et d'un nouveau type de « narration de l'expérience postcoloniale »²². Elles forment des espaces « où se négocient et s'inventent un nouvel imaginaire social, "de nouvelles formes de légitimation, des idées neuves sur le pouvoir, la vie quotidienne, l'autorité" »²³, avec tous les dangers que ce fait implique (la faillite de l'État et la substitution des sectes à son autorité favorisent, en effet, également l'imposture, la violence, l'escroquerie et la perversion²⁴, ainsi que les thématise *Le Pacte de sang*).

Cette dimension du problème introduit finalement à l'écriture fictionnelle d'une expérience « politique » de l'auteur – sorte d'« apôtre » moderne des opprimés, mais dépourvu de toute prétention de porte-parole –, à la manière dont ses démêlés avec les services de sécurité du régime répressif et sanguinaire de Mobutu déterminent une bonne part de son imaginaire et ne cessent de réapparaître dans les anfractuosités de toute sa production romanesque²⁵. Il existe, en effet, chez Ngandu un sens aigu de justice sociale et une expression algébrique de l'horreur et de la misère qu'éclairent des éléments biographiques résultant en partie de sa conception du rôle de l'Université et de l'élite. À la base donc, le caractère résolument engagé de sa pensée, sa propre expérience carcérale et les affres d'une relégation, qui ont fait de lui un être sensible et meurtri, toujours à l'écoute des petites gens, des femmes, des enfants²⁶ et capable de rendre

²¹ MUDIMBE (V. Y.), *L'Écart*, op. cit., p. 92.

²² KAVWAHIREHI (K.), « Les lieux d'intelligibilité », dans Pius Ngandu, op. cit., p. 58.

²³ KAVWAHIREHI (K.), « Les lieux d'intelligibilité », dans Pius Ngandu, op. cit., p. 58.

²⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), « Ensemble des valeurs du monde de la démence au Zaïre : l'empire des ombres vivantes », in *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 173-174.

²⁵ Au-delà de l'œuvre romanesque, cette thématique forme la clé de voûte de l'œuvre théâtrale de Pius Ngandu Nkashama. Lire, à ce sujet, PANGOP (A. C.), « Communication théâtrale et jeux de pouvoir », in Pius Ngandu Nkashama, op. cit., p. 159-161.

²⁶ Comme l'a souligné à bon droit Ngandu Kalenga (NGANDU KALENGA [S.], « Adolescence et poésie dans Mariana », in Pius Ngandu, op. cit., p. 299), la thématique de l'enfance constitue l'un des traits caractéristiques de

compte, avec une exactitude parfois effrayante, de moindres recoins de la détresse humaine et de la déchéance charnelle. C'est à ce point de vue qu'il pourrait être rapproché, surtout par certains côtés carnavalesques de son œuvre, d'un Sony Labou Tansi, par exemple, ou, par la reconduction d'une thématique de l'engagement et de la liberté, à Emmanuel Dongala, auteur, en 1973, d'*Un Fusil dans la main, un poème dans la poche* ; c'est aussi en ce sens qu'il s'éloigne sensiblement des deux autres écrivains phares du Congo (Zaïre), Valentin Yves Mudimbe et Georges Ngal, dont les productions scientifiques et romanesques offrent, pour ainsi dire, le premier parapet à partir duquel s'éclaire la signification de son œuvre²⁷. Car, le premier privilégie, dans ses essais comme dans sa fiction, à la suite d'un Raymond Aron, les « idées » et la ligne dure d'une quête de la vérité d'où semble évacuée toute intention normative, toute « compassion pour les malheureux » ou tout « respect des faibles »²⁸ ; le second, presque indifférent vis-à-vis du quotidien de l'homme africain, se préoccupe essentiellement des mécanismes réflexifs de la création romanesque sertis d'un questionnement identitaire complexe²⁹. Tous deux feraient ainsi plutôt figure de « princes » de lettres africaines ; eux, qui semblent presque tout ignorer de l'angoisse carcérale et qui n'avaient presque jamais eu d'ennuis – du moins d'ennuis aussi sérieux que ceux que Ngandu avait connus³⁰ – avec le pouvoir mobutien dans l'exercice de leur fonction à l'Université, du fait surtout de l'épaisseur avant tout philosophique de leurs romans et de la discrétion dont s'entouraient leurs critiques du régime, circonscrites, du reste, dans les marges raisonnables de la fiction³¹. Ngandu, par contre, représente le prototype d'un auteur « mort à lui-même »,³² réactualisant le « mythe de l'artiste maudit »³³ qui n'attend plus rien de ce monde et qui

l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama, au point qu'il serait futile de parler ici de « littérature pour la jeunesse ». Nous aurons à y revenir.

²⁷ Marc Quaghebeur est l'un de rares critiques à avoir entrevu le lien intertextuel existant entre l'œuvre de Valentin Mudimbe (« Préface. Un continent littéraire singulier », in *Nouvelle Histoire de la littérature, op. cit.*, p. 13) et celle de « Pius Ngandu Nkashama dont, dit-il, à bien des égards, plus d'un texte est comme l'avant baroque de ceux de Mudimbe ».

²⁸ MUDIMBE (V. Y.), *L'Autre face du royaume, op. cit.*, p. 103. L'on trouve, bien sûr, chez Mudimbe une thématique de l'injustice sociale et du besoin d'une justice redistributive, développée dans une optique marxiste, notamment dans *Le Bel immonde* (1976). Cependant, les acteurs de l'histoire restent avant tout des personnages investis d'un savoir institutionnel, de purs intellectuels ou des « types » acquis à des débats presque impersonnels d'idées.

²⁹ RIVA (S.), *La Nouvelle Histoire de la littérature, op. cit.*, p. 179-190.

³⁰ A vrai dire, la dictature mobutienne fut une véritable machine à broyer les consciences et, à l'époque, il n'a point existé d'enseignant d'Université qui n'en ait subi quelque conséquence, juste le temps d'une arrestation « préventive » suivie d'un relâchement, par exemple. Cf. RUBANGO (N. Y.), « De Lovanium à la Kasapa via caserne : mémoire d'un pèlerin métis », in *L'Université dans le devenir, op. cit.*, p. 114.

³¹ MUDIMBE (V. Y.), *L'Écart, op. cit.*, p. 92. NGAL (M. a M.), *L'Errance, op. cit.*, p. 67.

³² NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif, op. cit.*, p. 130 et passim.

³³ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif, op. cit.*, p. 128 ; p. 179 et passim. Cf. BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 123

trouve dans son écriture sa seule récompense³⁴. Car, il s'agit d'un écrivain du « réel », de la « mémoire » et de l' « histoire », mais qui n'a jamais cessé pour autant de développer un imaginaire déroutant et de projeter des débats d'idées en filigrane de son œuvre romanesque.

University of Cape Town

³⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif*, op. cit., p. 179.

CHAPITRE III. CAPITAUX, PLACEMENTS ET LUTTE DES PLACES

Quels sont les atouts dont dispose l'écrivain, à son entrée dans le champ littéraire, aux fins de se constituer, à long terme et au travers d'un libre exercice de son métier, en une force susceptible d'influer sur le champ socio-politique, c'est-à-dire de se ménager une « place », tout en se procurant les moyens de subsistance sans lesquels il serait utopique de prétendre à quelque indépendance que ce soit ? La question semble dérisoire, appliquée à toute une génération d'écrivains que l'on pourrait qualifier d'agents appartenant à des pays dépourvus de capital foncier, privés de tout moyen de production des richesses durables, au propre comme au figuré. Car, pour des auteurs issus du prolétariat colonial, il serait vain de parler de « propriétés économiques héritées »¹ ou de « rente, condition de la survie en l'absence du marché »² ; de la même manière qu'il paraîtrait puéril d'évoquer le problème de la pratique d'un art pur, lorsqu'on sait qu'ici l'écriture est avant tout *attestation* et qu'elle revêt toujours un caractère « engagé », puisqu'elle montre continuellement du doigt la blessure originelle qui l'a rendue possible (en réalité, à l'exemple de ce que Bourdieu a observé dans le contexte français, les écrivains transcendent « l'alternative obligée de l'autonomie et de l'engagement »³ ; car, ils veulent être présents aux tâches historiques du moment et conserver, en même temps, une « autorité spécifique fondée sur l'appartenance au monde relativement autonome de l'art, de la science et de la littérature, et sur toutes les valeurs associées à cette autonomie – désintéressement et compétence, etc.⁴ ». Elle tend, cette écriture, à ressortir, au Congo-Zaïre en particulier, à une métaphore de l'exode ou de l'exil⁵ : « la problématique de l'exil, note justement Silvia Riva⁶, [...] est vécue non seulement comme une expérience d'éloignement forcé des lieux (réels ou fictifs) de la mémoire nationale », mais également, de

¹ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 123.

² BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 123.

³ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 462.

⁴ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 462. L'on trouve chez Valentin Mudimbe l'idée de cette honorabilité de l'homme de lettres, qui ne tire sa force que de l'autonomie que lui confère un travail d'où est exclu le désir d'une rentabilité immédiate ; de même la pensée d'un réseau autonome d'intellectuels comme force capable d'influencer le déroulement des événements. Lire également, à propos de l'engagement et/ou de l'autonomie de l'écrivain comme artiste, MUDIMBE-BOYI (E.), « Pourquoi la littérature », en ligne à l'adresse : [www.lepotentiel.com/afficher_article.php?id_edition=&id_article=45710], consulté le 1^{er} décembre 2009.

⁵ Pour plus de détails sur cette thématique chez Pius Ngandu, lire KAYEMBE KABEMBA (E.), « Exil et écriture dans *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne-Quatre-Vingt-Onze* de Pius Ngandu Nkashama », in *Du nègre Bambara au Néropolitain. Les littératures africaines en contexte transculturel*, Metz : Université Paul Verlaine-Metz, Centre de Recherches « Écriture », 2009, 331 p. ; p. 263-279.

⁶ SILVIA (R.), *Nouvelle histoire de la littérature du Congo, op. cit.*, p. 17.

manière beaucoup plus significative, « comme la métaphore de l'expérience de l'écriture »⁷. Que l'on se souvienne ici du cri angoissé du poète, qui s'écrit comme désir de « régenter sa terre / gousse d'or sandale de cuivre »⁸, une terre insaisissable, aliénée. Cri que prolonge ce constat amer du narrateur de *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze*⁹: « [a]yant perdu toute jonction à un héritage concret. Je n'ai hérité de rien et j'ai été spolié de la plus faible partie de la puissance ». Et cette conclusion poignante¹⁰: « [c]'est cela que la vie nous a appris. Un sentiment qui n'est pas le mien, mais celui de toute une génération, gaspillée dans ses idéaux. Le mépris infligé à des êtres de grande espérance et qui n'ont pas encore accepté la défaite de leurs peuples ».

En effet, ce sentiment d'« étrangeté » du pays natal, renforcé par l'avènement des régimes totalitaires africains, est récurrent chez nombre d'écrivains nés dans les années trente et quarante – et même après, tel le cas d'un Kama Kamanda, né en 1952, identifié à un « "marcheur de la vie" », qui « erre sur les routes de l'exil avec, au fond de la mémoire, le souvenir déchirant d'une "patrie moribonde" »¹¹ – et qui ont « en commun une expérience historique et sociale »¹², au-delà d'une simple coïncidence biologique. La plainte est identique, d'Emmanuel Dongala, qui dessine la fresque sanglante d'une tentative de reconquête des terres perdues dans *Un Fusil dans la main, un poème dans la poche* (1973), à Jean-Marie Adiaffi, qui revient, par l'entremise d'un des personnages de *La Carte d'identité* (1981), au problème du vol des terres et du pillage des richesses ancestrales ou encore à Tchikaya Utam'si, dont *Les Méduses ou les orties de la mer* (1982) dénoncent la confiscation d'une terre annexée à un territoire étranger. L'on pourrait également citer l'exemple d'écrivains tels que Pierre Sammy (*L'Odyssée de Mongou*, 1977) et Georges (Mbwil a Mpaang) Ngal (*L'Errance*, 1979), qui, chacun à sa manière, reconduisent le thème de la marginalisation de l'Africain sur son propre sol¹³. Cependant, il faudrait lever toute équivoque sur tel attachement terrien, en évitant de l'assimiler à ce qu'une certaine mythologie de la

⁷ SILVIA (R.), *Nouvelle histoire de la littérature du Congo*, op. cit., p. 17.

⁸ MATALA MUKADI (T.), *Réveil dans un nid de flammes*, Paris : Seghers, 1969, 88 p. ; p. 44.

⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif*, op. cit., p. 185.

¹⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif*, op. cit., p. 185.

¹¹ ALYN (M.), « Préface : Kama Kamanda. Entre l'exil et le Royaume », in KAMANDA (K.), *Œuvre poétique*, Paris : Présence Africaine, 1999, 2016 p. ; p. 887.

¹² SEGALÉN (M.), *Sociologie de la famille*, Paris : Armand Colin / HER, 2000, p. 190.

¹³ Il faudrait s'interdire ici, à l'encontre de DJUNGU-SIMBA (*Les Ecrivains du Congo-Zaïre*, op. cit., p. 226), de prendre pour une simple figure de style les difficultés de scolarisation qu'ont rencontrées des générations d'écrivains congolais moins heureux, puisque leur témoignage ne fait que corroborer le processus de dégradation économique d'où n'est pas encore sorti le Congo démocratique, mais également – nous aurons à y revenir – les exigences de conditions d'admission dans un champ littéraire.

« négritude » a mis sur le compte d'un atavisme propre à l'homme africain¹⁴. Il y a donc là, loin de tout trait identitaire essentiel, une attitude historiquement acquise, consécutive à des pratiques historiques de spoliation, qui ont fini par conforter un sentiment aigu d'appartenance territoriale¹⁵. C'est que la revendication d'une terre propre, en période dite de « décolonisation », constituait d'abord une manière de prise de position légitime, destinée à conjurer, tant soit peu, le « non-lieu » où la colonisation avait conduit des peuples entiers ; même si les nouveaux régimes issus des indépendances africaines n'étaient finalement, comme l'a démontré Mongo Beti dans *Main basse sur le Cameroun* (1972), qu'un relai de « pratiques de dépendance et de coercition, mises au point à l'époque coloniale »¹⁶. Toutefois, dirait-on, l'unanimité qu'a engendré parfois cette conscience d'appartenance culturelle et territoriale n'en annihile nullement la pertinence. Incommensurable, le drame de l'« exclusion » est maintes fois évoqué sous la plume de Ngandu, notamment dans *Le Pacte de sang*¹⁷ : « [i]l s'agit maintenant d'une quête et d'une conquête. Il s'agit, pour nous, de nous fonder une terre qui soit à nous. Sais-tu, Dambuwa, que nous ne pouvons revendiquer pour nous aucune terre ? Sais-tu que nous ne possédons aucun héritage, qui soit des mains, de la sueur, des efforts de ceux qui nous ont portés dans leurs entrailles ? ». Ailleurs, dans *La Mort faite homme*¹⁸, entre autres, l'on voit réapparaître le même constat douloureux d'aliénation : « [s]ur ces terres qui ne nous appartiennent plus, qui ont été arrachées à nos pères par des industries venues d'ailleurs, les plus forts, ce sont eux ».

Ainsi, le problème de la dépossession foncière, en ses significations pratiques et symboliques, croise, en l'amplifiant, la question de la quasi-absence des moyens autonomes de promotion de la culture, en général, et celle de la production et de la destination des œuvres littéraires africaines, en particulier. Lorsque l'auteur s'identifie à « un paria sur les terres étrangères »¹⁹, mieux à « un exclu au bout des terres d'incandescence »²⁰, il montre déjà là l'« homologie structurelle et fonctionnelle » existant entre le lieu d'exercice du métier d'écrivain africain et les apories liées au type de consommation et d'accréditation auquel le produit de ce dernier est d'avance voué (dépourvues d'un marché naturel, les œuvres littéraires échappent rarement à l'extraversion, puisqu'elles semblent destinées à quêter la

¹⁴ HAUSSER (M.), *Pour une poétique de la négritude*, op. cit., p. 206-210.

¹⁵ HAUSSER (M.), *Pour une poétique de la négritude*, op. cit., p. 210.

¹⁶ BRIÈRE (É), « Quand la marge atteint le centre ou de la difficulté de se faire entendre : Mongo Beti et le post-colonialisme », in *Francophonie littéraire du sud. Un divers singulier. Afrique, Maghreb, Antilles*, Paris : L'Harmattan, 2006, 286 p. ; p. 64.

¹⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Pacte de sang*, Paris, L'Harmattan, 1984, 340 p. ; p. 286.

¹⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *La Mort faite homme*, Paris, L'Harmattan, 1986, 258 p. ; p. 250.

¹⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif*, op. cit., p. 131.

²⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif*, op. cit., p. 131.

reconnaissance d'anciennes métropoles, qui en fournissent les lecteurs les plus importants). Il désigne du même coup comme une sorte de « judéité » attachée à sa condition : à défaut d'une patrie concrète, il célèbre un tiers espace, l'écriture, sorte d'« entre-continent » situé à la fois hors de la terre nourricière et de la France²¹. Soutenant apparemment la logique d'une pratique de l'art qui rend caduque la dichotomie « pure » / « engagée », il pose cependant le rapport à l'écriture comme le seul lien que personne ne pourra défaire et, partant, il lie la pratique de l'art à la loi d'un « monde économique à l'envers »²², puisqu'il semble soutenir l'idée de l'accroissement d'un capital symbolique qui ne s'acquiert qu'au prix d'un rétrécissement du capital économique. Le renversement idéologique est de taille, car il s'agit de loger l'ennemi chez soi, c'est-à-dire de s'appropriier l'instrument grâce auquel l'expropriation a eu lieu, l'écriture ayant servi à l'époque coloniale, comme l'a montré Jack Goody²³, de « moyen de certifier et de légitimer l'aliénation de terres qui autrement devaient être sujettes aux droits familiaux ». Ainsi, au lieu d'une rente susceptible de ménager à l'auteur la possibilité de produire à l'abri du besoin et des compromissions, l'on s'aperçoit que, pour la plupart d'écrivains de la génération de Pius Ngandu, l'acquisition d'un héritage s'est opérée suivant un schéma que Martine Segalen, pour ne citer qu'elle, a observé en Europe, à savoir, ici comme là-bas, « la transmission d'un patrimoine s'effectue de façon plus subtile, sous la forme d'une dotation en études, par exemple »²⁴. Car, « [n]ombre de parents considèrent d'ailleurs qu'en donnant à leurs enfants une solide instruction, ils contribuent mieux que par des biens tangibles à les installer dans la vie »²⁵, à en faire des « lettrés » et à leur conférer une autonomie relative.

À ce sujet, il importe de considérer comme révélateurs d'une dimension essentielle du champ littéraire congolais ces propos que Clémentine M. Faïk-Nzuji²⁶, écrivain et professeur à l'Université de Louvain-la-Neuve, attribue à Nicolas Kadima-Nzuji, son père ; propos pouvant s'appliquer, au-delà de leur caractère anecdotique, à la vision patrimoniale de nombre de parents africains, instruits (anciens « évolués » au Congo démocratique) ou simples ouvriers projetant en leur progéniture leurs propres ambitions, au moment des indépendances

²¹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif*, op. cit., p. 127 et 131.

²² BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 123.

²³ GOODY (J.), *La Logique de l'écriture*, Paris : Armand Colin, 1986, 198 p. ; p. 155.

²⁴ SEGALÉN (M.), *Sociologie de la famille*, op. cit., p. 195.

²⁵ SEGALÉN (M.), *Sociologie de la famille*, op. cit., p. 195.

²⁶ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 20.

(c'est ce même sentiment touchant aux « pouvoirs » et aux « possibles »²⁷ issus du capital culturel et scolaire, et capables de procurer une position et de conduire au succès, que l'on retrouve chez la « Grande Royale » de Cheikh Hamidou Kane²⁸): « [l']unique héritage que nous vous léguons sera dans votre tête et dans votre cœur. Avec ça, vous pouvez aller partout dans le monde et garder votre dignité ». Bel hommage rendu à un personnage, qui, de toute apparence, non seulement refuse de s'engluer dans le faux dilemme opposant d'habitude les « traditionnalistes » aux « progressistes », mais symbolise également à lui seul une rente ! Cette leçon du Père clairvoyant, qui, en fait de placement, investit dans l'éducation de ses enfants (c'est-à-dire leur donne la possibilité de devenir des lettrés, qui pourraient tirer profit de leur initiation aux arcanes de l'écriture), réapparaît, d'une façon ou d'une autre, chez la plupart d'écrivains et de critiques congolais appartenant à une génération qu'on pourrait qualifier de « bénie ». C'est le cas notamment chez Valentin Yves Mudimbe, Elisabeth Mudimbe-Boyi ou Pius Ngandu Nkashama lui-même. Elle résulte, à strictement parler, comme l'a noté à bon droit Martine Segalen²⁹, d'une réinterprétation des « traits occidentaux » dans une perspective propre aux cultures africaines, où les solidarités communautaires n'excluent nullement l'idée d'une réussite fondée sur l'effort et l'autonomie individuels³⁰. L'on aura donc, selon les cas, l'image d'un père qui pousse ses enfants dans la voie scolaire en choisissant pour eux les meilleures institutions possibles³¹, la figure d'un géniteur qui voudrait vivre ses propres fantasmes de puissance en son fils³² ou la représentation d'une famille où est apparu très tôt le sens de l'orientation des destinées vers la célébrité³³.

Au total, l'itinéraire littéraire de Pius Ngandu Nkashama, à l'instar du parcours d'autres écrivains nés dans les années quarante, transite par l'acquisition d'un capital scolaire et culturel important, augurant déjà de la place qui sera la sienne au sein d'un champ traversé par des conflits d'hégémonie et où, en guise de récusation des postulats avancés par la « négritude », a commencé une véritable réflexion sur les identités africaines. N'oublions pas que, comme romancier, l'auteur publie pour la première fois en 1972 à Kinshasa, sous le nom

²⁷ MOHONDABEKA (B. P.), « Clémentine M. Faïk-Nzuji : "Tu le leur diras". Le récit véridique d'une famille congolaise plongée au cœur de l'histoire de son pays, Bruxelles, Alice Éditions, 2005, 363 p. », in *Notre Librairie*, n° 161 (Histoire, vues littéraires), mars-mai 2006, Notes de lecture, p. 15.

²⁸ KANE (C. H.), *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, 164 p.

²⁹ SEGALEN (M.), *Sociologie de la famille*, op. cit., p. 279.

³⁰ BUNDUKI (K.-N. Wa T.), « Valeurs de la famille zaïroise, base de notre authenticité », in *Jiwe*, n° 2, p. 14. Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Campus de Lubumbashi, décembre 1973.

³¹ MUDIMBE-BOYI (É.), « Université congolaise », in *L'Université dans le devenir*, op. cit., p. 62.

³² MUDIMBE (V. Y.), *Les Corps glorieux*, op. cit.

³³ MULUMBA NTUMBA (J.), *L'Envers de la liberté*, op. cit., p. 14.

de Ngandu Kabungama, l'extrait d'une de ses premières œuvres narratives (*La Mulâtresse Anna*³⁴) – roman, qui, faute de paraître aux éditions « Lettres Zaïroises » auxquelles il a d'abord été destiné, a été republié en entier en 1983 aux Nouvelles Éditions Africaines (NÉA). Aussi a-t-il connu, à l'époque, le sort habituellement réservé aux « extraits », à savoir l'anonymat. D'ailleurs, la revue *Dombi*, où l'extrait a paru, n'en pouvait assurer qu'une diffusion réduite, insignifiante même à l'échelle nationale ! Car, Ngandu ne se signale à l'attention de la critique qu'avec *La Délivrance d'Ilunga* (1977), pièce de théâtre publiée à Paris, concomitamment à une plaquette de poésie (*Crépuscule équinoxial*) ; c'est en cette période que Ngal et Mudimbe étalent des « rivalités en vue de la captation »³⁵ des honneurs et des profits, au moment où un procès de la « négritude » a déjà été amorcé en des essais « hérétiques » comme ceux de Marcien Towa³⁶, en 1971, et de Stanislas Spero Adotevi³⁷, en 1972 et où apparaissent enfin des penseurs qui récusent « tout discours scientifique élaboré par ceux du dehors » ou qui s'inscrivent en faux contre le discours « ethno-philosophique » africain (de « jeunes loups » qui prennent place dans le champ, à la faveur d'une remise en question des problématiques les mieux établies !)³⁸. C'est également un moment marqué par la publication d'un ouvrage important, *Le Manifeste de l'homme primitif* de Fodé Diawara³⁹, dont le titre rime curieusement avec celui du récit autobiographique de Ngandu, *Vie et mœurs d'un primitif*.

Et il y a lieu de se demander si, à l'époque, il ne s'est pas créé, en rapport avec le roman, comme des conditions d'accès « draconiennes » au champ littéraire congolais (zaïrois). Car, l'on a assisté à une imbrication complexe entre les thématiques littéraires et les problématiques philosophiques, à l'avènement d'une sorte de plate-forme, qui, apparemment, exigeait de la part des écrivains et des critiques une compétence hors du commun, en termes

³⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *La Mulâtresse Anna*, in *Dombi*, Kinshasa : Lettres congolaises, Office National de la Recherche et du Développement (ONRD), juin-juillet 1972. Cf. également RUDURI-KWEZI (B.), « Littérature zaïroise depuis 1968 », in *Synthèses*, n° 1, décembre 1972, p. 54. Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Campus de Lubumbashi, Faculté des Lettres.

³⁵ DURAND (P.), « Introduction à une sociologie des champs symboliques », in *Les Champs littéraires africains*, *op. cit.*, p. 23.

³⁶ TOWA (M.), *L. S. Senghor. Négritude ou servitude ?*, Yaoundé : CLÉ, 1971, 115 p.

³⁷ ADOTEVI (S. S.), *Négritude et négrologues*, Paris : Union Générale des Éditions, 1972, 216 p. Cinq ans plus tard, soit en 1977, Pius Ngandu Nkashama versera au dossier de la critique de la négritude senghorienne un article (« Léopold Sédar Senghor : négritude et poétique », in *Lectures Africaines*, Volume IV, Fascicule 1, p. 39-67. Centre d'études des littératures romanes d'inspiration africaine (CELRIA), Faculté des Lettres, Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Lubumbashi, 1976-1977), qu'il développera sous forme d'ouvrage (*Négritude et poétique : une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor*, Paris : L'Harmattan, 1992, 158 p.).

³⁸ NGAL (M. a M.), « Les orientations actuelles de la littérature et de la pensée africaines », in *Lectures Africaines*, Volume I, Fascicule 2, p. 51-56. Centre d'études des littératures romanes d'inspiration africaine (CELRIA), Faculté des Lettres, Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Lubumbashi, 1972-1973.

³⁹ DIAWARA (F.), *Le Manifeste du primitif*, Paris : Grasset, 1972.

de « poétique » du récit et de phénoménologie de l'altérité. Un « lieu du discours » a vu le jour, dont la « clôture » semblait écarter les agents qui ne bénéficiaient pas d'un capital scolaire conséquent, propre à permettre une appréhension adéquate des enjeux qui s'y déployaient. Il faudrait envisager ici comme la naissance d'une conception élitiste du métier de romancier, qui a fini par faire de la création romanesque avant tout une « affaire de professeurs d'Université », mise à part une critique favorable réservée à une œuvre antérieure, en l'occurrence *Ngando* (1948) de Paul Lomami Tshibamba, assimilé à une sorte de « père des lettres congolaises ». On comprendrait, dès lors, que des romans comme *Les Hauts et les bas* et *Souvenirs du village* de Zamenga Batukezanga, parus en 1971, soient qualifiés par Mukala Kadima-Nzuji⁴⁰ de « tentatives romanesques », alors qu'*Entre les eaux* de Mudimbe, édité deux années plus tard, est gratifié du qualificatif prestigieux de « premier véritable roman zaïrois (congolais) » :

Les espoirs de la littérature romanesque sont suscités par la parution de *Entre les eaux* de V. Y. Mudimbe, premier véritable roman zaïrois. On peut rappeler "les trop minces *Aventures de Mobaron* (1947) par J. D. Basembe ; le roman scolaire et naïf de D. Mutombo, *Victoire de l'amour* (1954) ; le récit épique de Th. Malembe, *Le mystère de l'enfant disparu* (1962), l'autobiographie romancée de Th. Kanza *Sans rancune* (1965), le trop faible *Journal d'un revenant* de Ilunga Kalulu (sic) ; les tentatives romanesques de Zamenga Batukezanga *Les Hauts et les Bas*, *Souvenir du Village*, le roman à thèse de Ngombo Mbala *Deux Vies, un temps nouveau*". On aura fait ainsi le tour de toute la production romanesque au Zaïre.

L'on retrouve là, dans les non-dits d'un discours teinté d'une forte subjectivité, les linéaments de ce qui se donne à comprendre comme une « dialectique de la distinction »⁴¹, autrement dit comme l'instauration d'un « univers » interactif, d'où émerge la loi « de la prétention et de la distinction »⁴² (C'est en ce sens qu'il faudrait comprendre l'attitude d'un Mudimbe, qui commence par attester de la quasi inexistence de la « littérature congolaise », avant de publier son premier roman en 1973, geste perçu comme une tentative d'établissement d'un *terminus a quo* de l'écriture romanesque congolaise⁴³ : ce cas évoque,

⁴⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), « Évolution littéraire en République du Zaïre depuis l'indépendance. Conférence tenue par Kadima-Nzuji Mukala au Centre Culturel Américain, le 26 Avril 1973 », in *Lectures Africaines*, Volume I, Fascicule 2, 1972-1973, p. 125. Centre d'études des littératures romanes d'inspiration africaine (CELRIA), Faculté des Lettres, Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Lubumbashi. KADIMA-NZUJI (M.), « Quelques réflexions autour du livre *Les Hauts et les bas* », in *Lectures Africaines*, *idem*, p. 129-133.

⁴¹ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 181.

⁴² BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 182.

⁴³ DJUNGU-SIMBA (C.), *Les Écrivains du Congo-Zaïre*, *op. cit.*, p.

de toute évidence, un « coup d'audace » stratégique qui permet au personnage de « brûler les étapes » et, ainsi, de « "[faire] irruption" en littérature », de « se faire un nom et une place » en un temps record⁴⁴ !). Cette loi de la distinction, qui renchérit *in obliquo* sur les qualifications universitaires et les compétences intellectuelles (certains critiques sont mis hors jeu comme « critiques du dimanche » et des adjectifs ne manquent pas pour désigner la « production romanesque » : « mince », « déplorable », et les thèmes : « tenus »⁴⁵, lorsque la maîtrise de la langue française n'est pas évoquée), établit déjà la scission fondamentale régissant à ce jour les instances critiques congolaises : division, devenue « classique », entre « littérature populaire »⁴⁶, dont le paradigme est l'œuvre de Zamenga, ancien employé de l'administration sociale de l'Université Lovanium⁴⁷, et « littérature élaborée ou sophistiquée »⁴⁸, représentée, d'après les critiques universitaires, d'abord par Mudimbe et Ngal. À ces auteurs on adjoindra plus tard, suivant la même optique, d'autres noms, en l'occurrence Ngandu, Bwabwa wa Kayembe, Mpoyi-Buatu, auteur de *La Ré-production*, Bolya Baenga, Djungu-Simba, Tshisungu Wa Tshisungu, Achille F. Ngoye, etc. En outre, l'on ne doit pas perdre de vue le lien de connivence qui existe entre cette conception intellectualiste de la littérature et les tendances générales de « la littérature et de la pensée africaines » telles qu'elles peuvent être observées à partir des années soixante-dix, avec, notamment l'apparition d'une nouvelle critique littéraire fondée sur les acquis les plus novateurs d'une critique radicale de l'épistémologie occidentale⁴⁹. En ce sens, organisé en 1973, le colloque de Yaoundé sur « Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation » peut être considéré, au vu des résolutions retenues à son issue, comme un moment capital de cette quête d'« authenticité ». C'est que l'on assiste là à l'ébauche du processus d'autonomisation d'un champ, qui cherche à se constituer sa propre juridiction, où les plus nantis, scolairement et symboliquement parlant, se chargent d'édicter les normes de la cooptation et de l'accréditation. De la sorte, la « lutte des places » prend déjà appui sur une espèce de *cursus honorum* :

⁴⁴ VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 217-218.

⁴⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), « Évolution littéraire en République du Zaïre », *art. cit.*, p. 127.

⁴⁶ CHIWENGO (N.), « Zamenga Batukezanga, l'excavateur de vérités. Les paradoxes d'un discours libérateur », in *Congo-Meuse. Figures et paradoxes de l'Histoire au Burundi, au Congo et au Rwanda*, Vol. 2, Bruxelles : AML / Paris : L'Harmattan, 2002, 810 p. ; p. 480-481. Voir également RIVA (S.), *Nouvelle Histoire de la littérature*, *op. cit.*, p. 196. NGAL (G.), *Littératures congolaises*, *op. cit.*, p. 162. DJUNGU-SIMBA (C. K.), *Les Écrivains du Congo-Zaïre*, *op. cit.*, p. 253-256.

⁴⁷ RUBANGO (N. Y.), « De Lovanium à la Kasapa via caserne: mémoire d'un pèlerin métis », in *L'Université et le devenir*, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁸ CHIWENGO (N.), « Zamenga Batukezanga », in *Congo-Meuse*, *op. cit.*, p. 197.

⁴⁹ NGAL (M. a M.), « Les Nouvelles orientations », in *Lectures Africaines*, *op. cit.*, p. 61-62.

la stratégie de conquête du pouvoir littéraire correspond à une conquête de pouvoir dans l'ensemble du domaine culturel, et enfin dans l'ensemble du domaine social. En se rendant maîtres des modèles linguistiques et esthétiques, les hommes du cursus se trouvent en situation d'occuper des positions de plus en plus en vue, à mesure que la littérature s'affirme comme le secteur vedette de la vie culturelle⁵⁰.

Était alors en vogue, à l'époque, un mythe, relevé en 1969 par Jean-Pierre N'Diaye⁵¹, qui renchérisait sur la nécessité d'effectuer au moins une partie de sa formation en Europe. Il a existé dans le Lubumbashi des années soixante-dix et au-delà un culte du diplôme délivré par les institutions étrangères, principalement européennes, dont la seule mention faisait monter la note de crédibilité du titulaire auprès des élèves. L'on étalait alors avec complaisance les titres obtenus, jusqu'aux moindres certificats, et l'on se réclamait de maîtres prestigieux, tels Althusser, Lacan ou Guitton ! L'on retrouve les traces de ce phénomène, transposé dans un nouveau contexte historique, jusque dans des propos plus récents, notamment ceux de Ngandu, qui, au regard de la corruption gangrénant l'actuelle Université congolaise et de la vétusté avancée de l'infrastructure de celle-ci, a raison de considérer comme « inaliénable » son doctorat obtenu à Strasbourg⁵². Ce qui ne fait que refléter la hauteur des exigences liées à l'entrée dans un champ régi par une « pratique des éloges croisés et des polémiques communes »⁵³. De là, à créer un effet inhibiteur des vocations littéraires au Congo-Kinshasa, il n'y a qu'un pas, et qui est vite franchi ! Tout compte fait, les écrivains congolais accrédités sont presque tous des « professeurs d'Université » avant d'être des écrivains. Ce métier, qui n'est en rien « second », leur fournit les moyens de subsistance (dérisoires au Congo-Kinshasa !) et leur permet parfois d'autofinancer leur travail (l'on se référera ici au *Giambatista Viko* de Ngal, dont la première édition est un « compte d'auteur »). Quelques uns, dont Ngandu, occupent ou ont eu à occuper des postes dans des maisons d'édition parisiennes (c'est également le cas d'un Mukala Kadima-Nzuji, qui fut longtemps directeur littéraire à « Présence Africaine »), avant de trouver leur planche de salut dans une carrière d'enseignants au service d'Universités étrangères plus nanties, dont les rémunérations assurent plus que l'essentiel. Quoiqu'il en soit, le succès commercial ne constitue nullement la motivation des uns et des autres, et encore moins les gratifications pouvant découler d'une éventuelle cooptation politique.

⁵⁰ VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 194.

⁵¹ N'DIAYE (J.-P.), *Élites africaines et culture occidentale. Assimilation ou résistance ?*, Paris : Présence Africaine, 1969.

⁵² NGANDU NKASHAMA (P.), « En exclusivité », art. cit.

⁵³ VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 43.

Le panthéon d'écrivains et de critiques littéraires congolais (eux aussi, « écrivains » à leur manière) professant à l'étranger est, en effet, impressionnant du point de vue du capital symbolique accumulé (transformé au fil du temps en un capital économique appréciable). Ainsi, si Clémentine M. Faïk-Nzujî, par exemple, la fondatrice du cercle littéraire « La Pléiade » et qui passe pour « une experte reconnue pour les symboles et les signes graphiques africains »⁵⁴, s'est fixée en Belgique, où elle vient d'obtenir son éméritat à l'Université Catholique de Louvain, Valentin Yves Mudimbe, un polyglotte qui maîtriserait « plus d'une dizaine de langues modernes »⁵⁵, en plus des langues anciennes, a enseigné à Louvain, à Paris-Nanterre, pour s'ouvrir ensuite au monde universitaire américain à partir de 1983, en commençant par Haverford College. De même, il a été, par la suite, professeur invité à Harvard, à Stanford, à Yale, à Princeton, à Cornell⁵⁶, au Mexique, etc., hormis le fait qu'il occupe ou qu'il a occupé la chaire de littératures comparées et celle de poétique, respectivement à Duke University et à l'Université Libre de Berlin. Georges Ngal, par contre, a eu le privilège d'animer, dans les années 1974-1975, la « *Chaire de Coopération de l'AUPELF* (Association des universités partiellement ou entièrement de langue française) »⁵⁷, en un pèlerinage qui l'a conduit aux Universités de Montréal, de Laval, de Sherbrooke, de Liège, de Nice, de Paris-Sorbonne, de Bordeaux 3 et à l'Institut d'Études Politiques de Bordeaux. Il a ensuite occupé des postes de professeur associé à Paris 4-Sorbonne, à Grenoble 3 et à Nanterre, outre des enseignements dispensés dans des institutions universitaires américaines et un passage à l'Université de Bayreuth, qui clôt sa carrière. Il faudrait noter, enfin, qu'il a rempli, des années durant, la fonction de consultant à l'ACCT, à l'UNESCO au CRDI⁵⁸.

Mis à part le fait qu'il a été, entre autres, Professeur invité à l'Université d'Aarhus au Danemark ainsi que dans plusieurs institutions universitaires américaines, notamment au Hamilton College et aux Universités du Montana, de New Mexico, d'État de Portland, Pius Ngandu Nkashama, lui-même, a professé tour à tour à Annaba et à Constantine (Algérie), à Limoges, avant d'être titularisé à Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, et a joint, à partir de 2000, l'Université d'État de Louisiane aux États-Unis d'Amérique, à Bâton Rouge, où il a été

⁵⁴ RICARD (A.), « Clémentine Nzujî à Lubumbashi en décembre 2001 », in *Figures et paradoxes de l'Histoire*, op. cit., p. 559.

⁵⁵ MUDIMBE (V. Y.), *Les Corps glorieux*, op. cit., p. 129.

⁵⁶ MUDIMBE (V. Y.), *Les Corps glorieux*, op. cit., p. 129.

⁵⁷ NGAL (G.), *Littératures congolaises*, op. cit., p. 199.

⁵⁸ NGAL (G.), *Littératures congolaises*, op. cit., p. 199.

nommé « Distinguished Professor » et est chef du département de français et directeur du Centre d'Études Françaises et Francophones.

L'on ne peut passer sous silence d'autres noms moins fréquemment cités, mais qui n'en sont pas pour autant des figures négligeables du champ : tels Mukala Kadima-Nzuji, qui a enseigné dans plusieurs universités européennes, dont celle de Bayreuth, Élisabeth Mudimbe-Boyi, professeur de littératures comparées à l'Université de Stanford, Mwatha Musanji Ngalasso, professeur à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3 et fondateur du Centre d'Études Linguistiques et Littéraires Francophones et Africaines (CELFA) à la même Université, Pascal Nyunda Ya Rubango, professeur aux Universités de Creighton et d'Omaha, Jennifer Ngwarsungu Chiwengo, enseignante de littératures africaines et afro-américaines à Creighton University, etc. Au départ de Lubumbashi, il s'agit déjà d'écrivains et de critiques à fort capital intellectuel. Ceux-ci cumulent parfois les fonctions, puisque, dès leur entrée dans la carrière, certains d'entre eux sont à la fois producteurs et consommateurs littéraires. Ils dirigent les cercles littéraires, les maisons d'édition et font occasionnellement figure de mécènes. Mudimbe, notamment, soutient les néophytes et les écrivains confirmés au travers du « Mont Noir », une institution éditoriale fondée, dit-on, par ses soins, et offre généreusement ses services comme préfacier illustre (il préface, à l'occasion, *Je ne suis pas un sorcier* de Pie Tshibanda édité chez Saint-Paul Afrique⁵⁹), alors que Ngal dirige la collection « Objectif 80 » de la même maison d'édition. L'on découvre là des indices probants d'un « sous-champ de production dite restreinte (où les œuvres sont essentiellement produites pour un public cultivé, qui peut se réduire à la seule communauté des pairs »⁶⁰ ; car, elles « ne sont pas soumises à des critères de rendement immédiat et sont généralement destinées à enrichir le patrimoine littéraire »⁶¹). Il n'est que de rappeler ici – nous y reviendrons – le conflit ouvert qui, en 1972, a opposé le cercle académique de Lubumbashi à l'Union des Écrivains Zaïrois (UEZA), celui-là accusant celle-ci de vouloir détourner le sens de la création littéraire au profit d'objectifs inavouables⁶² :

On retrouvera les mêmes protagonistes en lice dès 1972, à la suite de la décision des instances suprêmes du Parti-État de créer une corporation unique regroupant tous les écrivains du pays. Les écrivains se réclamant de l'Université se retrouvent cette fois-ci tous à Lubumbashi où le pouvoir politique vient de regrouper, à partir de l'année-académique

⁵⁹ TSHIBANDA (WA MWELA BUJITU) (P.), *Je ne suis pas un sorcier*, Kinshasa, Saint-Paul Afrique, 1981, 144 p.

⁶⁰ DURAND (P.), « Introduction à une sociologie des champs symboliques », in *Les Champs littéraires*, op. cit., p. 37.

⁶¹ DURAND (P.), « Introduction à une sociologie des champs symboliques », art. cit., p. 37.

⁶² DJUNGU-SIMBA (C. K.), *Les Écrivains du Congo-Zaïre*, op. cit., p. 255.

1971-1972, les Facultés des Lettres des anciennes universités (Université de [sic] Lovanium de Kinshasa, Université Officielle de Lubumbashi et Université Libre de Kisangani) pour faire partie d'un seul campus universitaire. Ces écrivains (Kadima-Nzuji, Clémentine Faïk-Nzuji, Mudimbe, Ngal, Ngandu-Nkashama, Sumaili, etc.) prennent nettement leurs distances vis-à-vis de l'UEZA dont le siège est dans la capitale, à Kinshasa. Leur diagnostic est sans appel : « les fossoyeurs de notre littérature sont précisément ceux-là qui s'étaient assigné pour mission de la promouvoir ». Et la critique ne s'arrête pas à la seule institution UEZA. Les instances de sociabilité, celles de reproduction et de diffusion, de légitimation et de consécration, tout y passe.

Aussi, loin de renvoyer à de simples prétextes destinés à camoufler un échec⁶³, les fréquentes justifications d'abandon scolaire, alléguées par nombre d'écrivains congolais nés dans les années quarante et au-delà, ne feraient-elles que conforter un malaise lié, pour ainsi dire, à un clivage de majoration et de minorisation dans un champ littéraire, fondé sur la prise en compte d'un *background* où les titres académiques jouaient un rôle de premier plan – à la limite, l'on y verrait un avatar des modalités d'admission en vigueur, à une certaine époque, dans les cercles dits d'« évolués »⁶⁴. Car, on l'a dit, il s'est formé assez tôt comme un groupe de référence constitué d'agents dont les gains académiques et symboliques en imposaient, et qui seraient à l'origine d'un « complexe du diplôme ». Et ce sont eux qui font fonction d'« hommes de la norme », rompus à la critique et à la théorie et formés aux meilleures écoles philologiques et linguistiques⁶⁵ (la barre a été, pour ainsi dire, placée très haut, en vue de réduire le nombre de prétendants à l'entrée dans le champ !). Ce sont eux également qui s'occupent de la promotion de jeunes talents, nouveaux entrants dans le champ, et qui se prononcent sur leur avenir, éventuellement sur les « promesses » qu'ils peuvent représenter. Il est enfin significatif qu'ils aient commencé comme critiques ou comme critiques et poètes, avant d'aborder le genre romanesque. Une certaine cohésion a semblé cimenter leurs positions de départ, autour de l'orientation à donner au champ, jusqu'à ce que des joutes stimulantes révèlent des rivalités latentes, canalisées, au Congo-Zaïre, par deux figures de proue, Ngal et Mudimbe. Sortes de « repères par rapport auxquels tous devront se situer »⁶⁶, ils formeront, pour Ngandu et pour tant d'autres, « l'image des grands devanciers par rapport auxquels on se

⁶³ DJUNGU-SIMBA (C.K.), *Les Écrivains du Congo-Zaïre*, op. cit., p. 226-227.

⁶⁴ KADIMA-NZUJI (M.), *La littérature zaïroise de langue française (1945-1965)*, Paris : Karthala, 1984, 345 p. ; p. 38. Sur l'origine d'une certaine conception élitiste de l'écriture congolaise, lire NGANDU NKASHAMA (P.), « "La Voix du Congolais" et la prise de conscience des évolués », in *Lectures Africaines*, Vol. I, Fasc. 1, p. 6. Centre d'Etudes des Littératures Romanes d'Inspiration Africaine (CELRIA), Faculté des Lettres, Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Lubumbashi.

⁶⁵ VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 194.

⁶⁶ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 330.

pense et on se définit »⁶⁷. Ainsi, l'on relèvera, au-delà de 1973, l'âpreté d'une lutte pour le *leadership*, qui tend vers la conception d'une légitimité issue d'un « cumul d'écrits » et « d'acquis »⁶⁸ (*publish or perish* !). Lutte que des personnages du *Giambatista Viko* de Ngal résumant de manière plaisante, en des termes empreints de jalousie ou dénotant d'un esprit de concurrence, notamment à l'annonce d'une étude produite par un collègue mal-aimé, dont la liste de publications s'est « allongée »⁶⁹ :

- Cela allonge donc sa liste ! Je dois la lire. Eviter surtout d'en parler aux membres de l'Institut. Il ne faut surtout pas que les illusions dont se nourrit cet énergumène prennent de jour en jour en lui des racines profondes. Mon indignation est viscérale. Une seule personne dont on doit parler !

Comment cette revue [la *Revue des Sciences de l'homme*] dont la renommée scientifique est internationale a-t-elle eu la faiblesse de publier un tel navet. La langue à peine maîtrisée. Tu devrais donner dans le numéro 10 la réplique pour relever le défi et faire taire définitivement cet élément... !

Il est évident que cette « lutte des places » – dont Ngal a donné une version parodique, qui révèle un usage singulier des « cartes de visite » et des « état[s] bio-bibliographique[s] »⁷⁰ ainsi que l'absurdité d'une « folie des grandeurs » capable de pousser un écrivain-enseignant à investir « dans les dîners » le « tiers de [son] salaire »⁷¹, en vue de capitaliser des intérêts de relations (il s'agit là de la réécriture d'un passage de *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert touchant aux stratégies mondaines de promotion personnelle⁷²) – ne concerne pas qu'un seul pays. Car, il est, en réalité, caractéristique du fonctionnement de tout le champ intellectuel africain dans les années soixante-dix, date de naissance de Pius Ngandu Nkashama comme écrivain – et l'on ne peut s'empêcher, ici, de se demander si la tendance polygraphique de celui-ci ne s'inscrit pas, entre autres, dans le droit fil des exigences élevées d'un champ où toute émergence du lot nécessitait des stratégies visant à l'accumulation des gains de reconnaissance. Somme toute, l'hypothèse suivante, empruntée à Georges Ngal⁷³, expliquerait, à quelques nuances près, certains traits déterminants du travail littéraire et

⁶⁷ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 331.

⁶⁸ VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 194.

⁶⁹ NGAL (M. a M.), *Giambatista Viko*, op. cit., p. 18.

⁷⁰ NGAL (M. a M.), *Giambatista Viko*, op. cit., p. 43.

⁷¹ NGAL (M. a M.), *Giambatista Viko*, op. cit., p. 36.

⁷² Cité par BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 44.

⁷³ NGAL (G.), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris : L'Harmattan, 1994, 137 p. ; p. 106-107.

critique de Ngandu – dans ses élans d’adhésion comme dans ses mouvements de dissidence – ainsi que de plusieurs autres littérateurs :

La position de nombreux critiques africains n’est compréhensible que replacée dans le contexte des années 70 qui coïncident avec la fin de la première décennie des indépendances africaines. Années du constat de faillite de celles-ci, qui appelèrent une réévaluation des voies et concepts de la création et une redéfinition des nouveaux outils du discours africain. Période d’une intense activité intellectuelle de l’élite, qui s’est traduite en symposiums, colloques, congrès, création de sociétés savantes. Le mot de passe à l’époque était l’élaboration de l’intérieur d’un nouveau discours (scientifique) africain, par opposition à celui élaboré par ceux du dehors. Ce fut la période de récusation radicale des discours ethnologique et scientifique.

Contentons-nous de dire ici que le principe explicatif de l’œuvre de Ngandu s’articule à la fois sur l’individuel et le collectif. Il renvoie non seulement aux contours d’une vie familiale et aux prescrits d’un contexte historique, mais également à une capacité insoupçonnée de liberté qui concerne la part de création de l’auteur. Celui-ci « ne se pose qu’en s’opposant », pris en un champ de forces où se déploient des stratégies d’émergence individuelle (Nous aurons à y revenir). Ainsi, il apparaît que Pius Ngandu Nkashama a dû d’abord produire à l’ombre de deux devanciers illustres, Valentin Yves Mudimbe et Georges Ngal. Ces auteurs appartiennent au groupe d’écrivains africains, pour ainsi dire, de la première « rupture », qui prennent place en un divorce d’avec une critique « ethnologique », d’inspiration coloniale, et qui veulent définir eux-mêmes, en tant que citoyens du continent noir, les enjeux d’une nouvelle pratique de l’écriture et les règles de fonctionnement d’un espace littéraire propre. Aussi inaugurent-ils, avec d’autres homologues africains et à la suite d’un Albert Gérard, par exemple, promoteur de la première étude d’envergure sur la littérature des autochtones du Congo-Kinshasa⁷⁴, l’ère de la « "critique universitaire" dont l’instrument principal d’expression est la thèse ou l’ouvrage scientifique »⁷⁵. Il n’est pas indifférent de noter également qu’ils figurent parmi les tout premiers Noirs de la « postcolonie » (Mbembe), diplômés d’institutions universitaires reconnues, à occuper des postes de professeurs dans les nouveaux établissements supérieurs qui ont vu le jour aux alentours de la période des « indépendances ». Possédant une idée précise de la « chose » littéraire, ils ne s’empêchent

⁷⁴ Il s’agit de la thèse de Mukala Kadima-Nzuzi (publiée sous le titre : *La Littérature zaïroise de langue française*, op. cit., p. 13), dont l’objet est de « cerner » et d’« analyser », au-delà des analyses jugées tendancieuses d’un Jean-Marie Jadot, « les conditions objectives d’apparition d’une littérature africaine en langue française ».

⁷⁵ MATESO (L.), *La littérature africaine et sa critique*, Paris : ACCT-Karthala, 399 p. ; p. 134.

pas de vouloir en assurer la promotion, en créant notamment des maisons d'éditions – l'on doit ainsi à l'un et à l'autre respectivement le « Mont Noir » et « Alpha-Oméga », cette dernière maison n'ayant existé que de nom. Ils se situent déjà, dans les années soixante-dix, à une longueur d'avance par rapport à leurs collègues nationaux et représentent des « capacités » susceptibles d'être mises à contribution à l'échelle continentale, dans le processus de constitution d'une sorte d'académie africaine qui exigeait une intégration régionale des compétences.

Sorti en 1968, à l'âge de trente-deux ans, docteur en lettres et sciences humaines de l'Université de Fribourg, en Suisse, avec une thèse remarquable sur Aimé Césaire⁷⁶, Ngal, le « doyen » du champ, jouit également d'une formation solide en philosophie, en théologie et en sociologie. Il se révèle à l'attention de la communauté universitaire notamment par son *Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie* et ses fameuses *Tendances actuelles de la littérature africaine*⁷⁷, étude concise mais appréciable, mettant en exergue la perspicacité d'une pensée polyvalente et la solidité d'une érudition éprouvée. Mudimbe, son cadet de quelques années, obtient à vingt-neuf ans, en 1970, son doctorat en philosophie et lettres à l'Université de Louvain, à la faveur d'une étude de linguistique⁷⁸, pour aborder ensuite des études encore plus arides, portant sur l'épistémologie des sciences humaines. Les deux font d'abord figures de « mousquetaires », puisqu'une certaine complicité semble les rattacher au départ, autour de la nécessité d'innover dans le domaine du roman africain. Ils constituent les « chefs de file » qui, pour emprunter le beau mot d'Alain Viala⁷⁹ formulé à propos des générations littéraires françaises du 17^e siècle, « donnent aux jeunes qui se joignent à eux leur patronage et leur soutien et, en retour, en reçoivent des signes de déférence ». C'est en relation avec leur cursus que naît comme une exigence de « rattrapage » dans le champ littéraire et intellectuel congolais, les jeunes entrants devant négocier la première étape de leur percée à l'ombre des « aînés tutélaires ». Aussi pourrait-on saisir tout le sens de cette envolée enthousiaste de Pius Ngandu Nkashama, à l'époque des attachements indéfectibles aux figures maîtresses du champ, c'est-à-dire dans les années soixante-dix :

Actuellement, il y a plus d'amateurs que de praticiens. Les journaux nous ont habitués à ces recensements frelatés qui font souvent la honte des mieux avertis. Chaque navet est une

⁷⁶ NGAL (M. a M.), *Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie*, Dakar / Abidjan : N.É.A., 1975, 293 p.

⁷⁷ NGAL (M. a M.), *Tendances actuelles de la littérature africaine d'expression française*, Kinshasa : Mont Noir, 1973, 62 p.

⁷⁸ MUDIMBE (V. Y.), *Air. Étude sémantique*, Vienne: Acta Ethnologica et Linguistica, 1979.

⁷⁹ VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain, op. cit.*, p. 199.

révélation, et tout téméraire un génie. Seuls quelques-uns, dont le pionnier Ngal, qui avait brillamment défendu le roman africain au colloque de Sherbrooke (Canada) et l'exégète Mudimbe, avec sa rigueur scientifique, méritent quelque considération⁸⁰.

Bien plus, à eux seuls les deux auteurs auraient représenté, à en croire le même Ngandu⁸¹, l'avenir de l'institution littéraire congolaise :

Tous les regroupements littéraires qui ont vu jour dans notre pays ont quelque peu foiré : « La Pléiade », « Balise », etc. La faute n'incombe pas toujours aux responsables. Tout n'est pas perdu pour autant. Les Éditions du Mont Noir, à l'instar des éditions « Clé » du Cameroun, sont là pour témoigner de la vitalité de notre génie littéraire. Sous la direction de V. Y. Mudimbe, actuellement doyen de la Faculté des Lettres à l'UNAZA (Lubumbashi) et G. Ngal, chef de département à la même faculté, elles ont publié des plaquettes d'une certaine valeur.

Au fond de cette allégeance digne d'un néophyte gît une intention de positionnement dans la « cour des grands » : en 1972, Pius Ngandu Nkashama n'était qu'un jeune « assistant » fraîchement moulu de la Faculté de Philosophie et Lettres de Lovanium (il débute sa carrière en 1970 comme assistant à l'Université Lovanium⁸²). Car, il n'a pu obtenir son doctorat d'Etat que presque dix ans après, soit en 1981 – diplôme qu'il aurait décroché sûrement plus tôt, n'était le calvaire qu'il a connu du fait de son esprit trop indépendant – même s'il semblait déjà incarner, par rapport aux deux devanciers illustres, le troisième « mousquetaire » (en témoignent des articles de critique littéraire de haute facture, qui lui valaient déjà l'estime de ses élèves et de ses pairs). Une amitié solide le lie alors à Valentin Mudimbe, avec qui il signe, entre autres, un article destiné à des *Mélanges offerts à L. S. Senghor*⁸³, et dont il se plaît à mentionner le soutien⁸⁴. Et même, jusqu'à une certaine époque, des clins d'œil amicaux, insérés dans la trame de la fiction, traduisent parfois chez Ngandu le souci d'afficher une certaine complicité intertextuelle avec Mudimbe (et l'on sait que de telles marques d'attachement ne sont jamais loin de se transformer en leur contraire). Telle, sans parler de certaines similitudes thématiques, l'expression « Air-peut-être » consignée dans *May*

⁸⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), « La littérature au Zaïre depuis l'indépendance » (cité par DJUNGU-SIMBA [C. K.], *Les Écrivains du Congo-Zaïre*, op. cit., p. 255).

⁸¹ NGANDU NKASHAMA (P.), « La littérature au Zaïre » (cité par DJUNGU-SIMBA [C. K.], *Les Écrivains du Congo-Zaïre*, op. cit., p. 255-256).

⁸² KALONJI (M. T. Z.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 146.

⁸³ MUDIMBE (V. Y.) et NGANDU NKASHAMA (P.), « De la satire comme témoin historique. Réflexions à propos de l'Apocoloquintose du Divin Claude de Sénèque », in *Mélanges offerts à L. S. Senghor*, Dakar / Abidjan / Paris : N.É.A., 1977, p. 315-323.

⁸⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *Littératures africaines*, op. cit., p. 14.

*Britt de Santa Cruz*⁸⁵, expression reprise aux *Carnets d'Amérique*⁸⁶ de Mudimbe, pour désigner l'ancienne compagnie d'aviation congolaise de triste mémoire, « Air-Zaïre », passée experte en annulations intempestives de vols ; ou encore telle notation – qui fait écho à *Shaba deux*⁸⁷ – glissée dans *Mariana*⁸⁸, concernant l'évacuation, en temps de guerre, de religieuses européennes missionnaires d'Afrique, geste qui trahirait l'idéal de la communauté de destin censé régir, hors tout clivage ethnique et racial, les ordres catholiques. Enfin, jusqu'en 1989 au moins, il n'était pas surprenant d'entendre l'auteur évoquer avec complaisance, comme étape marquante de sa carrière, ses « responsabilités au Congrès international des études africaines pour sa session de décembre 1978 à Kinshasa, aux côtés de V. Y. Mudimbe »⁸⁹.

Cependant, Ngandu prend ses distances vis-à-vis de Mudimbe au fur et à mesure qu'il s'affirme dans le champ, jusqu'à la manifestation d'une rupture évidente, disséminée à travers quelques unes de ses œuvres. C'est notamment le cas dans *Citadelle d'espoir* (1995), où il « indexe » un essai de Mudimbe, *Autour de la nation*⁹⁰, le classant parmi les ouvrages qui auraient contribué à affermir la dictature mobutienne (l'intention ultime de ce livre serait « machiavélique » : c'est comme si l'auteur a « vendu la mèche » au pouvoir, sous prétexte de réfléchir sur le concept de « nation » !) – cette thèse est relayée par un critique congolais, Huit Mulongo⁹¹, ancien élève de l'Université Paris-8 Saint-Denis et actuel professeur de lettres françaises à l'Université de Lubumbashi. En effet, celui-ci, en une brève notice, laisse entendre que Mudimbe aurait « flirté » avec le régime de Mobutu avant de s'en éloigner (restitution historique des faits ou manière de faire tomber celui-ci du piédestal où l'ont installé ceux qui ne jurent que par sa « virginité » politique ?) :

Entre 1971 et 1973, il [Mudimbe] flirte avec le pouvoir mobutiste dans la philosophie duquel il publie un essai intitulé *Autour de la Nation*. Il est le premier scientifique au sommet dont le pouvoir est fier. Mais sa carrière littéraire qui s'affirme véritablement en 1973 amorcera une distance nette qu'il prend et qui surprend le pouvoir. En effet, en 1973 les éditions Saint-Germain Près (sic), à Paris publient *Entretailles, suivies de fulgurance d'une lézarde* (sic) (poésie) qui annonce les couleurs critiques, sous le mode poétique.

⁸⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), *May Britt de Santa Cruz* (Théâtre), Paris : L'Harmattan, 1993, 159 p. ; p. 73.

⁸⁶ MUDIMBE (V. Y.), *Carnets d'Amérique*, Paris : Saint-Germain-des-Prés, 1973.

⁸⁷ MUDIMBE (V. Y.), *Shaba deux*, *op. cit.*, p.

⁸⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *Mariana*, *op. cit.*, p.

⁸⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, Paris : L'Harmattan, 1989, 301 p. ; p. 297.

⁹⁰ MUDIMBE (V. Y.), *Autour de la nation*, *op. cit.*

⁹¹ MULONGO KALONDA-BA-MPETA (H.), *De la marginalisation à la nationalisation*, *op. cit.*, p. 113.

Quoiqu'il en soit, le problème devient plus sérieux lorsque Ngandu, par rapport à ce qu'il semble considérer comme des défis majeurs africains d'aujourd'hui, doute de la pertinence actuelle des travaux de Mudimbe. Car, dit-il, « [i]l n'est plus profitable actuellement de commenter la manière dont l'antique ethnologie avait donné à l'univers africain des contours qui ne relevaient d'aucune discipline rationnelle »⁹². C'est là une remise en question du pivot de toute l'œuvre scientifique de Mudimbe, dont les pièces maîtresses restent à ce jour *The Invention of Africa*⁹³ et *The Idea of Africa*⁹⁴. Ngandu souligne alors, à la suite de Justin Bisanswa⁹⁵, le mode de l'alibi sur lequel se déploierait toute la démarche scientifique de Mudimbe (bien qu'il prenne soin de ne pas citer de nom, il n'est cependant pas difficile de savoir de qui il parle), en donnant exprès à voir la mission du « Poète » comme refus d'« être le gestionnaire d'une société qu'un (sic) n'a pas produite lui-même à l'existence, ni de se faire le délégué d'un discours social qu'il n'a pas inventé »⁹⁶. Ces propos prolongent en la précisant davantage une recommandation adressée apparemment aux Africains et contenue déjà dans *Citadelle d'espoir*⁹⁷, à savoir « ne pas répondre aux questions insidieusement frustrantes que les autres se posent sur nous, alors que celles qui nous étreignent à la gorge nous asphyxient presque ». Et même, Ngandu dénonce le caractère élitiste du travail de Mudimbe (toujours sans le citer !), dont le vif penchant pour les « aphorismes métaphysiques » est devenu quasi légendaire, et relève son inutilité à identifier une parole véritablement libératrice : « [ce] n'est plus telle caste désignée, affirme-t-il, tels individus privilégiés par l'instruction universitaire ou autre, ou même par le cumul des aphorismes métaphysiques qui identifieront cette parole premier (sic) ». Et finalement, cette parodie d'une expression qu'affectionne Mudimbe : « [l]e temps est sans doute au rêve et à l'illusion »⁹⁸. Il ne s'agit pas moins là d'une stratégie de légitimation déployée d'habitude par « les écrivains les plus "jeunes" structurellement [...], c'est-à-dire les moins avancés dans le processus de légitimation »⁹⁹ : comme en un geste

⁹² NGANDU NKASHAMA (P.), « De la métaphore à l'image mythique : aspects sacrés de l'environnement », disponible à l'adresse [<http://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/de-la-metaphore-a-%e2%80%99image-mythique>], consulté le 1^{er} décembre 2009.

⁹³ MUDIMBE (V. Y.), *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 1988, 241 p.

⁹⁴ MUDIMBE (V. Y.), *The Idea of Africa*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, XVII+234 p.

⁹⁵ BISANSWA KALULU (J.), « V. Y. Mudimbe », in *Cahiers d'Études Africaines*, n° 160, 2000, disponible à l'adresse [<http://etudesafricaines.revues.org/index45.html>], consulté le 4 novembre 2009.

⁹⁶ NGANDU NKASHAMA (P.), « De la métaphore à l'image mythique », *op. cit.*

⁹⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *Citadelle d'espoir*, *op. cit.*, p. 17. NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif*, *op. cit.*, p. 129. Lire également MUDIMBE (V. Y.), *L'Autre face du Royaume*, *op. cit.*, p. 120.

⁹⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), « De la métaphore à l'image mythique », *op. cit.*

⁹⁹ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 333.

iconoclaste, ceux-ci « refusent ce que sont et font leurs devanciers plus consacrés, tout ce qui définit à leurs yeux la vieillesse, poétique ou autre (et qu'ils livrent parfois à la parodie) »¹⁰⁰.

C'est qu'une différence latente distinguait déjà Ngandu de Mudimbe, du point de vue de l'héritage qui les a préparés à leur profession d'enseignants et à leur métier d'écrivains. Car, le premier, qui cite avec complaisance ses maîtres (Willy Bal, Victor Bol, Frantz Crahay et Jacques Poucet, Vincent Mulago, etc.) inscrit sa trajectoire dans la ligne pure d'une formation scolaire classique, articulée autour de « la patience de la pratique philologique »¹⁰¹, de l'« amour du texte littéraire »¹⁰² et de l'introduction « à l'esthétique »¹⁰³ ainsi qu'autour de « la pratique philosophique »¹⁰⁴ et de « la philologie latine »¹⁰⁵. Le second, quoiqu'il bénéficie des acquis d'un parcours similaire – formation en théologie, en littérature, en philosophie et en philologie classique – situe sa vocation littéraire plus tôt, au contact avec des rudiments de littérature donnés en *ciluba*, sa langue maternelle¹⁰⁶. L'on peut donc remarquer chez Ngandu, à l'exemple de ce qu'Alain Viala a relevé dans le champ littéraire de l'âge classique français, que l'« influence » du fonds culturel familial « a été plus profonde et plus décisive pour son initiation que celui du collègue »¹⁰⁷, puisque, dans son cas, c'est un grand-père renommé¹⁰⁸ qui « joue le rôle de modèle et d'initiateur »¹⁰⁹. Car, au bout du compte, contrairement à l'héritage culturel familial dont le rôle est décisif dans la singularisation des trajectoires individuelles, le cursus, commun somme toute, évoqué par Mudimbe relève d'une sorte de propédeutique à l'exercice futur du métier d'écrivain et, partant, ne permet pas d'opérer une différence significative entre les écrivains¹¹⁰.

Enfin, « les opérations de concélébration et de soutien mutuel »¹¹¹ entre les écrivains marquent des différences relatives au choix des possibles existant dans le champ, car elles sont également fonction des « lieux » à partir duquel l'on peut parler de l'Afrique ; c'est-à-dire soit « du dedans », en considérant que l'imaginaire véhiculé par le fonds culturel africain donne à penser et est irremplaçable comme introduction à une expérience hautement humaine,

¹⁰⁰ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 333.

¹⁰¹ MUDIMBE (V. Y.), *Les Corps glorieux*, op. cit., p. 131.

¹⁰² MUDIMBE (V. Y.), *Les Corps glorieux*, op. cit., p. 131.

¹⁰³ MUDIMBE (V. Y.), *Les Corps glorieux*, op. cit., p. 131.

¹⁰⁴ MUDIMBE (V. Y.), *Les Corps glorieux*, op. cit., p. 131.

¹⁰⁵ MUDIMBE (V. Y.), *Les Corps glorieux*, op. cit., p. 131.

¹⁰⁶ DJUNGU-SIMBA (K. C.), *Les Écrivains du Congo-Zaïre*, op. cit., p. 251.

¹⁰⁷ VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 266.

¹⁰⁸ ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 145-146.

¹⁰⁹ VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 267.

¹¹⁰ VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 265.

¹¹¹ VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 45.

soit « de l'extérieur », du point de vue d'une neutralité qui place le chercheur au-dessus des contingences culturelles et raciales. Ainsi, par exemple, il aurait été absurde que Valentin Mudimbe, au lieu de Pius Ngandu, se fût occupé de la coordination des *Mélanges offerts à Clémentine Faiik-Nzuji*¹¹², lorsqu'on connaît l'attachement de celle-ci à la mise en valeur de l'humanisme contenu dans les cultures africaines – passion qu'elle partage plutôt avec Ngandu. De même, il n'est pas étonnant que ce dernier ait répondu favorablement à l'appel à communication lancé en vue d'un colloque d'« Hommage à Georges Ngal »¹¹³ organisé à Lubumbashi en avril 2008 : inviter Mudimbe à l'occasion aurait été perçu comme une pure provocation, sinon comme une plaisanterie de mauvais goût ! Pour des *Mélanges*¹¹⁴ en son honneur, ce dernier n'aurait pas trouvé mieux que Mukala Kadima-Nzuji, qui fait figure d'une personnalité neutre, plus proche de lui, mais aussi favorablement disposé à l'égard de Ngal, s'il faut se fier à l'empressement qu'il a manifesté de venir rendre hommage à celui-ci¹¹⁵. Les rôles se répartissent de la sorte suivant un jeu souple de connivences et de dissidences, puisque Ngandu, quant à lui, comme pour échapper au piège de la consécration par des critiques canonisés « qui ont "fait date" »¹¹⁶, a préféré confier la direction de tel ouvrage à Alexis Tcheuyap¹¹⁷, un jeune critique émergent, qu'il accredit de son soutien total. Son geste est ainsi symboliquement significatif, car il semble apporter une caution « à la "jeunesse", et aux valeurs de changement et d'originalité auxquelles elle est associée »¹¹⁸, en prenant le parti de la nouveauté au détriment de l'indice de vieillissement d'un champ qui peut déjà identifier ses « classiques ».

¹¹² NGANDU NKASHAMA (P.), dir., *Mélanges offerts à Clémentine Faiik-Nzuji Madiya. Itinéraires et trajectoires : du discours littéraire à l'anthropologie*, Paris : L'Harmattan, 2009.

¹¹³ Colloque « Hommage à Georges Ngal », 24-26 avril 2008, Lubumbashi : Université de Lubumbashi, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2008. Il aurait été également étonnant que V. Y. Mudimbe apporte son soutien à l'hommage rendu à Ngal deux années plutôt à Libreville (DIOP [P. S.], dir., *Croire en l'homme. Mélanges offerts au Professeur Georges Ngal à l'occasion de ses soixante-dix ans*, Paris : L'Harmattan, 2006, 386 p.).

¹¹⁴ KADIMA-NZUJI (M.) et GBANOU (S. K.), dir., *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société. Mélanges offerts à V. Y. Mudimbe*, Paris : L'Harmattan / Bruxelles : AML, 2003, 590 p.

¹¹⁵ Kadima-Nzuji figure parmi les personnalités qui se sont, pour ainsi, spontanément constituées en délégation aux fins d'accompagner Ngal à Lubumbashi.

¹¹⁶ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 221.

¹¹⁷ TCHEUYAP (A.), dir., *Pius Ngandu Nkashama, op. cit.*

¹¹⁸ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 221.

DEUXIÈME PARTIE

GENÈSE D'UN CHAMP LITTÉRAIRE ET PROBLÈME D'AUTONOMIE

L'on ne peut rendre compte de la valeur intrinsèque des écrits fictifs, dramatiques et poétiques de Ngandu que de manière paradoxale. Car, tout ce qui fonde le caractère proprement « littéraire » de son œuvre, le côté par où celle-ci résiste aux contingences et affirme son autonomie en tant qu'« œuvre *en soi* »¹ (ce que Gustave Flaubert appelle justement la « poétique *insciente* »² d'une œuvre) ne s'appréhende qu'en essayant de « dépasser l'opposition entre lecture interne et analyse externe sans rien perdre des acquis et des exigences de ces deux approches, traditionnellement perçues comme inconciliables »³. La subjectivité créatrice de l'auteur n'apparaît qu'au croisement du texte et de l'espace institutionnel qui a rendu celui-ci possible. Elle renvoie à « l'espace des prises de position artistiques actuelles et potentielles par rapport auquel s'est construit son projet artistique »⁴.

En effet, l'évocation différentielle de la trajectoire sociale de l'auteur ainsi que l'examen des luttes de positionnement dans le champ littéraire congolais, ont précédemment permis, tant soit peu, d'indiquer déjà ce qui pourrait être perçu comme l'un des traits essentiels d'une œuvre, à savoir une lutte permanente pour la *liberté*⁵. Encore qu'il faille étendre, au moment opportun, l'étude de rapports dialogiques des œuvres et l'analyse des joutes d'auto-affirmation à un contexte international plus vaste, en revenant de manière incisive sur les textes eux-mêmes. En effet, autant l'entour biographique (conçu non point comme un « ensemble des propriétés qui peuvent être saisies à l'échelle de l'individu pris à l'état isolé »⁶, mais plutôt comme éléments inscrits en un rapport dialectique avec des histoires de vie d'autres écrivains) laisse déjà entrevoir ce qui « caractérise en propre »⁷ l'auteur, autant l'étude des interactions parfois conflictuelles entre l'écrivain et le contexte institutionnel où

¹ Cité par BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p.130.

² Cité par BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 130.

³ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 287.

⁴ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 130.

⁵ TCHEUYAP (A.), «Le destin des littératures africaines : entre théorie et pratique », in *Pius Ngandu Nkashama, op. cit.*, p. 5-6.

⁶ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 130.

⁷ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 130

l'œuvre a vu le jour, peut éclairer, dans une certaine mesure, le « choix de formes et de contenus »⁸ mis en jeu par l'écrivain pour s'affirmer comme créateur autonome. Ainsi, l'on retrouve toujours, dans la pâte même de l'œuvre de Ngandu, la trace de ces luttes, de cette quête d'indépendance, de même la marge de manœuvre que l'auteur cherche à s'octroyer face aux déterminations institutionnelles qui tendent à court-circuiter le processus de légitimation interne du champ littéraire africain.

C'est qu'au total le contexte de l'œuvre et le texte ne s'opposent nullement en un rapport dichotomique. L'*en soi* de l'œuvre de Pius Ngandu, s'il existe, est loin de relever de « l'ineffable »⁹. Il ne peut être dégagé que d'un faisceau de « relations qui noue le processus créateur entre subjectivité, institutions littéraires et fonctionnements textuels »¹⁰, même s'il est possible de séparer, lorsqu'il le faut et jusqu'à un certain degré, les différents niveaux pour des besoins d'analyse. D'ailleurs, de l'avis de nombreux critiques, la littérature du Congo-Kinshasa s'est toujours prêtée, en général, à une appréhension holistique, du fait de la complexité générique des produits et de la multiplicité des casquettes auxquelles recourent les auteurs phares. En effet, elle jette souvent en un même ordre fiction, poésie et « traits typiquement méta-narratifs », « acquis méthodologiques de la philosophie, de l'anthropologie et de la linguistique », « discours des sciences humaines et des lettres »¹¹. En outre, les maîtres du cursus littéraire, on l'a vu, qui sont pratiquement tous écrivains, critiques littéraires et essayistes, ont très tôt compris la nécessité de se positionner, pour plus de liberté et de visibilité, à la fois dans le champ de production restreint et dans le champ de production large. Aussi connaissent-ils suffisamment le dessous des cartes éditoriales, puisque certains d'entre eux se sont essayés à des activités d'édition (c'est le cas de Ngal et de Mudimbe) ou se sont glissés à l'intérieur des comités de décision éditoriaux. Passer de la position de simple écrivain à celle de « directeur littéraire », par exemple, n'est point une démarche anodine. Il s'agit d'une stratégie de conquête d'un pouvoir au sein du cercle étroit où siègent des « puissants », habilités à prendre des décisions importantes d'édition, qui concernent l'avenir des écrivains. Même si Ngandu ne le dit pas, il n'est pas interdit de remarquer que sa production s'est considérablement accrue surtout à partir du moment où il a accédé à un poste

⁸ VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 168.

⁹ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 11.

¹⁰ MAINGENEAU (D.), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand Colin, 2004, commentaire de HOCHEDÉZ (S.), disponible à l'adresse [www.fabula.org].

¹¹ RIVA (S.), *Nouvelle Histoire de la littérature*, op. cit., p. 17. Voir aussi QUAGHEBEUR (M.), « Un continent littéraire singulier », in *Nouvelle Histoire de la littérature*, op. cit., p. 11 ; MAGNIER (B.), « Mbwil a Mping Georges Ngal : Giambatista Viko ou le viol du discours africain – L'errance », disponible à l'adresse [http://www.cec-ong.be/index.php?option=com_content&task=view&id=120, consulté le 20 mai 2010].

de décideur à « L'Harmattan ». À ce jour, pas moins de 50 % de ses romans et de son œuvre critique ont paru à ces éditions, où, comme par hasard, il exerce une fonction importante depuis 1990 : mieux vaut entrer dans le giron des décisions que conserver une éternelle position de « quémandeur » !

Les difficultés demeurent donc : des contrats nos respectés par nos éditeurs qui nous traitent parfois en minables quémandeurs des prébendes faciles, comme s'ils publiaient nos livres par charité, presque par pitié. J'ai déjà entendu plus d'un éditeur conseiller à son auteur de se contenter du fait que son ouvrage soit publié, et qu'il n'avait plus rien à réclamer comme droit sur les publications. Ils ont la puissance et l'argent, nous, nous ne disposons même pas d'un simple conseiller juridique, et nous ne pouvons les citer à aucun tribunal, parce que nous n'en avons pas les moyens¹².

Quel est l'impact du jeu des institutions sur le processus de création littéraire ? Sous quel angle les modèles esthétiques employés par Pius Ngandu se définissent-ils également par rapport à des « *menaces sur l'autonomie* »¹³ issues des réseaux institutionnels internationaux de production, de circulation et de reconnaissance ? Voilà les questions auxquelles voudrait répondre cette seconde partie. Car, il n'est pas de doute que, hors du champ de production restreint où s'exprime une autonomie suffisante de l'art liée au jugement des pairs, l'écrivain peut être influencé, au point d'en être aliéné, par les exigences des « producteurs attachés à de grandes bureaucraties culturelles (journaux, radio, télévision) »¹⁴. Il peut ainsi compromettre l'idéal de liberté qui gît au plus profond de son métier en cédant aux lois du marché.

¹² NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours littéraires*, op. cit., p. 290.

¹³ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 468.

¹⁴ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 468.

CHAPITRE IV. JALONS D'UNE CRITIQUE LITTÉRAIRE AUTONOME

À l'origine de l'œuvre de l'écrivain congolais se trouve d'abord une question de quête d'autonomie, qui transparaît dans une production critique importante. En ce sens, Ngandu apparaît comme l'un des pionniers majeurs de la critique littéraire africaine. Car, il figure parmi ceux qui se sont attelés à la tâche ingrate d'élaborer, à partir d'indices épars, une histoire des littératures africaines écrites. Ses recherches s'inscrivent donc dans le droit fil des études fondatrices de l'institution des littératures d'Afrique ; à côté, comme l'a remarqué Ambroise Kom¹, des travaux comme ceux d'un Francis Abiola Irele, auteur du fameux *The African Experience in Literature and Ideology* (1981), ou d'un Ngugi wa Thiong'o, à qui nous devons un ouvrage important, *Decolonising the Mind : The Politics of Language in African Literature* (1986), sans compter des initiatives comme celles d'un Bernard Fonlon, fondateur de la revue *Abbia*, d'un Georges Ngal, l'un de tous premiers historiens des produits littéraires africains, d'un Barthélemy Kotchy ou d'un Adrien Huannou. C'est dire que la formation du « projet créateur »² de Pius Ngandu ou « la genèse des dispositions à la fois génériques et spécifiques, communes et singulières qu'il a importées dans [sa] position [d'écrivain] »³ renvoie, quels que soient les développements ultérieurs que l'auteur leur aurait donnés, à un processus analogue à ce qui s'est passé en France à la fin du 16^e siècle, à savoir l'inscription de la littérature « en une tradition qui lui soit propre »⁴. Et ce, au moment où commence à se former en Afrique l'ébauche d'« un champ autonome qui élabore lui-même sa légitimité qui est à la fois loi de distinction et imposition des règles de travail et d'évaluation »⁵.

Ce programme d'autonomie épistémologique, on le verra, dont le moment fort reste l'organisation en 1973 du Colloque de Yaoundé sur « Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation », n'aura été à ce jour qu'un mort-né. On pourrait également citer, comme en écho à cette rencontre, la conférence « Critique et réception des littératures négro-africaines », organisée en 1978, ainsi que des travaux ponctuels de valeur

¹ KOM (A.), « African Absence, a Literature without Voice », in *African Literature. An Anthology of Criticism and Theory*, Malden / Oxford / Carlton: Blackwell Publishing, 2007, 774 p.; p. 427.

² BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 269.

³ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 269.

⁴ VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain, op. cit.*, p. 138.

⁵ DUBOIS (J.), *L'Institution de la littérature. Essai*, Bruxelles : Labor, 2005, 2^e éd., 240 p. ; p. 66.

inégale, axés sur l'élaboration de « postulats méthodologiques » propres à permettre une appréhension adéquate de nouveaux objets que sont les littératures africaines. C'est le cas notamment des études qui ont fait date (qu'elles tiennent compte de la spécificité du contexte historique africain ou qu'elles transplantent paresseusement des approches prêtes-à-porter), à l'instar de celles que mentionne justement Josias Semujanga⁶ : « *The Critical Evaluation of African Literature* d'Edgar Wright en 1978, *La littérature africaine et sa critique* de Locha Mateso en 1986 et *Aspects de la critique africaine* de Serpos Tidjani en 1987 » ; études auxquelles s'ajoutent certains titres évocateurs : *Sociologie du roman africain. Réalisme, structure et détermination* (1970) de Sunday Anozie, *Tendances actuelles de la littérature africaine d'expression française* (1973) de Georges M. Ngal, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française* (1984) de Bernard Mouralis ou encore le numéro d'*Études littéraires* coordonné par Fernando Lambert et qui traite de « L'institution littéraire francophone », etc⁷. Il ne paraît donc pas indifférent de relever ici une certaine propension (très marquée dans les années soixante-dix) à la remise en question de l'« universalité » supposée des méthodes d'analyse et d'interprétation des œuvres littéraires et à la nécessité d'interroger davantage les contextes et les singularités qui président à chaque expérience créative, et ce parfois à la limite d'un chauvinisme de mauvais aloi.

Somme toute, cette recherche de réinvention méthodologique se double d'une quête d'autonomie institutionnelle. Celle-ci s'effectue sur les plans interne et externe, à la fois vis-à-vis de nouveaux pouvoirs totalitaires africains, qui essaient déjà d'utiliser à leur avantage les forces intellectuelles vives, dont une partie se transforme en une « "cléricature de légitimation" des régimes politiques despotiques »⁸, et vis-à-vis des institutions capitalistes de l'Occident. L'on retrouve en ce dernier cas de figure cet « état des affaires culturelles » dont parle Anthony Kwame Appiah⁹, et qui voudrait que les travaux africains les mieux fondés du domaine des « humanités » se fassent hors du continent noir. La création d'instances littéraires africaines crédibles, susceptibles de sortir l'écrivain de la marginalité et de l'insérer effectivement dans « un corporatisme de l'universel » ou « un programme réaliste pour une

⁶ SEMUJANGA (J.), « Présentation. La littérature africaine et ses discours critiques », in *Études Françaises*, Vol. 37, n° 2, 2001, p. 7.

⁷ SEMUJANGA (J.), « Présentation », *art. cit.*, p. 8.

⁸ MOBE FANSIAMA (A.), «Intellectuels congolais... à la dérive ? », in *Figures et paradoxes de l'histoire*, *op. cit.*, p. 646.

⁹ APPIAH (K. A.), « Inventing an African Practice in Philosophy: Epistemological Issues », in *The Surreptitious Speech. Présence Africaine and the Politics of Otherness 1947-1948*, Chicago / London: The University of Chicago Press, 1992, 463 p.; p. 228.

action collective des intellectuels »¹⁰, tel est, finalement, l'objectif poursuivi. Ainsi, affirme Ngandu¹¹, au sujet de certaines sociétés d'édition françaises : « un écrivain africain dans ces maisons de passage, ne restera qu'un cas marginal. Un prétexte et un argument objectif, sinon une curiosité isolée. Sa gloire, s'il peut en revendiquer une, sera impérativement conditionnée par sa cotation dans les hits parades des ventes commerciales ». Aussi n'est-il pas étonnant que l'œuvre de l'écrivain congolais, comme espace de communication, porte la marque profonde d'une « pratique, placée au cœur des conflits symboliques dont est tissée la société »¹². Car, elle contient une articulation des « rapports entre auteur, texte et société »¹³ et donne à « comprendre pourquoi un texte a pris telle forme (générique, stylistique, typographique) parmi une infinité d'autres formes coexistantes possibles »¹⁴. Dans un champ africain francophone dominé, où l'infrastructure de production et de diffusion est presque inexistante, la liberté créatrice de l'écrivain, obligé souvent de s'adresser à des institutions du centre franco-parisien, est toujours sous la menace des contraintes éditoriales, censoriales et économiques, qui peuvent aller jusqu'à l'aliénation totale de la part créative la plus singulière d'une œuvre. L'éditeur peut, par exemple, pour des raisons de rentabilité immédiate, imposer, *ad usum Delphini*, des amendements textuels capables de neutraliser les dispositifs les plus novateurs d'un roman ou d'un poème.

Si le livre est accepté, d'autres motivations viendront le mutiler, et parfois même le défigurer totalement : soit, il est trop long et il faut l'abréger. Soit la langue n'est pas correcte, et les passages mal écrits sont simplement amputés. Bien entendu, comme la maison d'éditions est seul juge et partie, et qu'aucun recours n'est possible (l'essentiel, c'est de le publier, oui ? Monsieur !), les écrivains concernés acceptent de tels actes flagrants d'atteinte à la liberté fondamentale dans l'écriture. Ils se laissent donc faire : mieux vaut encore un livre *publié, même mutilé*, plutôt qu'un manuscrit rejeté¹⁵.

Il est indéniable que les pesanteurs des programmes d'éditions ont entraîné des sanctions, des mutations importantes dans l'art de l'écriture. Par des procédés de commercialisation qui avantagent les produits d'échanges et la rentabilité financière, aux modalités romanesques. Par la perfidie et la duplicité de l'autoritarisme du négoce, qui a fini par méconnaître totalement les lois de la culture, au bénéfice de la perversité du marché, ou de

¹⁰ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 461.

¹¹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines*, Paris : L'Harmattan, 1997, p. 84.

¹² « L'œil sociologue : un point de vue sur la valeur littéraire ? Entretien avec Jérôme Meizoz », in *Vox Poetica*, en ligne à l'adresse : [<http://www.vox-poetica.org/entretiens/meizozint.html>], consulté le 25 septembre 2008.

¹³ « L'œil sociologue », art. cit.

¹⁴ « L'œil sociologue », art. cit.

¹⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 291.

la discrète pudibonderie dans les exercices bancaires. Par le goût du lucre qui amène à une littérature réglée sur des contraintes de ventes, et les truquages des conseillers littéraires, mieux disposés à trafiquer les formes des thématiques, à marchander la véracité du texte « ré-écrit » (pas toujours par le même), à manipuler les auteurs au moyen des logiciels et des calculs numériques¹⁶.

D'où, parfois, chez Ngandu la tendance à la démesure, cette rébellion scripturale qui pervertit l'esthétique narrative, brouille la sémantique et la syntaxe du français classique¹⁷, et, à coup sûr, diminue les chances éditoriales de l'œuvre auprès des maisons françaises les mieux cotées. L'auteur congolais choisit ainsi de donner un nouveau souffle à des formes déviantes puisées dans l'oralité, qui rendent l'œuvre moins lisible pour des lecteurs non naturels. Et, de cette manière, il s'aliène les faveurs des institutions prestigieuses du centre (l'on se référera ici, par exemple, à la classification commode que Bourdieu¹⁸ donne des maisons d'édition parisiennes, qui fournit une certaine idée de l'audience que peut acquérir un écrivain en se faisant publier chez Hachette plutôt que chez Karthala, chez Gallimard plutôt que chez Présence Africaine, etc.). En préférant un gain plutôt symbolique à la possibilité d'un succès international éclatant, l'auteur renforce en même temps un dispositif de lecture qui le rapproche davantage de son public d'origine, mais sans pour autant réduire son œuvre à n'être qu'un reflet de la « vision du monde » de celui-ci, dont il deviendrait le porte-parole¹⁹ :

l'acte d'écrire participe du discours subversif et peut aller jusqu'à épouser les formes d'expression culturelles les plus crédibles et les moins suspectes pour les lecteurs naturels : prières, chants, suppliques s'enchaînent, sans compter les imprécations contre le Seigneur auquel on voue un culte toujours exaltant. Et Ngandu ne s'en prive pas dans ses œuvres, surtout dans *Le Pacte de sang*. On ne peut pas d'ailleurs lire certains de ses écrits, certains passages en tout cas, à débit normal, encore moins silencieusement. Il faut savoir les scander pour éprouver les frémissements et les vibrations charnelles de la parole. On apprécie autrement les redites, les redondances mâchées, remâchées, plutôt mâchouillées comme du vieux chewing-gum, car c'est à parler articulatoirement qu'il s'agit, et accessoirement d'écrire²⁰.

¹⁶NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours littéraires*, op. cit., p. 9.

¹⁷TCHEUYAP (A.), *Esthétique et folie*, op. cit., p. 41-58.

¹⁸BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 205-206.

¹⁹NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif*, op. cit., p.

²⁰ZEZEZE KALONJI (M. T.) *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 67-68.

Ce pacte établi avec le peuple²¹, en rupture avec les pouvoirs, transparait ainsi au niveau esthétique, là où « les genres littéraires, les codes ou les régimes rhétoriques qui ne sont pas des substances en elles-mêmes complètes et fermées sur elles-mêmes »²² découlent d'une interaction permanente « entre des forces d'orthodoxie et des forces d'hérésie »²³. Il est la conséquence normale, ce pacte, d'un parcours lié à une quête de légitimité, qui constitue une préoccupation fondamentale de toute l'historiographie littéraire africaine. A ce titre, il sied de rappeler que la première étape de légitimation des littératures africaines d'expression étrangère, à laquelle Ngandu a activement participé et qui pourrait offrir comme un raccourci suggestif de la formation de son image de critique et d'écrivain, a consisté à obtenir qu'elles soient inscrites aux programmes scolaire et universitaire²⁴. En effet, créé en 1962 à l'initiative de Victor Paulin Bol²⁵, alors professeur de lettres françaises à l'Université Lovanium à Kinshasa et véritable « passeur » culturel, le Centre d'Études des Littératures Romanes d'Inspiration Africaine (CELRIA)²⁶, dont l'écrivain congolais était membre, n'a trouvé mieux que de rattacher les produits littéraires africains à un ensemble tout défini, qui les incluait d'office dans un domaine universitaire reconnu, dont s'occupait déjà la *philologie romane*. Entreprise des plus louables, vu le peu d'intérêt qu'on témoignait au champ. Les modules de recherche élaborés par le CELRIA concernaient alors la littérature d'« Afrique noire francophone »²⁷, celle des pays de langue portugaise et celle des Antilles, littératures dites effectivement « romanes » par référence au groupe linguistique correspondant²⁸. Ce n'était là ni plus ni moins qu'une stricte application d'un des points de vue de Senghor – avancés dans les années soixante, mais réunis plus tard sous le titre de *Ce que je crois* – qui pensait que

²¹ NGANDU NKASHAMA (P.), « Vie et mœurs », *op. cit.*, p.

²² DURAND (P.), « Introduction à la sociologie des champs symboliques », *art. cit.*, p. 22.

²³ DURAND (P.), « Introduction à la sociologie des champs symboliques », *art. cit.*, p. 23.

²⁴ C'est mû par le même souci pédagogique que l'auteur s'est pris à réfléchir sur les méthodologies de la littérature. On lira avec fruit, à ce sujet, NGANDU NKASHAMA (P.), « L'enseignement de la littérature à l'Université », in *Colloque « L'Enseignement des langues et de la culture africaine »*, organisé par l'*International Congress of African Studies (ICAS)*, Lubumbashi-Kiswishi, 4-6 novembre 1976. NGANDU NKASHAMA (P.), « L'enseignement de la littérature africaine à l'Université », in *Research in African Literature*, n° 8.3, 1977, p. 327-342. Columbus, Ohio State University.

²⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), « Victor-Paulin Bol et l'étude de la littérature africaine », in *Lectures Africaines*, Vol. III, Fasc. 2, 1976, p. 7-12. Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Faculté des Lettres, Lubumbashi. JEWSIEWICKI (B.) & RUBANGO (N. Y.), *Littérature francophone, université et société au Congo-Zaïre. Hommage à Victor Paulin Bol*, Paris : L'Harmattan, 2005, 308 p.

²⁶ La création du Centre et de son organe de publication a été saluée comme un événement important dans le champ intellectuel congolais. Cf., outre l'article précité de Ngandu, MUKULUMANYA (W. N. Z.), « Un Centre d'études à Lubumbashi, le CELRIA », in *Trait d'Union*, n° 1.2, 1972, p. 32-34. Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Campus de Lubumbashi. MUKULUMANYA (W. N. Z.), « *Lectures Africaines*, Bulletin du CELRIA, Vol. I, 1972-1973, fasc. 1 », in *Forum Universitaire*, n° 1.3, 1972, p. 62-63. Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Campus de Lubumbashi.

²⁷ *Lectures Africaines*, Vol. I, Fasc. I, 1972-1973, p. 3. Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Faculté des Lettres, Lubumbashi.

²⁸ *Lectures Africaines*, *op. cit.*, p. 3.

« l'ouverture de la francophonie n'était pas en contradiction avec l'enracinement dans la négritude »²⁹ et qui croyait aussi « pour l'avenir, (...) à la francophonie, plus exactement à la francité, mais intégrée dans la latinité et, par-delà, dans une civilisation de l'universel où la négritude a déjà commencé de jouer son rôle principal »³⁰. Il n'y avait pas de cadre institutionnel d'accueil plus propice – qui, dans une certaine mesure, pût contenter à la fois le centre et la périphérie – que cette « ouverture » indiquée par le Président-Poète. Cependant, la littérature du Congo-Kinshasa, on l'a vu, n'a jamais épousé l'essentiel de l'idéologie de la négritude, ayant préféré amorcer sa quête d'authenticité sur des présupposés plus concrets, d'ordre national surtout³¹ (cette perspective « déviante » n'est cependant pas perçue comme telle par Victor P. Bol, qui, lui, parle d'une nouvelle négritude, « une négritude positive et comme apaisée, sûre d'elle-même, affirmant sereinement le recours aux valeurs vivantes du monde africain, informant les sensibilités »³²).

Au total, l'on retrouve là la problématique d'un lieu de sociabilité comportant deux aspects directeurs, l'un « institutionnel », l'autre « identitaire »³³. Car, même si l'accent portait sur les « aspects sociologiques de la littérature »³⁴, les « textes eux-mêmes »³⁵, les « répercussions des littératures traditionnelles dans les écrits modernes »³⁶ ainsi que la mise en relation de la littérature avec le « cinéma » et les « arts plastiques (domaines extra-littéraires) »³⁷, cette orientation classique impulsée par le CELRIA n'était pas sans installer un malaise classificatoire, qui trahissait déjà un certain embarras épistémologique et identitaire. Sous quelle catégorie ranger les littératures africaines d'expression étrangère, avec quelles méthodes les approcher et comment en fonder la légitimité ? Telle était alors l'une des questions fondamentales qui dominait le champ. Car, cette insertion dans une tradition étrangère, si généreuse fût-elle, n'était pas sans poser de problème. Le danger n'était pas imaginaire, par exemple, de vouloir réduire l'essentiel à la beauté de la langue d'écriture (les

²⁹ Cité par LEFLAIVE (F.), « Universalité et littérature francophone post-coloniale », disponible à l'adresse [http://sites.univ-lyon2.fr/semio2004/IMG/pdf/session_50pdf], consulté le 10 novembre 2009.

³⁰ Cité par LEFLAIVE (F.), « Universalité et littérature francophone post-coloniale », *art. cit.*

³¹ RIVA (S.), *Nouvelle Histoire de la littérature*, *op. cit.*, p. 338.

³² BOL (V. P.), « Introduction », in *Zaire écrit. Anthologie de la poésie zairoise de langue française*, Tübingen : Horst Erdmann Verlag / Kinshasa : Dombi Diffusion, 1976, 255 p. ; p. 16.

³³ Pour un regard comparatif sur la question du lieu de sociabilité et de la quête identitaire dans un espace littéraire francophone similaire, lire avec fruit DOZO (B.-O.), « À propos de la création d'un lieu de sociabilité littéraire institué : analyse des débats et des enjeux qui ont précédé la création de l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique », in *Tangence*, n° 80, 2006, p. 59-84.

³⁴ *Lectures Africaines*, Vol. I, Fasc. I, 1, p. 3.

³⁵ *Lectures Africaines*, *op. cit.*, p. 13.

³⁶ *Lectures Africaines*, *op. cit.*, p. 13.

³⁷ *Lectures Africaines*, *op. cit.*, p. 13.

fameuses *bonnes pages* des revues et des journaux de l'époque !³⁸), envisagée dans le sens de son adéquation aux normes consacrées par les centres métropolitains³⁹. Quoique gageant effectivement sur la « conquête d'un pouvoir »⁴⁰, puisque « [l'] inscription en discipline d'enseignement est la plus efficace légitimation sociale d'une activité intellectuelle »⁴¹, les objectifs du CELRIA paraissaient tout de même plus conformes à un programme d'intégration plutôt qu'à celui d'une rupture. Les productions littéraires étaient censées être étudiées, pour ainsi dire, selon un angle d'amarrage aux institutions d'anciennes métropoles, dont elles devraient tirer justification et reconnaissance. L'on ne pouvait pas, en effet, ne pas percevoir dans cette démarche comme une intention d'annexion d'un nouvel objet à un champ préexistant, qui l'inscrirait dans une tradition d'autrui, tout en lui laissant le loisir d'y creuser son propre trou : aux fins d'éviter tout risque d'incompréhension et de rejet de l'objet, la critique s'évertue alors à le « récupérer » et à l'aligner sur les prescriptions « établies »⁴².

Ainsi, à défaut d'avoir un « nom propre » capable d'assurer leur reconnaissance en tant que discipline autonome, les littératures africaines sont jointes à une « marque » déjà connue, qui les fait participer d'un « nom commun » et en permet ainsi un classement immédiat⁴³. Cependant, c'était sans compter avec la perspicacité des littérateurs de l'époque, qui, déjà, jetaient leurs forces dans cette *lutte* propre au champ littéraire qu'a si bien circonscrite Pierre Bourdieu, « entre les dominants qui ont partie liée avec la continuité, l'identité, la reproduction, et les dominés, les nouveaux entrants, qui ont intérêt à la discontinuité, à la rupture, à la différence, à la révolution »⁴⁴. Ce sont les échos de ce combat qui tissent la toile de fond du *Giambatista Viko* de Ngal, illustration magnifique des tensions caractérisant un champ à un moment précis de son histoire. Et la rébellion congolaise, « subreptice » il faudrait le dire, allait dans le sens d'une remise en question du « caractère conformiste de l'écriture, héritée directement du réalisme français »⁴⁵ et de la mise en valeur d'une « poétique du récit » qui prenne en charge des techniques narratives puisées dans un fonds culturel authentique. Des paradigmes existaient, propres à servir de jalons pour une nouvelle

³⁸ MONSENGO VANTIBAH (M.), « La critique littéraire dans les médias congolais », in *Figures et paradoxes de l'Histoire*, op. cit., p. 629-636.

³⁹ GÉRARD (A.), « Problématique d'une histoire littéraire du monde caraïbe », in *Revue de Littérature Comparée*, n° 1, janvier-mars, 1988, p. 47.

⁴⁰ DUBOIS (J.), *L'Institution de la littérature*, op. cit., p. 134.

⁴¹ VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 137.

⁴² DUBOIS (J.), *L'institution de la littérature*, op. cit., p. 142.

⁴³ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 223.

⁴⁴ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 222.

⁴⁵ JACQUEMIN (J.-P.), « Sembene Ousmane, écrivain public », in *Lectures Africaines*, Vol. I, Fasc. 2, 1972-1973, p. 82. Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Faculté des Lettres, Lubumbashi.

poétique : d'abord, *Ngando* (dont l'auteur indiquait sa volonté de « respecter le fond purement indigène sur lequel il a tissé son travail »⁴⁶), *La Récompense de la cruauté* et *N'Gobila des Mswata* de Lomami-Tshibamba, dont la trame intègre harmonieusement « récits historiques, légendes et contes transmis par la tradition orale »⁴⁷ ; ensuite, les études de Paul Mushiete, qui, entre autres, publie en 1957 un article mémorable, « Notices sur la littérature congolaise »⁴⁸, dont on peut retrouver l'influence jusque dans les œuvres critiques et fictives de Ngal et de Ngandu.

Mais avant l'irruption de cette force hérétique, il y a eu, au CELRIA (dont la revue *Lectures Africaines* constituait, à l'époque, entre autres, un miroir fugitif de la dynamique du champ littéraire congolais), comme un petit moment de flottement, qui confortait l'assignation avant tout scolaire des littératures. Car, une certaine critique puriste commençait à poindre à l'horizon, à l'initiative d'agents formés aux bonnes écoles de la grammaire et de la rhétorique, qui relevaient facilement les « négligences de syntaxe » et la « simplicité de l'écriture »⁴⁹ et dont les jugements esthétiques tablaient sur des catégories non problématisées, empruntées à la critique et à la littérature françaises. Aussi retrouvait-on sous la plume de quelques critiques majeurs, dont Ngandu⁵⁰ lui-même, les notions paresseuses de « roman scolaire », « autobiographie romancée », « roman à thèse » ou des références à des modèles français classiques, notamment à Guy de Maupassant⁵¹. Ainsi, les récits d'un Zamenga, par exemple, ne pouvaient jamais accéder à une certaine légitimité tant qu'on continuait à les rapporter à *Entre les eaux*, considéré comme le « premier véritable roman zaïrois [congolais] ». Et, par ailleurs, l'on sait qu'un critique africain a dû, plus tard, en taxer l'auteur d'« aliéné », à proportion de sa trop parfaite maîtrise du français et des cultures occidentales⁵². De la sorte, au regard de cette tendance critique puriste émergente, qui rappelait, par certains côtés, une

⁴⁶ Cité par RIVA (S.), *Nouvelle Histoire de la littérature*, op. cit., p. 338.

⁴⁷ MERCIER (R.) cité par SUMAILI (N-L), « Actants, fonctions et conflit dans « N'Gobila des Mswata de Lomami-Tshibamba », in *Elimu. Revue des Sciences Humaines*, 1^{re} année, n° 2, mars-avril 1974, p. 37. Campus Universitaires et Instituts Supérieurs de l'Université Nationale du Zaïre (UNAZA).

⁴⁸ MUSHIETE (P.), « Notices sur la littérature », art. cit., p. 610-616.

⁴⁹ KADIMA-NZUJI (M.), « Quelques réflexions autour du livre *Les Hauts et les Bas* », in *Lectures Africaines*, Vol. I, Fasc. 2, année 1972-1973, p. 132. Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Faculté des Lettres, Lubumbashi. Les romans congolais de l'époque (*Entre les eaux*, *Giambatista Viko*, etc.), même s'ils ne s'inscrivaient point dans la « philosophie » du mouvement de la négritude, dont on avait déjà mis à nu l'impensé et les limites, ne se sont pourtant pas privés d'intégrer dans leur texture des éléments de la littérature orale, dont des xénismes, des proverbes et des contes, sans toucher à la langue qui, à bien des égards, reste classique.

⁵⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), « Évolution littéraire en République du Zaïre », art. cit., p. 125.

⁵¹ KADIMA-NZUJI (M.), « Quelques réflexions autour du livre », art. cit., p. 131-133.

⁵² MAKOUTA-MBOUKOU (J. P.), *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française. Problèmes culturels et littéraires*, Dakar : N. E. A., 1980, 349 p.

époque, coloniale celle-là, où l'on pouvait parler de « redresser le style et l'orthographe »⁵³ et de garder néanmoins « la saveur naïve [et] même les mots d'argot »⁵⁴, la quête d'autonomie des écrivains congolais aurait pu alors se réduire à des aménagements linguistiques inoffensifs, cantonnés « au lexique et à quelques ethnotextes, comme c'était le cas dans la lignée de la négritude »⁵⁵. Elle aurait été ainsi appréciée dans le cadre limité de la singularité de l'« inspiration africaine » ; perspective, qui, fondée en fin de compte sur « un usage très policé du français »⁵⁶, aurait négligé le problème du milieu diglossique où se déployaient les écritures ; autrement dit la manière dont l'écrivain était parfois tenté de refuser de se démunir de sa langue maternelle et poussé à remodeler la langue étrangère en la traduisant suivant des schèmes linguistiques propres à son univers culturel.

Cependant, la littérature congolaise ne s'enlisera pas dans les ornières d'une quête d'autonomie basée sur une insurrection – de façade – contre les formes linguistiques institutionnalisées. Elle a dû préférer une rupture plus significative de type générique, même s'il y a lieu de repérer, chez Ngandu en l'occurrence, les traces d'une véritable atteinte à « la défense du droit à forger la langue à son propre usage, sans souci des codes scolaires officiels »⁵⁷ ; défense qui constitue une « manifestation du secteur le plus autonome du champ littéraire »⁵⁸. Des œuvres comme *Le Pacte de sang*, *Les Étoiles écrasées*, etc., portent, outre des infractions syntaxiques importantes, la marque d'une alternance codique significative. Celle-ci se traduit par un emploi alterné du français et d'« africanismes »⁵⁹ parfois des plus opaques : « bouffer les tripes » d'une fille pour se l'« envoyer »,⁶⁰ « vieux »⁶¹ pour « grand frère », « Mista »⁶² pour « Monsieur », dérivé de l'anglais « Mister », « merde de toi et de ta mère »⁶³, traduction littérale d'une injure classique du *swahili* et du *lingala* : « mavi yako na ya mama yako » ou « tufi nayo mpe na mama nayo », etc. Il y a lieu de relever également dans la trame du récit des « termes, expressions et textes en langues africaines »⁶⁴, véritables

⁵³ PÉRIER (G.-D.) cité par RIVA (S.), *Nouvelle Histoire de la littérature*, op. cit., p. 27.

⁵⁴ PÉRIER (G.-D.) cité par RIVA (S.), *Nouvelle Histoire de la littérature*, op. cit., p. 27.

⁵⁵ DUCOURNEAU (C.), « De la scène énonciative des *Soleils des indépendances* à celle d'*Allah n'est pas obligé...* », in *CONTEXTES*, n° 1, septembre 2006 [mis en ligne le 15 septembre 2006], disponible à l'adresse [<http://contextes.revues.org/index77.html>], consulté le 16 mars 2010.

⁵⁶ DUCOURNEAU (C.), « De la scène énonciative des *Soleils des indépendances* », art. cit.

⁵⁷ MEIZOZ (J.), *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève : Droz, 2001, 510 p. ; p. 95

⁵⁸ MEIZOZ (J.), *L'Âge du roman parlant*, op. cit., p. 95.

⁵⁹ ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p.

⁶⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Doyen marri*, Paris : L'Harmattan, 1994, 199 p. ; p. 87.

⁶¹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Pacte de sang*, op. cit., p. 230.

⁶² NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Pacte de sang*, op. cit., p. 229.

⁶³ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Pacte de sang*, op. cit., p. 42.

⁶⁴ ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p.

éléments perturbateurs de la communication, qui ne sont pas toujours traduits à l'aide des tournures périphrastiques françaises correspondantes⁶⁵. C'est le cas, entre autres, dans *La Malédiction*⁶⁶ (« ils apportent parfois du nshima pour le repas de midi » [p. 17] ; « *mwetu mu nkum'a diboko mwa kufita diminu* » [p. 44] ; « *mwanetu wanyi* » [p. 45] ; « *mwanetu* » [p. 45] ; « [t]u bois mon *lutuku* » [p. 48] ; « [l]es rythmes des *sonsu malengela* » [p. 6] ; « [t]*wasakidila. Twasanka* » [p. 76], etc.). Ces éléments forment « une forte proportion d'interférences culturelles et linguistiques dues au substrat culturo-linguistique africain »⁶⁷. Il faudrait donc, entre autres, un glossaire pour rendre plus transparent le discours romanesque de Ngandu, souvent jalonné d'un nombre important de mots argotiques et de vocables empruntés à des langues congolaises, tels *machombe*, *madimba*, *musesa*, *matanga*, *sopela*, *tchorse*, *tukunduluila*, *zondage*, *foula-foula*, *chikwange*, *wayambar*, *matungulu pori*, etc.⁶⁸. Est-ce à-dire que l'institution de la langue française soit totalement hostile à des apports lexicographiques étrangers ? Que non. Le véritable problème est plutôt celui de la limite et du contrôle. Limite quantitative inspirée par la crainte que ces mots « venus d'ailleurs »⁶⁹, qui ne sont d'habitude tolérés que dans les marges raisonnables d'une certaine ouverture à l'Autre, ne finissent par altérer la pureté de la langue et, en abâtardissant celle-ci, ne crée à la longue une sorte d'expropriation institutionnelle. Il faudrait percevoir ici comme une sorte de *limes* ambiguë, compacte et poreuse, protégeant à la fois contre une intériorité et une extériorité linguistiques agressives ou contre un usage lexical anarchique (frontière dont la notion de « barbarisme » constitue la plus parfaite expression), mais en même temps contre « le fixisme qui, freinant trop [l]'évolution [du français], le condamnerait »⁷⁰. Contrôle de la nécessité d'utilisation de ces xénismes, que les exigences de l'édition prennent souvent soin de rejeter en les retranscrivant en italiques (c'est le cas notamment dans *Le Pacte de sang* et *Le Doyen Marri*). Ainsi, Ngandu introduit au sein de l'œuvre une sorte de « bouchon » sémantique qui ne conduit qu'à des « lectures partielles »⁷¹. Grâce surtout à « l'usage de l'interférence culturelle, qui peut être comprise comme la transposition dans une langue déterminée des éléments issus d'une culture différente de celle de cette langue »⁷², le « sujet énonciateur »

⁶⁵ NGAL (G.), *Création et rupture en littérature*, op. cit., p. ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 17.

⁶⁶ NGANDU NKASHAMA (P.), *La Malédiction*, Paris / Ivry-sur-Seine : Nouvelles du Sud, 1983, 89 p.

⁶⁷ ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 15.

⁶⁸ ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 15.

⁶⁹ WALTER (H.), *L'Aventure des mots français venus d'ailleurs*, Paris : Robert Laffont, 1997, 345 p. ; p. 197.

⁷⁰ SALON (A.), « Pour une grande action culturelle (pour que France vive) », in *Aspects d'une politique de diffusion du français langue étrangère depuis 1945. Matériaux pour une histoire*, Paris : Hatier, 1984, 256 p. ; p. 195.

⁷¹ ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 16.

⁷² ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 15-16.

devient à la fois « un sujet linguistique (parlant français) et un sujet culturel narrant ou se narrant comme africain »⁷³. Encore que le dispositif le plus novateur, on l'a vu en passant, reste la transposition de la structure du *kasala*, genre oral *luba* dans des écrits modernes, notamment dans *La Mort faite homme*.

C'est qu'en réalité la démarche novatrice d'Ahmadou Kourouma – dont *Les Soleils des indépendances* paraît à Montréal en 1968 (Paris : Seuil, 1970) et est salué par le Prix, périphérique, de la « Francité » – venait à propos pour réorienter la critique congolaise et affermir ce qui, au travers de Lomami-Tshibamba et de Mushiete notamment, pouvait se donner à lire comme une marque *sui generis* de la littérature du Congo-Kinshasa : à savoir la réactualisation des catégories narratives ethniques dans des récits modernes, au-delà d'une simple tentative d'ornementation à des fins de couleur locale. La hardiesse de l'auteur ivoirien semblait donc assez remarquable pour que l'Université congolaise y fût totalement indifférente, à l'heure des bilans littéraires. Témoins, par exemple, des études de quelques membres du CELRIA, qui ont marqué d'une pierre blanche les techniques expressives de *Les Soleils des indépendances*, les considérant comme exemplaires et fondatrices d'un moment capital de la littérature africaine d'expression française⁷⁴. Mieux encore, c'est sans doute en référence à la brèche linguistique ouverte par Kourouma que l'on pourrait comprendre la déclaration révolutionnaire d'un Kadima-Nzuji, dont le brusque besoin de renoncement à une certaine ligne critique puriste ne pouvait qu'étonner à bien des égards. Car, méditant en 1976 « sur l'usage du français comme matériel de création littéraire en Afrique »⁷⁵, l'auteur exprimait, « au lieu d'emprunter passivement une langue étrangère »⁷⁶, sa volonté, « afin de revaloriser sa propre culture Négro-Africaine (sic), de participer aux forces créatrices de la langue française et de la remodeler suivant les exigences de son univers mental et affectif propres »⁷⁷. Mais entre ces déclarations péremptoires et leur pratique réelle, il y a eu un abîme que Kadima-Nzuji, dont l'œuvre littéraire est restée essentiellement poétique, n'a apparemment pas osé franchir. Son recueil, *Redire les mots anciens*⁷⁸, publié à Paris en 1977,

⁷³ ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 16.

⁷⁴ JACQUEMIN (J. P.), « Sembene Ousmane, écrivain public », in *Lectures Africaines*, Vol. I, Fasc. 2, 1972-1973. Centre d'Études des Littératures Romanes d'Inspiration Africaine (CELRIA), Université Nationale du Zaïre, Lubumbashi ; MUNKULU (D. D.), « Ngal Mbwil a Mpaang : "L'artiste africain : tradition, critique et liberté créatrice" (communication au Colloque de Yaoundé, avril 1973) », in *Lectures Africaines*, comptes rendus, *idem*, p. 123. NGAL (M. a M.), « Les orientations actuelles », art. cit., p. 64-65.

⁷⁵ Cité par MEESTER (P. de), *Notes inchoatives pour une didactique du latin à l'usage des professeurs de latin en République du Zaïre*, Lubumbashi : Presses Universitaires de Lubumbashi, 1982, 56 p. ; p. 8.

⁷⁶ Cité par MEESTER (P. de), *Notes inchoatives*, op. cit., p. 8.

⁷⁷ Cité par MEESTER (P. de), *Notes inchoatives*, op. cit., p. 8.

⁷⁸ KADIMA-NZUJI (M.), *Redire les mots anciens*, Paris : Saint-Germain-des-Prés, 1977, 45 p.

reconduit en effet une langue plutôt classique, exempte d'africanismes, en dépit d'un foisonnement de métaphores qui dénotent d'un véritable travail personnel sur le langage. Toutefois, comme pour corroborer l'importance de cette surconscience linguistique, on observe à l'époque, dans le champ congolais, un développement spectaculaire des recherches de sociolinguistique, ainsi qu'en témoignent les nombreux travaux initiés par Mudimbe⁷⁹ dans le cadre du Centre de Linguistique Théorique et Appliquée, suite aux recherches de Labov, Staline, Humboldt, Foucault, etc. Ces différentes études remettent en question l'innocence des usages linguistiques et dévoilent les rapports de force qui les sous-tendent, renforçant la nécessité de penser la langue comme un « champ de bataille ».

Cependant, il n'y a que chez Pius Ngandu où apparaît, de façon claire, le désir ardent de bousculer les normes, de battre en brèche une certaine « linguistique classique »⁸⁰, hérissée d'impératifs du genre « dites / ne dites pas »⁸¹, dont les études d'un Maurice Grevisse⁸² ou la collection « Les Dicos d'or de Bernard Pivot »⁸³ constituent aujourd'hui des illustrations indépassables. L'on connaît le « prétexte » que la nécessité de correction grammaticale peut fournir aux instances éditoriales, qui n'en profitent pas moins pour neutraliser parfois ce qui pourrait se donner à lire comme la « "vérité fondamentale du texte" »⁸⁴. Pourquoi ne pas percevoir, par exemple, tout le bénéfice sémantique contenu dans l'intitulé *Mianza Kinzan*, titre que portait au départ le récit *La Mort faite homme*⁸⁵, sans doute avant que n'intervienne la censure éditoriale ? En effet, la translittération de l'expression « quinze ans » en « kinzan » (de servitude pénale), qui est une atteinte à la norme orthographique et une africanisation du mot relevant du « petit nègre », minimise le graphique au profit du phonique et indique que l'on devrait lire l'œuvre en se servant plus, sinon autant, des ressources de l'ouïe que de celles de la vue. L'homophonie « Mianza » (nom congolais) / « Kinzan » (pour quinze ans), qui constitue un nom propre désignant un personnage-clé du récit, rentre dans la catégorie des titres qui permettent de déjouer la fonction traditionnelle des intitulés, celle « de désignation ou d'identification »⁸⁶ ; car, l'opacité ainsi obtenue rend impossible toute reconnaissance

⁷⁹ MUDIMBE (V. Y.) & al., *Le Vocabulaire politique zaïrois*, Lubumbashi : Centre de Linguistique Théorique et Appliquée (CELTA), 1976, 119 p ; p. 2-5. Université Nationale du Zaïre, Faculté des Lettres, Lubumbashi.

⁸⁰ HAMON (P.), « Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique », in *Littérature*, n° 14 [L'Effet littéraire], mai, 1974, p. 114-122.

⁸¹ HAMON (P.), « Note sur les notions de norme », *art. cit.*, p. 114.

⁸² GREVISSE (M.), *Le Français correct. Guide pratique*, Paris / Gembloux : Duculot, 1979, 2è éd. revue, 440 p.

⁸³ LAYGUES (B.), *Évitez de dire...Dites plutôt...*, Paris : Albin Michel, coll. « Les Dicos d'or de Bernard Pivot », 2003, 213 p.

⁸⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, *op. cit.*, p. 272.

⁸⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, *op. cit.*, p. 270.

⁸⁶ GÉNÉTTE (G.), *Seuils*, Paris : Seuil, 1987, 394 p. ; p. 88.

immédiate du contenu du récit. Et c'est cette charge « d'obscurité »⁸⁷, plutôt stimulante que rebutante, que le processus éditorial (à supposer qu'il en ait été ainsi) a supprimé, en substituant à un intitulé quasi énigmatique un titre non moins transparent, mais plus compréhensible pour un lecteur habitué aux symboliques en clair-obscur de la tradition judéo-chrétienne. Ainsi serait-on passé à côté d'une tentative audacieuse d'inscription d'un titre dans « l'horizon d'attente »⁸⁸ d'un certain lectorat populaire africain, friand d'infractions à l'égard de la normalité graphique française et désigné ainsi, à travers un mot français adapté aux langues africaines, comme l'un des destinataires privilégiés du récit. Il y a là un exemple de « stratégie d'appels »⁸⁹ – cependant supprimé suite aux exigences de l'édition – qui oriente vers des modalités de lecture fondées sur « l'horizon culturel de groupes sociaux bien déterminés, formant les lecteurs réels (ou supposés) de l'auteur »⁹⁰. Et ce, dans un roman qui illustre « une approche des ressources africaines de la rhétorique de l'œuvre de Ngandu »⁹¹. L'on aurait donc eu dans cette modification du titre d'un roman un exemple frappant de la manière dont un changement paratextuel opéré à des fins éditoriales peut également affecter et réorienter les paramètres touchant à la réception d'un texte ou l'intention expresse de l'auteur quant à des lecteurs privilégiés.

Aussi, jusqu'en 1989, l'auteur se plaît-il à remarquer la persistance dans les textes d'une langue qui s'écarte « de plus en plus du "français central" »⁹² et se souvient du « langage coloré de *Les Soleils des Indépendances* »⁹³ et des « parodies irrésistibles de *Le zéhéros n'est pas n'importe qui* »⁹⁴. Et même, il en appelle à plus d'audace de la part des écrivains, leur proposant autant de parlars locaux modèles ; notamment le « "français de Moussa" d'Abidjan », le « "petit nègre" d'Ouagadougou », le « "frankinois" de Kinshasa »⁹⁵ (et il ne paraît pas impertinent, à ce sujet, de se demander si Kourouma n'a pas exaucé le vœu de Ngandu en revenant au « petit nègre » dans *Allah n'est pas obligé*, après les hardiesses

⁸⁷ GÉNÉTTE (G.), *Seuils*, op. cit., p. 87.

⁸⁸ ISER (W.), *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1985, 404 p.

⁸⁹ MONTANDON (A.), « Introduction », in *Le Lecteur et la lecture dans l'œuvre. Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand : Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1982, 205 p. ; p. 7.

⁹⁰ MONTANDON (A.), « Introduction », art. cit., p. 7.

⁹¹ ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 17.

⁹² NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 288.

⁹³ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 288.

⁹⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 288.

⁹⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 288. Cf. également NGANDU NKASHAMA (P.), *Ruptures et écritures*, op. cit., p. 80. Pour un exemple de « petit nègre », voir également du même auteur *La Malédiction*, op. cit., p. 51 : « - Camarade, moi aller bien, camarade. Toi plus venir, pourquoi ? Moi toi chercher, camarade. Pourquoi, beaucoup de jours ».

stylistiques de *Les Soleils des indépendances*). En effet, celui-ci montre la vitalité des idiolectes au travers de la vie sociale réelle, par l'usage qu'en font des musiciens africains célèbres et des acteurs de théâtre, dont le *kotéba* et le *didiga*. Il attire l'attention sur le fait que la « littérature française contemporaine s'écrit souvent en des langages idiolectaux, soutenus par le cinéma, les journaux, les manuels scolaires, le prestige de l'argot »⁹⁶, et souligne l'absurdité attachée au purisme. Et, enfin, cette conclusion pleine de bon sens : « [I]es jeunes lycéens d'Afrique nous reprochent tout le temps, avec beaucoup d'agressivité, le fait que nous utilisons une langue trop grammaticale, trop « "normale" », et même franchement "métaphysique" (je l'ai lu quelque part), donc inaccessible. Si les littératures d'Afrique doivent se faire une voix humaine, elles seront sommées de prendre le visage des peuples auxquels elles s'adressent »⁹⁷. Ces propos rejoignent, en un geste fraternel, la perspective insurrectionnelle observée chez nombre d'écrivains de la périphérie francophone, qui laisse l'empreinte de leur identité première dans le texte grâce à l'assomption d'« une différence linguistique »⁹⁸ – qu'ils s'appellent « Ghelderode », « Tremblay », « Sony Labou Tansi », « Chamoiseau ou Confiant », ainsi que le remarque Paul Aron⁹⁹. Au lieu de se servir d'« une langue morte, frigide, par souci d'intégration à langue française »¹⁰⁰, ces auteurs renoncent à appliquer aveuglement les normes du français central, à l'exemple d'un Ramuz. Ils reconduisent, en effet, chacun à sa manière, ce qui peut être perçu comme « un "mal écrire" qui corresponde à la fois à une des traditions du roman français et, simultanément, à l'actualité littéraire mise en avant par Céline et Aragon »¹⁰¹.

⁹⁶ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 288.

⁹⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 28

⁹⁸ ARON (P.), « Le Fait littéraire francophone », in *Les Champs littéraires*, op. cit., p. 52.

⁹⁹ ARON (P.), « Le Fait littéraire francophone », art. cit., p. 53.

¹⁰⁰ ARON (P.), « Le Fait littéraire francophone », art. cit., p. 54.

¹⁰¹ ARON (P.), « Le Fait littéraire francophone », art. cit., p. 54.

CHAPITRE V. ÉDITION, LIEUX DE SOCIABILITÉ ET SÉDITION

Constituer les littératures d’Afrique en une institution autonome, tel est, dès le départ, le but de tout le travail de Pius Ngandu Nkashama. Cette entreprise de longue haleine se présente en fait comme une véritable gageure, dans un continent où la difficulté de satisfaire les besoins les plus élémentaires tend à accaparer toute l’attention des institutions. Cependant, elle est toujours perceptible dans les entrelacs et les détours du discours romanesque de l’auteur, en une relation que ce dernier ne cesse d’établir entre ses essais théoriques et sa fiction¹, l’histoire littéraire et la poétique. Elle a d’abord eu trait à une tâche documentaire, qui a consisté à répertorier les textes existant, suivant des critères susceptibles d’établir leur « littérarité » et leur appartenance « africaine », et ensuite à élaborer un certain nombre d’outils qui rendent leur analyse possible. En ce sens, l’on pourrait qualifier à juste titre de « lansonienne » l’activité critique de Ngandu. Car, celui-ci a doté la communauté universitaire d’*instrumenta* indispensables à l’étude des littératures africaines comme domaine de recherche valide, susceptible de se plier à un questionnement épistémologique acceptable². À ce titre, son travail est irremplaçable. Il complète, en effet, les recherches entreprises en vue de l’attestation effective de l’existence des littératures africaines nationales d’expression française, et qui ont abouti à l’établissement des premières études bibliographiques, dont celle de Mukala Kadima-Nzuzi³ et d’Adrien Huannou⁴, par exemple.

1. La quête d’instances littéraires autonomes

Tout compte fait, l’« institution de la littérature » en Afrique reste à ce jour problématique du fait de l’absence d’instances de reproduction, de distribution, de reconnaissance et de

¹ KAVWAHIREHI (K.), « Théorie et pratique de l’écriture chez Pius Ngandu Nkashama », in *Présence Francophone*, Vol. 68, 2007, p. 134-155.

² Immense, l’œuvre de Ngandu embrasse aussi bien la critique (articles de revue, bibliographies, anthologies, essais de critique littéraire) que la fiction et la poésie.

³ KADIMA-NZUZI (M.), *Bibliographie littéraire de la République du Zaïre 1931-1972*, Lubumbashi, CELRIA, 1973, 60 p. Université Nationale du Zaïre, Faculté des Lettres, Lubumbashi. Voir également du même auteur *La Littérature zaïroise de langue française, op. cit.*

⁴ HUANNOU (A.), *La littérature béninoise de langue française des origines à nos jours, op. cit.*

sociabilité dignes de ce nom. Ce que déplorait Pius Ngandu⁵ en 1990, aux *États généraux de la culture*, à Paris :

Nous ne disposons plus de maisons d'éditions pour nos écrits : les *Nouvelles éditions africaines* sombrent doucement, dans le ravissement des sens, avant de mourir de leur petite mort heureuse. Les *CEDA* à Abidjan survivent miraculeusement grâce à une illusion d'optique. *Silex* s'embrouille dans des difficultés indéfinissables, une espèce de fièvre jaune qui aurait dû emporter un éléphant asiatique, mais l'Afrique a la peau dure. *Présence Africaine* surnage avec le désespoir d'un naufragé à bout de souffle.

Rien n'a changé, dès lors. Car, les productions culturelles africaines dépendent, à ce jour, essentiellement d'institutions étrangères, dont les objectifs ne sont pas toujours neutres. Cette situation s'expliquerait par la régression économique que connaît le continent, depuis l'avènement des dictatures, qui ont détruit systématiquement les espaces du savoir et déclenché un vaste mouvement de « fuite de cerveaux »⁶. Quoiqu'il en soit, il existe comme une béance difficile à combler au sein de la lutte africaine pour l'autonomie institutionnelle, à savoir l'absence criante d'une « *propriété des producteurs culturels sur leurs instruments de production et de circulation* (donc d'évaluation et de consécration) »⁷ :

le vrai problème de la littérature africaine de langue française et celui des écrivains reste prioritairement celui de la nécessité d'instaurer sur le Continent un vaste espace littéraire, viable et propice à la création. Faute d'un tel espace (carence ou insuffisance des structures d'édition et de diffusion, morosité de la vie culturelle, faiblesse ou déficience de l'activité critique, absence de distinctions littéraires notables...), l'écrivain, malgré lui, se retrouve dans une ambiguïté de situation qui l'amène à désirer implicitement son insertion dans la vie littéraire européenne, en l'occurrence la vie littéraire française et à attendre d'elle sa reconnaissance comme l'indice d'une ultime consécration⁸.

Et pourtant des tentatives d'instauration d'une certaine autonomie institutionnelle vis-à-vis du centre franco-parisien – c'est-à-dire d'une socialité littéraire qui puisse recevoir l'écrivain, produire et accompagner son travail – ont évidemment vu le jour ici et là, dans les années soixante-dix et légèrement avant, notamment au Congo-Kinshasa. Mais elles n'auraient été qu'un « feu de paille » : Clémentine Faïk-Nzuji et son cercle littéraire « La

⁵ Cité dans ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 176-177.

⁶ NGANDU NKASHAMA (P.), « Questions et interrogations autour des cerveaux en fuite », disponible à l'adresse [<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2002pnn>], consulté le 31 mai 2010.

⁷ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 467.

⁸ VIGNONDÉ (J.-N.), « Littératures nationales ou cri pluriel ? », in *Notre Librairie*, n° 85 (*Littératures nationales 3. Histoire et identité*), octobre-décembre 1986, p. 91.

Pléiade » (1964-1966)⁹, le cercle « Balise », né en 1970 à l'Université Lovanium et dont la présidence a été assurée successivement par Faïk-Nzuji et Sumaili, autre figure célèbre des lettres congolaises, Valentin Mudimbe et les éditions du « Mont Noir » (créées en 1971), dont la collection « Objectif 80 », dirigée par Georges Ngal, a contribué à porter sur les fonds baptismaux les premiers essais critiques et les premières œuvres littéraires congolaises d'envergure (entre autres, les *Tendances actuelles* de Ngal, *Testament* de Sumaili, *Préludes à la terre* de Kadima-Nzuji, *Déchirures* de Mudimbe, *Lianes* de Faïk-Nzuji, *La Récompense de la cruauté* suivi de *N'Gobila des Mswata* de Lomami-Tshibamba, etc.)¹⁰. Et, plus significatif encore, on l'a vu, le refus – historique – des écrivains du campus universitaire de Lubumbashi d'aliéner leur liberté d'expression au profit de l'Union des Écrivains Zaïrois (Congolais). Cette corporation d'écrivains a en effet été créée en 1972, à l'instigation du Mouvement Populaire de la Révolution, parti unique, en vue d'œuvrer dans le sens des intérêts du pouvoir central ou de se constituer en un « support efficace à la recherche et à l'expression de la philosophie du recours à l'authenticité » de Mobutu, selon l'heureuse formule de Tito Yisuku Gafudzi¹¹. Ce dernier est le fondateur d'une école littéraire fameuse, le « concrétisme », acquis totalement aux thèses mobutistes, et auquel feront écho d'autres mouvements littéraires aux contours flous, non moins politisés, tels le « mélangisme » et l'« hypersymbolisme »¹². Et, à l'occasion, il n'est pas banal de remarquer la présence de Pius Ngandu Nkashama¹³ parmi les personnalités rebelles, engagées dans « la "guerre des tendances" qui avait mis les tenants du néo-classicisme aux prises avec les "concrétistes" »¹⁴.

Il importe donc de reconnaître que les années soixante-dix constituent non seulement un moment fondateur des institutions littéraires africaines, en général, et congolaises, en particulier, dont il ne reste presque plus rien aujourd'hui, mais également une preuve (éphémère) de la vitalité autonome du champ intellectuel africain (des maisons d'édition existent évidemment, de nos jours, par centaine, au Congo-Kinshasa par exemple, ainsi que l'a établi une étude récente, mais elles concernent moins « les ouvrages littéraires » que « les

⁹ RIVA (S.), *Nouvelle Histoire de la littérature*, op. cit., p. 104.

¹⁰ RUDURI-KWEZI (B.), « La littérature zaïroise », art. cit., p. 51.

¹¹ Cité par RIVA (S.), *Nouvelle Histoire de la littérature*, op. cit., p. 110. Lire également LONOH (M. B.), dir., *Poésie militante zaïroise. La Marche du soleil*, Kinshasa : Centre Africain de Littérature, CEDI, 1974, 40 p.

¹² NGANDU NKASHAMA (A.), *Le Livre littéraire. Bibliographie de la littérature du Congo (Kinshasa)*, Paris : L'Harmattan, 1995, 207 p ; p. 30.

¹³ MONSENGO VANTIBAH (M.), « La critique littéraire dans les médias », art. cit., p. 631.

¹⁴ MONSENGO VANTIBAH (M.), « La critique littéraire dans les médias », art. cit., p. 631. On se réfère pour de plus amples informations à l'article « Les Rebelles de l'UEZA », in *Zaire*, n° 254, 18 juin 1973, p. 34-35.

revues, périodiques, journaux, manuels scolaires et ouvrages religieux »¹⁵ ; et, même, certaines semblent favoriser une littérature plutôt mineure, « d'évasion ou de divertissement »¹⁶). Témoins également de cette vitalité, outre les instances déjà citées, des revues telles que *Abbia*, *Transition*, *The Journal of African and Comparative Literature*, *The Horn*, etc., dont quelques unes se sont établies à l'étranger, et avec elles leurs initiateurs, ou des équipes de recherches comme celle qu'a dirigée Thomas Melone ; sans parler des annales universitaires, dont celles de la Faculté des Lettres de Dakar, ces dernières ayant même été honorées d'une publication et d'une diffusion des Presses Universitaires de France¹⁷. Les réseaux académiques ne sont également pas en reste, qui forment de véritables essaims de recherches, de Makerere à Lubumbashi, en passant par Yaoundé. Malheureusement, rien de significatif aujourd'hui, en dehors des résurgences sporadiques d'instances « fantômes », qui, souvent, n'existent que de nom et que Ngandu qualifie d' « édition de la pensée [se déroulant] avec des gestes brouillons qui ressemblent étrangement à un suicide intellectuel, sinon à un amateurisme de mauvais aloi »¹⁸. Il y a là loin de l'époque où l'on pouvait lire sous la plume de Robert Cornevin ces propres élogieux, à propos des éditions du « Mont Noir » : « ces éditions sans véritable équivalent dans le reste de l'Afrique sauf peut-être les éditions C.L.E de Yaoundé et les N.E.A. (Nouvelles Editions Africaines) de Dakar font le plus grand honneur aux élites zaïroises [congolaises] et à leur dynamisme »¹⁹. Il a donc existé en Afrique, notamment à Lubumbashi, une période qui paraissait consacrer déjà la « conquête d'un pouvoir », à l'image de ce qu'a observé justement Jacques Dubois²⁰ :

L'histoire des écoles est donc celle des stratégies de lancement d'un programme et de conquête d'un pouvoir. Et il faut rappeler ici que de telles stratégies sont inséparables d'une dialectique précise de la rupture et de l'intégration. Mais cette histoire est en même temps celle de petites communautés dont le caractère et le fonctionnement rappellent jusqu'à un certain point ceux des sectes religieuses. À l'origine, le cénacle puise sa dynamique dans son intervention en tant que groupe d'oppositionnels, groupe qui est voué à se fermer sur lui-même pour célébrer son travail de création et les valeurs qu'il se donne. Cela a pour conséquence que, dans les débuts, le cénacle consomme lui-même ce qu'il produit et assure de l'intérieur sa reconnaissance.

¹⁵ DJUNGU-SIMBA (K. C.), « Une littérature de marché à Kinshasa », in *Les Champs littéraires africains*, op. cit., p. 180-181.

¹⁶ DJUNGU-SIMBA (K. C.), « Une littérature de marché à Kinshasa », art. cit., p. 181.

¹⁷ KOM (A.), « African Absence », art. cit., p. 428.

¹⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *Ruptures et écritures*, op. cit., p. 83.

¹⁹ CORNEVIN (R.), « À propos de l'introduction à l'histoire de l'Afrique noire du R.P. Léopold Greindl », in *Likundoli. Enquêtes d'Histoire Zaïroise*, 2 (1974) 2, p. 235.

²⁰ DUBOIS (J.), *L'Institution de la littérature*, op. cit., p. 134.

Au commencement donc, les écrivains et les critiques de Lubumbashi se lisent entre eux, se passent de mains en mains des textes qui « sont éventuellement l'objet d'une élaboration commune »²¹, « la communication pouvant être immédiate, primaire, et se passer des médiations techniques ordinaires »²². Ces lectures croisées, circonscrites en un espace de production autonome, sont perceptibles dans des œuvres que, dans le cadre des cycles de conférences-débats organisés surtout par le « Cercle Culturel Synthèses », les auteurs décident de publier conjointement. Il s'agit également des réflexions dont l'une apparaît comme une réponse à l'autre ou des textes que des compagnons de lutte, soucieux des intérêts communs du groupe, acceptent d'amender *gratis pro deo*. Ngandu n'hésite pas à se faire lire par des amis, notamment par Gervais Chiralwirwa²³ et, même, écrit un roman, *La Mort faite homme*, « à la demande de V. Y. Mudimbe »²⁴; cet auteur et Ngal poursuivent des discussions fondamentales que reprend l'intertexte de leurs fictions, discussions quelque peu « ésotériques », constituant la preuve que les deux écrivains ont pris l'habitude de s'entretenir oralement, avant que leurs échanges ne tournent en des polémiques écrites, parfois féroces. C'est à cette époque qu'émerge, sous la houlette du vent de la décolonisation, un discours « indépendantiste », focalisé sur « la manière de la dépendance de fait de nos structures d'enseignement universitaire et de recherche scientifique dont les canons découlent en droite ligne de la tradition universitaire européenne »²⁵ ou sur la « misère intellectuelle, expression de notre dépendance, [qui] donne à l'Africain producteur de "science" l'air d'un être non caractérisé par l'autonomie »²⁶. Mais surtout l'on remarque une propension à créer des infrastructures éditoriales plus ou moins indépendantes des pouvoirs. C'est ainsi qu'en 1977, par exemple, l'on pouvait dénombrer toute une panoplie de maisons d'édition, dont quelques unes relevaient d'initiatives autonomes. En effet, écrit Ngandu, « les maisons d'édition, "Lettres zaïroises", "Mont Noir", "Cedi", "Okapi", "Les presses africaines", "Les Editions Saint Paul Afrique", sont venues effacer la honte d'une impardonnable absence prolongée sur la scène des lettres. Tant et si bien qu'il s'est produit un phénomène curieux : si les Zaïrois [Congolais] se plaignent maintenant, c'est de la pléthore des textes publiés, et non plus de l'absence de rêves²⁷ ».

²¹ DUBOIS (J.), *L'Institution de la littérature*, op. cit., p. 134.

²² DUBOIS (J.), *L'Institution de la littérature*, op. cit., p. 134.

²³ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 270.

²⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écriture et discours*, op. cit., p. 271.

²⁵ MUDIMBE (V. Y.), *L'Autre face du Royaume*, op. cit., p. 119.

²⁶ MUDIMBE (V. Y.), *L'Autre face du Royaume*, op. cit., p. 119.

²⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), « La littérature zaïroise : problématique d'une écriture », in *Zaire-Afrique*, n° 6, juin 1977, p. 379-380.

Il s'agit là comme d'un « moment heureux », « utopique »²⁸, où les perspectives de la consommation et de la diffusion des œuvres produites tentent d'épouser la logique d'un espace indépendant, peu soucieux d'une accréditation extérieure, qu'elle vienne de Paris ou de Genève. Car, l'obsession de vouloir fonder la réputation d'écrivain à partir des lieux et d'une tradition étrangers semble être considérée alors comme la pire des dispositions à l'aliénation, ainsi que l'illustre, sur un ton ironique, le *Giambatista Viko* de Georges Ngal²⁹: « [j]e suis de la race qu'on ne peut assimiler aux écrivains africains ordinaires. Nous n'avons de commun que le biologique. Ma place se trouverait à Paris, à Genève ». Et même, il y a comme un brin de soupçon jeté sur le véritable rôle des « centres culturels occidentaux »³⁰, endroits qui ont pourtant servi de lieux d'élargissement du littéraire vers un public plus nombreux³¹. En effet, un récit comme *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze* atteste suffisamment de leur importance à Lubumbashi, dans un contexte de dictature où ils semblent apparaître, de par leur résonance « diplomatique », comme des tribunes de la parole libre (à l'abri des surveillances et des représailles policières ?).

De toute façon, la revendication autonome n'est pas allée seulement dans le sens d'une quête d'indépendance vis-à-vis du centre franco-parisien, qu'elle concerne la subversion des genres ou la recréation de la langue, en l'occurrence chez Ngandu. Elle s'est aussi manifestée dans la distance que celui-ci, plus que tout autre, a pris par rapport à la progression de la main mise mobutienne sur les instances de reproduction, de diffusion et de consécration, même si les années soixante-dix consacrent une implication appréciable du régime de Mobutu dans la promotion de la culture³². C'est qu'à partir de 1967-1968 déjà, à l'instigation du gouvernement sont nées, en effet, les éditions « Lettres Congolaises [Zaïroises] » – qui ont produit, en plus de la revue *Dombi*, nombre d'œuvres poétiques congolaises – les « Belles Lettres » dépendant du Ministère congolais de la Culture et des Arts, hormis les « concours littéraires et artistiques » institués par un arrêté ministériel³³. Cet appareil éditorial soutenu par le pouvoir est, en outre, complété par des programmes littéraires radiodiffusés et télévisés de qualité, des journaux et des revues comportant une rubrique destinée aux chroniques littéraires

²⁸ DUBOIS (J.), *L'Institution de la littérature*, op. cit., p. 134.

²⁹ NGAL (M. a M.), *Giambatista Viko*, op. cit., p. 12. Cette autonomie tant clamée est particulièrement illustrée par la revue *Jiwe*, dont les articles tournent variablement autour du thème de l'authenticité.

³⁰ NGAL (M. a M.), *Giambatista Viko*, op. cit., p. 31.

³¹ Les exposés les plus importants, relatifs à l'historiographie de la littérature congolaise et destinés au grand public, ont eu lieu essentiellement dans les centres culturels étrangers (français ou américain). Cf. par exemple, NGANDU NKASHAMA (P.), « Évolution littéraire en République du Zaïre. Conférence tenue par Kadima Nzuji Mukala au Centre Culturel Américain, le 26 Avril 1973 », art. cit., p. 125.

³² Pour le cas de l'Université à Lubumbashi, voir RUBANGO (N. Y.), « De Lovanium à la Kasapa », art. cit., p.

³³ RUDURI-KWEZI (B.), « La littérature zaïroise », art. cit., p. 48-49.

ou des pages réservées à la poésie, telles *La Tribune Africaine* devenue *Elima, Taiifa*³⁴, *Synthèses* (! & !!), *Forum Universitaire* (1972-1973), où l'on trouve deux articles de critique littéraire de Ngandu³⁵, *Profil, Trait d'Union* (1972-1974), *Mandat, Wajengaji* (1973) et *Elimu* (1974).

Cependant, il faudrait signaler l'installation progressive d'une dérive totalitaire, que consacre la revue *Jiwe*, en l'occurrence, « Organe culturel, scientifique et idéologique du Comité Sectionnaire M. P. R. / UNAZA – Campus de Lubumbashi »³⁶, et qui, selon Ngandu³⁷, s'est traduit dans le fait que « les auteurs de cette période tumultueuse se situent tous en regard, en opposition, en concordance et même en symbiose avec la ligne du parti unique ». En effet, il est assez curieux, par exemple, que des écrivains réputés affranchis de toute compromission politique se soient laissés embrigader dans le parti de Mobutu, sans que ne s'ensuive quelque indice de protestation manifeste : sur les listes des membres du Mouvement Populaire de la Révolution (M. P. R.) se retrouvent les noms des personnalités telles que Mudimbe, Doyen de la Faculté des Lettres et « Secrétaire » du comité sectionnaire du M. P. R. à l'Université Nationale du Zaïre, campus de Lubumbashi (1972-1973), Ngal, Chef du Département de Langue et Littérature Françaises, « Président » du comité sous-sectionnaire du M. P. R. « Lettres – Agrégation et Centre des Langues Vivantes »³⁸, etc.

Cette complicité tacite aurait-elle été le fruit d'une connivence antérieure avec le pouvoir, concrétisée, entre autres, par « la constitution d'une maison d'édition, dont le nom par lui-même est un programme, les éditions du Mont noir (sic) (1971), et plus particulièrement encore la collection *Objectif 80* »³⁹ ? L'on ne peut que rester perplexe à ce propos, surtout lorsqu'on sait que l'ouvrage *Autour de la "nation"* de Mudimbe, publié aux mêmes éditions, date de cette époque (1972). En tout cas, l'insinuation que Ngandu formule à cet endroit laisse planer le doute sur l'indépendance idéologique des instances éditoriales grâce auxquelles Mudimbe et Ngal ont pourtant acquis une certaine renommée et une certaine crédibilité morale. L'écrivain stigmatise, en ce sens, une « récupération des auteurs par les instances du Parti qui se fait de manière sournoise, par une aide financière soutenue, mais également par un

³⁴ MONSENGO VANTIBAH (M.), « La critique littéraire dans les médias », *art. cit.*, p. 629.

³⁵ NGANDU (N.), « La Personnalité littéraire », in *Forum Universitaire*, n° 1.2, 1972, p. 54-59. NGANDU (N.), « Entre les eaux de V. Y. Mudimbe », in *Forum Universitaire*, n° 1.4, 1973, p. 45-69.

³⁶ Lire à ce sujet KAVWAHIREHI (K.), *Mudimbe et la ré-invention de l'Afrique*, *op. cit.*, p. KADIMA-NZUJI et NGANDU ont eux-mêmes assumé la fonction de « Rédacteur en Chef » de la revue *Jiwe*, respectivement à partir de 1973 et 1976 !

³⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Livre littéraire*, *op. cit.*, p. 32.

³⁸ *Jiwe*, n° 3, juin 1974, p. 144-145. Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Lubumbashi.

³⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Livre littéraire*, *op. cit.*, p. 33.

concours moral apporté à ceux qui se font publier à l'extérieur, notamment en France »⁴⁰. Aussi semble-t-il distinguer deux catégories d'écrivains zaïrois (congolais) : ceux qui ont fait allégeance au régime dictatorial et qui en ont reçu des prébendes et une large facilité d'accès aux médias, et ceux qui s'y sont opposés, d'une manière ou d'une autre. Du nombre des insoumis, Ngandu relève « [le] cas du Poète Matala Mukadi Tshiakatumba, auteur de *Réveil dans un nid de flammes*, [qui] suffit à lui seul pour démontrer les épreuves auxquelles avaient été soumis les écrivains qui osaient dénoncer la dictature »⁴¹. Dans l'historiographie littéraire congolaise, ce poète a pris figure de martyr, lui qui aurait connu « [d]eux années de tortures et de supplices dans les caves des services de sécurité, une relégation pénible pendant une décennie, et des conditions précaires qui ont fini par le détruire totalement »⁴². Et il est également éloquent que Ngandu se soit toujours identifié à ce poète « maudit », dont on décèle maintes traces dans son œuvre. Même tempérament, même itinéraire tragique : séjour dans les cachots sordides du fameux Centre National de Documentation de triste mémoire, exposition à des tortures d'une cruauté inimaginable, relégation⁴³, etc.

Quoiqu'il en soit, il convient de reconnaître encore une fois, à la suite de Bernard Mouralis⁴⁴, que, à l'exemple de l'ensemble de l'espace littéraire africain d'après les indépendances, le champ congolais jouissait déjà d'une certaine autonomie par rapport à « l'appareil d'État : presse officielle, parti unique, adhésion aux thèses d'un leader », en dépit des zones de compromissions possibles. Cette autonomie s'exprimait essentiellement dans le discrédit que les maîtres du champ, c'est-à-dire ceux que le capital symbolique élevé qualifiait comme tels, jetaient sur les productions soumises aux ukases politiques. C'est ainsi que l'on note, par exemple, un changement sensible de l'orientation du discours éditorial dans les milieux universitaires avec la création de la revue estudiantine (revue ouverte également au corps enseignant) *Elimu*, qui signifie « Connaissance, Science, Savoir » et même « Esprit ». La ligne partisane représentée par *Jiwe*, le « roc » devant servir de fondation à la pensée de Mobutu et dont la table des matières et les éditoriaux s'entortillaient dans les circonlocutions inanes d'un discours dédié au « Guide de la Révolution », est alors infléchie par la possibilité – toujours limitée – offerte aux étudiants de s'exprimer « librement », ou, pour emprunter le

⁴⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Livre littéraire*, op. cit., p. 33.

⁴¹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Livre littéraire*, op. cit., p. 33.

⁴² NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Livre littéraire*, op. cit., p. 33-34.

⁴³ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 298 ; ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 177.

⁴⁴ Cité par MALELA (B.), « De l'illusion de l'altérité : compte rendu du livre de Mouralis (Bernard), *L'illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*, Paris : Honoré Champion, "Bibliothèque de littérature générale et comparée", 2007 », in *CONTEXTES*, disponible à l'adresse [http : contextes.revues.org/index632.html], consulté le 16 mars 2010.

mot d'un éditeur de l'époque, de se débarrasser du « complexe qui assure la domination non seulement matérielle, mais surtout psychologique des dirigeants de tous les pays sur les étudiants en général »⁴⁵ et – ce qui relève d'une phraséologie obligée – de participer « à la révolution »⁴⁶ et de contribuer aux « réalités authentiques » (sic)⁴⁷ !

La disparition soudaine des revues estudiantines, de même la suspension de parution de la revue *Forum Universitaire*⁴⁸, semblaient constituer le signe d'un revirement des autorités dictatoriales de l'époque, conscientes peut-être du danger que représentait une tribune d'où pouvaient toujours émerger des voix contestataires, malgré l'existence d'une ligne éditoriale imposée. En ce sens, il est également assez curieux que Pius Ngandu, qui figure comme « Rédacteur en Chef » sur la couverture du numéro 4 de la revue *Jiwe* d'avril 1976, ne se soit apparemment pas plié à l'obligation de rédiger le traditionnel éditorial devant toujours contenir quelque phrase qui renvoie au fameux « Recours à l'Authenticité » ; c'est plutôt à Gaby Sumaili N'Gaye-Lussa⁴⁹, membre du comité de rédaction de la revue, qu'a échu cette tâche. Ce fait est d'autant plus étonnant qu'un écrivain comme Kadima-Nzuji, qui a été le « Rédacteur en Chef » de la même revue de 1972 à 1974, ne s'est pas lui gêné de rédiger des éditoriaux pleins de militantisme et de déférence à l'égard du « Président Mobutu Sese Seko », du « recours à l'authenticité » et de la « Révolution zaïroise »⁵⁰. Cependant, Pius Ngandu a lui aussi signé un article pour le compte de *Jiwe*⁵¹ (pendant que Ngal et Mudimbe⁵² n'en ont signé aucun !), mais ce fut pour dénoncer la colonisation, plutôt que pour appuyer ouvertement les thèses de la « révolution mobutienne », citant le *Manifeste de la N'sele* dans ce qu'il a de plus positif, à savoir l'appel à la libération totale du Zaïrois [Congolais]. Aussi retrouve-t-on, trois ans après, le même auteur s'exprimant avec liberté, devant un parterre de

⁴⁵ MUKULUMANYA (W. N. Z.), « Éditorial : Le pull du bonheur estudiantin, connais ! *Elimu* en disconvient-il ? », in *Elimu*, 1^{re} Année n° 2, mars-avril, p. 3. Lubumbashi, Presses Universitaires du Zaïre, 1974.

⁴⁶ MUKULUMANYA (W. N. Z.), « Éditorial », *art. cit.*, p. 5.

⁴⁷ MUKULUMANYA (W. N. Z.), « Éditorial », *art. cit.*, p. 5.

⁴⁸ RWANFIZI (N. B.), « Les Auteurs des Revues Estudiantines (sic) publiées au Campus de Lubumbashi depuis la création de l'UNAZA », in *Elimu*, 1^{re} Année n° 2, mars-avril, p. 125. Lubumbashi, Presses Universitaires du Zaïre, 1974.

⁴⁹ SUMAILI (N.-L.), « Éditorial : en quête de paramètres nouveaux », in *Jiwe*, n° 4, p. 3-4. Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Campus de Lubumbashi, avril 1976.

⁵⁰ KADIMA-NZUJI (M.), « Éditorial : authenticité et "convergence panhumaine" », in *Jiwe*, n° 2, p. 3-4. Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Campus de Lubumbashi, décembre 1973 ; KADIMA-NZUJI (M.), « Éditorial : pour une plus large ouverture », in *Jiwe*, n° 3, p. 3-4, idem, juin 1974.

⁵¹ NGANDU NKASHAMA (P.), « La colonisation, tombeau de l'authenticité », *art. cit.*, p. 47-59.

⁵² KAVWAHIREHI (K.), *Mudimbe et la ré-invention de l'Afrique*, *op. cit.*, p.

collègues, sur l'échec de l'Université et « les truquages académiques »⁵³ au Campus de Lubumbashi.

C'est ici le lieu d'apporter quelque éclaircissement aux propos quelque peu ambigus d'un Djungu-Simba⁵⁴, qui, à la suite d'une étude de Jürgen Lüsebrink, semble prendre à la légère la question de la censure en Afrique, qu'il qualifie de « mythe »⁵⁵. En effet, examinant le cas de Pius Ngandu, cet auteur sépare de manière artificielle l'intellectuel et l'écrivain, et argue que la détention en 1978 de Pius Ngandu n'avait rien à voir avec ses activités littéraires – puisque la toute première œuvre publiée en 1977 par celui-ci n'aurait été qu'un recueil de poésie, intitulé *Crépuscule équinoxial*⁵⁶ (et donc inoffensif, comme si l'on ne pouvait déceler de la subversion que dans le genre romanesque !). Deux précisions s'imposent. La première, c'est que Ngandu a publié en 1977, en plus de la plaquette de poèmes citée, une pièce de théâtre, *La Délivrance d'Ilunga*⁵⁷ – pièce qui, à sa parution, a bénéficié d'une étude approfondie de Maryse Condé ; la seconde concerne le contenu hautement subversif des deux œuvres. Une lecture attentive de *Crépuscule équinoxial* révèle que cette poésie se déploie sur le mode de la révolte et de la dénonciation, à l'instar de *Réveil dans un nid de flammes* de Mukadi Tshiakatumba, qui a valu à l'auteur la prison et la relégation. Ngandu y évoque d'ailleurs le sort tragique de ce poète (« la main broyée de tshiakatumba »⁵⁸), en une expression désignant, au-delà de la métaphore du musèlement de l'écriture dénonciatrice, les sévices corporels qui ont rendu celui-ci presque impotent pour toute la vie. Aussi la Muse de Tshiakatumba s'est-elle tue à jamais, après son séjour dans les cachots des services de renseignement mobutiens⁵⁹. Ces propos de Ngandu sont à ce sujet plus que révélateurs, lui qui est passé par le même genre d'épreuve⁶⁰ : « [l]e chef de la sécurité qui me brisait les doigts à Lubumbashi me hurlait dans les oreilles avec épouvante : "tu n'écriras plus jamais une seule ligne" »⁶¹.

⁵³ Cité par ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 155.

⁵⁴ DJUNGU-SIMBA (K. C.), *Les Écrivains du Congo-Zaïre*, op. cit., p. 79.

⁵⁵ DJUNGU-SIMBA (K. C.), « Congo-Zaïre: littérature du silence ou silence(s) d'une littérature ? »

⁵⁶ NGANDU NKASHAMA (P.), *Crépuscule équinoxial*, Paris : L'Harmattan, 1997, 69 p. (Lubumbashi : Folange, 1977)

⁵⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *La Délivrance d'Ilunga*, Paris : Pierre Jean Oswald, 1977, 151 p. (Réédition : *La Rédemption de Sha Ilunga*, Paris : L'Harmattan, 2007, 162 p.).

⁵⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *Crépuscule équinoxial*, op. cit., p. 12.

⁵⁹ Publié quelque temps avant le décès de l'auteur, le récit *Dans la tourmente de la dictature* (Paris : L'Harmattan, 2001, 180 p.) date en réalité de l'époque où celui-ci gardait encore tous ses esprits, car la torture avait eu raison de sa santé mentale. Lire à ce propos NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Livre littéraire*, op. cit., p. 34 ; NGANDU NKASHAMA (P.) cité par ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 172.

⁶⁰ Cité par ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 165-166.

⁶¹ Cité par ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 177.

Ainsi, *Crépuscule équinoxial* contient en germe les thématiques dominantes, développées ultérieurement, de l'œuvre romanesque de Pius Ngandu – l'on observera également la même stratégie chez Mudimbe. Car, il paraît naïf de penser la poésie et la prose de l'auteur en termes de genres radicalement séparés, lorsqu'on a découvert que toute son œuvre tient ensemble, mixe les genericités et dessine un espace à la fois d'identité et de différenciation qui en permet d'abord une lecture intratextuelle. Et, en ce sens, l'on pourrait appliquer à Ngandu cette belle image que donne Bourdieu de l'écrivain « bon joueur d'échecs qui, maître de la nécessité immanente du jeu, peut inscrire dans chaque coup l'anticipation des coups successifs qu'il va déclencher »⁶². En effet, *Crépuscule équinoxial* (qui, lors de sa deuxième édition, comporte sur la page de couverture la signature de l'auteur, un crocodile – *Ngandu* signifie en effet en *ciluba* « le crocodile » – prêt à happer sa proie, symbole saurien de la terre maudite qui avale sa propre progéniture⁶³) annonce toute l'œuvre de l'écrivain congolais. Certains intitulés romanesques y apparaissent déjà, comme autant de jalons à exploiter ultérieurement : « la malédiction » à la p. 15, « des mangroves hautes » à la p. 39. De même, des vers y consignés referont surface dans le discours romanesque, tels ceux qui renvoient à la mystique de la purification et de la passion à la p. 18 et qui ont été réécrits à la p. de *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne*, hormis le nom de « miembe » à la p. 18, que portera un personnage du *Pacte de sang* ; ou encore ce poème qui sert d'introduction à *La Malédiction* et où il est question « des larmes pétries de boue », des « cris ensanglantés de Katekelayi / sous le banc lourd de sable rouge », de « terre infanticide »⁶⁴. La forme de *Crépuscule équinoxial*, poème qui thématise une période sombre de la mémoire congolaise, prélude, pour ainsi dire, à ce nouvel « espace d'"écriture" »⁶⁵ africain où s'affirme « l'intrusion des dialectes, des sentences non traduites [...], avec l'abondance des néologismes, avec les africanismes les plus hardis et les plus inattendus ». On trouvera, par exemple, à la p. 19 du recueil, transcrit en *ciluba* et sans traduction, un *kasala* dédié aux enfants, chercheurs de diamant, tombés sous les balles de l'armée mobutienne à Katekelayi et dont les corps, privés de sépulture, ont été plongés dans la boue, ou encore à la p. 48 cet africanisme incompréhensible pour un non-locuteur du *ciluba* : « les tombes plurielles », traduction de « nkita bungi », etc.

Éditée pour la première fois à Lubumbashi aux éditions Folange, l'œuvre contient donc en sourdine une illustration de la dérive totalitaire du régime de Mobutu (« des milliers de

⁶² BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 344.

⁶³ Lire à ce sujet RIVA (S.), *Nouvelle Histoire de la littérature*, op. cit., p. 290.

⁶⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *La Malédiction*, Paris : L'Harmattan, 1989, p. 7.

⁶⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 183.

têtes foulées de bottes / des milliers de dos lacérés de lanières »⁶⁶), nouvelle forme d'esclavage, qui s'accompagne de massacres fréquents, commis notamment dans les zones diamantifères du Kasai. Il s'agit de fameuses chasses de « trafiquants » de diamant, à Katekelayi, à Miabi et à Merode-Tshilundu, entre autres, et que l'auteur a cherché à « fixer » pour la postérité⁶⁷ :

ce dimanche ensanglanté qui a aligné au bord
 du chemin de croix les corps putréfiés d'enfants
 miabi la peur recroquevillée des trafiquants et
 les repaires ceux qui fuient les gourdins brandis
 tes épaules fragiles un peuplier rachitique
 merode tshilundu

Ngandu y associera également le cri de l'exploitation éhontée des Congolais par des commerçants libanais dans les régions minières du pays (une indication métaphorique discrète, reprise à la *Bible*, permet de présumer de l'identité du « vieux frère » – « frère » au nom d'une mémoire et d'un destin partagés – dont il est ici question, « qui vien[t] du pays de hauts sapins / pays de cèdres »⁶⁸, c'est-à-dire du Liban : « je t'ai donné la main vieux frère / tu as écrasé mes doigts sur le manganèse / tu as noyé ma paix dans le tungstène / tu as brisé ma main dans le benzène »⁶⁹. Nombre de vers du recueil, faudrait-il rappeler, ne révèlent leur pleine signification que lorsqu'ils sont mis en relation avec des événements précis, datant de 1967 : la nationalisation de l'Union Minière du Haut Katanga, la trahison de Mobutu qui « se fait acheter par les trusts industriels et touche des commissions de la "Société Générale de Belgique" »⁷⁰, les « manifestations des Étudiants contre les duplicités du pouvoir »⁷¹, suivies de massacres et d'emprisonnements.

Toutefois, il convient de noter que le genre choisi – poétique – permet souvent, plus que la prose, de limiter les possibilités de censure, autrement dit de voiler les faits historiques de

⁶⁶ NGANDU NKASHAMA (P.), *Crépuscule*, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *Crépuscule*, *op. cit.*, p. 49 ; voir également NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif*, *op. cit.*, p. 123.

⁶⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *Crépuscule*, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Crépuscule*, *op. cit.*, p. 11. Cette mise en cause des commerçants libanais apparaît d'ailleurs plus clairement dans *Le Doyen Marri* (Paris : L'Harmattan, 1994, 201 p. ; p. 98) : « il existe des pirates libanais d'un tel acabit, installés sur nos terres pour saigner la nation à blanc ».

⁷⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Livre littéraire*, *op. cit.*, p. 59.

⁷¹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Livre littéraire*, *op. cit.*, p. 59.

manière à ne pas trop exposer l'auteur à d'éventuelles poursuites judiciaires. Il se prête en effet le mieux à ce qu'Olivier Lumbroso appelle judicieusement « les activités "souterraines" de l'écrivain, sorte d'homéostat, qui réduisent ou bloquent les processus censurants par des transgressions "obliques" »⁷² et qui correspondent à un « cryptage de contenus subversifs par des procédés [...] sémantiques (allusions), formels (textes remaniés, coupés, fragmentés) »⁷³. N'empêche qu'un œil exercé y puisse déceler quelque indice subversif, comme ce fut le cas pour *Réveil dans un nid de flammes* (même si, du fait que ce recueil a été édité à Paris, c'est-à-dire en un lieu éloigné du circuit de diffusion national, l'on a du mal à croire qu'il ait eu un tel impact dans la sphère politique congolaise).

Cependant, si la poésie filtre l'information grâce à des subtilités énonciatives, le genre théâtral tend à s'adresser de façon plus ouverte à un public plus large, mettant *ipso facto* l'auteur en butte contre les sanctions des puissants. Ainsi en est-il de *La Délivrance d'Ilunga* qui illustre, à travers le « personnage de Ntambue » – représentation de la figure tyrannique de Mobutu sous le modèle du Christophe d'Aimé Césaire –, « la gestion calamiteuse du pouvoir par des rois véreux issus des féodalités propres à l'Afrique ancestrale et aux fabrications coloniales »⁷⁴ : « [a]llez peuple ! Applaudissez le chef qui vient de prêter serment pour votre bonheur à vous tous. Mais applaudissez donc ! Si vous ne voulez pas applaudir de vous-mêmes, nous vous ferons apprécier le serment avec les pointes des baïonnettes »⁷⁵. L'on retrouve là des propos qui ponctuent la naissance d'une dictature, dont la justification résidera longtemps dans le prétexte fallacieux de la réunification du Congo, soi-disant incarnée en un individu qui mériterait du peuple dévotion et adoration. Contrairement à une certaine opinion qui relève « le niveau de formation et les inclinations rarement littéraires des princes africains et de leurs satrapes »⁷⁶ et donne à voir les dictateurs africains comme des « rois-fainéants », le domaine de la culture, à l'heure de l'« authenticité zaïroise » (congolaise) a été investi de toutes les séductions susceptibles d'assurer au pouvoir un assujettissement sans faille du peuple⁷⁷.

Par ailleurs, l'on sait que l'inspiration qui a aiguillé Mobutu sur le chemin de la fameuse « authenticité » est datée : une représentation de *La Tragédie du Roi Christophe* à la salle du

⁷² LUMBROSO (O.), « Quand détruire, c'est créer. Censure et autocensure dans la genèse de l'Assommoir », in *Poétique*, n° 125, février 2001 / Seuil, p. 33.

⁷³ LUMBROSO (O.), « Quand détruire, c'est créer », *art. cit.*, p. 33.

⁷⁴ PANGOP (A. C.), « Communication théâtrale », *art. cit.*, p.

⁷⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), *La Délivrance d'Ilunga*, *op. cit.*, p. 55.

⁷⁶ DJUNGU-SIMBA (K. C.), « Congo-Zaïre: littérature du silence », *art. cit.*

⁷⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Livre littéraire*, *op. cit.*, p. 33 ; NGANDU NKASHAMA (P.), « En exclusivité », *art. cit.*

Jardin Zoologique de Léopoldville-Kinshasa, représentation à laquelle le Président zaïrois (congolais) était présent⁷⁸. Et, à l'origine du changement de noms (rejet des prénoms chrétiens et adoption de nouveaux noms africains, historiquement « significatifs ») se trouvent justement « les phraséologies impériales de Christophe »⁷⁹. Autre fait majeur qui indique que Mobutu n'ignorait nullement l'importance de la culture dans la constitution d'un pouvoir politique efficace : lors du déménagement des facultés de lettres, de sciences humaines et sociales de Kinshasa à Lubumbashi, une grosse partie d'ouvrages appartenant à la Bibliothèque de l'Université Lovanium a été affectée sans aucune autre forme de procès à la Bibliothèque de la Présidence⁸⁰ ! Et, enfin, qu'est-ce qui pourrait mieux illustrer toute l'importance accordée par le régime Mobutu au contenu de l'écrit que cette recommandation consignée dans le « Rapport général de la commission de réforme universitaire du Bureau Politique du MPR », à savoir que l'« enseignement doit justifier le régime établi ; le consolider »⁸¹, que « [l]es professeurs devront communiquer aux autorités nationales responsables les éléments essentiels faisant l'objet de leurs cours »⁸² et que « [l']on devra exiger que le syllabus des cours relatifs aux sciences humaines fournisse une bibliographie des références aussi complètes que possible »⁸³ ?

Au total, la censure, telle qu'elle a été connue au Congo-Zaïre, procédait par un système de fichage subtil inscrit en un long processus d'identification d'individus réfractaires au régime (ce n'est pas pour rien que les services de renseignements mobutiens portaient le nom, suggestif, de « Centre National de Documentation » !) plutôt que par une simple déduction fondée sur un seul écrit subversif. L'on ferait donc mieux, finalement, de ne pas rapporter l'arrestation de Ngandu à un seul événement, au risque de la faire passer pour une « surprise ». *Crépuscule équinoxial* et *La Délivrance d'Ilunga* contiennent une puissance insurrectionnelle capable de conduire à un soulèvement des masses (il n'est alors point étonnant que *La Délivrance d'Ilunga* ait été refusé en 1967 à un concours littéraire national et rejeté par les éditions « Lettres Congolaises », tous deux des instances créées par les soins du pouvoir de l'époque⁸⁴ : la dimension prémonitoire de l'œuvre est d'autant plus insolite que le

⁷⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), « Césaire, le Congo et le discours littéraire », disponible à l'adresse [<http://mondesfrancophones.com/espaces/caraibes/cesaire-le-congo-et-le-discours-litteraire/>], consulté le 1^{er} décembre 2009.

⁷⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), « Césaire, le Congo », *art. cit.*

⁸⁰ Nous tenons cette information de l'un de nos anciens maîtres à l'Université de Lubumbashi, le Professeur François-Joseph Leroy, de pieuse mémoire, qui fut responsable de la Bibliothèque de l'Université Lovanium.

⁸¹ MOBE FANSIAMA (A.), « Intellectuels congolais », *art. cit.*, p. 662.

⁸² MOBE FANSIAMA (A.), « Intellectuels congolais », *art. cit.*, p. 662-663.

⁸³ MOBE FANSIAMA (A.), « Intellectuels congolais », *art. cit.*, p. 663.

⁸⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours, op. cit.*, p. 269-270

moment se prêtait plutôt à un consensus autour de la figure de Mobutu, qui n'incarnait pas encore une figure typique du tyran). D'ailleurs, en 1978, l'auteur fait entendre, avant son arrestation, dans son allocution critique sur l'Université congolaise – « la goutte qui a fait déborder le vase » ? –, qu'il est constamment surveillé et, pour ainsi dire, déjà « fiché » : « nos rumeurs (sic) et même nos éternuements, je le sais, sont bien connus »⁸⁵, dit-il en bref.

Que dire ? Il y a lieu d'avancer ici l'hypothèse que l'apparition relativement tardive de Ngandu sur la scène des lettres congolaises et sa visibilité problématique sur la scène internationale seraient dues à la dimension transgressive de toute son œuvre. Car, en refusant d'opter pour la tradition de la clarté et en mettant de côté, semble-t-il, le code moral de la retenue, d'une part, et en dénonçant sans ambiguïté les méfaits de la dictature, d'autre part, l'auteur s'expose davantage aux foudres de la censure, dont le rôle est de définir, souvent de manière implicite, « les limites du discours recevable en frappant d'interdit certaines formulations (pensons, pour prendre un cas élémentaire, à ce qui est proscrit dans l'évocation de la sexualité) »⁸⁶. Cette censure, qui s'adapte aux attentes d'un public principalement bourgeois du centre ou, dans le cas du Congo, aux prescrits expressifs d'un pouvoir dictatorial et à la philosophie chrétienne sous-tendant les maisons d'édition missionnaires, fonde la sélection des manuscrits le plus souvent sur « des impératifs du code moral »⁸⁷ (seules les instances assises du point de vue financier prennent parfois la liberté de publier les œuvres transgressives). Le décalage temporel existant entre le moment de la rédaction des textes et le moment de leur publication laisse entrevoir quelquefois des indices censoriaux, capables d'éclairer le visage caché de certaines pratiques d'édition. En effet, le rejet d'un manuscrit par une instance éditoriale et son acceptation par une autre, voire son acceptation tardive par la même instance qui l'a refusé en un premier temps, tous ces éléments mettent en lumière, d'une façon ou d'une autre, les profils sinueux des instances éditoriales, toujours partagées entre volonté de promotion de la culture, opportunisme et nécessité commerciale.

En pensant que *La délivrance d'Ilunga*, écrit en 1967 à l'intention du « Théâtre de la Colline » qui venait de représenter brillamment *La tragédie du Roi Christophe* de Césaire, sera refusé la même année à un concours littéraire, puis rejeté par les éditions « Lettres congolaises » qui demanderont *La mulâtresse Anna* dont elles ne publieront qu'une partie dans le dernier numéro de la revue *Dombi*, avant d'être accepté par Pierre Jean Oswald en 1974, pour ne paraître qu'en 1977, il y a de quoi rester songeur.

⁸⁵ Cité par ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion*, op. cit., p. 152.

⁸⁶ DUBOIS (J.), *L'Institution de la littérature*, op. cit., p. 125.

⁸⁷ DUBOIS (J.), *L'Institution de la littérature*, op. cit., p. 125.

La mort faite homme, écrit en 1972-1973 sous le titre de *Mianza Kinzan* pour les éditions « Présence africaine » (sic) à la demande de V. Y. Mudimbe, sera refusé par cette maison et retourné en 1976. Une troisième version leur sera soumise sans succès en 1978, puis une quatrième qui sera proposée à l'Harmattan en 1984, et le roman ne paraîtra qu'en 1986. Que dire de *Le fils de la tribu*, envoyé aux éditions N. E. A. de Dakar en 1976, et que je verrai paraître en 1982 alors que j'en avais oublié totalement jusqu'à son existence ? Selon ma bonne habitude, je n'avais plus de copie, après toutes les ratures que j'avais dû y apporter⁸⁸.

Dès lors, à la lumière de cette odyssée éditoriale qu'a connue l'œuvre de Ngandu, il est possible d'avoir une certaine idée des politiques de publication en consultant, sur des tranches de périodes bien déterminées, le contenu d'ouvrages publiés, outre les déclarations d'intentions qui tiennent lieu de lignes directrices d'une politique éditoriale officielle. Il faudrait d'emblée reconnaître que, pour des raisons de rentabilité, la plupart des éditeurs importants du centre franco-parisien s'intéressent peu ou prou aux manuscrits provenant d'Afrique (se placent hors compétition les instances éditoriales africaines, qui, le plus souvent, ne sont que l'ombre d'elles-mêmes !). L'on a encore en mémoire ici les rares exemples de ce que l'auteur nomme plaisamment des « prébendes chichement distribuées, après des tractations effroyablement contraignantes »⁸⁹ concernant des auteurs africains ; notamment avec la publication de Yambo Ouologuem en 1968, de « *Les crapauds-brousse* de Tierno Monénembo » en 1979 aux éditions du Seuil (ces débuts difficiles, faudrait-il noter, n'ont pas empêché l'auteur d'y publier le reste de son œuvre), de « *L'étrange destin de Wangrin* de Ahmadou Hampate Bâ en 1973 » à l'« Union Générale des Éditions »⁹⁰, etc. Rien de plus mince, même s'il faut ajouter à cette liste des noms comme celui de Calixthe Beyala, qui a pu trouver dans les éditions « Albin Michel » une véritable écurie, à l'instar d'un Tchicaya U Tam'si, dont l'œuvre romanesque a été pratiquement publiée par le même éditeur, de Sami Tchak, qui semble déjà « en vue » aux éditions « Gallimard » (*Place des fêtes*, 2001 ; *Hermina*, 2003 ; *La Fête des masques*, 2004), sans parler d'Ahmadou Kourouma, lié pour la vie avec les éditions du « Seuil », ou de *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou, auteur à succès, qui présage d'une bonne introduction dans les milieux éditoriaux parisiens, d'Achille F. Ngoye, qui s'affirme petit à petit dans le genre policier et qui a pu être édité chez « Gallimard », etc.

⁸⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 269-270.

⁸⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Ruptures et écritures*, op. cit., p. 83.

⁹⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), *Ruptures et écritures*, op. cit., p. 83.

Au bilan, seules quelques maisons d'édition installées à Paris, spécialistes de l'Afrique par destin, telles « Karthala », « L'Harmattan », « Présence Africaine », etc. s'occupent essentiellement de la reproduction et de la diffusion des œuvres du continent noir ; hormis les éditeurs occasionnels des années cinquante-soixante, tels Julliard, Flammarion, Laffont, Plon⁹¹, Seghers ou les collections prestigieuses consacrées à l'Afrique, notamment les collections « Monde Noir » de Hatier et « Continent Noir » de Gallimard⁹². Mais, même alors, ces maisons sont loin de représenter toutes, en tout temps, des lieux de prédilection de la liberté d'expression, puisque leur politique éditoriale fluctue, malgré tout, au gré de circonstances historiques et d'enjeux politiques et économiques. L'on sait, par exemple, que les éditions « Présence Africaine » n'ont pu se dépêtrer du rôle éminemment politique qui fut le leur à l'origine et qu'elles n'ont cessé de négocier leur posture tout au long de l'histoire, essayant de ne pas trahir une ligne éditoriale qui se voulait, au départ, libre de toute entrave idéologique⁹³. Fondées essentiellement dans le but d'attester de la présence de l'Afrique sur la scène mondiale et d'accompagner la naissance des États en Afrique, elles ont constitué avant tout un espace anticolonial de prise de parole d'écrivains devenus souverains plénipotentiaires aux indépendances⁹⁴. Et même, dans les années soixante-dix, elles ont offert un lieu d'expression privilégié aux premières contestations littéraires des dictatures africaines. Ce sont elles qui ont porté sur les fonds baptismaux des romans inscrits dans la veine critique des nouveaux régimes africains, tels, entre autres, *Le Cercle des tropiques* d'Alioum Fantouré⁹⁵, *Le Bel immonde* de V. Y. Mudimbe⁹⁶ ou *Le Jeune homme de sable* de Williams Sassine⁹⁷. Ce roman, en l'occurrence, met en scène la figure tyrannique du « Guide » éclairé, que l'on n'aurait pas de peine à identifier au dictateur paranoïaque Ahmed Sékou Touré.

Aussi ne pourrait-on pas comprendre que Pius Ngandu, dont l'œuvre accuse une grande connivence idéologique avec celle de Sassine qui, en quelque sorte, l'annonce (même esprit frondeur, même pugnacité contre les tyrannies, même souci de remise en question des institutions et des interdits langagiers) n'ait publié aucun de ses livres chez « Présence Africaine », éditeur pourtant tout indiqué pour célébrer la naissance d'écrivains d'Afrique.

⁹¹ DEVEVEY (E.), « Présence Africaine / François Maspéro, enquêtes sur deux aventures éditoriales », disponible à l'adresse [<http://malfini.ens-lyon.fr/document.php?id=156>], consulté le 2 août 2010.

⁹² MOUDILENO (L.) cité par DJUNGU-SIMBA (C. K.), *Les Écrivains du Congo-Zaïre*, op. cit., p. 182.

⁹³ DEVEVEY (E.), « Présence Africaine / François Maspéro », art. cit.

⁹⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), « Les avenues de l'imaginaire », art. cit., p. 72 ; NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 67.

⁹⁵ FANTOURÉ (A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris : Présence Africaine, 1972, 252 p.

⁹⁶ MUDIMBE (V. Y.), *Le Bel immonde*, Paris : Présence Africaine, 1976, 175 p.

⁹⁷ SASSINE (W.), *Le Jeune homme de sable*, Paris : Présence Africaine, 1979, 185 p.

Tout au plus, on l'a vu, en a-t-il essuyé un refus lors de la soumission de son premier manuscrit – trois refus successifs, plus précisément, après des amendements substantiels du texte, dont la quatrième version sera acceptée et publiée plus tard à « L'Harmattan » ! Ce fait est d'autant plus significatif que le sort de l'auteur congolais, son destin en tant qu'écrivain, s'est joué, de son propre aveu, « dans les couloirs de Présence Africaine »⁹⁸ où il fit une rencontre apparemment décisive, celle de Paul Dakeyo, fondateur de la maison « Silex ». C'est cet éditeur qui a produit certaines de ses œuvres, dont *La Malédiction*. Maison éphémère, vite absorbée par des difficultés financières énormes. Mais, même alors, la question revient, obsédante : au-delà d'un premier contact infructueux, pourquoi Ngandu n'a-t-il jamais été publié ou, tout au moins, réédité chez « Présence Africaine » (dont il mentionne avoir fréquenté juste les « couloirs »), instance qui, par la pratique de la réédition également, a contribué à une plus grande visibilité des auteurs africains ?

Deux éléments de réponse peuvent être ici avancés. Le premier a trait à une incompatibilité fondamentale entre la stratégie de réception adoptée par Ngandu et la « scénographie centre-périphérie »⁹⁹ privilégiée par « Présence Africaine » ; le second concerne la représentation que l'auteur se donne de l'éditeur. En effet, la maison « Présence Africaine » a longtemps œuvré dans l'optique de la « négritude », dont elle a constitué par ailleurs un relais appréciable. Du moment qu'il s'agissait d'être entendu et reconnu par un centre, il fallait se situer au plus proche de la langue de ce centre et éviter de parasiter outre mesure un medium de communication devenu commun : la langue française se devait de garder l'essentiel de ses normes en tant qu'outil désormais partagé, aux fins de rendre possible la rencontre de deux univers singuliers. L'entreprise ressemblait à une véritable stratégie de séduction (pas de séduction sans un langage où l'Autre puisse se reconnaître au maximum !) amorcée à l'intention du centre franco-parisien, c'est-à-dire à une quête d'adoption usant de l'autorité de parrains occidentaux prestigieux (Rivet, Sartre, Mounier, Balandier, etc.) et qui, malheureusement, mettait l'Afrique noire en position d'une quémanteuse de légitimité. L'on connaît, à ce propos, le mot d'indignation que l'un des personnages de *Les Bâtards*, œuvre de Bertène Juminer éditée en 1961 chez « Présence Africaine » même, lançait au visage de la France, mot qui jetait en quelque sorte une lumière sur ce qui se donnait à lire comme l'impensé d'une ligne éditoriale : « [a]dopté ! Ce mot qui

⁹⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif*, op. cit., p. 179.

⁹⁹ « Étude de présence africaine : une revue et une maison d'édition au service de la culture africaine », disponible à l'adresse [<http://www.limag.refer.org/Cours/Exposes2002/PresenceAfricaineParise.htm>], consulté le 17 août 2010.

nous met dans la condition d'enfants recueillis, avec tout ce que cela implique d'aléas : un passé ignoré, l'avenir miné »¹⁰⁰.

Or, c'est le même sentiment d'indignation qui définit les positions auctoriales de Pius Ngandu, dont l'une des caractéristiques principales est une tendance à l'insubordination vis-à-vis du centre franco-parisien (« la France ne sera jamais une patrie pour nous »¹⁰¹, tient-il à souligner, ou encore « l'époque n'est plus où, lorsqu'un Africain avait publié une dizaine de poèmes, il n'avait de cesse que de se faire prendre à bras le corps, sur les fonds baptismaux occidentaux. En ce temps-là, il fallait "se faire adopter" par une certaine critique »¹⁰²). À la seule exception que le français de l'auteur – par rapport à celui de Juminer, qui reste pur, en dépit de la perspective critique dans laquelle se place cet écrivain – tout en demeurant souvent classique pour l'ensemble, n'en contient pas moins des déviances notoires vis-à-vis des normes du français central.

Aussi l'auteur recourt-il volontiers à ce que Michel Laronde appelle à bon droit « [u]n discours décentré [qui] a pour support tout Texte qui, par rapport à une Langue commune et une Culture centripète, maintient des décalages idéologiques et linguistiques »¹⁰³ ; autrement dit, des « Textes qui sont produits à l'intérieur d'une culture par des écrivains partiellement exogènes à celle-ci, et dont le débord (à la fois celui du Texte et celui de l'Écrivain) exerce une torsion sur la forme et la valeur canoniques du message »¹⁰⁴. Cette scénographie scripturale, qui n'a rien à voir avec la mise en scène ethnotextuelle de la négritude, rend le discours sciemment obscur pour des lecteurs du centre, en optant pour une position d'énonciation propre à capter une audience plus large au sein des populations africaines, pressenties comme le destinataire idéal. Il y a là loin des principes poétiques essentialistes senghoriens, qui ont favorisé l'émergence d'une littérature essentiellement d'exportation, destinée à l'Autre occidental, et où se lisait comme une incapacité de l'Africain à penser par lui-même. Les instances parisiennes faisaient alors office d'arbitre suprême conférant reconnaissance et renommée (ne continuent-elles pas à jouer le même rôle jusqu'à aujourd'hui ?).

¹⁰⁰ JUMINER (B.), *Les Bâtards*, Paris : Présence Africaine, 1961, 206 p. ; p. 19 & 108.

¹⁰¹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif*, *op. cit.*, p. 131.

¹⁰² NGANDU NKASHAMA (P.), *Littératures africaines*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰³ LARONDE (M.), « Stratégies rhétoriques du discours décentré », in *Littératures des immigrations I. Un Espace littéraire émergent*, Paris : L'Harmattan, 1995, p. 29.

¹⁰⁴ LARONDE (M.), « Stratégies rhétoriques », *art. cit.*, p. 29.

Ainsi, en leur qualité d'instance éditoriale inscrite dans une politique de promotion de la francophonie, les éditions « Présence Africaine » ont publié en général des œuvres caractérisées par un "bien-écrire" ; à l'instar des produits littéraires que relève Lilyan Kesteloot, et qui cadrent avec l'« orthodoxie » linguistique « cautionnée par des prix littéraires comme ceux de l'ADELF »¹⁰⁵. Et c'est à ce sujet que Jean-Pierre Makouta-Mbougou¹⁰⁶ parle des « prix » qui « tuent, dans une certaine mesure, l'inspiration et l'art personnel, pour obliger l'auteur à se conformer à l'Art officiel ». Pour se rendre compte de l'une des lignes éditoriales fondamentales de « Présence Africaine », il suffit de rappeler ici le français châtié, qui va parfois jusqu'à la sophistication, de nombre d'écrivains auxquels ces éditions ont servi ou servent d'écurie : des auteurs imprégnés du fameux *style instituteur*, qu'illustrent Mudimbe et Sassine, pour ne citer que ceux-là¹⁰⁷. Et l'on voit bien là la différence essentielle qui sépare Ngandu de Sassine, malgré une parenté idéologique évidente des œuvres.

Et, en ce sens, il est probable que pour produire sa propre image d'écrivain, l'auteur aurait eu besoin d'un éditeur qui puisse être « "apte à s'ouvrir à des textes nouveaux sans se soucier en même temps de conformer la compréhension qu'on en construit à celle qui est communément reçue dans le groupe social détenteur des pratiques du livre" »¹⁰⁸ ; c'est-à-dire un éditeur capable d'« interpréter les intentions de l'auteur et la réception possible du lecteur »¹⁰⁹. Il ne paraît donc pas futile de revenir ici sur quelques indices issus de la plume de Ngandu, qui donnent une certaine idée du type d'éditeur que celui-ci semble appeler de tous ses vœux, tout comme celle du genre d'éditeur qu'il abhorre irrémédiablement. Aussi range-t-il d'un côté des éditeurs qui n'attendent pas à la richesse du texte proliférant, mais qui reconnaissent d'emblée les limites de toute lecture comme point de vue partiel n'excluant pas d'autres possibles sémantiques (ce type, rare à trouver, a comme pendant, d'après l'auteur, des « amis qui veulent bien [l]'orienter dans les voies périlleuses de l'écriture »¹¹⁰) et de l'autre, des « éditeurs si coriaces dans leur omnipotence et leur omniscience »¹¹¹. Ceux-ci, au travers des comités de lecture intransigeants, cherchent coûte que coûte, pour des raisons de rentabilité commerciale, à prendre pour ainsi dire la place de

¹⁰⁵ KESTELOOT (L.), « Négritude et créolité », in *Francophonie et identités culturelles*, Paris : Karthala, 1999, p. 45.

¹⁰⁶ Cité par KESTELOOT (L.), « Négritude et créolité », *art. cit.*, p. 45.

¹⁰⁷ KESTELOOT (L.), « Négritude et créolité », *art. cit.*, p. 45.

¹⁰⁸ Cité par OUVRY-VIAL (B.), « Le savoir-lire de l'éditeur ? Présupposés et modalités », in *Figures de l'éditeur*, Paris : Nouveau Monde éditions, 2005, 347 p. ; p. 243.

¹⁰⁹ OUVRY-VIAL (B.), « Le savoir -lire de l'éditeur », *art. cit.*, p. 243.

¹¹⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, *op. cit.*, p. 271.

¹¹¹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, *op. cit.*, p. 270.

l'auteur, à plier le texte aux exigences d'une ligne éditoriale contraignante ou, selon le mot heureux de Jean-Louis Cornille¹¹², à « tirer à soi la couverture du livre » (« j'aurais tellement souhaité, dit Ngandu, pouvoir contribuer cordialement à la production de mes ouvrages [...], pouvoir être associé par mes éditeurs successifs et simultanés à la chose littéraire avec un peu d'amitié et davantage de confiance »¹¹³). Du nombre des éditeurs mal famés, l'auteur stigmatise également ceux qui paraissent prendre un plaisir malin à allonger indéfiniment les échéances de publication, etc.¹¹⁴. De même, ceux qui, sous prétexte de correction grammaticale, mutilent souvent, on l'a vu, ce qui peut constituer la singularité innovatrice d'un texte¹¹⁵.

Cette pointe vise-t-elle « Présence Africaine », dont la malheureuse expérience éditoriale semble avoir marqué à vie l'auteur, ou quelque autre maison similaire ? Peut-être. Quoiqu'il en soit, l'on se rend compte qu'une contradiction insoluble habite Ngandu. Car, il semble partagé entre le désir iconoclaste de faire descendre l'éditeur de son piédestal, de rendre caducs ses services, de le diaboliser (aussi traite-t-il les éditeurs de « manipulateurs de nos rêves cartonnés »¹¹⁶) et le besoin de le reconnaître, malgré tout, en sa qualité d'instance qui amène à l'existence l'écrivain (« [u]n auteur, dit-il, ne naît qu'avec la publication de son ouvrage, et cette loi dure a dû s'imposer à moi dans toute son absurdité »¹¹⁷). Cependant, ce que l'auteur refuse, ce n'est pas tant les corrections indispensables à une bonne tenue du texte que les ruses éditoriales à visée financière (« je suis toujours disposé à reprendre toute production, quelle qu'elle soit, à la modifier, à la transformer [...]. La seule chose que je refuse radicalement, c'est cette sorte d'auto-censure que nous imposent les maisons d'éditions, sous le prétexte fallacieux de corriger la grammaire »¹¹⁸). Finalement, toutes ces prises de position de l'auteur ne semblent relever que d'un jeu futile, puisque c'est l'éditeur qui finit toujours par avoir le dernier mot. Les entreprises littéraires les plus audacieuses, qui prétendent donner droit de cité au seul pouvoir créatif de l'écrivain, à la seule expression de ses intentions et de ses rêveries les plus intimes, viennent toujours « échouer un peu lamentablement sur le seuil de quelque maison

¹¹² CORNILLE (J.-L.), « La mort de l'éditeur », in *Figures de l'éditeur*, op. cit., p. 50.

¹¹³ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 271.

¹¹⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 269.

¹¹⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 272.

¹¹⁶ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 271.

¹¹⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 270.

¹¹⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 272.

d'édition »¹¹⁹. Ainsi en a-t-il été, entre autres, de *L'Empire des ombres vivantes* de Pius Ngandu :

La version originale de cette pièce propose un découpage des phrases en versets, sans ponctuation ni majuscule. L'auteur et l'éditeur, de commun accord, ont estimé que cette « rythmique » poétique ne s'imposait pas dans la présente édition centrée sur le plaisir de **lire** (sic) le théâtre. Les créateurs, désireux de porter « L'empire des ombres vivantes » à la scène, peuvent cependant consulter cette première version disponible sur simple demande auprès de l'éditeur¹²⁰.

La décision éditoriale semble avoir coupé la poire en deux. Contrainte à la capitulation ou coopération légitime entre auteur et éditeur ? En tout cas, le point de vue de celui-ci a apparemment prévalu, en fonction de ce qui se donne à voir comme l'un des objectifs incontournables d'une collection, avant tout destinée à promouvoir la *lecture* du théâtre. La « rythmique » proposée par l'auteur, et qui découle d'une esthétique de l'oralité greffée sur un texte écrit, a été neutralisée pour ainsi dire et reléguée dans les marges de *l'ad libitum* – comme si l'éditeur se déchargeait d'une « fantaisie » de l'auteur et ne voulait pas en endosser la responsabilité ! Il y a là toute une recherche à faire sur ces « sautes d'humeur » des éditeurs, qui tantôt encouragent de telles infractions, par souci d'innovation, et qui tantôt les répriment comme une sorte de laisser-aller susceptible de contrarier leurs préoccupations de rentabilité du livre. L'on a encore en mémoire la licence formelle d'une Ken Bugul, qui a eu l'audace d'écrire tout un récit en vers (usage qui rappelle le Moyen Âge), comme pour récuser les principes d'une classification générique factice¹²¹. Encore qu'ici l'on se doit de rendre hommage à l'éditeur pour avoir permis à l'auteur de disposer d'une telle liberté ! Il en est de même d'un Tierno Monénémbo, qui, dans *Un Rêve utile*¹²², s'est offert le luxe d'écrire de bout en bout un récit dépourvu de paragraphes ; ou, enfin, d'un Mabanckou, dont les éditions du Seuil ont de toute apparence respecté le choix de publier un roman rédigé en une seule coulée, sans ponctuation forte, du début à la fin¹²³ ; là où un Ngandu s'est buté à un refus « poli » de Bernard Lansman. Les informations abondantes que Ngandu livre à propos de ses relations avec ses éditeurs – tendues il faudrait l'avouer – sont assez suffisantes pour que l'on se dispense de chercher d'autres indices du même type dans ses

¹¹⁹ CORNILLE (J.-L.), « La mort de l'éditeur », *art. cit.*, p. 54.

¹²⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), *L'Empire des ombres vivantes*, Carnières : Lansman, coll. « Théâtre en Tête », 1991, 65 p ; verso de la couverture du livre.

¹²¹ BUGUL (K.), *Le Baobab fou*, Dakar : Nouvelles Éditions Africaines, 1983, 183 p.

¹²² MONÉNÉMBO (T.), *Un Rêve utile*, Paris : Seuil, 1991.

¹²³ MABANCKOU (A.), *Verre cassé*, Paris : Seuil, 2005.

tapuscrits. Une année plus tard, Lansman s'est rattrapé en infligeant à l'auteur un véritable camouflet. *May Britt de Santa Cruz*¹²⁴, pièce soumise pour publication à la même maison, n'y verra point le jour. Cette fois-ci, la sentence de l'éditeur est tombée, tel un couperet : « je suis au regret de devoir renoncer, pour l'instant au moins, à l'édition de "May Britt". L'ouvrage précédent se vend très peu et, malgré de gros efforts de la presse, je n'ai pas réussi à obtenir un véritable support ». Voilà une conclusion qui se passe de tout commentaire ! Au bout du compte, mieux vaut publier, quelles qu'en soient les exigences, que garder dans les tiroirs des manuscrits, si précieux soient-ils. D'où, à ce sujet, cette formule désabusée de Ngandu : «[n]'importe où et à n'importe quel prix, mais il faut qu'ils [mes textes] paraissent. Après je pourrai mourir dans la paix »¹²⁵.

Le problème des auteurs rebelles – et Pius Ngandu en est un – a toujours été celui de la transgression des limites ; celui de refuser de devenir des complices d'un vilain jeu de marchandage. Abdellatif Laâbi, un ami de Ngandu et un écrivain qui s'abreuve « aux mêmes utopies et aux mêmes poésies »¹²⁶ que ce dernier, a trouvé les mots justes pour exprimer la posture des insoumis face à la vénalité et à la complaisance des comparses. Il jette en effet l'anathème sur les écrivains « fabriqués de toutes pièces comme on fabrique une star ou un détergent »¹²⁷ ou sur ceux dont on « a fait des écrivains "de service" parce qu'ils dérangent juste ce qu'il fallait déranger, parce qu'ils proposaient les doses exactes d'ingrédients sexuels, masochistes, morbides, exotiques qu'il fallait proposer pour répondre à la demande »¹²⁸.

Et qui sait si le propre de l'œuvre de Ngandu, c'est de toujours aller à l'encontre des stéréotypes et des idées reçues ! Où trouver alors une écurie – en dehors des éditeurs largement ouverts aux révolutions et aux violences « tiers-mondistes » (presqu'introuvables aujourd'hui) comme la défunte maison « François Maspéro », qui encourageait sans limite les rébellions périphériques¹²⁹ – quand on choisit d'habiter en permanence les marges de la dissidence ? Comment se concilier les faveurs d'une maison parisienne huppée lorsqu'on refuse de se prêter au jeu « des petits bouquins dans le sens des best-sellers, en suivant les

¹²⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *May Britt de Santa Cruz*, Paris : L'Harmattan, 1993, 159 p. ; « Introduction » de l'auteur, p. 10.

¹²⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif*, op. cit., p. 179.

¹²⁶ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 280.

¹²⁷ LAÂBI (A.), *La Brûlure des interrogations. Entretiens réalisés par Jacques Alessandra*, Paris : L'Harmattan, 1985, 154 p. ; p. 52.

¹²⁸ LAÂBI (A.), *La Brûlure des interrogations*, op. cit., p. 52.

¹²⁹ DEVEVEY (E.), « Présence Africaine / François Maspéro », art. cit.

diagrammes des managers et des lois du marché »¹³⁰ ou « aux jeux trop complexes des thématiques élaborées sur software, et qui vous prédisent à longue échéance les agencements des chapitres, les typologies des personnages ou les structures organiques des espaces oniriques »¹³¹ ? Et même l'on connaît la propension des instances éditoriales africaines à censurer les ouvrages qui s'attaquent avec une trop grande véhémence aux pouvoirs dictatoriaux du continent : crainte des censures gouvernementales et donc crainte de perdre des lecteurs potentiels¹³² ! Comment ces maisons auraient-elles pu éditer, par exemple, un roman bâtard, où se côtoient le sublime et l'abject le plus sordide, du genre de *Le Pacte de sang*, par exemple, dont le narrateur semblait prendre plaisir à décrire en détails et avec complaisance les horreurs du totalitarisme et annonçait sans ambages, de manière mathématique, la déroute économique occasionnée par les mêmes pouvoirs, constitués en clans « maffieux » ? Car, l'alignement détaillé des chiffres attestant d'une véritable hécatombe sociale, entre autres, passait facilement pour la preuve manifeste d'une intention de coup d'État, dans des pays où la classe dirigeante, habituée à dépenser sans compter, était allergique à toute prévision comme à tout bilan chiffré (l'on connaît la haine quasi viscérale des dictateurs africains à l'égard des rapports quantitatifs de gestion, enclins qu'ils sont à biaiser avec la réalité) :

depuis dix ans, les prix ont été multipliés par trois cents. Les salaires n'ont augmenté que de vingt fois. La monnaie s'est dépréciée et a dévalué de plus de huit cents. Les écarts entre les salaires des ouvriers et les émoluments des ministres se sont montés de un à quatre mille. Et tant et tant, multiplié par cinq cents. Les moins de vingt ans qui constituent soixante pour cent. Les chômeurs qui s'élèvent à quatre-vingt-dix pour cent. Et puis quoi encore ? Ils parlent de manque à gagner, en arguant des pour cent impossibles. Le clan n'allait quand même pas se couper les mains et les jambes, et les leur donner à manger, uniquement, parce qu'ils meurent de faim, non ? La vérité, est qu'ils cherchaient à s'emparer du pouvoir¹³³.

2. Par-delà la politique et la morale conventionnelle

La relation établie ici entre le discours et le pouvoir concorde avec ce que Michel Foucault a identifié comme « l'interdit »¹³⁴ discursif, qui touche « les régions de la sexualité

¹³⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 289.

¹³¹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 289.

¹³² NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 291.

¹³³ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Pacte de sang*, op. cit., p. 169.

¹³⁴ FOUCAULT (M.), *L'Ordre du discours*, Paris : Gallimard, 1971, 275 p. ; p. 11.

et celles de la politique »¹³⁵ et donne à voir que « le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer »¹³⁶. Et en matière de sexualité, il y a lieu de signaler chez Ngandu une inclination prononcée, manifestée par certains personnages, à exprimer l'obscène dans un langage ordurier parfois insoutenable, à la limite du pornographique, comme pour défier ces tabous que sont les interdits de langage. Une liberté de parole se déploie, loin de tout pharisaïsme ou de toute morale conventionnelle, bourgeoise (« [j]e m'enfoncerai dans ton trou large comme un puits »¹³⁷, « il exhibait ses attributs mâles, gonflés de sang, prêts à s'enfoncer dans le derrière flasque de la cuisinière de l'asile »¹³⁸, « il plantait son sexe, fort et violent entre les cuisses, qu'il mouillait presque instantanément »¹³⁹, « [j]e te déchirerai dans ton trou béant de pourriture. Je m'enfoncerai dans la peste de sale putain de souillon. J'écraserai ton sexe et les morpions de ta brousse de bête insatisfaite »¹⁴⁰, etc.). Émile Zola le signifiait déjà dans *Mes Haines*, dans une perspective toute nietzschéenne : avoir l'« écriture » ou la « parole », pensait-il, ce serait être en mesure de se passer des conventions éthiques bourgeoises et de situer l'œuvre dans un espace autonome, « au-delà de la morale, au-delà des pudeurs et des puretés »¹⁴¹ :

Les corps s'engourdisaient, s'alanguissaient. Les filles avaient les yeux révoltés [...]. Elles se trémoussaient, les lèvres retroussées, les bouches tordues dans un spasme de plaisir intense. Elles gigotaient, laissaient échapper des feulements épouvantés, pendant que les garçons leur relevaient les robes à fronces, les jupes plissées, les pagnes amidonnés. Pendant que les garçons fouillaient de leurs doigts nerveux les cuisses, les interstices des fesses. Ils leur léchaient de leurs langues fourchues et sensuelles les jambes adipeuses, tout le corps¹⁴².

Le passage repris ci-dessus figure parmi d'autres scènes non moins torrides, qui jalonnent l'œuvre de Pius Ngandu. Cependant, c'est dans *Un Jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie* que gît ce que l'on pourrait considérer comme un joyau de la collection :

¹³⁵ FOUCAULT (M.), *L'Ordre du discours*, op. cit., p. 11.

¹³⁶ FOUCAULT (M.), *L'Ordre du discours*, op. cit., p. 12.

¹³⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Pacte de sang*, op. cit., p. 235.

¹³⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Pacte de sang*, op. cit., p. 66.

¹³⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Pacte de sang*, op. cit., p. 79.

¹⁴⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), *Un Jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie*, Paris : L'Harmattan, 1991, 453 p. ; p. 357.

¹⁴¹ Cité par BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 195-200.

¹⁴² NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Pacte de sang*, op. cit., p. 234.

Elle était toute nue. Sa bouche épaisse [...]. Des poils hérissés sur un pubis embroussaillé. Des filaments d'un liquide gluant, visqueux, entremêlés à la nudité de la femme. Edgega avait écarté les jambes. Elle s'était redressée dans une impudicité scabreuse.

– Pénètre-moi, mon homme grand. Plante ton membre en moi. Violo-moi, si tu veux. Perce ma chair jusque dans les os. Transperce-moi sur toute la profondeur des cavités. Je ne veux plus être que de la viande percutée. Oui, c'est cela. Ah, oui ! Voici le trou. Humide, poisseux, tel que tu l'aimes. Chaud pour toi, un habitacle¹⁴³.

– Pénètre-moi vite mais doucement. Avec ton tubercule d'igname rigide, fais-moi mal. Enfonce-toi en moi, jusqu'à la lchette, comme tu l'as fait hier, c'était si bon, si bon¹⁴⁴.

L'on s'aperçoit tout de suite que le problème qui se pose ici est celui de la bienséance sociale qui voudrait que l'expression la plus déliée de désirs et d'actes sexuels, qui prennent pourtant place en de nombreuses pratiques courantes dans le monde¹⁴⁵, les unes plus inavouables que d'autres, ne puisse franchir, pour ainsi dire, les limites intimes de l'« ombre »¹⁴⁶ et du « secret »¹⁴⁷ des alcôves. Et – l'a-t-on souligné assez ? – l'institution de la société de type capitaliste semble être fondée sur le contrôle de la « mise en discours du sexe »¹⁴⁸ : il y a là comme une horreur implicite de la mise en récit de la sexualité comme pure dépense, qui compromettrait une rentabilité économique. Car, le dispositif qui tend à réglementer le sexe – et non pas à le réprimer puisqu'il est plus que jamais de tous les discours – par le biais de « discours utiles et publics »¹⁴⁹ paraît renvoyer à « des thèses massivement populationnistes de l'époque mercantiliste »¹⁵⁰. En ce sens, dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu, la rage discursive de la fornication et de la violation des tabous sexuels a partie liée avec une intention expresse de remise en question du système des valeurs marchandes que l'institution tend à imposer à la libre création littéraire ou artistique de l'individu, en se conciliant le consentement de ce dernier à la reconnaissance de sa légitimité. C'est au fondement impensé de l'institution sociale même que l'œuvre de Ngandu voudrait porter l'estoc, comme lorsque les jeunes révoltés de *Un Jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie*, se sont promis de dénouer, sous le feu de l'action, les

¹⁴³ NGANDU NKASHAMA (P.), *Un Jour de grand soleil*, op. cit., p. 348.

¹⁴⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *Un Jour de grand soleil*, op. cit., p. 349. Voir également, entre autres, de l'auteur *La Mort faite*, op. cit., p. 150 ; *Les Étoiles écrasées*, op. cit., p. 95-96, etc.

¹⁴⁵ FOUCAULT (M.), *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976, 213 p. ; p. 31.

¹⁴⁶ FOUCAULT (M.), *Histoire de la sexualité*, op. cit., p. 110.

¹⁴⁷ FOUCAULT (M.), *Histoire de la sexualité*, op. cit., p. 110.

¹⁴⁸ FOUCAULT (M.), *Histoire de la sexualité*, op. cit., p. 32.

¹⁴⁹ FOUCAULT (M.), *Histoire de la sexualité*, op. cit., p. 35.

¹⁵⁰ FOUCAULT (M.), *Histoire de la sexualité*, op. cit., p. 37.

entraves du pouvoir politique et de saccager « les règles des institutions, les codes et les principes »¹⁵¹. Car, depuis Foucault, l'on a découvert avec ébahissement que la « mise en discours du sexe »¹⁵² est « ordonnée à la tâche de chasser de la réalité les formes de sexualité qui ne sont pas soumises à l'économie stricte de la reproduction »¹⁵³ et qui visent à « assurer le peuplement, reproduire la force du travail, reconduire la forme des rapports sociaux ; bref [à] aménager une sexualité économiquement utile et politiquement conservatrice »¹⁵⁴. Et c'est aux diverses institutions traditionnelles qui socialisent l'homme, qu'elles soient éducatives, religieuses, militaires ou culturelles, qu'incombe la tâche d'inhiber toutes les énergies débordantes, propres aux révolutions artistiques et politiques, et de produire des corps dociles (c'est l'une des thématiques centrales du *Pacte de sang*, où, contre toute idée de continuité de la normalité institutionnelle, ont libre cours la passion lesbienne de Josiane et Sanga et les pratiques perverses de personnages rebelles à toute bienséance sexuelle).

C'est le lieu de souligner que la « négritude », comme mouvement respectueux de la tradition, s'inscrit justement dans le droit fil d'une « anatomie politique du corps »¹⁵⁵ docile, qui se traduit jusque dans une supercherie langagière empreinte de naïveté : tous les personnages des romans de la « négritude », quels que soient leur âge et leur statut social, tendent à utiliser un langage identique, « [congelé] par un souci de bienséance »¹⁵⁶ général. Dans Senghor comme dans Césaire, l'évocation des rapports sexuels emprunte toujours les voies de la sublimation métaphorique¹⁵⁷. Il aurait fallu attendre l'avènement d'un Yambo Ouologuem (*Le Devoir de violence*, 1968) sur la scène littéraire africaine pour que les langues se délient et que les tabous soient levés sur la sexualité, même si l'on trouve chez René Maran (*Batouala*, 1921) déjà la description en des termes presque crus d'une scène d'orgie rituelle en Afrique traditionnelle¹⁵⁸. L'on a ensuite remarqué, en dépit des hardiesses sporadiques contrevenant aux bonnes manières, l'apparition d'une génération marquée par son passage aux « écoles des missions catholiques »¹⁵⁹ et qui semble avoir fait siens les principes d'une moralité chrétienne rejetant dans les ténèbres du « péché » toute recherche

¹⁵¹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Un Jour de grand soleil*, op. cit., p. 351.

¹⁵² FOUCAULT (M.), *Histoire de la sexualité*, op. cit., p. 50.

¹⁵³ FOUCAULT (M.), *Histoire de la sexualité*, op. cit., p. 50.

¹⁵⁴ FOUCAULT (M.), *Histoire de la sexualité*, op. cit., p. 51.

¹⁵⁵ FOUCAULT (M.), *Surveiller et punir*, op. cit., p.

¹⁵⁶ KESTELOOT (L.), « Négritude et créolité », art. cit., p. 40.

¹⁵⁷ DELAS (D.), « Décrire la relation : de l'implicite au cru », in *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 151 [*Sexualité et écriture*], juillet-septembre 2003, p. 4.

¹⁵⁸ DELAS (D.), « Décrire la relation », art. cit., p. 2.

¹⁵⁹ DELAS (D.), « Décrire la relation », art. cit., p. 3.

comme toute évocation des plaisirs charnels¹⁶⁰. Aussi n'est-il pas étonnant qu'un V. Y. Mudimbe, entre autres, comme l'a noté Daniel Delas¹⁶¹, ait accusé Ouologuem d'avoir été « infecté par la pornographie occidentale » !

C'est qu'en réalité les prescriptions chrétiennes ne venaient que rencontrer d'anciens tabous traditionnels africains, qui, s'ils autorisaient la mention des organes sexuels, n'en imposaient pas moins un silence total sur l'évocation détaillée du corps nu et sur l'expression du plaisir, dans le chef de la femme, en l'occurrence.¹⁶² Il faudrait donc reconnaître la rupture opérée par Ngandu, à la suite d'auteurs tels que Paul Niger (*Les Grenouilles du Mont Kimbo*, 1964), Seydou Badian (*Le Sang des masques*, 1976), Sylvain Bemba (*Rêves portatifs*, 1979), etc. Dans les extraits évoqués plus haut, issus respectivement du *Pacte de sang* (1984) et de *Un Jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie* (1991), les interdits traditionnels sont largement battus en brèche : le corps de la femme est décrit dans toute sa nudité avec sa pilosité et ses excréments, la pénétration est évoquée et le plaisir est sollicité et exprimé au travers de la bouche même de la femme ! Il n'y a pas plus bel exemple de « sédition », au sens où l'entend Robert Darnton¹⁶³, étudiant l'« univers littéraire » du XVIII^e siècle, c'est-à-dire, *mutatis mutandis*, d'« écart qui s'institue, par et dans l'écrit, d'avec les orthodoxies » anciennes, formant un « ensemble des croyances acceptées, des raisons communes, des discours de légitimation », qui ont fini par s'imposer comme normes.

Faute de place, nous ne nous étalerons pas, outre mesure, sur la question de l'utilisation parfois excessive des catégories de la laideur moralement prosrites, hormis l'apparente complaisance de l'œuvre dans l'injure et l'obscène¹⁶⁴. Toutefois, il ne semble pas indifférent de relever, en passant, chez Ngandu cette manière de cynisme et d'invective à la Céline ; Céline dont l'œuvre majeure est énigmatiquement évoquée dans *La Mort faite homme* (p.

¹⁶⁰ DELAS (D.), « Décrire la relation », *art. cit.*, p. 3.

¹⁶¹ DELAS (D.), « Décrire la relation », *art. cit.*, p. 5.

¹⁶² DELAS (D.), « Décrire la relation », *art. cit.*, p. 3.

¹⁶³ DARNTON (R.), *Édition et sédition. L'Univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris : Gallimard, 1991, 279 p. ; p. V.

¹⁶⁴ L'œuvre de Ngandu ne fait nullement l'économie de l'obscène et de l'injure, ainsi que l'on peut le constater dans certains romans où cette pratique culmine. Par exemple, dans *Le Doyen Marri* : « sale guenon » (p. 25), « vieux macaque » (*Ibid.*), « salaud d'indigène » (p. 26), « tas de viandes pourries » (p. 29), « dévergondée » (*Ibid.*), « traînée » (p. 71), « ta mère s'est fait engrosser par un crapaud » (*Ibid.*), « je l'ai forniquée » (p. 113), etc. Ou dans *Le Pacte de sang* : « [g]arde-les dans tes testicules » (p. 170), « canaille ! » (p. 194), « petit crétin » (p. 199), « gros bêtas » (*Ibid.*), « [e]spèces de couillons, bandes de salauds » (p. 202), « [e]nfant de putain » (p. 203), « con de sa mère de putain » (p. 203), « [l]a salope, l'ordure. L'ordure de son trou pourri. De son trou de prurit, large et vaste comme un puits d'excréments » (p. 298), etc ; dans *La Malédiction* (p. 49) : « [s]térile ! Trou béant ! ».

174 : « [p]rends ma main : Viens avec moi, jusqu'au bout. Jusqu'au bout de la nuit »). De la même façon qu'il paraît utile de souligner, au-delà du champ littéraire africain, l'impact sur les romans de l'auteur congolais d'une certaine « métaphysique de l'obscène »¹⁶⁵, empruntée à Harry Crews : comme chez le romancier américain, le corps est ici le lieu de la pourriture, des excréments pestilentiels et du grouillement d'une vie parasitaire. Cette métaphysique dévalue surtout les réceptacles des satisfactions intimes, la bouche, le ventre et le vagin. Le premier est donné à voir comme l'enclos des fermentations, le second servirait de matrice aux excréments, aux larves et aux lombrics et le troisième symboliserait le mélange des marécages, le récipient de « sécrétions gluantes » (*Le Doyen Marri*, p. 110), d'« eaux croupies », de liquides avariés, du putride et du pestilentiel, une cachette des morpions et des charançons (d'ailleurs cette représentation négative est contrebalancée par l'image plus positive d'un lieu paradoxal d'où émerge cependant la vie).

Et, en ce sens, les relations sexuelles elles-mêmes ne se soldent que par la douleur, le dégoût, le danger de perdre la vie : « [l]'organe d'Edgega [...]. Une grotte dans la chair, pleine de morsures de fourmis et d'une mélasse visqueuse. Jamais ne s'y réalisait le miracle de la jouissance » (*Un Jour de grand soleil*, p. 348). Et la vie se réduit à manger et à déféquer (telle est, du moins, l'image qu'en donne en passant l'auteur, dans *Un Jour de grand soleil*). Plutôt que d'approfondir la question, nous nous permettons ici de renvoyer simplement aux passages où s'étale cette « esthétique » paradoxale de l'abject, de la répugnance et de l'horreur¹⁶⁶. Dispositif de « conquête de l'autonomie » vis-à-vis surtout de l'*ethos* petit-bourgeois, et propre aux « "chantres du laid et de l'immonde", réunissant les "ignominies morales" et les "corruptions physiques" », pour emprunter le mot de Bourdieu¹⁶⁷.

Où, alors, trouver pour telle œuvre un éditeur idéal, c'est-à-dire qui puisse séparer rigoureusement l'esthétique de l'éthique, apprécier à leur juste mesure les transgressions langagières et les scènes de sexualité apparemment bestiales présentes dans l'œuvre de Ngandu (et qui, d'ailleurs, se doublent parfois de scénarios où s'exprime le désir d'une sexualité « légitime » de reproduction), les comprendre en leur qualité allégorique d'« acte

¹⁶⁵ LACHAUD (M.), « Du corps abject à une métaphysique de l'obscène : l'œuvre de Harry Crews », in *La Voix du Regard*, n° 15, automne 2002, p. 62-66.

¹⁶⁶ Quoique ces éléments se retrouvent dans toute l'œuvre de l'auteur, c'est surtout *Le Pacte de sang* (du début à la fin du texte, à chaque page pratiquement !) et *Le Doyen Marri* qui en font un usage excessif.

¹⁶⁷ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 160.

pur de toute détermination autre que l'intention proprement esthétique »¹⁶⁸ ? Surtout quand on sait que les éditeurs sont des « personnages doubles »¹⁶⁹, à la fois « ceux par qui la logique de l'"économie" pénètre jusqu'au cœur de l'univers de la production pour producteurs »¹⁷⁰ et ceux qui sont dotés « des dispositions intellectuelles proches de celles des producteurs dont ils ne peuvent exploiter le travail que pour autant qu'ils savent l'apprécier et le faire valoir »¹⁷¹ ? Encore qu'il faille ne pas succomber à la tentation grossière de confondre l'*ethè* de l'auteur avec le ton grivois de certains personnages marginaux (les *ngembo* du *Pacte de sang*), qui utilisent le langage de leur milieu, « inséparable de tout un rapport au corps dominé par le refus des "manières" ou des "chichis" et la valorisation de la virilité »¹⁷² ; autrement dit des agents dont l'énonciation se caractérise par l'*arété* ou l'habitude du « franc parler »¹⁷³, de « la vérité nue »¹⁷⁴.

Car, Pius Ngandu prend souvent soin d'explicitier le rapport du langage au statut social des personnages ; il insiste par là sur l'hétérogénéité plurilingue qui habite toute langue, et qui frappe d'utopie toute représentation fixiste de celle-ci. Dans *Le Pacte de sang* [p. 248], le langage de Bosumbe, par exemple, femme analphabète et grossière, convient bien à son état social et à sa santé mentale : « [s]on langage ordurier, ses gestes vifs, mal assurés, indiquaient l'état de nervosité où elle se trouvait. Ils précédaient généralement une crise d'épilepsie » ; dans *Le Doyen Marri* [p. 89], Sadio Mobali, le héros, qui fait des études de médecine, décrit les plaisirs de la chair à l'aide de métaphores médicales, langage propre à un milieu, le sien : « il avait envie de lui broyer les os iliaques et tout le bassin osseux. Rien que pour voir comment elle était faite en dedans ». Cet usage du langage médical à des fins sexuelles est d'ailleurs concurrencé ici par celui des métaphores de la mécanique automobile ou de la géométrie scolaire, qui résultent d'« interférences **diaphasiques** » (sic)¹⁷⁵, coexistence détonante de vocables ou de syntagmes appartenant à des types de discours différents : « carrosseries » ou « châssis » (p. 149 : « châssis de duchesse ») au lieu de « croupe », « se faire emboutir le châssis » (p. 150) au lieu de subir la violence de l'acte sexuel, « calfeutrer » une « carrosserie » au lieu de faire l'amour à une femme (p. 149), « se sentir en état de carburer » au lieu d'avoir l'appétit sexuel (p. 149), « (traverser) [...] en

¹⁶⁸ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 300

¹⁶⁹ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 301.

¹⁷⁰ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 301.

¹⁷¹ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 301.

¹⁷² MAINGUENEAU (D.), *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris : Hachette, 1987, 144 p. ; p. 34.

¹⁷³ MAINGUENEAU (D.), *Nouvelles tendances en analyse du discours, op. cit.*, p. 31.

¹⁷⁴ MAINGUENEAU (D.), *Nouvelles tendances en analyse du discours, op. cit.*, p. 31.

¹⁷⁵ MAINGUENEAU (D.), *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris : Hachette Supérieur, 1991, 268 p. ; p. 143.

diagonale [...] en médiane [...] sauter [...] par la bissectrice » (p. 85), au lieu de « pénétrer avec violence », etc¹⁷⁶.

Dans *Vie et mœurs d'un primitif*, par contre, où prédomine la voix de l'auteur (en effet, le « pacte autobiographique » s'y manifeste assez clairement du fait que le narrateur porte le nom de l'auteur), celui-ci récuse toute compréhension qui pourrait faussement conclure à un pacte établi entre le monde de dérèglement des sens et des mœurs et lui-même ; le ton y est en général très pudique, et tout ce qui touche au sexe se dissipe en de vagues allusions, mais les prostituées sont censées y garder leur langage ordurier [p. 110] : « les deux filles se sont mises à crier des mots orduriers ». C'est que Ngandu a souvent pris le parti démocratique de « renoncer au point de vue du créateur »¹⁷⁷ et de donner également la parole aux personnages eux-mêmes, adoptant « le "point de vue de l'homme" »¹⁷⁸ (la scène érotique citée précédemment de *Un jour de grand soleil* marie à dessein deux points de vue, celui d'un narrateur rapportant avec fidélité les faits *de visu* et des propos, énoncés tout en style direct, par des personnages dont le réalisme témoigne d'un nouveau rapport au corps). À l'instar de ce que R.-M. Albérès a remarqué à propos de Nerval et Dostoïevsky, « au lieu d'éclairer de haut et de loin la conscience du lecteur, en l'élargissant, en écartant les rideaux et en jouant à son égard le rôle de magicien et de *metteur en scène*, s'identifier avec elle, et errer avec elle dans la grisaille de l'existence »¹⁷⁹. C'est au prix de cet effacement de l'auteur que s'obtient une plus grande participation du lecteur et, partant, une plus grande jouissance esthétique.

Ainsi, l'on imagine mal les éditions « Saint Paul-Afrique » (devenues « Mediaspaul »), qui constituent le plus gros producteur local d'œuvres littéraires du Congo-Kinshasa et dont les objectifs sont avant tout religieux et éthiques, publiant des romans comme ceux de Ngandu, où un regard profane risque de ne voir *inter alia* que de la sexualité la plus triviale qui le disputerait aux grossièretés et aux appels à l'insurrection politique les plus brutaux. Ce témoignage de Charles Djungu-Simba¹⁸⁰ est à ce sujet plus qu'éloquent :

¹⁷⁶ Cf. également NGANDU NKASHAMA (P.), *May Britt*, *op. cit.*, p. 79 : « des fillettes à usage unique [...]. Un petit entretien au préalable, vidange, graissage, plaquette de freins, vis platinées, joints de culasses à la place des reins et du pancréas », ou encore : « c'est chez toi que le corps de femme est évoqué comme une carrosserie, non ? Avec un châssis embouti à tous les coins, mais des pare-chocs résistants ». L'on retrouvera chez Alain MABANCKOU (*Verre cassé*, *op. cit.*), entre autres, l'usage des mêmes métaphores automobilistes pour décrire les péripéties de l'acte sexuel.

¹⁷⁷ ALBÉRÈS (R.-M.), *Histoire du roman moderne*, Paris : Albin Michel, 1962, 460 p. ; p. 133.

¹⁷⁸ ALBÉRÈS (R.-M.), *Histoire du roman moderne*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁷⁹ ALBÉRÈS (R.-M.), *Histoire du roman moderne*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁸⁰ DJUNGU-SIMBA (C. K.), *Les Écrivains du Congo-Zaïre*, *op. cit.*, p. 168-169.

Pour avoir été à l'époque conseiller littéraire de Médiaspaul, nous savons, par exemple, que Pius Ngandu, après une série de publications chez l'Harmattan, avait sollicité les Éditions Médiaspaul de Kinshasa pour éditer quatre récits qu'il destinait au jeune public de son pays. Ces textes – *Yakouta* (1994), *Les Enfants du Lac Tana* (1994), *Yolène au large des collines*, précédé de *Le Fils du mercenaire* (1995) – ont été publiés depuis chez des éditeurs occidentaux, les missionnaires pauliniens ayant refusé de courir le risque de publier un auteur que la rumeur publique affirmait être en rupture de ban avec le pouvoir mobutien.

Il aurait été également étonnant que des maisons telles le « Centre de Littérature Évangélique (CLÉ) » ou les « Nouvelles Éditions Africaines (NÉA) », dont le *patronus* fut Senghor, se soient empressées de servir d'écurie à telle littérature, dont la subversion est plus qu'évidente. Car, après des années de tâtonnement (dont un petit détour par les éditions Pierre Jean Oswald à Paris), l'auteur semblait avoir trouvé, on l'a dit, un créneau éditorial à la taille de son œuvre, comme lui-même le souligne dans *Vie et mœurs d'un primitif* : « Silex », une maison créée par les soins de Paul Dakeyo, avec laquelle il comptait se lier pour toute la vie, mais si tôt engloutie par des problèmes financiers insolubles.

D'un écrivain qui exprime clairement sa croyance en la valeur intrinsèque de la littérature (avec comme leitmotiv publier « à n'importe quel prix »), qui joue à fond le jeu de l'art pour l'art tout en refusant d'ailleurs de dédier le sens de son travail à la gratuité, et qui semble détester toute consécration venant d'institutions capitalistes (qui bénéficie d'une marge de manœuvre assez large du fait qu'il n'est pas un « professionnel » de l'écriture, puisqu'il tire ses ressources vitales de la carrière enseignante), on ne peut attendre que la quête d'un éditeur qui soit plus un *publisher* qu'un *editor*¹⁸¹, du genre « L'Harmattan ». Témoin, le record battu par cette dernière maison en matière de délai de publication : au vu de la relative brièveté des échéances entre la soumission d'un manuscrit et son édition, certains critiques, habitués à la « longueur » des exigences de nombre d'éditeurs du centre, mettent en doute la qualité d'ouvrages reproduits, accusant « L'Harmattan » d'être plus un *imprimeur* qu'une instance éditoriale. Toutefois, ce qui reste vrai, c'est qu'en refusant de réduire la circulation de la pensée à des problèmes d'orthographe et de syntaxe, cette maison ménage à l'écrivain la possibilité d'une prise en charge plus personnelle de la responsabilité du texte et, partant, une expression plus libre. En effet, ce qu'Antoine Schwartz¹⁸² a remarqué à propos de la politique éditoriale « des thèses et des travaux universitaires » chez

¹⁸¹ GENETTE (G.), *Seuils*, op. cit., p. 309.

¹⁸² SCHWARTZ (A.), « Le règne des livres sans qualités », in *Le Monde diplomatique*, mai 2006, disponible à l'adresse [<http://www.monde-diplomatique.fr/2006>], consulté le 21 juillet 2007.

cet éditeur – consistant à réduire « au strict minimum les coûts de fabrication et de diffusion » – peut en réalité s'appliquer à une stratégie de reproduction plus large, qui concerne également l'édition des œuvres de fiction.

À cet égard, faudrait-il considérer, par exemple, comme révélateur le fait que tous les romans de Ngandu aient été édités à « L'Harmattan » – où il occupe d'ailleurs, on l'a dit, une position avantageuse – quand ils ne l'ont pas été auprès de quelques maisons au capital symbolique insignifiant, tels « Silex » ou « Pierre Jean Oswald » ? Car, ces maisons d'édition, hormis « Silex » qui n'existe plus, semblent publier souvent à « fonds perdus », avec comme objectif avoué de fournir une plate-forme d'expression aux « sans-voix », exclus des politiques de publication dominantes (stratégie qui, toutefois, a payé à la longue, du fait que les demandes de publication et le nombre de lecteurs n'ont cessé de croître). La récente assignation en justice de « L'Harmattan » pour « diffamation » à l'endroit de « nombreuses personnalités politiques, militaires et civiles de l'administration publique ainsi que du monde des affaires »¹⁸³ d'Afrique pourrait à elle seule témoigner du profil autonome d'une instance de reproduction, c'est-à-dire de l'inscription dans une ligne éditoriale qui continue « de raviver les braises de la critique sociale », de réhabiliter « l'intervention des intellectuels sur la scène publique », et d'affirmer par là que « le terme d'"édition" peut encore rimer avec celui de "sédition" »¹⁸⁴. De même, l'on ne peut ne pas être étonné de la gratuité apparente du travail de l'écrivain (deux prix importants, issus d'instances de consécration situées en dehors de l'appareil de cooptation parisienne – le Prix « Fonlon-Nichols » et le Prix « Tabalayi » – et rien de plus pour une œuvre déjà importante !). Tout comme l'on remarque chez l'auteur la préoccupation constante de fonder la consommation et la reconnaissance du produit sur un lectorat d'abord africain, avant de prétendre à quelque universalité, sans oublier des publications en *ciluba* (la langue maternelle de l'auteur), qui constituent des indices d'un besoin d'ancrage en terre natale¹⁸⁵.

Conclusion ? Les prises de position de Pius Ngandu vis-à-vis de « l'institution de la vie littéraire » et de l'« institution littéraire » (différence essentielle qu'opère Alain Viala¹⁸⁶ entre « les cadres sociaux de la pratique » littéraire et « les codifications de formes et de

¹⁸³ COULIBALY (B.), « Procès en diffamation : L'Harmattan assigné en justice », in *L'Essor*, n° 15869 du 11 janvier 2007.

¹⁸⁴ SCHWARTZ (A.), « Le règne des livres sans qualité », *art. cit.*

¹⁸⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), *Littératures et écritures en langues africaines*, *op.cit.*, p. 32-34.

¹⁸⁶ VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 9.

genres ») expriment finalement les « deux tentations »¹⁸⁷ qui habitent l'écrivain authentique : « celle de la vanité, qui lui fait désirer les honneurs, les prix, les bourses, la notoriété et l'argent »¹⁸⁸ (« nos vénérables éditeurs nous rejettent indistinctement dans les mêmes poubelles, et [...] nous encourageons à chaque fois les mêmes sanctions auprès de nos distingués critiques »¹⁸⁹) ainsi que « celle de la prière, qui lui fait sonder le silence, écouter les mots, donner des sens, murmurer, se parler à lui-même »¹⁹⁰ :

La littérature n'aura jamais été pour moi un moyen substantiel d'existence. Je n'en attends absolument aucun bénéfice matériel, pas même la simple joie de me voir évoluer dans les cercles trop luxuriants des décorations protocolaires. Et j'ai renoncé pour de bon à la gloriole facile des médailles rutilantes, aux cordons bariolés des héros épiques du livre calibré. Je ne lui accorde de l'importance que dans la mesure où elle me permet – la littérature –, de m'exprimer, de rejoindre les autres humains, de partager dans mon milieu, avec tous une parole de paix, d'espérance et de liberté. Quelque chose qui ressemble à l'immortalité et à l'éternité. Et surtout, elle demeure pour moi un acte de foi, dans lequel je fonde mon histoire, auquel je crois fermement, indépendamment de tous les manipulateurs de nos rêves cartonnés¹⁹¹.

¹⁸⁷ GODBOUT (J.) cité par LUNEAU (M.-P.), « De la culpabilité d'être marchand : duplicité de l'auteur-éditeur. L'exemple de Jacques Godbout », in *Figures de l'éditeur*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁸⁸ GODBOUT (J.) cité par LUNEAU (M.-P.), « De la culpabilité d'être marchand », *art. cit.*, p. 59.

¹⁸⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, *op. cit.*, p. 281.

¹⁹⁰ GODBOUT (J.) cité par LUNEAU (M.-P.), « De la culpabilité d'être marchand », *art. cit.*, p. 59.

¹⁹¹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, *op. cit.*, p. 271.

CHAPITRE VI. PARIS, CAPITALE DE LA FRANCOPHONIE ?

Dès lors, comment parler d' « indépendance », sans risque de déboucher sur des apories, dans un contexte saturé de liens structurels et inconscients et qui laisse très peu de marge de manœuvre aux initiatives individuelles ? Et, en outre, le processus de reconnaissance de l'écrivain n'en devient que plus complexe. Car, il s'agirait de se faire reconnaître chez « soi » plutôt que chez « autrui » (si ces mots ont un sens). S'adresser à son peuple (et qui est-il ce « peuple » ?) plutôt que négocier son identité d'auteur sous le regard approbateur ou désapprobateur d'arbitres du centre franco-parisien, telle semble être finalement la tâche ultime que s'est assigné Pius Ngandu. En effet, la « dynamique » des productions littéraires de la périphérie francophone ne pouvait se concevoir, paraît-il, « qu'arc-boutée sur l'exclusion de la catégorie *littérature française* par laquelle la catégorie *littérature francophone* se crée, contrairement à toute logique *positive* »¹ (ce qui pourrait accrédi- ter la thèse d'une « marginalité instituée », mais dont les déviations finissent toujours par se plier à des injonctions d'acceptabilité du centre ?²). Enfin, ce qui constitue l'objet d'une réflexion porteuse, c'est finalement une interrogation approfondie de l'entre-deux lui-même, inéluctable, où se situent l'écrivain et l'œuvre francophones, entre déterminations socio- historiques et conquête de l'autonomie.

Au total, le problème de l'autonomie du champ des productions culturelles, tel que le pose Pius Ngandu au travers d'interviews et d'études critiques, appelle deux mises au point majeures : le fait pour l'écrivain francophone épris de liberté de recourir, malgré tout, à la médiation d'appareils de reproduction et de diffusion du centre dont il remet pourtant en cause l' « hégémonie »³ (phénomène qui a pris des proportions telles qu'il semble indiquer là comme une *impuissance* essentielle liée au métier d'écrivain périphérique) et la nécessité de focaliser la conquête de l'autonomie principalement sur le « contenu du message »⁴. Là

¹BONN (C.) & GARNIER (X.), « Littérature francophone ou francophonie littéraire ? », in *Littérature francophone I. Le Roman*, Paris : Hatier / AUPELF-UREF, 1997, 351 p. ; p. 10.

²PORRA (V.), « De la marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaines ? », in *Revue de Littérature Comparée* (Paris : Didier Littératures), n° 314, 2005/2, p. 205-225.

³LEBARON (F.), « Pierre Bourdieu. Défense de l'autonomie et nouveau militantisme », disponible à l'adresse [www.u-picardie.fr/labo/curapp/Publications/RPB.Int.FL.pdf], consulté le 20 septembre 2010.

⁴LEBARON (F.), « Pierre Bourdieu », *art. cit.*

également s'érige en obstacle à la liberté d'expression la censure, qui n'a de cesse qu'elle n'étende ses tentacules jusque dans les territoires les plus intimes de la création individuelle. Cependant, il sied de reconnaître l'élargissement de plus en plus progressif des mailles éditoriales parisiennes, qui parfois laissent passer certaines hardiesses dues à des auteurs de la périphérie qui commencent à en imposer. Simples effractions, pourrait-on dire, s'il faut en croire l'auteur. Car, d'après ce dernier, « les structures culturelles de la France [seraient] faites, prioritairement, et même exclusivement pour les Français de France »⁵. Il s'agirait de « structures qui [tendraient] à devenir concentriques et tautologiquement étanches »⁶. Et même, « [I]es Africains les [croiraient] intuitivement ouvertes et se [considéreraient] dès lors comme ostracisés, uniquement parce que, longtemps, ils les [auraient] estimées, et ils [auraient] jugé qu'elles [devraient] être des circuits destinés à la diffusion et à la propagation des messages universels, dont les leurs propres »⁷. Il n'appartiendrait donc pas à un écrivain, quelle que soit son envergure, de « réussir à transformer de tels circuits de l'intérieur, ou par une grâce inopinée »⁸ et, bien plus, de « les infléchir à son avantage, en faveur des lecteurs des [métropoles européennes], de quelque manière que ce soit »⁹.

Paris, lieu de consécration par excellence de l'écrivain francophone ? En tout cas, pas pour Pius Ngandu, qui considère que les « littératures d'Afrique ne pourraient jamais avoir un sens que si elles pouvaient arriver à s'inscrire dans leur propre orbite de gravitation »¹⁰. L'auteur ne s'empêche pas de se moquer d'ailleurs de tout écrivain africain qui « [se serait leurré] longtemps dans l'espoir de trouver son nom mal orthographié sur les registres des écrivains de Lagarde et Michard, à côté de Sartre et de Malraux, même si c'est à la cent-millième colonne »¹¹. Ce pessimisme, faudrait-il souligner, est en réalité partagé par la plupart d'écrivains africains frondeurs, dont Mongo Beti¹², de pieuse mémoire. Ainsi, la recherche de la reconnaissance empruntera ici le chemin d'« un retour au pays natal » impossible ; elle passera par la « déviance et la différenciation provocatrice »¹³, grâce surtout au recours inattendu à la « voix ethnique », plutôt que par une tentative de rapprochement du centre (il

⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif*, op. cit., p. 170.

⁶ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif*, op. cit., p. 170.

⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif*, op. cit., p. 170.

⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *Ruptures et écritures*, op. cit., p. 85.

⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Ruptures et écritures*, op. cit., p. 85.

¹⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 274-275. Cette posture, qui est une conséquence de la dynamique de la « décolonisation » dans le monde, est relevée par CASANOVA (P.), *La République mondiale des Lettres*, op. cit., p. 24-25.

¹¹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 275.

¹² DJIFFACK (A.), dir., *Mongo Beti, le Rebelle*, Paris : Gallimard, 2005, p. 398-399 ; MONGO (B.), « L'Affaire Calixthe Beyala », art. cit., p. 41-48.

¹³ DURAND (P.), « Introduction à une sociologie des champs », art. cit., p. 23.

suffit de se référer ici aux « parisianistes »¹⁴, qui, eux, ont cru devoir opter pour une démarche inverse, qui consiste à gommer la référence ethnique). À défaut d'utiliser des instances institutionnelles africaines qui n'existent que de nom, elle se servira de chaque pouce de terrain cédé par le centre pour faire passer, par la ruse, des formes et des messages subversifs. Autrement dit, elle s'attachera à repérer les marges d'une tradition historique et littéraire propres et à y inscrire le sens du travail de l'écrivain africain. Car – et ceci est capital dans la démarche créatrice de Ngandu, « [t]oute littérature se légitime le plus souvent comme telle à partir de la visibilité de son histoire littéraire, de sa mémoire littéraire. Et, de fait, cette mémoire que partagent les textes et leurs lecteurs est essentielle pour que s'établisse tout un jeu de références intertextuelles implicites sur quoi repose fréquemment la richesse des œuvres »¹⁵. Et c'est cette dimension que prend en charge toute l'œuvre de Ngandu, qui ne révèle toute sa richesse que comme un palimpseste. C'est elle qui définit également le sens de tout son travail critique.

Quoiqu'il en soit, il importe de reconnaître d'emblée à l'auteur un certain capital d'autonomie acquis du fait de sa position sociale en tant qu'universitaire de grand renom, occupant des postes rentables de professeur d'université – d'où ses fréquents « coups de gueule » vis-à-vis des éditeurs, attitude qui aurait coûté cher à un auteur symboliquement moins nanti. Écrivain amateur, s'il s'en trouve, qui n'attend tirer aucun profit matériel de sa plume, il peut se permettre d'« adopter des opinions peu conformistes »¹⁶ et rester inébranlable face aux pressions économiques. D'où également les actes palpables de résistance précédemment mentionnés, qui ne sont en principe tolérés que dans le cas d'écrivains dont la visibilité est plus ou moins réelle : les transgressions langagières touchant à la sexualité et les licences linguistiques, morphologiques et syntaxiques. En outre, à ce capital symbolique engrangé qui lui permet une certaine liberté de parole et d'écriture, Ngandu allie, on l'a vu, l'avantage d'être devenu « décideur » éditorial dans le champ de production élargi, c'est-à-dire directeur littéraire chez « L'Harmattan » et chez « Nouvelles du Sud » – ce qui réduit, dans la mesure du possible, un certain empressement aliénant à se faire publier, propre aux jeunes auteurs. En ce sens, l'écriture n'est déjà plus pour lui un gagne-pain, encore moins une simple caisse de résonance des modèles imaginaires dominants (« dans l'état actuel de mes publications, souligne-t-il, mon problème est moins celui de

¹⁴ JULES-ROSETTE (B.), *Black Paris. The African Writers' Landscape*, Urbana / Chicago: University of Illinois Press, 1998, 350 p.

¹⁵ BONN (C.) & GARNIER (X.), « Littérature francophone », *art. cit.*, p. 11.

¹⁶ VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 181.

trouver un éditeur que de pouvoir publier un ouvrage de la manière que je le voudrais vraiment »¹⁷). Elle constitue en réalité un lieu où « donner forme et publicité à [ses] goûts et à [ses] idées »¹⁸: « [l']écriture 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 plus jamais plus m'interdire. Si j'avais à vaincre les hommes, je ne pourrais plus le faire que par l'écriture »¹⁹. Mais en même temps, de façon collective : l'écriture est, à ses yeux, « un espace de liberté à partir duquel les Peuples tentent de donner un sens concret à leur expérience en tant que communauté »²⁰.

Deux intentions se manifestent ici, celle de fonder l'autonomie du travail d'écrivain sur la subjectivité personnelle et celle d'affirmer la nécessité d'assigner une fonction politico-historique à ce travail, c'est-à-dire de l'inscrire dans une tradition spécifique de lutte pour la liberté des peuples. Elles ne sont contradictoires qu'en apparence, puisqu'elles transcendent en réalité, on l'a vu, la traditionnelle opposition entre « art pur » et « art engagé »²¹. Car, les conditions de la genèse des littératures africaines d'expression étrangère, qui restent étroitement liées au fait colonial, conduisent inéluctablement à des questions d'ordre politique ; elles rendent obligatoire une réflexion sur le pouvoir même, quoique relatif, que l'écrivain peut acquérir du champ autonome de l'art, aux fins d'être utile à la société et à ses compatriotes. Il ne s'agit évidemment pas d'entrer dans le maquis, d'apprendre à « manier le kalachnikov »²² ou de participer à « des raids terroristes ou des puchs (sic) de mercenaires »²³, mais plutôt « de penser qu'avec les lettres de l'alphabet nous pouvons réussir à forger [à l'Afrique] un destin nouveau [qui] nous donne la certitude des faiseurs de miracles »²⁴. À ce point de vue, la position de Ngandu n'est pas différente de celle de nombre d'auteurs appartenant au champ littéraire afro-asiatique, où l'on considère que le fait politique ne doit pas être séparé de la littérature²⁵. Bien plus, c'est paradoxalement à proportion de l'engagement politique des œuvres que ces écrivains sont reçus comme tels et « célébrés » dans leurs pays respectifs²⁶. Ce qui entraîne une connotation particulière de la catégorie

¹⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 289.

¹⁸ VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 181.

¹⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif*, op. cit., p. 179.

²⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), « En exclusivité », art. cit.

²¹ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 395.

²² NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 273.

²³ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 273.

²⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 273.

²⁵ DARBY (P.), *The Fiction of Imperialism. Reading between International Relations and Postcolonialism*, London & Washington: Cassel, 1998, 250 p.; p. 27.

²⁶ DARBY (P.), *The Fiction of Imperialism*, op. cit., p. 27.

« littérature de la résistance »²⁷ employée pour désigner cette pratique littéraire tiers-mondiste. En effet, le concept désigne des textes inscrits dans un projet d' « affirmation culturelle et de libération nationale » et est en connivence avec l'idée qu'ils constituent une plate-forme de combat pour les anciens colonisés²⁸. Des œuvres comme celles de Chinua Achebe, Ngugi Wa Thiong'o, Nurudin Farah, Mongo Beti, pour ne citer que ceux-là, illustrent suffisamment cette réalité²⁹. Et l'on voit déjà poindre l'accusation de « réalisme », c'est-à-dire de faible coefficient d'autonomie, dont on cherche à accabler cette littérature, sous prétexte qu'elle serait essentiellement utilitaire et très peu ouverte à « des jeux purement formels »³⁰ ! C'est à peine si on ne la qualifie pas de prosaïque, de mineure, tout tournée qu'elle serait vers « un certain positivisme »³¹ ou une « quête vitale de l'identité »³².

Par l'écriture « vaincre les hommes ». Cette formule lapidaire mais ailée signifie donc chez Ngandu la conscience d'une littérature qui ne soit pas un simple alibi, un espace de divertissement futile. Elle touche du doigt deux problèmes : la nécessité de créer en Afrique un circuit fiable et démocratique de diffusion et de légitimation des œuvres (nous y revenons), c'est-à-dire d'en finir avec les instances surplombantes du centre, et l'urgence d'accentuer le mouvement d'universalisation des littératures africaines à partir d'un « ordre du discours »³³ et d'une « archéologie du savoir »³⁴ qui rendent compte d'une dynamique culturelle locale, capable d'assimiler les contraires et de dévoiler « cette instabilité occulte qui présage de puissants changements culturels »³⁵. C'est bien là un problème de la « différence », non pas « comme le reflet de caractères culturels ou ethniques préexistants, gravés dans le marbre de la tradition établie »³⁶, mais plutôt comme « une négociation complexe et incessante qui cherche à autoriser des hybridités sociales émergeant dans les moments de transformations historiques »³⁷. Et c'est également là tout le problème que pose *Le Doyen Marri*. Les défis se situent donc ici dans une perspective de contestation des logiques discursives dominantes, puisque, semble-t-il, « l'histoire de l'humanité n'est pas constituée exclusivement par ce qui

²⁷ DARBY (P.), *The Fiction of Imperialism*, op. cit., p. 27-28.

²⁸ DARBY (P.), *The Fiction of Imperialism*, op. cit., p. 28.

²⁹ DARBY (P.), *The Fiction of Imperialism*, op. cit., p. 28.

³⁰ BONN (C.) & al., *Littérature francophone*, op. cit., p. 22.

³¹ BONN (C.) & al., *Littérature francophone*, op. cit., p. 20.

³² BONN (C.) & al., *Littérature francophone*, op. cit., p. 22.

³³ FOUCAULT (M.), *L'Ordre du discours*, Paris : Gallimard, 1975.

³⁴ FOUCAULT (M.), *L'Archéologie du savoir*, op. cit.

³⁵ BHABHA (H. K.), *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. de Françoise Bouillot, Paris : Payot & Rivages, 2007, 414 p. ; p. 83.

³⁶ BHABHA (H. K.), *Les Lieux de la culture*, op. cit., p. 31.

³⁷ BHABHA (H. K.), *Les Lieux de la culture*, op. cit., p. 31.

se passe dans l'ordre de la science »³⁸. En cet endroit émerge donc un autre lieu aussi important, où l'auteur situe d'autres enjeux du même combat pour l'autonomie : ceux du contenu même du message littéraire ou de la récréation des réalités sociales par le langage poétique, lieu légitime de la licence³⁹, au-delà des insubordinations linguistiques périphériques. Cependant, elle ne signifie nullement que l'écriture tient lieu de substitut d'une discipline argumentative sur le modèle de la science ou de la philosophie (« la littérature n'a plus rien à craindre de la science »⁴⁰, affirme Ngandu), comme semble le soutenir Jacques Dubois⁴¹ à propos de l'« écrit littéraire » en général, auquel cas l'activité littéraire eût constitué une pratique hétéronome, un simple *tenant-lieu*. Elle concerne plutôt la puissance intrinsèque de la littérature elle-même, capable d'inspirer l'institution de la science et de révéler les limites de la connaissance que celle-ci met à la disposition de la société (ce qui explique que les scientifiques et les philosophes puissent s'en inspirer en vue de renouveler leurs vues théoriques, même si les écrivains eux-mêmes s'inspirent souvent, à leur tour, des théories scientifiques).

Aussi l'œuvre de Pius Ngandu se présente-elle comme l'espace par excellence d'une interrogation radicale de ce qui passe parfois pour des « vérités » institutionnelles les plus légitimes. Elle semble se donner pour tâche d'indiquer ce qui sans cesse bouge dans le champ historique actuel, d'une position de détermination à une position d'indétermination. L'hypothèse suivante, reprise à Jacques Dubois⁴², servira de balise à notre réflexion : « le texte littéraire, parce qu'il est pris dans un rapport spéculaire, porte les marques de la position de son auteur dans le champ institutionnel ». Il faudrait donc étudier ici, de manière plus systématique, les stratégies d'autonomie déployées par l'auteur dans les œuvres elles-mêmes. Ces stratégies ont d'abord trait à la manière dont la littérature supplée aux insuffisances des savoirs et des codes d'une époque. Elles renvoient ensuite à la forme et au contenu et se traduisent à la fois par des choix rhétoriques et esthétiques conséquentes et par la mise en scène de personnages réfractaires aux impositions des dominants et aux carcans politiques, c'est-à-dire d'agents capables d'exprimer, tant soit peu, le *propre* de l'apport de l'auteur dans les champs intellectuel et littéraire. Et la question cruciale sera ici : « comment l'auteur négocie-t-il son autonomie face aux représentations stéréotypées des cultures et des

³⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 261.

³⁹ Il est instructif de noter avec H. K. BHABHA (*Les Lieux de la culture*, op. cit., p. 342) que la poésie constitue un genre suspendant l'application sociale de la censure et autorisant les pires subversions langagières, même dans le cas de la sacralité religieuse islamique.

⁴⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 261.

⁴¹ DUBOIS (J.), *L'Institution de la littérature*, op. cit., p. 89.

⁴² DUBOIS (J.), *L'Institution de la littérature*, op. cit., p. 55.

institutions » ? En recourant évidemment à des « stratégies déplacées, décentrées des significations »⁴³, c'est-à-dire en insistant sur « les marges de la modernité qui viennent à être situées dans les temporalités narratives du clivage et de la vacillation »⁴⁴. Le problème crucial n'est plus tellement celui de la dialectique du « Soi » et de l' « Autre », dont, par exemple, un Mudimbe s'est fait le champion ; mais de « la nation clivée articulant en son propre sein l'hétérogénéité de sa population »⁴⁵.

⁴³ BHABHA (K. H.), *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 232.

⁴⁴ BHABHA (K. H.), *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 235.

⁴⁵ BHABHA (K. H.), *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 235.

TROISIÈME PARTIE

PARADOXES ET STRATÉGIES D'UNE QUÊTE

Les analyses précédentes ont essayé de replacer dans un cadre adéquat les jeux et les enjeux inhérents à la ligne directrice de notre réflexion : la conquête de l'autonomie comme motivation ultime d'un écrivain issu de la périphérie. En ce sens, des hypothèses stimulantes peuvent déjà être dégagées, à la lumière des « jeux » et des « enjeux » ainsi situés. Le processus de la « naissance de l'écrivain » est, en effet, pris dès le départ en un champ dynamique de luttes ou en un réseau de significations qui invalident d'emblée la conception romantique de l'œuvre comme fruit d'un génie créateur absolu. Dès qu'il s'agit d'écrire et de publier, « [n]ul ne peut plus désormais décider en maître absolu de ce qu'il faut écrire et des canons du bon goût : la reconnaissance et la consécration se jouent dans et par la lutte que se livrent écrivains, critiques et éditeurs »¹. Mais, ce n'est pas tout. Car, pour ce qui concerne l'Afrique, le problème se corse davantage du fait que l'écrivain ne peut exister comme créateur relativement autonome qu'au prix d'une double quête d'affranchissement. Affranchissement vis-à-vis d'un espace politique africain oppressif, qui entend capter les énergies intellectuelles au profit d'objectifs inavouables, libération vis-à-vis d'anciennes métropoles, qui continuent à imposer leurs normes à la vie littéraire africaine. Une alternative semble ainsi s'offrir à l'écrivain : renoncer au combat pour la liberté sous la pression des puissants et se faire une place au soleil ou rester dans les marges de l'anonymat ; dans le contexte africain, inscrire son nom sur la liste des ministrables et se ménager la possibilité d'accéder à une vie décente ou entretenir le jeu de la dissidence et grossir les rangs des laissés-pour-compte². La voie vers l'autonomie littéraire se situe, selon les propres mots de l'auteur, « au-delà des injonctions éditoriales, au-delà de tous les impératifs des partis uniques et des censures politiques »³.

L'écrivain voudrait donc échapper à un double écueil. En effet, il refuse à la fois de s'insérer paresseusement dans les structures commodes d'une tradition d'autrui, celles du

¹ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art, op. cit.* (Dos de la couverture).

² NGANDU NKASHAMA (P.) cité par ZEZEZE KALONJI (M. T.), *Une Écriture de la passion, op. cit.*, p. Voir également NYSSSEN (H.), « Du paratexte à la mise en scène », in *Corps Écrit*, n° 33, 1990, p. 70.

³ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours, op. cit.*, p. 178.

centre franco-parisien, et de devenir un réflecteur folklorique des cultures africaines ou un simple agent de la propagande politique – même s’il veut également faire de son œuvre un lieu d’interrogation de la totalité du réel. C’est en ce tiers-espace, qui émerge en dehors des polarités, entre une identification à un projet politique dominant et un appel à l’assimilation d’un centre, que se joue ici toute la question de l’autonomie⁴.

⁴ Cf. à ce propos CASANOVA (P.), *La République mondiale, op. cit.*, p. 118.

CHAPITRE VII. AUTOBIOGRAPHIE OU AUTOFICTION ?

Relever l'importance de la part autobiographique dans l'œuvre de Pius Ngandu, c'est en souligner une détermination fondamentale. Celle-ci se manifeste concrètement par la permanence d'un certain nombre de stéréotypes perceptifs et cognitifs déjà évoqués, qui y introduiraient de la monotonie : des tics de langage récurrents, une certaine manière de voir les choses inscrite dans la perspective linéaire d'une éducation et issue d'un milieu socio-historique spécifique, celui de la colonisation belge et du Congo-Zaïre de Mobutu. Cependant, telle manière d'envisager l'œuvre ne peut qu'en éluder la finalité dernière, à savoir son ambition de durer, de dévoiler, tout en se pliant à la « nécessité historique »¹, la figure d'« une expérience absolue, étrangère aux contingences d'une genèse »². Car, la reprise d'éléments biographiques dans le texte, en même temps qu'elle détermine d'une certaine façon celui-ci, permet à l'auteur d'échapper à la fatalité des déterminations et de s'auto-analyser indéfiniment. Car, comme le reconnaît l'auteur lui-même, même si « [l]e texte prend racine et prend naissance dans un contexte concret, matériellement, psychologiquement »³, force est de relever le fait qu'« il existe des rapports "dialectiques" entre l'œuvre littéraire et la vie de son auteur »⁴, que « le texte remodèle la vie de son auteur »⁵. La mise en scène par l'écrivain des « existences compossibles »⁶ incarnées par les personnages fictifs représente ce que Ngandu aurait pu être : diffraction qui signifie impossibilité d'être un seul personnage, possibilité d'être tous les personnages ensemble par la création littéraire. C'est donc une version supérieure de lui-même que l'auteur livre par le biais d'indices biographiques : que celui-ci fasse éclater les limites d'une ancienne expérience vécue dans les cloîtres catholiques en recréant par la fiction une histoire d'amours libidineuses entre deux anciennes religieuses dans *Le Pacte de sang*, qu'il ait ressenti le besoin de mettre en scène des étudiants, êtres appartenant à un milieu qui lui est familier, comme dans *La Mort faite homme* ou *Le Doyen Marri*, ou encore des personnages pris dans les contradictions de la tradition et des conflits tribaux, des enfants meurtris suite à l'incompréhensible égoïsme régissant le monde des

¹ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 14.

² BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 14.

³ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 295.

⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 295.

⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 295.

⁶ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 53.

adultes. C'est dire, à la suite de Bourdieu, qu'ici « [l']écriture abolit les déterminations, les contraintes et les limites qui sont constitutives de l'existence sociale »⁷.

En se donnant la possibilité infinie de revêtir la peau de n'importe quel personnage, l'auteur échappe à la fixité des déterminations et des rôles, puisqu'il peut vivre toutes les vies et user, sans se fixer clairement sur aucun, tous les langages possibles, allant de celui de l'universitaire à celui du plus simple footballeur (cf. *Les Étoiles écrasées*) ou de la plus simple prostituée (il peut dire ce qu'il veut sans nécessairement assumer la responsabilité de ce qu'il dit, et ce grâce à la mise en jeu d'une multiplicité de voix). Entre l'auteur et le personnage fictif s'établit à la fois une relation d'« identification »⁸ et de « détachement critique et lucide »⁹, un dédoublement qui lui permet de se regarder *soi-même comme un autre*¹⁰. Là où le narrateur dit, par exemple : « [j]amais je ne réussirai quelque chose de mes deux mains, ni dans cette vie, ni dans aucune autre »¹¹, il faudrait voir un moi latéral de l'auteur, que celui-ci n'est pas évidemment, mais qu'il aurait pu être ou qu'il aurait craint d'être. Il devient ainsi ce que Bergson a appelé un « réservoir d'indétermination, une somme d'énergie potentielle à dépenser et, surtout, une invitation à choisir »¹².

En outre, même si deux écrivains s'inscrivent dans le droit fil d'une trajectoire familiale et sociale analogue, ils sont toujours loin de réagir de la même manière aux contextes qui les a produits comme écrivains. L'on voit bien là qu'une certaine indétermination caractérise déjà les habitus des auteurs (tel est pratiquement le cas de Ngandu et de Mudimbe dans le champ littéraire congolais). Car, des imprévisibilités indéfinies viennent troubler l'ordonnement des principes déterminants et opérer des différences significatives entre les écrivains. Et c'est par rapport à la mise en relation de ces différences que l'approche biographique, esquissée précédemment, a pu acquérir toute sa pertinence. Car, Ngandu se sert de la fiction notamment pour créer une fiction de lui-même comme d'un intellectuel muni d'une possibilité d'ubiquité, qui favorise des dissonances positionnelles : il est, en ce sens, à la fois avec ses pairs, dont il partage la place éminente dans le champ universitaire, et loin d'eux, puisqu'il se place également du côté des gens du peuple, cantonnés dans la clôture des dominés. Reprocherait-on à son œuvre un certain langage académique hermétique, on y trouverait également une

⁷ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 53.

⁸ SPÂNU (P.), *Albert Thibaudet ou le sens de l'autre*, Editura Fundației Chemarea IAȘI, 1997, 230 p. ; p. 110.

⁹ SPÂNU (P.), *Albert Thibaudet*, op. cit., p. 110.

¹⁰ RICOEUR (P.), *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990, 424 p.

¹¹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d'un primitif*, op. cit., p. 184.

¹² Cité par SPÂNU (P.), *Albert Thibaudet*, op. cit., p. 22.

expression qui assume « la voix de la *doxa* »¹³, c'est-à-dire qui donne libre cours à la gouaille et au franc-parler populaires, loin de la docilité requise par les institutions qui ont formé l'auteur. C'est que la mise en jeu d'une interférence discursive entre langue savante et langue familière permet à l'auteur d'échapper aux déterminations langagières qui reflètent un certain statut social. Témoins, entre mille autres, ces énoncés pris au hasard du *Doyen Marri*, qui attestent d'un style où se mêlent inextricablement « registre familial et registre universitaire sans se fixer ni sur l'un ni sur l'autre »¹⁴ : « - Juste le temps de pisser [...] ils se culbutaient en balbutiant des feulements indécents » (voir également les expressions du genre « [t]u la fermes, ta gueule » [p. 108], « [a]lors tu vas chialer. Tu claques le fric » [p. 109], « [t]ais-toi, vieille salope » [p. 109], etc.), énoncés facilement compréhensibles du petit peuple qui contrastent avec d'autres, qui eux pointent vers l'univers crypté, sibyllin du discours savant : « [p]ouvoir disposer à tout moment des formes malléables pour le repos du désir » (p. 117), « un langage concis, admirablement construit en accumulant des prosopopées et des analepses éblouissantes » (p. 121), etc. Ce phénomène est d'ailleurs porté à l'attention du lecteur en une proposition énigmatique, laconique, dont la portée dépasse le seul contexte de son énonciation pour s'appliquer à une stratégie langagière déployée dans tout le roman : celle d'un « [c]hangement de registres et de langages » permanent (p. 121).

Enfin, cette figure d'indétermination est loin de se cantonner à la seule variation des registres de langage. Car, au sein du récit de Ngandu qui paraît comme le moins fictif, à savoir *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze*, la référence explicite à la « métalepse » narrative, dispositif attestant de la présence du narrateur à la fois dans le récit et hors du récit, met en évidence l'existence de deux « mois », le biographique et le créateur. Ce fait est d'autant plus remarquable qu'il s'agit d'un récit à la première personne, où le « pacte autobiographique », on l'a vu, se déduit assez facilement d'une certaine identité entre le nom du locuteur et celui de l'auteur : « [d]ans un geste inoubliable, le responsable du foyer rural, au nom du maire, offrit à la famille Ngandu un grand pot de fleurs » (p. 166). La littérature s'inspire ici du cinéma, où « il suffit de penser à l'éventualité qu'un personnage traverse l'écran pour rejoindre les spectateurs »¹⁵. Il y a là la mise en œuvre d'une énonciation de la pluralité essentielle de la personne, d'« une impossibilité logique (on ne peut être à la fois

¹³ MAINGUENEAU (D.), *L'Analyse du discours*, op. cit., p. 144.

¹⁴ MAINGUENEAU (D.), *L'Analyse du discours*, op. cit., p. 144.

¹⁵ KAEMPFER (J.) & ZANGHI (F.), « La voix narrative. Méthodes et problèmes », disponible à l'adresse [<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintgr.html>], consulté le 27 juillet 2007.

dans le film et dans la salle... »¹⁶, qui, grâce au paradoxe qu'elle crée, « fait exister, pour le plaisir, un monde de liberté et de fantaisie »¹⁷, preuve d'une autonomie du littéraire vis-à-vis du principe de réalité. En effet, de nombreuses formules-types témoignent de ce permanent dédoublement « réel » / « fictif » dans le roman précité : « je me suis toujours vu au travers d'un double miroir réflecteur » (p. 8), « moi-même [...] mais comme dépouillé de mon corps » (p. 8), « je me serais vu arriver en carrosse » (p. 15), « voir les événements se dérouler, comme sur un écran géant » (p. 17), etc. Ainsi, chaque fait, chaque acteur possède ici son double virtuel, son avatar. Face aux personnages appartenant au monde réel se dressent leurs doubles, sortis de l'imagination ; à l'égal de cette « Pascale » dont parle avec complaisance le narrateur, et qui se divise en « véritable Pascale » et en « Pascale de [ses] rêves » (p.), image qui rend superflue toute tentative de distinction entre le modèle vivant et la copie rêvée. C'est dire qu'ici se crée une marge de liberté, où l'imaginaire retrouve tous ses droits et, à partir d'une histoire individuelle prise comme « pré-texte », introduit à une expérience esthétique susceptible, elle, d'intéresser tout être humain de par la terre.

¹⁶ KAEMPFER (J.) & ZANGHI (F.), « La voix narrative », *art. cit.*

¹⁷ KAEMPFER (J.) & ZANGHI (F.), « La voix narrative », *art. cit.*

CHAPITRE VIII. DE L'AUTONOMIE D'UN ESPACE LITTÉRAIRE

Quel que soit le mode de lecture adopté pour en appréhender plus ou moins immédiatement le contenu (que l'on pense ici aux parcours textuels en rase-motte, par simple feuilletage, à pieds joints ou par butinage, ou encore à une méthode plus conséquente, attentive à la structure et au détail), l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama se déploie, à quelque exception près, essentiellement à la faveur de l'histoire d'un pays et ses vicissitudes politiques, le Congo-Zaïre. En ce sens, elle semble épuiser toute sa signification en un engagement perpétuel en faveur d'une « cause », celle du combat contre la dictature de Mobutu. Ce militantisme en réduirait, d'une certaine façon, la portée littéraire ou le plaisir esthétique et en rendrait difficile une plus grande légitimation¹. Car, en se plaçant aussi manifestement sous le signe d'un réalisme dont le sens paraît aujourd'hui dépassé, puisque le régime mobutien n'existe plus – du moins en pratique – avec le décès du dictateur, l'œuvre paraît avoir accompli sa mission (nous y reviendrons). En outre, comme si ce n'était pas tout, elle croise, en les réexaminant, des questions cruciales qui continuent à hanter, sous des modalités diverses, le champ intellectuel africain. Aussi conduit-elle à la nécessité de penser « l'écrire comme une institution et comme une superstructure articulées sur l'Histoire »², pour emprunter le mot de Pierre Barbéris. Démarche paradoxale, à première vue, l'autonomie de la littérature ne se concevant que par rapport à la constitution de celle-ci en un espace institutionnel propre, indépendant des domaines de connaissance extérieurs³. En effet, ici, le texte littéraire brasse les savoirs, qu'ils soient scientifiques, philosophiques ou politiques. Il déploie – nous y revenons – toutes ses possibilités en vue de pallier au « freinage idéologique [qui] s'exerce sur les instruments voués à l'analyse du réel et à la production de la connaissance »⁴.

¹ Lors du colloque « La littérature congolaise post-coloniale. Bilan et perspectives d'avenir », tenu du 3 au 5 novembre 2010 à l'Université d'Afrique du Sud à Prétoria, manifestation à laquelle nous avons pris part comme orateur, l'auteur est revenu lui-même sur cet aspect essentiel de son œuvre, dont la permanence semble ne pas rencontrer les faveurs du monde de la critique littéraire.

² BARBÉRIS (P.), « La sociocritique », in *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris: Armand Colin, 2005, 2^e éd., 270 p.; p. 155.

³ VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 14.

⁴ DUBOIS (J.), *L'Institution de la littérature*, op. cit., p. 91.

Ce trait d'articulation « aux savoirs [d'une] époque et à [leurs] codes »⁵, comme nous l'avons souligné précédemment, a conféré une fortune particulière à la littérature francophone du Congo-Kinshasa. C'est que les romanciers congolais phares⁶, à l'exemple de leurs homologues français du 19^e siècle, n'ont pu s'empêcher d'inclure dans leur quête de la légitimité des problématiques mises en jeu par les sciences humaines, et qu'ils ont « amalgamées aux éléments fictifs et fantasmatiques des textes »⁷. Aussi Pius Ngandu, étudiant la littérature congolaise, parle-t-il d'« une écriture totale [...] qui touche parfois à la confusion, non seulement du point de vue des genres, mais plus immédiatement encore, dans la production proprement dite du texte »⁸. En clair, selon le même Ngandu⁹, « [u]n récit romanesque [congolais] 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 scansions poétiques ». Ngal, quant à lui, élargit les perspectives en soulignant le fait que « pour être prise au sérieux [la] littérature [africaine en général] se pense et peut se confronter à d'autres territoires du savoir »¹⁰. Cette prise de position est évidemment proche de celle des « tenants de l'art social » français, qui « [condamnaient] l'art "égoïste" des tenants de l'"art pour l'art" et [demandaient] à la littérature de remplir une fonction sociale ou politique »¹¹. Elle va dans le sens même des conceptions contemporaines du texte littéraire, telles qu'elles apparaissent dans les théories structuralistes, déconstructivistes ou chez Bakhtine, conceptions qui plaident pour « une idéologie de la totalité du littéraire »¹². L'on est donc là en face d'une démarche qui révèle « les limites de la notion de champ littéraire »¹³, puisqu'elle montre l'existence des rapports inéluctables entre celui-ci et les autres champs symboliques.

Dimension utilitaire patente, dirait encore une fois le critique pressé, manque d'autonomie du littéraire ! Et son jugement se justifierait, on l'a vu, du fait que telle prise de position rend plus que problématique la reconnaissance institutionnelle de l'écrivain, s'il faut se référer au modèle légitimé. Car – ceci est une donnée têtue du champ littéraire, et qui mérite qu'on s'y

⁵ DUBOIS (J.), *L'Institution de la littérature*, op. cit., p. 89.

⁶ Hormis les romans congolais les plus connus qui illustrent le mélange des genres (*Entre les eaux*, Giambatista Viko, etc.), l'on se référera ici également à *La Re-production* de Thomas MPOYI-BUATU (Paris : L'Harmattan, 1986, 246 p.).

⁷ DUBOIS (J.), *L'Institution de la littérature*, op. cit., p. 89.

⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Livre littéraire*, op. cit., p. 31.

⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Livre littéraire*, op. cit., p. 31

¹⁰ NGAL (G.), *Création et rupture*, op. cit., p.11.

¹¹ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 109.

¹² BESSIÈRE (J.), *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1990, 338 p. ; p. 224.

¹³ CITTI (P.) & DÉTRIE (M.), dir., *Le Champ littéraire*, Paris : J. Vrin, 1992, 115 p. ; p. 7.

appesantisse – « l’institution de la littérature » privilégie, sous le signe de l’autonomie, les pratiques littéraires qui s’écartent des « luttes idéologiques » ou « des savoirs et des pouvoirs »¹⁴. Cependant, il importe de reconnaître que ce point de vue institutionnel est frappé de nullité, du moment où l’on reconnaît que la littérature elle-même est, sans s’assimiler purement et simplement à de l’idéologique, « un instrument de l’idéologie dominante, un discours idéologique parmi tant d’autres »¹⁵. Et, ainsi, l’autonomie recherchée par les écrivains périphériques devra être entendue également au sens du droit à concevoir autrement, et s’il le faut, un modèle institutionnel de la littérature qui cadre avec les exigences d’une histoire particulière et qui puisse constituer une réponse aux insuffisances épistémologiques minant le champ des sciences humaines. L’indépendance réclamée vis-à-vis des instances surplombantes de l’Occident capitaliste passe ainsi nécessairement par la mise en lumière d’une tradition africaine de liberté, au-delà des poncifs dont est friand un certain public d’anciennes métropoles. Plutôt que de se soumettre aux injonctions institutionnelles, se placer en porte-à-faux de l’autorité et revendiquer la liberté de la parole ! Il s’agit là ni plus ni moins de créer un champ concurrent, de dénier au centre franco-parisien « le monopole de la définition légitime »¹⁶ de la littérature. À ce propos, l’on pourrait citer telle fonction ultime, assignée à la « littérature », notamment chez Pius Ngandu, et qui illustre cet état d’insurrection : « la littérature n’a jamais été un acte gratuit dans le pays [= le Congo], et les auteurs ont assumé une part essentielle dans la trajectoire des mouvements qui ont amené à des ruptures et des transitions historiques »¹⁷. Quoiqu’il en soit, l’hybridité statutaire des auteurs congolais, par exemple, qui appartiennent souvent à la fois au champ intellectuel et au champ littéraire, favorise une stratégie anti-institutionnelle qui remet en question la frontière existant entre les deux espaces. De ce fait, elle contribue à contrarier le « pouvoir instituant » de l’institution littéraire et à redéfinir la littérature suivant l’angle de vue du « corps social », qui en attend un « rôle socialisateur »¹⁸. D’où la prégnance en littérature congolaise des questions qui touchent au contact entre l’Afrique et l’Occident, à la politique, à l’histoire africaine et à l’avenir du continent noir. Les chemins de l’autonomie conduisent de la sorte à la mise en fiction des paradigmes susceptibles de démontrer que « l’Afrique est une terre de résistance »¹⁹.

¹⁴ DUBOIS (J.), *L’Institution de la littérature*, op. cit., p. 91.

¹⁵ DUBOIS (J.), *L’Institution de la littérature*, op. cit., p. 91.

¹⁶ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l’art*, op. cit., p. 320.

¹⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Livre littéraire*, op. cit., p. 26.

¹⁸ DUBOIS (J.), *L’Institution de la littérature*, op. cit., p. 52.

¹⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs d’un primitif*, op. cit., p.

Cependant, les textes de Ngandu ne relèveront point directement de la problématique du « rapport entre colonisateur et colonisé »²⁰, même s'il leur est impossible d'y échapper. Ils ne s'inscriront pas principalement dans le droit fil d'une « intention obligée de redéfinir les contours des univers culturels mal ou méconnus, au bénéfice des peuples interdits sur la scène de l'histoire »²¹ – c'est la thématique désormais connue de la justification des cultures africaines, qui a conduit à leur essentialisation et à leur constitution en objets folkloriques destinés à une consommation extérieure²². Car, l'auteur optera plutôt, autant que possible, pour la problématique de la réhabilitation d'une « mémoire historique »²³ ; c'est-à-dire, plus précisément, pour l'histoire vécue, incorporée, au lieu d'un questionnement des cultures telles qu'elles figurent, pour emprunter ses propres mots, « dans les manuels d'école »²⁴ ou au lieu de la connaissance des « mœurs » et des « coutumes » apprises « par le truchement des encyclopédies colorées »²⁵. Il s'intéressera autant que possible à la question de la « violence du frère à l'égard du frère »²⁶. Et même à celle du « statut problématique de la "sœur" et de la "mère" au sein de la fratrie »²⁷. Est en effet centrale chez Ngandu la mise en scène d'acteurs que les perspectives romanesques marxistes excluaient de la marche de l'histoire : non seulement les sœurs et les mères, mais les femmes et les enfants, en général. Le narrateur de *La Malédiction* (1983), par exemple, qui est un jeune enfant, se plaît à exprimer son attachement à sa sœur qui se trouve souvent associée à ses pires escapades, tandis que *Le Pacte de sang* (1984) consacre la passion pathétique de deux anciennes religieuses. D'ailleurs, la thématique des titres, par la reprise évidente qu'elle fait des noms féminins et par la place qu'elle accorde à l'enfance, indique déjà de manière suffisante le rôle prépondérant que joue ce genre de personnages dans l'œuvre de l'auteur²⁸. *La Mulâtresse Anna* et *Le Fils de la tribu* (1983), *Un Matin pour Loubène* (1991), *Les Enfants du lac Tana* (1991-1996), *Yakouta* (1994), *Le Fils du mercenaire* et *Yolène au large des collines* (1995), *Mayilena* (1999), *Mariana, Yolena* et *La Chanson de Mariana* (2006), autant d'intitulés qui marquent une prise de position particulière dans le champ. Là où nombre d'auteurs pensaient la relation « père / fils » en termes d'une opposition entre l'« Occident » et l'« Afrique », Ngandu restitue les

²⁰ MBEMBE (A.), *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris : Karthala, 2000, 295 p. ; p. XI.

²¹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 177.

²² HOUNTONDJI (P.), *Sur la philosophie africaine*, Paris : Maspéro, 1977.

²³ NGANDU NKASHAMA (P.), « En exclusivité », art. cit.

²⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Doyen Marri*, op. cit., p. 116.

²⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Doyen Marri*, op. cit., p. 116.

²⁶ MBEMBE (A.), *De la postcolonie*, op. cit., p. XI.

²⁷ MBEMBE (A.), *De la postcolonie*, op. cit., p. XI.

²⁸ Pour une mise au point plus détaillée de la question de l'enfance chez Ngandu, lire TCHEUYAP (A.), « De l'enfance à la nation : corps, famille et violence des destinées », in *Pius Ngandu Nkashama*, op. cit., p. 313-327.

antagonismes qui ont occasionné des pratiques culturelles hétérogènes au sein des populations africaines elles-mêmes. Ce faisant, il met également en exergue la responsabilité de l'Afrique dans une histoire coloniale qui est loin d'être unilatérale. Chez lui, le « fils », ce sera toujours le représentant d'une nouvelle génération à l'intérieur d'une même tradition, d'une même histoire.

Ainsi, les tout premiers textes de l'auteur s'inscrivent apparemment dans un projet de réhabilitation mémorielle. *La Malédiction* (1983), récit hybride, au croisement du narratif, du poétique, de l'épistolaire et du théâtral, trouve sa source thématique dans *La Délivrance d'Ilunga* (1977), drame animé d'un souffle épique. Les deux œuvres indiquent les « douleurs d'enfancement » d'une nation. Un nouveau Congo émerge des brumes de la colonisation, sur fond de violence. D'abord, le désenchantement subséquent aux « Soleils des indépendances », avec en arrière-plan un pouvoir colonial aux abois, qui attisait les inimitiés tribales et brandissait le spectre d'une guerre civile totale, aux fins de rendre illégitimes les revendications indépendantistes des autochtones. Ensuite, des affrontements ethniques suscités par un système dictatorial naissant, qui, en vue de concentrer le pouvoir entre les mains d'un seul individu, précipite l'aliénation d'anciennes entités tribales autonomes, déjà affaiblies par les manœuvres de division coloniales.

La stratégie politique consiste alors à jouer à la fois au pyromane et au pompier, à favoriser l'imposture en établissant des comparses sur les trônes au nom d'une nécessité hypothétique de consolidation nationale. Mais également et surtout l'exploitation du frère par le frère au moment des « indépendances » et l'installation progressive d'un État totalitaire. Celui-ci hérite de la brutalité policière coloniale, met en œuvre une répression qui touche de plein fouet la région minière du Kasai, convoitée pour son diamant. Les richesses naturelles d'un pays, qui sont censées en assurer le bonheur et la prospérité, deviennent ainsi une « boîte de Pandore », une source de malédiction. Et à ce titre, on l'a vu, *Crépuscule équinoxial* constituait déjà une belle entrée en la matière, en relai de *Réveil dans un nid de flammes* (1969) de Tshiakatumba, qui chantait l'absurde tragédie d'une terre gorgée de richesses suscitant toutes les convoitises ainsi que la naissance ignée d'une conscience nationale. De même, *Préludes à la terre* (1969) de Kadima-Nzuji, dont la thématique s'organisait autour de la célébration d'une nouvelle idylle avec le pays ancestral, au terme d'épreuves atroces. Somme toute, l'entreprise littéraire donne ici la parole aux communautés africaines comme parties actives et responsables d'une histoire, sans pour autant innocenter l'Occident. Mais qu'on ne s'y trompe : l'œuvre de Ngandu n'appartient pas, à strictement parler, à la catégorie

des récits de l'identité africaine, dont le rôle est de dire « ce qu'*est* l'histoire africaine »²⁹. Elle ne cherche pas à « promouvoir le *ce à partir de quoi* »³⁰ on peut rassembler les morceaux épars d'une tradition, même si elle reconduit dans sa trame, à nouveaux frais, un matériau capable de sous-tendre une telle démarche. Elle renvoie plutôt aux récits sur la traversée, qui « [insistent] sur les flous des contacts, les tangages des parcours, et l'ouverture infinie de l'histoire au possible »³¹. En ce sens, « [l']essentiel n'est plus ici de dire ce que l'Afrique a été (d'où on vient), mais ce qu'elle devient (ce par quoi elle passe) »³².

Ce qui retient plus l'attention, c'est « *le non encore (nondum)* »³³, aspect qui « fait attention à l'imperceptible fugace, à ce qui n'a pas été retenu par l'exégèse officielle »³⁴ de l'histoire africaine. L'Afrique apparaît, sous la plume de Pius Ngandu³⁵, comme une « force », une « puissance », dont les tribulations actuelles, loin de signifier l'anéantissement, constituent la promesse d'un nouveau jour. C'est la terre « des êtres de grande espérance et qui n'ont pas encore accepté la défaite de leurs peuples »³⁶. Et ici apparaît une suggestion qui semble avoir été évacuée des discours identitaires africains, celle de transposer le problème colonial sur le plan du droit et d'exiger que justice soit faite : « les générations futures de nos enfants intenteront ces procès »³⁷. Ce fait est significatif, lorsqu'on sait, par exemple, qu'un roman comme *Sans rancune*³⁸ de Thomas Kanza proposait simplement qu'on tourne la page et qu'on relègue la colonisation parmi les faits divers !

C'est donc en contre-point des courants aliénants, qui dénie à l'Afrique tout sens de l'histoire, que les premières créations littéraires de Ngandu – ou tout au moins *La Délivrance d'Ilunga* (1977) – ont apparemment cherché à se situer. Car, elles sapent, au travers d'un discours séditieux ou de scènes dramatiques, les stéréotypes qui sont au fondement d'une certaine *doxa* moderniste, qu'elle concerne les valeurs mondiales les mieux partagées ou un certain nombre de clichés relatifs à l'Afrique traditionnelle. Un ton en forme l'unité : la *résistance* – nous reviendrons à cette notion plus souterraine, qui inscrit toute l'œuvre dans

²⁹ BIDIMA (J. G.), « De la traversée : raconter des expériences, partager le sens », in *Rue Descartes*, n° 36 [*Philosophies africaines : traversées des expériences*], juin 2002, p. 8.

³⁰ BIDIMA (J. G.), « De la traversée », *art. cit.*, p. 8.

³¹ BIDIMA (J. G.), « De la traversée », *art. cit.*, p. 8.

³² BIDIMA (J. G.), « De la traversée », *art. cit.*, p. 8.

³³ BIDIMA (J. G.), « De la traversée », *art. cit.*, p. 8.

³⁴ BIDIMA (J. G.), « De la traversée », *art. cit.*, p. 8.

³⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), « Vie quotidienne. Regard blanc – Écriture noire », *art. cit.*, p. 166.

³⁶ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs*, *op. cit.*, p. 185.

³⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs*, *op. cit.*, p. 148.

³⁸ KANZA (T.), *Sans rancune*, Londres : Scotland, 1965, 145 p.

une perspective plus enrichissante – et la *révolte*³⁹, ouverte, explosive. Révolte contre les dominations légitimées par le biais des institutions les mieux assises de la société et mise en crise des valeurs les mieux établies de la raison technicienne. Les personnages de Ngandu, reliés par un fil paradigmatique fondé sur l’itération et la variation, sont en effet animés d’une passion de la liberté qui les conduit à envisager parfois la mort elle-même comme une proximité libératrice, à apprivoiser, comme un lieu de l’autonomie absolue. Ils actualisent l’idée que vivre véritablement implique une pleine acceptation du destin de l’homme comme *être-pour-la-mort*, l’assomption permanente du risque de perdre la vie en vue de l’acquisition d’une pleine liberté : « l’instant de la mort est unique dans la vie des peuples. La puissance consiste à aménager sa propre mort. À lui conférer un sens ultime, sublime »⁴⁰.

L’œuvre de l’auteur congolais viserait alors à combler également un déficit sémantique culturel plus prononcé, de toute apparence, en Afrique noire : « [p]eut-être nos cultures ne nous ont-elles pas légué suffisamment d’énergie spirituelle pour que l’homme affirme sa résistance à l’épreuve de la peur, à l’épreuve de la mort ! »⁴¹. Aussi un roman comme *La Mort faite homme* doit-il être lu, entre autres, dans une perspective pragmatique, au travers de sa puissance illocutoire, comme comportant une pédagogie de l’autonomie, de la vie et de la mort. En effet, note Cornélius Castoriadis⁴², «[u]n individu n’acquière véritablement l’autonomie que si d’une part il accepte l’idée qu’il doit mourir sans l’espérance d’un au-delà et si d’autre part il parvient à établir un rapport lucide avec ses pulsions inconscientes ». Or, l’*institution de l’imaginaire*⁴³ des sociétés africaines semble être dominée par la symbolique du refus de la mort et de la perpétuation indéfinie des lignées. Ce qui réduit l’« échelle des peines » évidemment, mais paraît paralyser toutes les énergies du changement : « les morts sont invoqués en permanence dans cette perspective, de telle manière qu’ils se relient impérativement aux vivants dans la même communion et dans la même convivialité [...] les traditions, si primitives soient-elles, n’ont pour finalité précise que de réduire les peines et les misères à des formes concrètes d’une expérience de la vie »⁴⁴. Ainsi, loin d’être totalement négative, cette attitude relèverait, d’après Ngandu, d’un imaginaire rentable, dans une certaine mesure : « ce qui explique peut-être que la misère de nos pays pauvres soit supportée avec une

³⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), « La littérature zaïroise », *art. cit.*, p. 381.

⁴⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), *Un Jour de grand soleil*, *op. cit.*, p. 323.

⁴¹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs*, *op. cit.*, p. 152. Cf. également du même auteur *Yakouta*, Paris : L’Harmattan, 1995, p. 85.

⁴² CASTORIADIS (C.), *Domaines de l’homme. Les Carrefours du labyrinthe II*, Paris : Seuil, 1986, 455 p. ; p. 106.

⁴³ CASTORIADIS (C.), *L’Institution de l’imaginaire*, Paris : Seuil, 1975, 540 p.

⁴⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs*, *op. cit.*, p. 140.

telle énergie spirituelle, que des peuples réussissent à survivre des calamités et des épidémies les plus unimaginables : la sécheresse et les guerres »⁴⁵. Cependant, un fait curieux mérite d'être relevé ici. Car, si l'on s'accorde à accepter que toutes les sociétés du monde sont régies par la nécessité d'une hétéronomie partielle (puisque la subordination aliénante à des puissances surplombantes, « les dieux, les ancêtres, – ou la « Raison », la « Nature », etc. »⁴⁶, prévient les contestations susceptibles de fragiliser l'institution politique et est ainsi indispensable à la perdurance de celle-ci), il n'en est rien pour le continent noir. L'Afrique noire a toujours été considérée à tort comme le siège de l'hétéronomie totale, même par des penseurs pourtant innovants comme Castoriadis⁴⁷, dont on retrouve maints échos chez Pius Ngandu ! D'ailleurs, il n'est point besoin de rappeler, à ce propos, qu'il existe tout un genre narratif ethnologique, constitué de récits de voyages essentiellement missionnaires et qui a conduit à l'éclosion d'un discours « scientifique » dominant sur le soi-disant immobilisme africain.

Cependant, au lieu d'étudier l'image et l'idée de l'Afrique à partir de ces narrations viatiques, démarche dont un Mudimbe est devenu le champion, il s'est agi pour Pius Ngandu de « restituer à l'Africain son univers, ainsi que les contradictions et les antagonismes qu'il comporte »⁴⁸. C'est là une donnée permanente, que l'auteur mette en fiction le ridicule ou les turpitudes politiques des régimes despotiques post-coloniaux dans des œuvres comme *Bonjour Monsieur le Ministre* (1983), *Le Pacte de sang* (1984), etc., ou qu'il revisite l'univers tribal africain et ses avatars, notamment dans *La Délivrance d'Ilunga* (1977) ou *Le Fils de la tribu* (1983). Et dans ce dernier récit, on peut lire cette parole à bien des égards significative, qui donne à voir la « tribu » non point comme elle apparaît aujourd'hui, c'est-à-dire une entité exclusive, totalement fermée à l'altérité, mais un espace capable d'accueillir l'Autre, l'étranger, et même de lui accorder une hospitalité royale : « [t]u es des nôtres, tu es le fils de notre tribu. D'où que tu viennes, tu es le bienvenu parmi nous. Prends ta place sous notre arbre de vie »⁴⁹. Drame réédité en 2007 à L'Harmattan sous le titre de *La Rédemption de Sha Ilunga, La Délivrance d'Ilunga*, par contre, est exemplaire de ce qu'il s'inscrit justement dans « le cycle des littératures de révolte ou celles des nouvelles espérances »⁵⁰, reprenant « le dramatique récit d'un Peuple qui lutte pour sa Liberté totale, au gré des trahisons et des fables

⁴⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs*, op. cit., p. 140.

⁴⁶ CASTORIADIS (C.), *Les Carrefours du labyrinthe II*, op. cit., p. 415.

⁴⁷ CASTORIADIS (C.), *Les Carrefours du labyrinthe II*, op. cit.

⁴⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *Littératures africaines*, op. cit., p. 235.

⁴⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Fils de la tribu*, suivi de *La Mulâtresse Anna*, Dakar / Abidjan / Lomé : NEA, 1983, p. 41.

⁵⁰ <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=livre&n°=3231>, consulté le 20 juin 2010.

mythologiques par lesquelles se constituera l'Histoire de la Conquête »⁵¹. Ainsi, la perspective adoptée par Ngandu ne doit non plus rien à la « négritude ». Il est, en effet, question non point de « sauver une civilisation, ou d'exprimer l'originalité d'une âme ; mais de parler le langage de l'homme. Et à travers celui-ci, de faire éclater les supports institutionnels des mythologies africaines actuelles »⁵². En effet, la politique zaïroise (congolaise) du « recours à l'authenticité » avait réussi à fixer dans les esprits le cliché d'une Afrique traditionnelle entièrement enroulée dans l'immobilité du consensus et dotée d'institutions immuables. Ce qui s'inscrivait dans le droit fil d'une idéologie néocoloniale, destinée à inhiber toute velléité de révolte et à donner à la dictature mobutienne des assises solides. Mobutu incarna alors la figure du Père archaïque, en qui devrait mourir tout désir. D'où, chez Ngandu, une prédilection pour des personnages qui incarnent l'idée de l'autonomie d'une collectivité capable de modifier la tradition ou de mettre en péril, quand il le faut, l'ordre institué. L'on découvre là une démarche narrative qui prend à contre-pied les thèses hégéliennes, revues et corrigées par Claude Lefort en l'occurrence, qui, jusqu'en 1978, continuait à considérer les Africains comme « des peuples qui relèvent de l'Histoire, mais qui n'ont pas d'histoire, puisque leurs aventures sont impuissantes à remettre en jeu le sens de l'acquis »⁵³. Et même, il existe comme une prise en charge inconsciente des mêmes postulats chez certains critiques littéraires, notamment chez Madeleine Borgomano, Harold Scheub, Gay Wilentz ou Bernard Zadi Zaourou, pour ne citer que ceux-là⁵⁴.

En effet, mus par le généreux désir d'affirmer l'identité irréductible d'une Afrique traditionnelle inchangeable, ces auteurs cautionnent le mythe de « *l'ancêtre africain* qui, selon les théories de l'oralité, serait réfractaire à tous les changements introduits ou initiés sur le continent et qui, de sa voix, continuerait d'habiter les textes littéraires »⁵⁵. Ils reconduisent de bonne foi, faudrait-il reconnaître, l'idée des cultures fondées sur une sagesse ancestrale dont le crédit et l'autorité scelleraient à jamais les productions et les attentes des hommes⁵⁶. Vue partielle et partielle, en réalité, puisque, d'abord, le recours à la tradition orale, quand il a lieu, n'est en réalité qu'une source d'inspiration parmi tant d'autres ; ensuite, il n'y a jamais reproduction pure et simple de l'élément-source, même pour ce qui concerne les genres figés.

⁵¹ <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=livre&n°=3231>, consulté le 20 juin 2010.

⁵² NGANDU NKASHAMA (P.), *Littératures africaines*, op. cit., p. 235.

⁵³ LEFORT (C.), *Les Formes de l'histoire. Essais d'anthropologie politique*, Paris : Gallimard, 1978, 568 p. ; p. 31.

⁵⁴ Voir les détails dans DIAKITÉ (B.), *De la page d'écriture et du mythe de l'ancêtre rebelle : la problématique de l'écrit et de la parole dans le roman francophone ouest africain*, PhD Dissertation, Graduate Faculty, Louisiana State University, 2003, 229 p. ; p. 1-6.

⁵⁵ DIAKITÉ (B.), *De la page d'écriture et du mythe de l'ancêtre rebelle*, op. cit., p. 1-6.

⁵⁶ DIAKITÉ (B.), *De la page d'écriture et du mythe de l'ancêtre rebelle*, op. cit., p. 1-6.

Mais toujours traduction, récréation artistique personnelle. Bien plus, l'Afrique ancienne, celle des tribus et des clans, comporte de véritables entreprises révolutionnaires acculant les communautés à de perpétuels remaniements institutionnels. Les mythes et les légendes abondent également en ce sens, en l'occurrence chez les peuples du Kasai dont Ngandu fait partie, et qui mettent en scène d'incessants bouleversements politiques :

Cimanga Lwasambuta ne s'entend pas avec son frère Kabula-Mpuka, ce dernier abandonne les « *Bakwa Kalonji* », et il s'en va loin pour fonder sa branche parentale, les « *bena Mpuka* ». Lutumba Odila trouve que son frère Ngandu Kashila devient trop répressif, il quitte les Bakwa Kashila pour fonder la branche des Bak'Odila. Ainsi de suite, même s'il s'agit des frères d'une même famille. Les filiations innombrables ne s'expliquent que par une décision de départ : le refus de toute confiscation du pouvoir politique par un groupe qui en abuserait jusqu'à des autarcies et des despotismes destructeurs.

La conséquence qui en découle deviendra le fondement d'une conscience de la liberté pour l'exercice de l'éthique, mais également le préalable pour un ordonnancement favorable à un système véritablement démocratique. L'art, l'esthétique, et en particulier la narrativité constituent dans un tel contexte une référence culturelle originelle, mais aussi l'acte le plus déterminant dans l'expérience philosophique. Le paysage institutionnel ainsi établi est transcodé intégralement à travers les poèmes comme le *Kasalà*, les contes que rapporte Maalu-Bungi, les chansons dont le Kamulangu national popularisé par le groupe « Sangalayi » de Bruxelles. Jusqu'au sens de l'équité que n'avaient cessé de commenter les théologiens du Kasayi dont Bimwenyi Kweshi, Tshiamalenga Ntumba ou Museka Ntumba dans leurs thèses universitaires. Les auteurs en langue française ne dérogent nullement à ce postulat de base : produire des œuvres qui manifestent et qui magnifient la liberté d'imaginer, de vivre et de transcender le destin des hommes mortels⁵⁷.

Dès le premier ouvrage fictionnel de Ngandu, la remise en question d'une Afrique immobile s'impose donc, comme en témoigne le héros, Ilunga, dans *La Délivrance d'Ilunga* : « [c]'est une dignité d'homme, que de refuser la servitude, de s'insurger contre l'usurpateur de sa liberté. C'est même la plus grande valeur humaine. La révolte de l'homme contre son propre oppresseur fait sa propre grandeur »⁵⁸. Le scénario théâtral mis ici en jeu dévoile une réalité tout autre de l'Afrique, au-delà des poncifs bon marché que l'ethnologie a répandus dans le monde. Car, il met Ilunga et son fils aux prises avec des problèmes d'altérité

⁵⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), « Littératures, langues et ethnicités », art. cit.

⁵⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *La Délivrance d'Ilunga*, Paris : Pierre-Jean Oswald, 1977, 151 p.

qui récusent une imagerie d'Épinal tenace, sans cesse réaménagée, mais jamais abandonnée⁵⁹ (c'est que l'altérité gît au-dedans même de chaque société spécifique sans qu'on ait à la rapporter nécessairement à celle d'autrui) : celle d'un continent noir identifié à une société de l'oralité par excellence, « froide »⁶⁰ par nature, repliée sur une fatalité qui confine à l'absence de tout mouvement historique, contrairement aux sociétés dites « chaudes »⁶¹ du monde occidental, qui se prétend seul producteur d'histoire⁶². Tout en revenant, à sa manière, à la nécessité, épinglée par Fanon, « pour les peuples subordonnés, d'affirmer leurs traditions culturelles indigènes et de retrouver leurs histoires réprimées », Ngandu évite en même temps ce que craignait le même Fanon par ce retour à la mémoire propre, à savoir les « dangers de la fixité et du fétichisme des identités »⁶³. Par-delà les affrontements tribaux sanglants, un sentiment historiquement acquis d'errance collective domine, en effet, dans *La Délivrance d'Ilunga*, sentiment finalement consubstantiel à un accès à la conscience du tragique de l'existence humaine et au constat amer de l'impossibilité de toute conservation de « racines » : « nous courons ainsi d'arbres en arbres, dans les lianes, dans les épines, dans les ronces, dans les marécages, dans les ornières de boue. Ils ne nous laissent pas un abri digne pour nous permettre d'y attendre la mort »⁶⁴ – cette thématique de l'inconfort, par où Ngandu se rapproche de la mise en scène de l'« impossible de la fondation » faulknérien, apparaît dans toute l'œuvre comme un processus de ruine systématique de tout sentiment de sécurité qui viendrait de la satisfaction des besoins physiques les plus légitimes de l'homme : point de maison digne de ce nom dans l'univers romanesque de l'auteur ; rien que des « cahutes » miteuses, des nourritures infectes, misérables que dédaignerait même un porc et la quête indéfinie d'un peuple qui cherche son visage dans la souffrance.

Ce qui mérite d'être retenu, en fin de compte, c'est ce mot extraordinaire du « Fils » d'Ilunga, qui récuse l'idolâtrie attachée au mythe de l'« ancêtre inégalable »⁶⁵ (l'aïeul qui résisterait à l'usure de l'histoire et se poserait comme maître absolu de la signification en tout temps et en tout lieu !) : « [n]on, relève-toi, père. Je refuse. Ne t'agenouille jamais. Les

⁵⁹ On lira à ce sujet un ouvrage indicatif assez récent, celui de LUGAN (B.) (*Afrique, bilan de la décolonisation*, Paris : Perrin, 1991), qui reprend avec vigueur les thèses hégéliennes d'une Afrique anhistorique. À propos de la persistance de cette conception des « sociétés simples ou encore des sociétés de la tradition », voir MBEMBE (A.), *De la postcolonie*, op. cit., p. 11.

⁶⁰ Des sociologues et des historiens aussi sérieux que Raymond Michelet, Basil Davidson et Georges Balandier ont introduit dans leurs publications, sans les critiquer, ce genre d'oppositions (MUDIMBE [V. Y.], *The Invention of Africa*, op. cit., p. 88).

⁶¹ MUDIMBE [V. Y.], *The Invention of Africa*, op. cit., p. 88.

⁶² NGANDU NKASHAMA (P.), *Vie et mœurs*, op. cit., p. 185.

⁶³ BHABHA (H. K.), *Les Lieux de la culture*, op. cit., p. 41.

⁶⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *La Délivrance d'Ilunga*, op. cit., p. 57.

⁶⁵ ORTIGUES (M.-C. & E.), *Œdipe africain*, Paris : Union Générale d'Éditions, 1973, 438 p. ; p. 76.

ancêtres n'ont jamais écouté nos supplications. Pas plus aujourd'hui qu'hier. Ne nous humilions jamais. Cela est d'un esprit lâche. Je veux me défendre par mes poings, par ma force »⁶⁶. Une conscience historique est à l'œuvre, indiquant une rupture idéologique capitale entre deux générations. À proprement parler, le Fils modifie un rapport d'assujettissement qui a fabriqué le Père comme sujet de forces obscures. Car, le Père semble avoir oublié une chose : la liberté comme conquête quotidienne, chaque génération étant astreinte à se délivrer elle-même, avec ses propres armes, en cas d'apparition d'une limite d'acquis anciens. Aux « haches », aux « machettes » et aux « lances », héritage technologique reçu des Anciens et qui ont assuré à ceux-ci d'« innombrables victoires » par le passé, le Fils substitue ses propres armes, ses « poings », sa « force », son vitalisme naturel, attestant par là de l'utopie d'une histoire humaine qui s'affinerait de manière progressive.

Ainsi, loin de chercher à reconduire l'assurance d'une sécurité incarnée dans les promesses de salut paternelles (« [v]ous avez dit que vous alliez nous délivrer. Il y a des mois, peut-être des années. Nous en avons même perdu la notion du temps qui passait sur nos déceptions, sur nos larmes »), il en constate la limite et révèle qu'il en sait plus que son père. Les anciens cessent ainsi de constituer la source indépassable de tout savoir, et le passé n'est plus l'unique remède à des problèmes du présent. À strictement parler, le « Fils » bat ici en brèche l'image traditionnelle des chefs de lignage, considérés souvent à tort comme détenant *ad aeternitatem* le secret de la survie des communautés. Il montre la rupture du « "lien physiologique" »⁶⁷ qui était au fondement d'un pouvoir identifié à « un certain paternalisme patronal »⁶⁸, intimement lié à « la réalité des *devoirs* qui incombent aux chefs »⁶⁹, en leur qualité de « responsables de leur autorité, et [qui] doivent répondre aussi bien de la famine, de la catastrophe naturelle, que du désordre économique ou social »⁷⁰. Autrement dit, il en arrive à une conclusion de rupture, à savoir que « la fonction symbolique qu'ils exercent cesse ou est fissurée dès lors que l'équilibre dont ils sont le garant ne fonctionne plus »⁷¹. Le progrès ne se mesure donc point ici à l'aune du perfectionnement d'un outillage technique (les armes issues d'une longue tradition), mais plutôt à celui d'un savoir acquis d'expérience⁷². Une conscience

⁶⁶ NGANDU NKASHAMA (P.), *La Délivrance d'Ilunga*, op. cit., p.

⁶⁷ MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1988, 226 p ; p.

⁶⁸ MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, op. cit., p. 65.

⁶⁹ MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, op. cit., p. 65.

⁷⁰ MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, op. cit., p. 65.

⁷¹ MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, op. cit., p. 65.

⁷² RICOEUR (P.), *Histoire et vérité*, op. cit., p. 83-84.

générationnelle émerge, qui semble mettre fin à un deuil œdipien interminable⁷³. En se ménageant une position personnelle au terme d'un constat de la limite qui affecte la loi du salut émanant du lignage, c'est-à-dire en récusant une référence à « l'autorité gardienne de la coutume »⁷⁴, aux ancêtres défunts qui englobent et dépassent l'autorité du père vivant, le Fils d'Ilunga se délivre d'une mystique asphyxiante. Il met en crise « la référence au royaume des morts qui garantissait la pérennité d'une loi ou d'une destinée commune par-delà les contingences individuelles du désir »⁷⁵. Il échappe au cycle carcéral de la cosmologie de l'« Ancêtre inégalable ». C'est qu'il démythifie l'ancêtre en le restituant à ce que celui-ci est réellement : un être pétri d'historicité qui peut guider en tant que prédécesseur et non plus un totem indépassable, puisque le jeune homme d'aujourd'hui est potentiellement l'aïeul de demain. L'on trouvera l'essentiel de l'idéologie intergénérationnelle véhiculée par le drame d'Ilunga dans ces propos de l'auteur lui-même⁷⁶ :

mon Kaku [entendez « mon grand-père », en *ciluba*] à moi, Lwabantu Kamanda Kabela ka Bitupa, ne cessait de me relancer : – Après nous, c'est vous qui serez des *Ba Kaku* [entendez : des « grands-parents »]. Tu feras de ton mieux pour que les enfants de tes enfants racontent à leur tour que tes exploits sont devenus des paradigmes. Et que lorsqu'ils diront, « *mwenzelabu kudi ba Kaku* » [notre traduction : « les exploits de nos ancêtres »], ils devront aussi penser à toi. Cela voudrait dire que la culture de l'éducation, telle qu'elle nous a été transmise, n'est jamais à considérer comme un modèle statique, que la pédagogie désigne sous la périphrase d'« hypostases ». Bien au contraire, elle demeure une dynamique permanente, susceptible de contraindre la communauté sociale à une conquête effective des valeurs sociales : l'honnêteté, l'ordre, l'intégrité. Une « *Histoire* », cela voudrait dire, des gestes, des comportements et des situations qui conduisent les hommes à trouver toujours des solutions aux questions de l'existence, à améliorer les conditions de vie, à faire de leurs progénitures des êtres de plus en plus fiers d'eux-mêmes, de plus en plus libres.

Que penser ? *La Délivrance d'Ilunga* met déjà en perspective l'une des lignes maîtresses du discours romanesque de Ngandu, à savoir le refus de rapporter « l'institution de la société, création de la société elle-même »⁷⁷, à « une source transcendante : les ancêtres, les dieux, le

⁷³ À propos de ce deuil, on comparera avec fruit les paroles d'Ilunga à des propos similaires, consignés, entre autres, dans *Yakouta* (*op. cit.*, p. 37) : « Notre chagrin d'orphelins délaissés par les Ancêtres se prolongeait en une véritable angoisse à l'heure du soleil couchant ».

⁷⁴ ORTIGUES (M.-C. & E.), *Œdipe africain*, *op. cit.*, p. 390.

⁷⁵ ORTIGUES (M.-C. & E.), *Œdipe africain*, *op. cit.*, p.

⁷⁶ NGANDU NKASHAMA (P.), « Littératures, langues », *art. cit.*

⁷⁷ CASTORIADIS (C.), *Domaines de l'homme*, *op. cit.*, p. 37.

Dieu »⁷⁸, même si cette idée de transcendance tend à se maintenir comme fondement indispensable de toute société (toujours l'ambiguïté des points de vue qui cache habilement l'opinion auctoriale et ouvre l'œuvre à un jeu spéculatif fécond, qui lui permet de durer !). En cet endroit cependant, les Aïeux et les divinités sont en réalité mis hors jeu comme maîtres absolus de la signification. Les uns et les autres ne deviennent plus que des instances prises dans des rapports historiquement significatifs, loin d'une philosophie des arrières-mondes. C'est là l'indication d'une voie qui débouche sur les clairières de l'autonomie : « [u]ne société autonome devrait être une société qui sait que ses institutions, ses lois sont son œuvre propre et son propre produit. Par conséquent, elle peut les mettre en question et les changer. En même temps, elle devrait reconnaître que nous ne pouvons pas vivre sans lois »⁷⁹. L'on s'aperçoit donc que ce point de vue ne signifie aucunement une invitation à mépriser la mémoire ancestrale, comme ne comportant aucune leçon à donner à la postérité (ce qui est loin des points de vue marxistes du héros mudimbien). Il y a là à la fois affirmation de la nécessité d'un minimum d'ancrage culturel et récusation d'une attitude qui consisterait à accepter d'« être hérité par son héritage », pour emprunter le mot de Bourdieu⁸⁰ (dans une étude citée précédemment, Ngandu reprend, en effet, positivement les leçons reçues d'un aïeul⁸¹). C'est qu'un postulat puissant oriente l'apparente dispersion d'angles de vue du discours fictif (dispersion voulue grâce à l'usage d'une multiplicité de perspectives qui démocratisent le texte en masquant habilement les contours d'un foyer sémantique centralisateur et qui permet au lecteur d'en retenir ce que lui indiquerait sa subjectivité) : « [l']ordre généalogique est au fondement de l'identité et du pacte qui institue la société en donnant à chaque être humain une place au moment de sa naissance »⁸². Cependant, il existe en bout de course, au sein de cet ordre déterminant, de la « place pour l'action, des choix et des contingences »⁸³.

La geste d'Ilunga restitue donc la dynamique historique d'une société traditionnelle secrétant elle-même sa propre altérité, malgré l'existence d'un socle identitaire commun aux différentes tribus en conflit : « [n]os propres frères nous ont chassés de nos demeures ». Cette clause résume l'essentiel : la dimension mouvante des identités dites « ethniques », qui explique d'incessants affrontements, tissés sur des comportements opportunistes, et ce malgré

⁷⁸ CASTORIADIS (C.), *Domaines de l'homme*, op. cit., p. 37.

⁷⁹ CASTORIADIS (C.), *Domaines de l'homme*, op. cit., p. 37.

⁸⁰ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 30.

⁸¹ CASTORIADIS (C.), *Domaines de l'homme*, op. cit., p. 37.

⁸² NGANDU NKASHAMA (P.), « Littératures, langues », art. cit.

⁸³ SEGALEN (M.), *Sociologie de la famille*, op. cit., p. 187.

« un foyer ancestral commun », de même que de perpétuelles recompositions⁸⁴. Que l'on se souvienne ici du fait que ce thème a déjà constitué, dans le champ littéraire congolais, la matière d'un récit que nous devons à la plume de Timothée Malembe, *Le Mystère de l'enfant disparu* (1962). Mais là où cet écrivain, situé dans une optique d'exaltation et de justification du travail missionnaire colonial, semble parler d'un chaos originel qui ne prend fin qu'avec l'arrivée du colonisateur, Pius Ngandu reprend les faits selon une thèse qu'a développée récemment Edward Saïd dans *Culture and Imperialism*⁸⁵. Car, d'après celui-ci, si, on l'a vu, les récits sont au centre de ce qu'explorateurs et romanciers disent à propos des régions étranges du monde, ce même *medium* est devenu l'instrument par lequel les anciens colonisés cherchent à redéfinir leurs propres identités et affirmer l'existence de leur propre histoire⁸⁶. C'est à la faveur d'une telle perspective que s'observe également une rupture avec l'idéologie de la négritude, qui s'abîmait dans une recherche stérile de racines et d'ancêtres sur le mode d'un deuil œdipien interminable (tendance caractérisant également l'étape fondatrice de la littérature afro-américaine), au lieu de saisir l'identité comme narrativité⁸⁷. Aussi la « tare » qui semble constituer le centre des quêtes identitaires africaines est-elle une certaine tendance à s'inscrire dans une généalogie ancestrale qui confère certitude et sécurité. Il ne s'agirait donc point d'une inquiétude infinie à propos de la supériorité occidentale et des moyens à mettre en jeu pour inverser un rapport de force (« Africa seems [...] to worry endlessly about the evidence about the superiority of the Same over the Other and the possible virtues of the inverse relationship⁸⁸).

Le Doyen Marri reprend, dans la même veine mais en l'amplifiant davantage, la question de la signification à accorder à la tradition. Aussi avons-nous cru devoir nous attarder un peu plus sur ce roman. Car, il illustre de manière plus évidente et plus complète le thème de l'Afrique comme monde historique à part entière (en réalité, ce thème est disséminé à travers toute l'œuvre de Pius Ngandu, qui en reçoit une certaine cohérence ; et nous ne manquerons pas, à l'occasion, d'en éclairer les différentes articulations). Il remet en question une thèse

⁸⁴NZONGOLA NTALAJA (G.) cité par NGANDU NKASHAMA (P.), « Littératures, langues », *art. cit.* Lire également KAYEMBE KABEMBA (E.), « Épuration ethnique ou conflit entre les Luba: mémoire, oubli et enjeux d'une véritable réconciliation » (International Conference "Memory and History: Remembering, Forgetting and Forgiving in the Life of the Nation and the Community", University of Cape Town, 9-11 August 2000), disponible à l'adresse [[http:// www.fl.ulaval.ca.celat](http://www.fl.ulaval.ca.celat)], consulté le 26 octobre 2008.

⁸⁵ SAÏD (E. W.), *Culture and Imperialism*, New York: Knopf, 1993 (*Culture et impérialisme*, Paris: Fayard, 2000 pour la trad. française, 555 p.).

⁸⁶ Cité par WOOD (D.), "Identity and violence", in *Cultural Readings on Imperialism*, New York: Saint Martin's Press, 2002, p. 202.

⁸⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), « Les avenues de l'imaginaire », *art. cit.*, p. 71.

⁸⁸ MUDIMBE (V. Y.), *The Invention of Africa*, *op. cit.*, p. 96.

fortement incrustée dans les mentalités et qui donne à comprendre les sociétés africaines comme des « sociétés primitives », hétéronomes par essence, où n'existerait pas de « division entre couches dominantes et couches dominées »⁸⁹. En effet, le rôle dévolu aux anciens comme gardiens de la coutume et médiateurs entre les ancêtres et les membres du clan n'était pas sans révéler parfois « l'existence de rapports de domination et d'oppression plus vieux que les rapports de classes, et qui ont précédé de beaucoup l'apparition de l'État dans l'Histoire »⁹⁰. Il existe dans le roman ci-dessus un dispositif politique de confiscation du droit à la parole au bénéfice d'un patriarche – incarné par une figure avunculaire, qui exploite la crédulité du commun des mortels en brandissant constamment la menace imminente des forces de l'au-delà contre les récalcitrants (l'on perçoit là également qu'il pourrait s'agir d'un comportement traditionnel, mais renforcé par le biais d'un processus d'appropriation indigène d'une certaine version caricaturée du catholicisme, puisqu'il est naïf de croire qu'il puisse exister de cultures africaines « pures », préservées de toute influence extérieure).

L'« Oncle » représente, à proprement parler, « un monopole de l'accès à un mécanisme invisible, à une connexion cachée entre les mots et les choses »⁹¹ ; il se donne à voir comme détenant le pouvoir d'accéder, par le biais du langage, « à l'essence cachée des choses »⁹². Et en tant que tel, il semble exercer une autorité sans partage sur la communauté. C'est là le signe de décadence d'une société. Et c'est ce moment de fétichisation du vivant que représente la statuaire traditionnelle africaine, relative à l'autorité ancestrale. En ce sens, les statuettes ne sont devenues que de simples morceaux de bois frappés d'inutilité. Car, elles ne constituent en réalité que la fixation cadavérique d'institutions devenues « problématiques »⁹³, sinon « aliénantes »⁹⁴, du fait qu'elles ont cessé de représenter le ciment consensuel destiné à rendre possible la vie en communauté et se sont revêtues d'une « aura totémique »⁹⁵ ou « magique »⁹⁶ : un oubli radical semble alors empêcher l'homme africain de les penser comme des objets qu'il a produits lui-même en vue de garantir des normes sociales opposables à toute la collectivité. Ici également, à l'instar de ce qui se passe dans *La Délivrance d'Ilunga*, apparaît un doute circonstanciel quant à l'utilité d'un ensemble de

⁸⁹ CASTORIADIS (C.), *Domaines de l'homme*, op. cit., p. 36.

⁹⁰ GODELIER (M.), « Pouvoir et langage. Réflexions sur les paradigmes et les paradoxes de la légitimité des rapports de domination et d'oppression », in *Communications*, n° 28 [À Georges Friedmann. *Idéologies, discours, pouvoirs*], 1978, p. 23.

⁹¹ GODELIER (M.), « Pouvoir et langage », art. cit., p. 22.

⁹² GODELIER (M.), « Pouvoir et langage », art. cit., p. 22.

⁹³ CASTORIADIS (C.), *Domaines de l'homme*, op. cit., p. 48.

⁹⁴ CASTORIADIS (C.), *Domaines de l'homme*, op. cit., p. 48.

⁹⁵ CASTORIADIS (C.), *Domaines de l'homme*, op. cit., p. 48.

⁹⁶ CASTORIADIS (C.), *Domaines de l'homme*, op. cit., p. 48.

croyances et de pratiques traditionnelles, qui, en réalité, ont déjà perdu une bonne part de leur pertinence ancienne. Aux prétentions – rendues ridicules par l'apparition d'un nouveau contexte – d'un personnage patriarcal, dont la psychologie est caricaturée jusqu'à l'ubuesque, répond toujours l'ironie moqueuse du héros, ce nouveau Socrate qui a apparemment cessé d'y croire (« Le cri de l'Oncle retentissait comme un mugissement rauque par-delà un ciel peu clément [...]. Les Ancêtres ne se décidaient toujours pas à sauver le Clan de la dérive »⁹⁷). C'est en vain que celui qui n'est désigné dans tout le récit que par l'appellation « Oncle » (avec grand « O »), remplaçant du Père dans les sociétés matriarcales, essaie de jouer, par sa prestance et ses attitudes, à l' « ancêtre inégalable » : « [t]out le village se le répétait à satiété : le Patriarche ne savait même pas serrer un boulon, ni manier une clé à molette. Quant au moyeu proprement dit, il ignorait qu'il s'agissait de la partie centrale de la roue que traverse l'axe ou l'essieu autour duquel il tourne »⁹⁸.

C'est qu'il y a déjà un monde entre les connaissances des temps anciens, dont l' « Oncle » cherche désespérément à perpétuer le système jusqu'à en devenir schizophrène, et les nouvelles exigences de la technologie ! L'immortalité elle-même qui est censée caractériser les ancêtres défunts, protecteurs et guides éternels du Clan, est comme mise en doute : « [I]es ténèbres s'avançaient promptement. Les ombres des défunts présumées immortelles glissaient surnoisement par-dessus le laciné de branchages et de lianes, dans le but de hanter le sommeil des vivants » (p. 118). À strictement parler, l'Oncle vit « l'insupportable épreuve de l'effondrement de la certitude »⁹⁹, effondrement dû au « clivage entre la demande culturaliste traditionnelle d'un modèle, d'une tradition, d'une communauté, d'un système stable de références, et la négation nécessaire de la certitude dans l'articulation de nouvelles demandes, significations et stratégies culturelles dans le présent politique »¹⁰⁰.

Cette situation d'inconfort est en effet soulignée par des expressions qui indiquent le besoin pressant d'une reformulation de croyances traditionnelles : inaction ancestrale, présomption d'immortalité des aïeux – de la même manière, dans *La Délivrance d'Ilunga*, un marqueur discursif infime ponctue la fin d'une « certitude » et donne finalement à voir comment une communauté s'auto-engendre, malgré tout, grâce à l'apparition d'une impasse : c'est à partir du doute émis par Ilunga quant à la voie d'où viendrait un quelconque salut (« [u]ne force supérieure *peut-être*. *Peut-être* même la puissance de nos ancêtres. Et *nos*

⁹⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Doyen Marri*, op. cit., p. 22.

⁹⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Doyen Marri*, op. cit., p. 23.

⁹⁹ BHABHA (K. H.), *Les Lieux de la culture*, op. cit., p.

¹⁰⁰ BHABHA (K. H.), *Les Lieux de la culture*, op. cit., p.

statuettes habillées des feuilles sèches de bananiers » : nous soulignons) que le Fils déploie un nouveau discours qui emporte l'adhésion du Père (« [n]e pas s'agenouiller ! ») – la sécheresse de l'habit cérémonial indique comme la mort des symboles institutionnels jadis vivants. De toute façon et dans tous les cas, « il y a une sorte d'incertitude par rapport à l'histoire, une vision d'indéterminité (sic) dans laquelle on ne résout pas la question de l'histoire et dans laquelle on ne peut pas expliquer le passé et apprendre par le passé que faire »¹⁰¹. La tradition n'offrant plus de solution, il ne reste plus que la décision de « prendre les risques »¹⁰² et d'assumer ses propres responsabilités.

Ainsi, ce que thématise, en fin de compte, le *Doyen Marri*, c'est, dans tous les sens, un « exode » culturel, le temps des sacrifices pour une auto-régénération, l'apparition d'un lieu hybride où s'enchevêtrent les significations ; espace transitionnel, traversé de conflits de représentation immaîtrisables. Et même, l'« Oncle » lui-même, qui apparaît comme le garant de la perpétuation de la mémoire collective, est déjà à son insu une personne hybride, en quête d'un équilibre impossible (il n'est en réalité qu'« une condensation, en perpétuel déséquilibre »¹⁰³, submergée dans la tyrannie de la pluralité personnelle : [l'Oncle] s'embrouillait les pieds, sans pouvoir distinguer la jambe gauche de celle de droite » [p. 14]). Il se place d'entrée de jeu en une position de négociation identitaire, traduit ce qui vient de l'étranger en une réalité propre à sa culture : deux « sorcelleries » se valent bien ici, celle « de l'école » et celle « du village » [p. 17]. Il prend pour ainsi dire les devants en décidant de conduire son neveu sur le chemin de l'école. Il n'est point réfractaire aux enjeux bénéfiques et au prestige social qu'apporte un diplôme en science médicale (il veut un médecin pour le bien du Clan. Ni fascination ni dédain vis-à-vis de l'Autre ; mais juste un sens d'accommodation pratique : « [t]u l'auras, ce foutu papier de couleurs, dit-il. Même si je dois vendre ma tête à crédit » ou encore « [c]e fils de guenon affligé d'un goitre comme unealebasse qui lui sort hors de la gorge l'a bien obtenu lui, non ? » [p. 16-17]).

Cependant, malgré la polysémie des situations et des discours – polysémie caractéristique des œuvres de Ngandu, dont l'un des traits les plus spécifiques en tant qu'écrivain est une pratique constante de la dissémination du sens, cette capacité de conserver l'ouverture sémantique du texte en déjouant toute possibilité d'isotopie univoque, l'on peut également lire *Le Doyen Marri* comme l'illustration algébrique de l'histoire d'une *résistance*. Et ce sera là, à

¹⁰¹ CASTORIADIS (C.), *Domaines de l'homme*, op. cit., p. 49.

¹⁰² CASTORIADIS (C.), *Domaines de l'homme*, op. cit., p. 49.

¹⁰³ MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, op. cit., p. 88.

notre avis, l'une des interprétations de l'œuvre qui pourrait expliquer les positions antagoniques les mieux établies dans les champs culturel et littéraire africains. L'histoire classique parle en effet d'une Afrique traditionnelle qui a été totalement déstructurée par l'Occident, en une sorte de récit à sens unique. Pas d'initiative de l'autochtone, qui est pour ainsi dire assimilé à un simple objet ! En 1964, Valentin Mudimbe, pour ne citer que lui, reprenait déjà en ce sens les thèses de Senghor dont, d'ailleurs, il ne s'est jamais totalement démarqué : « [l']Occidental en s'imposant, note-t-il, a retourné complètement tout le système ontologique et juridique des collectivités nègres. Le noir, comme écrit Senghor, a accepté "docilement les valeurs de l'Occident : sa raison discursive et ses techniques. Pour émerger, ou seulement survivre comme race, ... il n'était d'autre issue" »¹⁰⁴.

Cette idée, essentielle à la démonstration mudimbienne d'une Afrique « inventée par l'Occident », a été définitivement condensée en 1994 en l'un des aphorismes imparables dont Mudimbe a le secret : « nous [entendez : les Africains] sommes un produit de la raison coloniale »¹⁰⁵. L'assertion ci-contre, qui, en réalité, relève d'une expérience individuelle abusivement étendue à toute l'Afrique, est entièrement contredite par l'histoire réelle. D'abord, l'occupation coloniale des terres africaines s'est faite au prix du sang humain : sont en effet légion les exemples des chefs coutumiers pendus ou assassinés pour motif de refus d'aliénation foncière ou des peuples, tels les Azandé et les Mangbetu, qui ont payé largement de leur « résistance farouche » à la colonisation¹⁰⁶. L'on est là loin du « docilement » senghorien ! Ensuite – et c'est là le problème que pose proprement *Le Doyen Marri* – l'on pourrait appliquer à l'histoire africaine, *mutatis mutandis*, ce que Bourdieu a remarqué à propos de l'autonomie du champ littéraire, à savoir tout champ historique autonome soumis à sa propre restructuration toutes les déterminations qui lui viennent de l'extérieur¹⁰⁷. Celles-ci sont toujours soumises à un processus de réappropriation suivant la « logique spécifique du champ », qui les retraduit en sa substance la plus propre¹⁰⁸.

En clair, *Le Doyen Marri* illustre l'indigénisation d'une institution d'origine étrangère (le vocable « *doktor* » [p. 16 et *passim*] est un raccourci éloquent qui traduit bien cette réalité ambivalente, faite à la fois de rejet – d'où l'emploi des italiques – et d'intégration – d'où

¹⁰⁴ MUDIMBE (V.), « Négritude et humanisme », in *Présence Universitaire*, n° 14, janvier 1964, p. 10-11.

¹⁰⁵ MUDIMBE (V. Y.), *Les Corps glorieux*, *op. cit.*

¹⁰⁶ NGANDU NKASHAMA (P.), « Littératures, langues et ethnicités », *art. cit.*

¹⁰⁷ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 322.

¹⁰⁸ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 323.

l'africanisation du mot¹⁰⁹) transplantée sans apprêt dans une terre d'autrui. L'école y apparaît, en effet, comme une entité occidentale traduite en des catégories africaines autochtones. Elle est perçue comme un espace d'hostilités mutuelles, où les plus forts « démolissent » les plus faibles ; et, aussi, pour remporter la victoire sur ce champ de bataille, l'étudiant recourt-il à tous les stratagèmes possibles et inimaginables, qui vont des « Sorciers sans frontières » aux gourous des cercles mystiques, en passant par des « mercenaires », des individus payés pour écrire les examens à la place des véritables étudiants. Et les recettes magiques pour obtenir la réussite relèvent simplement d'un burlesque hallucinant : « une mélasse d'urine de chat blanc, des crottes d'une chienne ayant mis bas durant la semaine, du suc tiré du pancréas d'un bélier castré, marqué d'une tache sombre sur le front » (p. 125), auxquels il faudrait ajouter, entre autres, « des poils prélevés sur l'Enseignant concerné. Et quels poils ? Ceux des narines et de l'anus » (*ibid.*) ! Il s'agit là de l'histoire d'une autre forme de *résistance*, non pas frontale comme dans le cas des contestations terriennes ouvertes, mais passive, subtile, « buissonnière ».

Cette résistance concerne la manière dont un peuple a fini par convertir à son propre imaginaire, jusqu'à les rendre méconnaissables, les exigences d'une institution à laquelle il a fait semblant de se soumettre à l'époque coloniale. Le diplôme ? Oui, pour le pouvoir symbolique qu'il procure, tel un fétiche, mais sans son cortège d'exigences issues de l'histoire d'une autre terre, c'est-à-dire avec son savoir, mais comme un superflu qui vaut moins ou tout autant que ce que l'autochtone entend par « savoir » ! La fin justifiant les moyens, le diplôme apparaît comme un papier vidé de son contenu réel (tout le long du roman, il est effectivement désigné de manière négative : un « papier », un « foutu papier de couleurs », un « papier colorié », etc.) ! À proprement parler, un peuple se venge ici « des papiers » qui n'ont pas apporté le miracle attendu¹¹⁰ :

Des papiers qu'on avait présentés ou refusés aux Africains, avec lesquels on les avait vendus ou mis en dépendance, avec lesquels on les avait attirés dans des écoles et rendus esclaves d'une langue étrangère et d'un système juridique et politique étranger ; des papiers toujours différents, mais qui n'avaient qu'un seul but : accroître et approfondir la dépendance des

¹⁰⁹ À propos de ce mot, l'explication que donne MULUMBA (J.) (« L'écriture de l'Université », *art. cit.*, p. 151) est fantaisiste (le parallèle qu'elle établit entre le « k » de *doktor* et le [ka] du *ciluba* !) et ne renvoie à aucune théorie linguistique sérieuse.

¹¹⁰ MONÉNEMBO (T.), « L'Afrique et les chiffons de papier », in *Libération*, 20 septembre 1996.

Africains envers l'Europe, les rendre prisonniers d'un système dont ils ne comprenaient guère le fonctionnement¹¹¹.

Il y a là loin d'une histoire à sens unique, où l'Occident seul aurait pris l'initiative de réarranger selon son bon vouloir les réalités et les espaces d'autrui ! Et l'on sait depuis Arnold Toynbee que, à l'opposé des autres secteurs de la vie sociale, la sphère spirituelle de tout peuple a toujours constitué la partie la plus réfractaire à toute colonisation. Car, comme l'a démontré une étude récente, « [l]es indigènes ne sont guère partis se jeter, pieds et mains liés, dans les bras des missionnaires. Ils ont, à leur manière, observé, jugé et inventé des moyens capables de les insérer dans le nouvel ordre venu de l'Occident sans compromettre leurs propres traditions qu'ils estimaient indispensables à leur destinée historique »¹¹². Bien plus, « [i]l s'agissait, en fait, pour des communautés villageoises, claniques ou familiales de négocier leur survie identitaire en opérant des choix stratégiques devant l'imminence d'une "modernité" imposée du dehors, à la fois envahissante, déstabilisante et pourtant inéluctable, et dans un contexte politique et économique fait de contraintes et d'oppression »¹¹³. Ainsi, « [p]our affronter ce nouveau défi, toutes les recettes étaient bonnes. Les populations autochtones ont cherché avant tout à éviter, tant qu'elles le pouvaient, un choc frontal qui leur aurait été fatal. Aussi ont-ils joué avec l'arme de la ruse et l'art de la simulation pour protéger les territoires culturels et religieux qu'elles jugeaient essentiels à leur survie »¹¹⁴.

Les mêmes stratégies de résistance ont d'ailleurs été observées un peu partout, en Afrique et dans le monde. En effet, dans *L'Éternel Jugurtha* (1946), par exemple, Jean Amrouche soutient la thèse d'un peuple nord africain inassimilable à tout autre. Doté d'une « personnalité [qui] n'est pas à proprement parler une essence intemporelle, puisqu'elle consiste à être très adaptable, toujours changeante, et donc insaisissable »¹¹⁵, ces populations « dont Jugurtha est l'image [semblent] facilement soumis à tous ses conquérants, mais ce n'est qu'un leurre, ou du moins un état très provisoire, car sous cette apparence, il y a aussi une incroyable passion de l'indépendance, et une aptitude illimitée à se rendre de nouveau libre un jour ou l'autre »¹¹⁶. Mieux : « ce peuple à personnalités multiples, capable d'emprunter des masques divers, échappe à toute prise, et peut-être échappe-t-il à lui-

¹¹¹ RIESZ (J.) cité par MULUMBA (J.), « L'écriture de l'Université », *art. cit.*, p. 152.

¹¹² NKAY MALU (F.), *La Mission chrétienne à l'épreuve de la tradition ancestrale (Congo belge, 1891-1933). La Croix et la chèvre*, Paris : Karthala, 2007, 411 p. ; p. 15-16.

¹¹³ NKAY MALU (F.), *La Mission chrétienne à l'épreuve de la tradition ancestrale*, p. 16.

¹¹⁴ NKAY MALU (F.), *La Mission chrétienne à l'épreuve de la tradition ancestrale*, p. 16.

¹¹⁵ BRAHIMI (D.), « Littérature algérienne et conscience nationale. Avant l'Indépendance », in *Notre Librairie*, n° 85 [*Littératures nationales 3. Histoire et identité*], octobre-décembre 1986, p. 24.

¹¹⁶ BRAHIMI (D.), « Littérature algérienne », *art. cit.*, p. 24.

même »¹¹⁷. Car, il conserve au plus profond de son âme « l'esprit de révolte », par le recours à des pratiques occultes et à des mythes antiques qui restent vivaces dans la mémoire populaire. C'est là justement la stratégie de sédition silencieuse que met en œuvre *Le Doyen Marri*. En ce sens, les recettes magiques susceptibles de conduire à la réussite scolaire correspondent à ce que Michel Foucault a identifié comme des « savoirs locaux des gens »¹¹⁸, des « savoirs qui se trouvaient être disqualifiés comme savoirs non conceptuels, comme savoirs insuffisamment élaborés, savoirs naïfs »¹¹⁹, qui font partie des « mémoires locales »¹²⁰. Ce que ces savoirs indiquent, ce n'est point un retour à l'« ignorance et au non savoir »¹²¹. C'est plutôt « une insurrection d'abord et avant tout contre les effets de pouvoir centralisateurs qui sont liés à l'institution et au fonctionnement d'un discours scientifique organisé à l'intérieur [de la société occidentale] »¹²². Au-delà de cet exemple de résistance située sur le continent noir, que dire de la façon dont l'Inde britannique a fait « [entendre] distinctement les voix contraires d'une culture de résistance »¹²³, à la faveur des « mots du maître missionnaire »¹²⁴ ?

Ce fait, on le voit, récuse les positions d'une histoire institutionnelle qui réifie le colonisé en le donnant à voir comme le pôle inactif d'une rencontre. D'ailleurs, la récurrence du personnage de l'« oncle-tuteur »¹²⁵ en littérature africaine, à l'image de l'« Oncle » de Sadio Mobali, le héros de Ngandu, témoigne d'une négociation identitaire qui conforte l'Africain en son rôle de responsable, dans une tranche d'histoire qui n'est unilatérale qu'en apparence. En effet, les nouvelles générations africaines ont été immolées sur l'autel de l'école occidentale par leurs propres « Pères » (ce mot renvoie plutôt à une métaphore des relations de parenté plus complexes, le rôle dévolu d'habitude au « Père » pouvant être joué en Afrique par un oncle maternel ou même par une tante, comme dans le cas de *l'Aventure ambiguë*). Les jeunes ont été « sacrifiés par leurs parents, ou en tout cas par la communauté "tribale", pour réaliser un destin qui les dépasse »¹²⁶ (« Sadio Mobali allait réussir l'année, haut la main. Il ramènerait le papier à l'Oncle. Il le déposerait devant la case du Vénérable. Le Clan allait danser à perdre haleine, dans un jour ensoleillé. Il serait transporté de joies indicibles et d'émerveillement, pour les siècles des siècles » [p. 135-136]). C'est par la contrainte qu'ils

¹¹⁷ BRAHIMI (D.), « Littérature algérienne », *art. cit.*, p. 24.

¹¹⁸ FOUCAULT (M.), *Dits et écrits*, 1977, Paris : Gallimard, 2002, p. 164.

¹¹⁹ FOUCAULT (M.), *Dits et écrits*, 1977, Paris : Gallimard, 2002, p. 164.

¹²⁰ FOUCAULT (M.), *Dits et écrits*, 1977, Paris : Gallimard, 2002, p. 165.

¹²¹ FOUCAULT (M.), *Dits et écrits*, 1977, Paris : Gallimard, 2002, p. 165.

¹²² FOUCAULT (M.), *Dits et écrits*, 1977, Paris : Gallimard, 2002, p. 165.

¹²³ BHABHA (K. H.), *Les Lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 75.

¹²⁴ BHABHA (K. H.), *Les Lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 75.

¹²⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, *op. cit.*, p. 112.

¹²⁶ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, *op. cit.*, p. 116.

ont dû s'engager sur le chemin périlleux de l'école, comme porte-flambeau de l'ambition d'un clan ou d'une tribu, « sans qu'ils puissent adhérer par eux-mêmes aux objectifs précis de l'expérience historique »¹²⁷ (« – Tu l'auras, ce foutu papier de couleurs. Même si je dois vendre ma tête à crédit » / « - Personne ne vous le demande, Oncle. Ce papier, je n'en ai pas tellement besoin, vous savez » [p. 15]).

Quoiqu'il en soit, en Afrique, la fonction de l'institution scolaire restera toujours ambiguë, qu'on identifie celle-ci à un espace propre à procurer à l'individu un capital symbolique ou un héritage de liberté et des armes pour soutenir plus efficacement le combat de la vie – telle est la perception précédemment évoquée de certaines familles congolaises à l'époque coloniale, ou qu'on l'assimile à ce qui expulse « hors du cercle de la communauté originelle »¹²⁸ et installe dans l'anomie. De *L'Enfant noir* (1953) de Camara Laye à *L'Aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane, en passant par *Une Vie de boy* (1956) de Ferdinand Oyono, l'école se donne à voir comme l'espace indiqué pour le sacrifice du « bouc-émissaire » : le « Père » arrache pour ainsi dire l'enfant de son milieu culturel (cette séparation forcée s'accompagne toujours d'un sentiment qui peut aller jusqu'à épouser les contours d'une mort spirituelle) et le laisse seul, au seuil d'une porte qui est censée mener vers l'avenir de la communauté¹²⁹. Il n'est pas jusque dans des romans comme *Le Polygone étoilé* (1966) de Kateb Yacine¹³⁰ ou *L'Amour, la fantasia* (1985) d'Assia Djébar, où l'on ne retrouve cette figure paternelle quasi-tyrannique et altière qui conduit de force l'enfant à l'école, de la même manière qu'on conduirait à l'abattoir une victime propitiatoire. D'ailleurs, « "la silhouette haute et droite" »¹³¹ du Père chez Djébar, ce Père qui porte « tout le poids du monde arabo-islamique »,¹³² fait curieusement penser à « la grâce et [à] l'élégance » de l'« Oncle » de Sadio, « beau et immense », marchant sur une terre qui « lui obéissait » (p. 13).

Cependant, cet épisode récurrent de l'enfant (pour ainsi séparé de force de sa mère) à sacrifier pour le salut de la communauté, et qui souvent relève de la biographie des auteurs eux-mêmes¹³³, s'éclaire davantage sous la plume de Ngandu, qui lui restitue toute son aura

¹²⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 116.

¹²⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 116.

¹²⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 112.

¹³⁰ KATEB (Y.), *Le Polygone étoilé*, Paris : Seuil, 1966, p. 180-182.

¹³¹ DJEBAR (A.) cité par HELLER-GOLDENBERG (L.), « Assia Djébar, l'écriture de l'oralité et des voix qui l'assiègent », in *Études Francophones*, n° 2, Vol. XVI, automne 2001, p. 26.

¹³² HELLER-GOLDENBERG (L.), « Assia Djébar, l'écriture de l'oralité », art. cit., p. 26.

¹³³ L'on se réfère, à ce propos, à ces mots combien révélateurs tirés d'une interview accordée en 1984 par Mongo Beti, très tôt arraché à la tendresse maternelle pour des raisons d'études à l'étranger : « [I]a plupart sinon la

hébraïque. En effet, l'auteur distingue plus clairement les personnages du mythe, là où ils apparaissent à l'état récessif : le Père, l'enfant et le bouc dans l'*Ancien Testament* ou le mouton dans le *Nouveau Testament* ; le bouc ou le mouton se substitue à l'enfant comme lors de la montée d'Abraham vers le haut-lieu du sacrifice ou du Christ sur le chemin du calvaire : « [i]l (Sadio) avait été désigné comme un mouton de sacrifice. L'homme l'avait engraisé intentionnellement. Il l'avait fait grossir pour en faire une offrande magnifique », ou encore « [i]l ne comptait plus que pour ce sacrifice unique. Plus aucune souffrance ne lui avait été épargnée » (p. 139). Ailleurs, le héros s'identifie au bouc appelé « le doyen Marri », sur le modèle évangélique de l'identité du Fils au Père : « qui me voit, voit le doyen Marri. Car moi et le doyen, nous faisons un » (p. 146).

Là s'arrête le jeu d'identifications symboliques, puisque le sacrifice lui-même ne paraît mener nulle part. En effet, à l'opposé de l'entrée en scène de l' « Oncle » qui négocie son identité à partir d'un certain savoir traditionnel enraciné, les aventures de Sadio Mobali (ce nom est un anagramme de Samba Diallo) ne conduisent apparemment à rien de sérieux ni de glorieux, à l'exemple de ceux qui, comme Patrice Lumumba, se sont immolés pour la liberté de leurs peuples (et l'on sait que le corps de Lumumba avait été dissous dans une cuve d'acide sulfurique : « d'autres avaient été immergés dans des cuves immenses sous les baldaquins des despotes sanguinaires. Leurs ossements se désagrégeaient dans des citernes pleines d'acide » [p. 140]). Car, il s'agit d'un récit picaresque, fait de menues péripéties sans but précis, de toute apparence, et qui illustre ce que Michel Naumann a appelé d'une expression bien significative la « "modernité voyoue" »¹³⁴. C'est l'apparition du héros sans qualités, qui s'identifie « aux picaros roués des villes tentaculaires qui n'ont d'autre ambition que de survivre au jour le jour »¹³⁵, contrairement aux « héros du passé qui s'étaient levés pour retrouver, à l'issue d'un voyage orphique de redécouverte de leurs racines, les grandes traditions religieuses et sociales de l'Afrique »¹³⁶. Et alors ? Il faudrait se méfier de l'apparente banalité des intrigues où se trouve impliquée la bande à Sadio et découvrir le terrain neuf qu'indiquent les comportements grivois des personnages (comme l'a remarqué Homi Bhabha à propos des romans de Naipaul, qui constituent un paradigme du genre, ce qui

totalité des écrivains de l'ère postindépendance ont certainement été des hommes frustrés. Ce dont j'ai été frustré, moi, c'est de ma mère : et c'est ce qui aura été de mon vécu spécifique l'expérience dont j'aimerais que les historiens tiennent le plus grand compte [...] la privation, pendant trente-deux ans, d'une mère qui fut le premier et le grand amour de ma vie » (in *Mongo Beti. Le Rebelle*, *op. cit.*, p. 395-396).

¹³⁴ Cité par DELAS (D.), « Du faux, du sale et du ventre. De la poésie de Tchicaya U Tam'si », in *Notre Librairie*, n° 171 [*Tchikaya passion*], octobre-décembre 2008, p. 63.

¹³⁵ Cité par DELAS (D.), « Du faux, du sale et du ventre », *art. cit.*, p. 63.

¹³⁶ Cité par DELAS (D.), « Du faux, du sale et du ventre », *art. cit.*, p. 63.

importe ici, c'est cette « capacité des personnages [...] à supporter leur désespoir, à surmonter leurs angoisses et leurs aliénations pour aller vers une vie peut-être radicalement incomplète mais toujours intriquée dans mille communautés, grouillante d'activité, bruyante d'histoires, bariolée de grotesque, de commérages, d'humour, d'aspirations, de fantasmes »¹³⁷). Car, les différents agents se soustraient, par des ruses imperceptibles, à une politique du corps instituée, en privilégiant le vivre-ensemble, la proximité, le désir, la désobéissance malicieuse aux injonctions politiques (traditionnelles ou modernes, qu'importe).

Le jeune scolarisé, immolé sur l'autel de la communauté et dépossédé ainsi de toute initiative subjective, transforme ainsi cette identité imposée du dehors (être soi-même signifiant être par et pour les autres, les parents, la collectivité ethnique des vivants et des morts) en une néo-tribalité qui affirme son autonomie en faisant resurgir le « polythéisme des valeurs » qui relativise les « structures et institutions unifiantes »¹³⁸. La solidarité estudiantine, par exemple, qui change le déroulement normal d'épreuves officielles en un scénario cocasse, renvoie à une résistance biaisée, qui, littéralement, se passe « dans » et « sur le dos » de l'enseignant. Par la ruse, elle « [corrode] de l'intérieur ce qui peut être attaqué de front »¹³⁹. En effet, tout en feignant d'être « [d]ociles, soumis, déferents » (p. 132), les étudiants ne s'empêchent pas de coller une feuille de réponses sur le dos de leur professeur, « transformé en polichinelle qui circulait entre les bancs » pour la circonstance (p. 134) et qui « exhibait lui-même les réponses ostensiblement affichées sur la bosse » (p. 134). De même, le récit abonde en des scènes proxémiques où l'organique reprend tous ses droits : les corps s'y touchent, s'y frottent, s'y entassent, s'exacerbent en des désirs tout charnels, les actes sexuels s'y multiplient au hasard des circonstances ; on s'y tient chaud, on y rote, on y ronfle, on s'y gratte (lu à la lumière des grilles héritées de la tradition scolaire, le texte « énerve » du fait qu'il résiste aux catégories éthiques « habituelles » et prend des chemins de traverse qui échappent aux parcours sémantiques canoniques).

C'est bien là la mise en œuvre romanesque d'une « pensée d'inspiration nietzschéenne qui va privilégier le dionysiaque et ses aspects tactiles, émotionnel, collectif, conjonctif »¹⁴⁰. À une « anatomie politique »¹⁴¹ qui inscrit sa loi dans le corps en prescrivant à celui-ci un espace bien limité d'expression du besoin et du désir répond une expression charnelle plus libre, qui

¹³⁷ BHABHA (H. K.), *Les Lieux de la culture*, op. cit., p. 12-13.

¹³⁸ MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, op. cit., p. 67.

¹³⁹ BALANDIER (G.), *Le Détour. Pouvoir et modernité*, Paris : Fayard, 1985, 266 p. ; p. 122.

¹⁴⁰ MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, op. cit., p. 194.

¹⁴¹ FOUCAULT (M.), *Surveiller et punir*, op. cit., p. 162.

« [attente] à la pudeur et aux bonnes mœurs » (p. 51), à l'image du héros urinant dans la maison communale (p. 51-52) (« [t]out celui pris en flagrant ou soupçonné de gestes impudiques, en train d'uriner, de déféquer ou d'excrémenter (sic) devant la maison communale, sera arrêté immédiatement, conformément à la loi juridictionnelle » [p. 51]). Au total, la « capacité de résistance des masses »¹⁴², ce vitalisme instinctuel, qui s'exprime au travers d'un « grouillement »¹⁴³ d'envies et d'activités quasi-animales et que l'on s'efforce de maintenir hors l'espace public, indique un lieu d'autonomie corrélé au « déclin des grandes structures institutionnelles et activistes »¹⁴⁴, un retour à l'« ordre passionnel » opposé à la « morale politique »¹⁴⁵ (« il [Sadio] avait envie d'uriner. Il n'osait pas penser aux viscères abdominaux, car alors il éprouverait vivement une colique pressante » [p. 52] / « Kendio allait pouvoir péter en toute tranquillité » [p. 118], etc.). Elle frappe de retard les catégories apolliniennes dont s'est servie jusqu'à ce jour la raison institutionnelle en vue d'unifier, de gérer les hommes et les biens, et, partant, annonce un monde à venir, un monde lesté d'une effervescence dionysiaque que l'ancien s'épuise à vouloir tuer. Le monde que déploie *Le Doyen Marri*, ce n'est, à bien des égards, ni plus ni moins un univers bacchanal, sorti de la bouche d'un ivrogne, « suppôt de Bacchus » ou de Dionysos (Inchy'a Fyàf, l'ivrogne ramassé dans la brousse, constitue-t-il un renvoi énigmatique de l'œuvre à *The Palm Wine Drinkard* [L'Ivrogne dans la brousse] d'Amos Tutuola ?) (« [i]l mélangeait le vomi, le sable, l'injure et l'écume à l'intérieur de sa seule bouche, sans aucun déficit dans la dépense de la prose ébouriffée de l'ébriété » [p. 28]).

La bande à Sadio – qui urine, défèque, « baise » et investit une joie commune dans des compétitions de ronflement et de pet (p.80-84) – met donc en crise la notion de société (les structures classiques de gestion politiques, économiques, éthiques et symboliques du corps et de l'espace physique) au nom de celle de « socialité »¹⁴⁶ (les nouveaux réseaux de solidarité informels et bouillonnants qui s'identifient à une sorte de néo-tribalisme, privilégiant la satisfaction collective des besoins corporels quotidiens, les occupations hédoniques, le relationnel au lieu du rationnel). La force de rupture réside alors dans la remise en question des personnages de la littérature africaine qui n'existeraient que sur papier, des « faux », érigés en figures exemplaires : Samba Diallo de Kane, Oumar Faye de Sembène Ousmane, Giambatista Viko de Ngal, Pierre Landu et Ahmed Nara de Mudimbe, pour ne citer que ceux-

¹⁴² MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, op. cit., p. 51.

¹⁴³ MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, op. cit., p. 52.

¹⁴⁴ MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, op. cit., p. 52.

¹⁴⁵ MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, op. cit., p. 198.

¹⁴⁶ MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, op. cit., p. 75-92.

là. Tous des intellectuels stéréotypés à outrance, sérieux, rationalisés jusqu'au bout des ongles, qui ne sont presque jamais montrés en train de « baiser », qui ne « chient » pas et ne profitent jamais du présent. C'est ici le lieu de souligner la dette de Pius Ngandu à l'égard des *Crapauds-brousse* de Tierno Monénembo¹⁴⁷, qui mettait déjà en exergue la propension des jeunes à vivre sous l'emblème du *carpe diem*, en rupture avec la tradition, à privilégier les relations de proximité (« Bori a vite fait de se glisser entre le peu de place qui sépare Râhi et Diouldé, tandis que la main de Mâmata tient déjà l'épaule de Diouldé »¹⁴⁸). En effet, la bande à Sadio est une reproduction outrée de la bande à Diouldé (curieusement, celle-ci compte dans ses rangs un certain « Sadio »¹⁴⁹ et une certaine « Josiane »¹⁵⁰, noms dont s'est servi Ngandu pour créer de nouveaux personnages). Ici apparaît donc une relation intertextuelle de connivence ou un « maillage de complicités, de signes amicaux », pour emprunter le mot de Véronique Bonnet¹⁵¹, constituant un indice important de corrélation entre des œuvres et de leur caution mutuelle. En effet, les deux romans thématisent un « "quant-à-soi" »¹⁵², qui signifie l'exacerbation de la *libido*, une prédilection pour la recherche en groupe des plaisirs communs qui peuvent aller jusqu'à se transformer en de véritables « coucheries », mettant hors jeu l'institution même du mariage (« Mâmata couche avec Diouldé qui couche avec Râhi qui couche avec Bôri »¹⁵³). Hormis de véritables moments de folle convivialité où l'on ne se gêne pas du tout, par exemple, de demander à un domestique de « péter » pour le bonheur de tous (« [n]ous sommes bien entre amis, hein ? On t'aime bien, tu sais. Nous avons fait un pari, mais ne t'offusque pas, il faut que tu pètes, quoi »¹⁵⁴). C'est ce pari apparemment stupide sur le pet – qui marque le comble d'une vie d'insouciance, d'une bohème – qu'a reconduit, en l'amplifiant, Pius Ngandu ! Et même, les rencontres amoureuses ont lieu dans de nouveaux espaces de sociabilité nocturnes, c'est-à-dire dans des « snack-bar-dancing[s] »¹⁵⁵ (*Le Colombier* chez Ngandu et *L'Ombre du cocotier* chez Monénembo), au détriment des « farouche[s] gardien[s] des principes ancestraux »¹⁵⁶, à qui l'on a cru devoir faire « comprendre que les temps avaient bien changé ; que les jeunes n'avaient plus le

¹⁴⁷ MONÉNEMBO (T.), *Les Crapauds-brousse*, Paris : Seuil, 1979, 186 p.

¹⁴⁸ MONÉNEMBO (T.), *Les Crapauds-brousse*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴⁹ MONÉNEMBO (T.), *Les Crapauds-brousse*, *op. cit.*, p. 118.

¹⁵⁰ MONÉNEMBO (T.), *Les Crapauds-brousse*, *op. cit.*, p. 119.

¹⁵¹ BONNET (V.), « L'affirmation d'un champ littéraire franco-antillais », in *Les Champs littéraires africains*, *op. cit.*, p. 146.

¹⁵² MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁵³ MONÉNEMBO (T.), *Les Crapauds-brousse*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁴ MONÉNEMBO (T.), *Les Crapauds-brousse*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁵⁵ MONÉNEMBO (T.), *Les Crapauds-brousse*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁶ MONÉNEMBO (T.), *Les Crapauds-brousse*, *op. cit.*, p. 46.

tempérament à se faire marier à la guise de tel père ou de tel oncle »¹⁵⁷. Des formes subtiles de résistance à la tradition sont ainsi déployées, comme lorsque Diouldé, dont les parents sont de culture musulmane, reproduit, en vue d'échapper aux reproches maternels, les gestes mimétiques de la piété islamique, tout en continuant sa vie nocturne d'ivrogne.

Aventures prosaïques, innocentes¹⁵⁸? Que non, même si les nouveaux fêtards ressemblaient, à ne pas s'y tromper, à des dégénérés, « définitivement embourbés », qui n'attendaient plus que la mort. Car, ce qu'ils illustrent ainsi, c'est le « pouvoir » qui est pris à contre-pied par la « puissance », c'est-à-dire le « vouloir vivre » populaire¹⁵⁹ qui déjoue les coercitions institutionnelles et permet aux communautés de se reproduire, de perdurer. À ce sujet, il faudrait noter que la « laisse rude » contenant les reliques du « doyen Marri » – de la cendre obtenue à partir d'une calcination des poils de la barbichette du bouc et de son sexe, symbole de la virilité – signifie cette capacité d'auto-reproduction sociale : une société en décomposition (cf. le bouc en décomposition, qui est aussi le symbole de la tradition africaine) sous la pression de nouvelles normes peut bien sacrifier les parties les plus corrompues de son organisme malade (« foie », « rognon », etc.), mais jamais le secret de sa virilité.

Ainsi, « par l'humour ou par l'ironie, multiples sont les manières qu'a le peuple d'exprimer sa puissance souveraine. Et tout l'art du politique est de faire en sorte que ces *expressions* ne prennent pas trop d'ampleur »¹⁶⁰. L'impulsion du désir met donc en péril l'institutionnel et ses limites contraignantes, au point que l'un des personnages de Ngandu, Kendio Muana Popi, prend plaisir à commettre ce qui passerait, en temps normal, pour un sacrilège. Il couche, sans état d'âme, avec l'une des épouses du Chef, alors qu'au plus fort du pouvoir coutumier le seul fait de découvrir la nudité d'une des épouses d'un conseiller royal pouvait valoir au coupable la mort ou un ostracisme perpétuel comme l'atteste suffisamment *La Marmite de Koka-Mbala* (1973) de Guy Menga. Car, contre toute apparence, la bohème a toujours constitué comme une menace sournoise contre le pouvoir. Le politique n'a donc de cesse qu'il ne récupère ce qui apparemment ignore les hiérarchies, tend à se constituer en un monde autonome, même s'il ne forme pas directement un danger. Dans un système de dictature totale, tout

¹⁵⁷ MONÉNEMBO (T.), *Les Crapauds-brousse*, op. cit., p. 46.

¹⁵⁸ Le problème est posé en des termes inégalables dans *Les Crapauds-brousse* (op. cit., p. 91), qui souligne l'apparente insignifiance des attitudes et des actes : «[e]lle [Josiane] en ressentait une sourde révolte, et même un certain mépris pour ces fêtards insoucians qui – elle avait déjà eu le temps de s'en apercevoir – ne se souciaient ni de (sic) nouvel Homme ni de l'Afrique, mais qui, au contraire, enfonçaient leurs tentacules dans le plein quotidien avec ce que cela a de banal et d'euphorique ».

¹⁵⁹ MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, op. cit., p. 52.

¹⁶⁰ MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, op. cit., p. 64.

désintéressement du politique par la création d'espaces de non-participation structurelle directe est une raison d'inquiétude permanente pour le pouvoir. La socialité s'identifie alors aux « "trous noirs" » de l'« "astrophysique" »¹⁶¹ ou à « une étoile dont la densité croissante donne naissance à un autre espace »¹⁶², qui, à la longue, peut conduire « à la mort de l'univers politique »¹⁶³.

Rien n'est finalement à sa place dans *Le Doyen Marri*, récit « polythéiste », qui mixe, en un tourbillonnement insaisissable, les perceptions, les valeurs et les faits les plus contradictoires. C'est qu'ici Ngandu « [affirme] le pouvoir qui appartient à l'art de tout constituer esthétiquement par la vertu de la forme ("bien écrire le médiocre"), de tout transmuier en œuvre d'art par l'efficace propre de l'écriture »¹⁶⁴. Car, on ne pourrait saisir autrement toute la portée symbolique de la complaisance rabelaisienne dont il use pour décrire avec un art touchant les manifestations les plus méprisables de la vie, tels que le fait de péter ou de ronfler ensemble. « Ronfler » ensemble devient ainsi sous sa plume une composition musicale sublime, une activité susceptible d'être décrite en termes de « concert », de « cantique », d'« accords », de « voix de basse », de « récital au milieu des sons argentins », de « stridulations monocordes », de « barrissements et pépiements », etc. (p. 81). De même, « péter » renvoie à toute une technique du pet qui scelle la douceur d'une convivialité puérile, c'est-à-dire aux « syllabes ultimes de l'harmonie cosmique » (une réminiscence de Louis de Funès dans *La Soupe aux choux* ?), à un « klaxon rauque », à « un bruit de trompette », à la « régularité de l'énergie sonore », à « des décibels et des harmoniques » mesurables aux « palatographies », aux « oscilloscopes », aux « sonographes » (sic) (p. 82-83). Un véritable sottisier, dirait-on ! Cependant la pointe de l'auteur est ailleurs : les joies affinitaires des masses, les complicités dionysiaques qui cimentent la vie communautaire montrent le chemin d'une nouvelle « esthétique » qui ne saurait « se résumer à une question de goût (bon ou mauvais goût esthétique) ou de contenu (l'objet est esthétique). C'est la *forme esthétique pure* qui nous intéresse : comment se vit et s'exprime la sensation collective »¹⁶⁵.

Il faudrait souligner ici que cette « sensation collective » emprunte les voies libres des « modes phonatoires »¹⁶⁶. Elle n'est rendue possible qu'au travers d'une inscription des effets

¹⁶¹ MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, op. cit., p. 65.

¹⁶² MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, op. cit., p. 66.

¹⁶³ MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, op. cit., p. 66.

¹⁶⁴ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 156.

¹⁶⁵ MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, op. cit., p. 110.

¹⁶⁶ CORNILLE (J.-L.), *Le Volume de la voix*, op. cit., p. 74.

d'oralité dans le texte, qui vont à l'encontre d'une certaine « culture des presses »¹⁶⁷ ou d'un certain « imaginaire de l'imprimé »¹⁶⁸. Celui-ci tend toujours à supprimer du livre un élément essentiel : « la voix » de la socialité. L'on remarquera donc la mention ci-dessus d'instruments qui permettent d'échapper à « la version imprimée de l'écriture »¹⁶⁹ : « klaxon », « trompette », « palatographies », « oscillographes », « sonographes ». C'est que « l'oralité, reliant des interlocuteurs dans la seule temporalité de l'énonciation, semble au contraire privilégier la fugacité, la légèreté, les échanges triviaux ou officieux »¹⁷⁰. Elle s'inscrit au cœur des « échanges "informels" qui se transmettent d'individu à individu, hors des cadres institutionnels, hors de portée de toute forme de contrôle »¹⁷¹. Voilà donc encore une fois déployé un dispositif énonciatif oral qui défie la rigidité normative de l'écrit ! L'on notera également dans *Le Doyen Marri* l'usage fréquent d'onomatopées qui traduisent une relation plus corporelle au langage (« Eheeh », « Ohooh », « Uhuuh », « Ihiih », « bohoo », « Bihiih », « bouhououh », « boh », « beheeh », « kokolokoo », etc.) et échappent à toute ritualisation institutionnelle de l'énonciation : des « cris », des « gémissements »¹⁷² relevant de l'inarticulé. Ce procédé oral de « théâtralisation » du récit peut être déjà relevé dans *Noces sacrées* [1977] de Seydou Badian¹⁷³, entre autres, et même, plus loin de l'Afrique, chez un auteur comme Henry Miller, qui ne craint point de faire entendre jusqu'aux jappements d'un chien dans la nuit et dont Pius Ngandu paraît s'être souvenu dans *Le Pacte de sang* (p. 89).

D'ailleurs, à elle seule, la fragmentation triadique de l'identité de Sadio Mobali relève d'un genre de l'oralité par excellence : le conte. Elle est un défi opposé à tout effort de compréhension linéaire. Car, nouveau Protée, le héros se glisse tantôt dans la peau d'un bouc (dans les traditions africaines, « le bouc immolé est censé mettre l'assistance en relation magique avec l'être à sacrifier dans l'espoir d'une libération de la vérité et d'une réussite »¹⁷⁴), tantôt dans celle de l'« Oncle » et, sur le mode onirique, dans celle d'un mouton (symbole chrétien de l'offrande d'obéissance pure que Dieu agréa, contrairement au bouc, symbole d'une virilité rebelle que condamne *La Bible*). L'« Oncle » lui-même est parfois identifié au bouc, le « doyen Marri », etc. C'est qu'ici l'identité, s'il s'en trouve, ne peut être conçue que sous le modèle d'une *poupée de gigogne* ou d'une *poupée russe*. « Tout va

¹⁶⁷ CORNILLE (J.-L.), *Le Volume de la voix*, Andrein (Sauveterre-du-Béarn) : Noésis, 1994, 74 p ; p. 73.

¹⁶⁸ CORNILLE (J.-L.), *Le Volume de la voix*, op. cit., p. 74.

¹⁶⁹ CORNILLE (J.-L.), *Le Volume de la voix*, op. cit., p. 73.

¹⁷⁰ DOUAIRE (A.), « Introduction », in *Oralités subversives*, op. cit., p. 7.

¹⁷¹ DOUAIRE (A.), « Introduction », in *Oralités subversives*, op. cit., p. 7.

¹⁷² DERRIDA (J.), *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit, 1972, 396 p ; p. 275.

¹⁷³ Voir à ce propos KAZI-TANI (N.-A.), *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*, Paris : L'Harmattan, 1995, 352 p. ; p. 95-97.

¹⁷⁴ NGAL (M. a M.), *Giambattista Viko*, op. cit., p. 115.

péter »¹⁷⁵ donc – voilà un autre niveau de signification du « pet » auquel le récit donne une place d'honneur – dans une forme narrative qui tente d'en finir « avec les vieilles règles / De la progression dramatique »¹⁷⁶. Le récit ruine, à proprement, les dichotomies binaires qui structurent notre manière de penser en autorisant le mélange douteux et le flou. Le bouc est dit avoir été dépecé et, quelques pages plus tard, dit n'avoir jamais été dépecé ; Sadio est présenté comme quelqu'un qui « n'absorbait jamais de l'alcool, et [qui] exérait les liqueurs abrutissantes » (p. 80), et, ensuite, sans crier gare, montré en train de prendre de l'alcool dans des verres « vidés coup sur coup » (p. 93) ; à un certain moment, Sadio est désigné par deux fois comme mort (« Sadio Mobali avait fini » [p. 176] : l'expression est un *malinkisme* emprunté à Kourouma : « Fama avait fini »), et l'histoire aurait dû s'arrêter sur ce épisode ; il n'en est rien, puisque Sadio est resté plus vivant que jamais, etc. Sadio, donné à voir comme un jeune homme plus qu'incrédule, se surprend ensuite à croire aux fétiches de l' « Oncle » et à invoquer les mânes ancestrales (telle cette autre ambiguïté insoluble qui consiste à fréquenter l'Université tout en continuant à porter aux hanches un fétiche protecteur !).

C'est qu'ici tout sent mauvais, tout est *décomposé* : le sens vacille à tout instant, en un jeu d'hybridisme immaîtrisable. Comment comprendre, par exemple, que des épouses royales appellent un chef coutumier, leur mari, « Makango Nabiso », c'est-à-dire « Notre Concubin », sinon en une perspective de législation monogamique, où, au contact du christianisme et du droit d'origine gréco-romaine, la polygamie royale africaine comme réseau d'alliances a déjà perdu sa signification première ? En ce sens, l'image la plus appropriée, qui rendrait exactement compte de la grammaire syntaxique de l'œuvre, est un agencement en toile de Pénélope, qui se défait chaque fois qu'on croit tenir un bout du récit (les difficultés d'identification des personnages demeurent entières jusqu'à la fin, comme si l'écrivain mettait le lecteur au défi d'arrêter la labilité sémantique d'un discours en folie : l' « Oncle » s'identifie finalement à Makéiko, le bouc dépecé aux nouveaux dictateurs, et le quiproquo et l'ambiguïté surgissent à nouveau comme des obstacles à toute possibilité d'isotopie !). Loin de se limiter au seul niveau thématique, la résistance est ici traduite en une stratégie d'écriture qui signifie « l'impossibilité de réduire un texte comme tel à ses effets de sens, de contenu, de

¹⁷⁵ GLISSANT (É) cité par BELUGUE (G.), « L'oralité de Glissant et Chamoiseau. Une subversion masquée », in *Oralités subversives*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁷⁶ GLISSANT (É) cité par BELUGUE (G.), « L'oralité de Glissant et Chamoiseau », *art. cit.*, p. 85.

thèse ou de thème »¹⁷⁷ ou, plus précisément, « la résistance – nous dirons la *restance* – d’une écriture qui ne s’y fait pas plus qu’elle ne se laisse faire »¹⁷⁸.

Somme toute, à bien des égards, la structure narrative du *Doyen Marri*, grâce à un usage inhabituel de l’itération, rappelle celle de *Paludes* d’André Gide. Car, ici et là, ce sont les indices itératifs qui forment les « véritables actants »¹⁷⁹ du récit. Le texte dessine en effet une spirale qui indique à la fois le figement et le mouvement (l’évocation énigmatique de la « bicyclette » dans le récit en rendrait compte avec un bonheur apparent) – l’on retrouve encore là une structure giratoire propre au genre narratif oral, dont le *kasala*, par exemple, chant épique *luba*, offre également un exemple magnifique. À ce propos Édouard Glissant parle justement d’une « poétique du listage »¹⁸⁰, propre au conte, et qui constitue « une manière d’errance circulaire dans la profération, qui met en divagation les certitudes de l’édit »¹⁸¹. « Sadio Mobali serrait solidement la laisse dans la main. De temps en temps, il allongeait le bras pour la palper. Elle était rude et vigoureuse comme une ceinture » (p. 13) : voilà un segment qui sera indéfiniment répété tout le long du récit (de l’anti-récit ?) moyennant de petites modifications qui lui confèrent du mouvement. (« [i]l allongea la main. Il toucha le sachet et serra fortement les reliques du doyen Marri entre les doigts. La laisse était rude et vigoureuse en dessous de la ceinture » [p. 46-47] ; « [i]l venait de tâter rituellement le sachet dans lequel l’Oncle avait enfoui les restes organiquement mâlés du doyen Marri, ainsi que la lanière râpée qui avait été la laisse du bouc » [p. 55] ; « [i]l toucha le sachet et serra fortement les reliques du doyen Marri entre les doigts. La laisse était rude et vigoureuse en dessous de la ceinture » [p. 62] ; « [i]l allongea la main. Il toucha le sachet et serra fortement les reliques du doyen Marri entre les doigts. La laisse était rude et vigoureuse en dessous de la ceinture » [p. 69], etc.).

Ces syntagmes figés ne sont d’ailleurs pas les seuls à conférer au récit son caractère contradictoire, élatique, c’est-à-dire fait à la fois d’inertie et de mouvement presque imperceptible. D’autres « lexies figées »¹⁸² viendront renforcer cette dimension insolite d’un texte qui illustre « une thématique plus affective que rationnelle et moins proche du concept

¹⁷⁷ DERRIDA (J.), *La Dissémination*, Paris : Seuil, 1972, 413 p. ; p. 14.

¹⁷⁸ DERRIDA (J.), *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷⁹ VIART (D.), « Paludes e(s)t son double », in *Communications*, n° 19 [Le texte. De la théorie à la recherche], Paris : Seuil, 1972, p. 55.

¹⁸⁰ GLISSANT (É.), *Faulkner, Mississipi*, Paris : Stock, 1996, 357 p. ; p. 275-276.

¹⁸¹ GLISSANT (É.), *Faulkner*, *op. cit.*, p. 275-276. Nous avons déjà relevé cette poétique dans un autre récit de l’auteur. Cf. KAYEMBE KABEMBA (E.), « Exil et écriture », *art. cit.*, p. 276-277.

¹⁸² MAINGUENEAU (D.), *L’Analyse du discours*, *op. cit.*, p. 63.

que du désir »¹⁸³. C'est à dessein que, dans *Le Doyen Marri* [p. 125-126], les « narines » et l'« anus » sont considérés comme « [l]es endroits les plus sensibles. Là où s'exerçaient les facultés de l'intelligence et de la lucidité avec acuité » !). En outre, l'on sera à ce propos attentif à la multiplication même de l'expression du désir fixé au stade anal : sucer, manger, déféquer, etc. La figure du désir par excellence, qui apparaît également en une chaîne itérative marquant une frustration maternelle inconsciente, s'élabore autour d'un nœud œdipien, désir du héros de prendre la place du Père (l'« Oncle »), de le « tuer » et de posséder la Mère (« Makéiko se leva péniblement. Elle se blottit contre la poitrine de l'Oncle. Affectueusement [...]. La scène le [=Sadio] fascinait, sans qu'il puisse déterminer dans quelle zone de son corps, de son esprit » [p. 33] ; « [i]l revoyait l'image de Makéiko blottie contre la poitrine de l'Oncle » [p. 69] ; « [t]out cela, selon l'image idéalisée de Makéiko blottie timidement contre la poitrine de l'Oncle » [p. 84] ; « [m]ais Makéiko, l'Oncle l'avait serrée étroitement sur le buste » [p. 87], etc.). Le sens se trouve ici à la fois dans ce qui retient (la « laisse », la tradition) et ce qui s'emballe, qui délie (le désir).

Que penser ? Encore une fois, il faudrait se placer dans l'optique de l'histoire littéraire africaine pour être à même de juger de l'effort discursif qu'a dû déployer Pius Ngandu pour s'affranchir de la perspective classique de domination, qui, d'habitude, sert à évaluer la rencontre Occident-Afrique. Car, la rébellion scripturale mise en œuvre constitue comme un démenti cinglant opposé aux thèses d'une colonisation totale de l'Afrique. D'ailleurs, l'auteur établit la responsabilité des Africains eux-mêmes dans l'histoire coloniale, en les donnant à voir comme un parti actif dans un processus de négociation identitaire. À tout prendre, le héros qu'il met en jeu, Sadio Mobali, est un mixte parodique du Samba Diallo de Cheikh Hamidou Kane (le lien dialogique se situe ici dans la thématique de l'école comme lieu du sacrifice de nouvelles générations et du salut des communautés africaines) et du Meka du *Vieux nègre et la médaille* (le bouc à sacrifier en vue d'une transaction culturelle est en effet présent dans ce roman ; de même, la tenue excentrique de Sadio, dont un « pantalon de laine rouge avec des rayures agressives » [p. 53], fait penser à la « veste "zazou" de Meka le jour de sa médaille »¹⁸⁴). L'on notera l'incorporation de l'habillement dans l'identité des personnages qui apparaissent comme des « clowns ». Le nouvel habit emprunté à l'Autre, et qui était censé permettre un rapprochement significatif de celui-ci, n'apparaît, en fin de compte, que comme un déguisement qui est loin de créer l'illusion d'une quelconque ressemblance. Tout ce qu'on

¹⁸³ VIART (D.), « Paludes e(s)t son double », *art. cit.*, p. 55.

¹⁸⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours littéraires*, *op. cit.*, p. 120.

peut en retenir, c'est le ridicule de la situation qu'il met en relief en une région du monde réputée pour sa chaleur et où il est plus sage de tenir compte des exigences climatiques.

Cependant, une différence notable existe entre Pius Ngandu et ses prédécesseurs dans le traitement du même thème. Chez Kane et chez Oyono, par exemple, le récit s'inscrit en effet, sans trop de heurts, dans le droit fil d'un rite de passage vers le « monde des colonisateurs »¹⁸⁵ avec toutes les conséquences que ce fait implique. Ce monde est naïvement identifié au point d'aboutissement inéluctable d'une quête identitaire qui est supposée conduire à la reconnaissance, en supprimant la distance culturelle entre soi-même et l'Autre (mais l'on connaît la suite : la désillusion, la mort, « un piège inextricable », car l'« itinéraire de la fascination aboutit en définitive sur des surprises, des déceptions, sur la défaite : la supériorité de l'univers des blancs est telle qu'elle ne peut qu'écraser et détruire »¹⁸⁶).

Cependant, là où les auteurs précités ont privilégié la ligne dure d'une odyssée africaine fondée sur le leitmotiv de la fascination, de l'attraction de l'univers occidental, Pius Ngandu opère une transformation parodique en restituant à la mémoire ce qui a été négligé dans l'étude de l'histoire coloniale officielle, à savoir, on l'a vu, les marges de l'autonomie, de la répulsion ou de la *résistance* – que Nazi Boni, entre autres, a pu illustrer à sa manière¹⁸⁷ (ce n'est pas par hasard que le premier ouvrage littéraire de Ngandu s'intitule *Crépuscule équinoxial* !). Ici, le renversement est donc de taille. Car, Sadio, dont l'habillement bariolé est, en définitive, plus un signe de marginalité qu'un indice de tentative d'identification à l'Européen, ne connaîtra pas, à vrai dire, le sort des personnages surpris par la mort au terme de leur tentative de métamorphose identitaire, dont l'un des moments forts reste le passage par l'école occidentale. Il n'expérimentera point « une mort idiote loin de tous les siens, lorsqu'il se sera perdu aux alentours de la brousse » (p. 198) – à noter l'analogie avec l'épisode où Samba Diallo se fait assassiner par un fou à la lisière de la cité des hommes. Apparemment, il ne se laisserait pas « [châtier] justement par l'"objet-fétiche" »¹⁸⁸, le diplôme, puisqu'il restera réfractaire au processus de socialisation scolaire, du début à la fin de son aventure ! Plutôt, il détruirait l'institution scolaire, mettrait fin à la tyrannie du Père ou des Pères, « il couperait la tête à tous les doyens, aux Enseignants » (*ibid.*) ; « [i]l mettrait le feu aux baraquements des auditoires » (*ibid.*) et ne retiendrait de la tradition que ce qui peut libérer l'homme. Aussi semble-t-il représenter cette nouvelle jeunesse vindicative qui ordonne l'avènement d'une

¹⁸⁵ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours littéraires*, op. cit., p. 120.

¹⁸⁶ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 121.

¹⁸⁷ BONI (N.), *Crépuscule des temps anciens*, Paris : Présence Africaine, 1962, 257 p. ; p. 221-233 (1994, 2^e éd.).

¹⁸⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 115.

nouvelle Afrique à une destruction préalable des socles de l'asservissement. Et alors, pourquoi ne pas voir le discours complètement « fou » qui ponctue la fin du roman – avec ses « séquences non-coordonnées »¹⁸⁹, ses « syntagmes disjoints »¹⁹⁰ – positivement comme une formidable insurrection contre l'ordre du langage institué, une limite ultime opposée à la « raison » occidentale ; ou négativement comme la parole d'un individu désaxé, sans repère, dionysiaque, qui n'en devient que plus dangereux, puisqu'incontrôlable et imprévisible ?

Au bilan, loin de constituer un développement gratuit, cette longue analyse consacrée à *Le Doyen Marri* a l'avantage de conduire au cœur de l'une des thématiques les plus novatrices de l'œuvre de Pius Ngandu. Car, à lui seul, le roman étudié constitue, à notre avis, le point d'orgue de toutes les impertinences insurrectionnelles qu'apporte l'auteur dans le champ littéraire contemporain (africanismes des plus opaques, syntaxe narrative excessivement désarticulée, récit éclaté, etc.). Tout y tourne autour de la question que nous avons étudiée ci-dessus et dont on n'a pas fini d'explorer toutes les conséquences pour l'avenir de l'Afrique. Question qui se trouve disséminée dans toute l'œuvre de l'auteur congolais, à savoir le problème de la *résistance-dissimilation* (au double plan scriptural et thématique : utiliser une langue imposée comme d'adoption, tout en y inscrivant en sourdine la résistance de sa propre langue et l'inassimilable d'une culture, c'est-à-dire la tradition de la liberté) et du « corps comme objet et cible du pouvoir »¹⁹¹ ou du dressage corporel institutionnel. On en trouve effectivement la trace dès *La Malédiction* (1983). En effet, dans ce roman, l'appel à la conversion chrétienne signifie avant tout un projet d'inscription du corps de l'indigène en un nouvel espace de pouvoir, loin de toute cette socialité première qui le rattachait à sa terre, loin – comme le souligne le roman précité – des « danses païennes, obscènes, faites de promiscuités et de primitives sensualités » et des rituels par lesquels les peuples s'approprient leurs propres biotopes (p. 6). La loi coloniale cherchait à marquer au fer rouge le corps de l'autochtone, de sorte à en produire une docilité totale. Ainsi que l'a relevé à bon droit Fabien Eboussi-Boulaga, « la fidélité est donc d'abord iconoclasme de ce qu'on appelle la culture. Musique, danses, jeux sont bannis parce qu'entachés de superstitions ou le plus souvent d'obscénités. Les gestes et les symboles religieux qui enveloppent la vie humaine sont mis en bloc sur le compte de Satan et déclarés péchés graves »¹⁹². Et même « [l]e symbole sonore de ces manifestations interdites, c'est le tam-tam, qui signale les sabbats nocturnes et attire sur

¹⁸⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 124.

¹⁹⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 124.

¹⁹¹ FOUCAULT (M.), *Surveiller et punir*, op. cit., p. 160.

¹⁹² EBOUSSI-BOULAGA (F.), *À contretemps. L'Enjeu de Dieu en Afrique*, Paris : Karthala, p. 17.

eux les raids foudroyants du missionnaire »¹⁹³. En ce sens, les escapades nocturnes du héros de *La Malédiction* et de sa sœur, attirés par le son du tam-tam, traduisent la rébellion d'une âme fatiguée d'un ascétisme imposé de l'extérieur et qu'appellent les forces bienfaites de la nuit : la figue prend valeur de symbole ; elle signifie une échappée du monde ennuyeux de la « cité ouvrière » (p. 7) et une rentrée dans un espace interdit, la « joie d'avoir subtilisé au monde entier quelques instants de bonheur » (*Ibid.*).

Ngandu réécrit là un épisode des *Illusions d'Afrique* de Pierre Vivier¹⁹⁴ : après le décès de leur père, deux petites noires, Nakunda et Mupeta, sont recueillies dans un couvent et baptisées respectivement sous les prénoms chrétiens de Mathilde et Irène. Cependant, sous cette conversion de façade – qui est en réalité la conséquence d'un certain prosélytisme missionnaire – demeure vif le feu de la liberté, l'appel profond de la brousse : vaincues par le chant nocturne du tam-tam, « elles se glissent dans l'ombre comme des voleuses et courent vers le village où chante le tam-tam »¹⁹⁵. En un tour de main, Mupeta troque sa robe de couvent contre un « pagne de feuilles de bananiers » (c'est l'équivalent vestimentaire des *sonsu* dans la région congolaise du Kasai, « pagnes courts, enroulés et plissés, en tissus ou en raphia »¹⁹⁶) et se lance, « grelots liés à la cheville, un martinet à la main »¹⁹⁷, dans une danse endiablée avec Katuko, le fils d'un chef. Évanouie en un clin d'œil l'illusion d'une conversion ! Ce « retour de Dionysos », qui relativise les thèses d'une Afrique créée à l'image de l'Occident, est encore plus évident dans *Le Pacte de sang* (1984). Deux religieuses, Josiane et Sanga, taraudées par la souffrance de la privation charnelle, se découvrent une passion commune dans l'espace aride d'un cloître : « elles s'enivraient toutes deux de cette même souffrance. Sanga s'introduisait dans sa chambre, la consolait, la caressait. C'est ainsi que toutes deux, elles découvrirent leurs corps » (p. 26). À proprement parler, leur démarche s'inscrit dans ce que Michel Maffesoli a appelé les « rituels d'anamnèse »¹⁹⁸. En effet, la vie de couvent se voudrait une répression exemplaire du désir, l'expression d'une séparation d'avec la terre et la communauté culturelle, un renoncement total à soi et à sa propre histoire. Elle se situe apparemment à l'opposé de l'« orgiastico-dionysiaque »¹⁹⁹, qui stimule les jouissances de masses, les fusions affectives, l'enracinement spatial. Pour les religieuses

¹⁹³ EBOUSSI-BOULAGA (F.), *À contretemps*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹⁴ VIVIER (P.) cité par TSHITUNGU NKONGOLO (A.), *Aux pays du grand fleuve et des grands lacs*, Tome I [*Chocs et rencontres des cultures (de 1885 à nos jours)*], Bruxelles : AML, 2000, 508 p. ; p. 272.

¹⁹⁵ VIVIER (P.) cité par TSHITUNGU NKONGOLO (A.), *op. cit.*, p. 272.

¹⁹⁶ NGANDU NKASHAMA (P.), *La Malédiction*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁹⁷ VIVIER (P.) cité par TSHITUNGU NKONGOLO (A.), *op. cit.*, p. 272.

¹⁹⁸ MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, *op. cit.*, p. 163.

¹⁹⁹ MAFFESOLI (M.), *Le Temps des tribus*, *op. cit.*, p. 167.

précitées, « la fidélité chrétienne » [s'est payée] par l'ennui, la platitude de l'existence »²⁰⁰ ou encore par de « longues prières du matin et du soir »²⁰¹, de « multiples dévotions »²⁰² : « des soirées entières à prier Jésus le Crucifié, à supplier, à s'humilier » (p. 26). D'où le retour à la terre, à la mémoire, à un concret enracinant :

La vieille femme du marché, ombre dense à l'heure où surgit la fragile étoile du matin, avait mélangé le sang recueilli des incisions faites sur leurs ventres, sur leur pubis. La brûlure de la lame de rasoir était douce et mordante. Un sang mélangé avec les poils de leurs corps en sueur, en feu. Elles l'ont léché à petits coups de langues, les yeux mi-clos, les bouches agglutinées l'une à l'autre. Puis, elles sont tombées dans les bras l'une de l'autre, en pleurant. Josiane n'a jamais su ce qui s'était passé après, ni ce qu'elles s'étaient dit à cet instant, ni même comment elles ont pu se retrouver dans leur chambre, allongées l'une à côté de l'autre. La passion avait pour elles, le visage de la nuit, de l'éternité²⁰³.

L'on pourrait prêter une signification allégorique à l'extrait ci-dessus. Il renverrait à l'Afrique ancestrale, que symboliserait « la vieille femme du marché » (le marché comme lieu de transaction, de négociation par excellence). Les liens d'une existence ascétique superficielle se délitent, le corps reprend tous ses droits, les « enfants prodiges » semblent rentrer à la maison : « [l]'infidélité prend parfois l'allure d'un Grand Retour : désarticulés par la colonisation, angoissés devant la mort, sans recours dans un monde qui les aliène, sans avenir, les enfants prodiges reviennent ou croient revenir à la Maison ancestrale »²⁰⁴. Mieux encore, « [i]ls accomplissent les rites depuis longtemps omis, les sacrifices négligés, les purifications dédaignées après tant d'interdits transgressés. Ils se réconcilient avec les mânes des Pères et consultent les devins sur leur avenir bloqué »²⁰⁵. À strictement parler, il s'agit moins du retour d'un refoulé – d'une identité fossilisée qui resterait intacte derrière un masque de conversion – que de la manière dont « d'autres savoirs niés se surimposent au discours dominant et éloignent le fondement de son autorité – ses règles de reconnaissance »²⁰⁶. Un indice, en apparence infime, illustre davantage ce phénomène : « Kapiri-Pi ». Ce nom, que Pius Ngandu donne à l'un des personnages du *Pacte de sang*, est le titre d'un roman d'Egide Straven²⁰⁷. Alors qu'il incarne chez l'auteur belge une jeune fille

²⁰⁰ EBOUSSI-BOULAGA (F.), *À contretemps*, op. cit., p. 17.

²⁰¹ EBOUSSI-BOULAGA (F.), *À contretemps*, op. cit., p. 17.

²⁰² EBOUSSI-BOULAGA (F.), *À contretemps*, op. cit., p. 17.

²⁰³ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Pacte de sang*, op. cit., p. 27.

²⁰⁴ EBOUSSI-BOULAGA (F.), *À contretemps*, op. cit., p. 18.

²⁰⁵ EBOUSSI-BOULAGA (F.), *À contretemps*, op. cit., p. 18.

²⁰⁶ BHABHA (H. K.), *Les Lieux de la culture*, op. cit., p. 187.

²⁰⁷ STRAVEN (E.), *Kapiri-Pi*, Bruxelles : La Renaissance du livre, 1946, 234 p.

gracieuse, apparemment fidèle aux traditions millénaires de sa tribu, « Kapiri Pi » (sans trait d'union cette fois-ci) désigne chez l'auteur congolais un personnage masculin, picaresque. Celui-ci, qui surgit au milieu du récit sans crier gare, fait partie d'une bande de jeunes gens dont le passe-temps favori est l'organisation de véritables orgies, où l'on préparait des « coups nocturnes » et l'on se droguait au chanvre (p. 219).

Cependant, il faudrait s'interdire de ne voir là qu'une simple coïncidence, sans aucune conséquence ! Car, en réalité, au-delà du rôle tout à fait secondaire que joue le personnage au sein de l'intrigue, « Kapiri Pi » est un lien hypertextuel (sur lequel on peut cliquer et quitter le texte, c'est-à-dire une invitation à quitter celui-ci à chaque instant²⁰⁸), une « mise en abyme »²⁰⁹, qui consiste « pour le romancier, de produire à côté du récit principal un micro-récit qui, s'appuyant le plus souvent sur une image (dessin, gravure, photographie, carte à jouer etc.), figure de manière emblématique le récit principal »²¹⁰. C'est ce nom « qui fournit la figure en laquelle se mire toute la fiction »²¹¹.

En effet, le récit homonyme d'Egide Straven contient quelques scènes ambiguës de « camouflage » – au sens que Lacan²¹² donne à ce mot – et qui intriguent à bien des égards Jean-Paul, un jeune belge qui y fait fonction de héros. Celui-ci assiste en cachette à une cérémonie secrète de dévotion filiale, au cours de laquelle Kapiri-Pi, une jeune fille appartenant à la tribu des *Basanga* du Congo-Zaïre, offre, devant une petite hutte consacrée aux esprits des morts, un sacrifice et une libation vespéraux à l'âme de sa défunte mère. Mais ce qui est paradoxal ici, c'est le fait que Jean-Paul retrouve, juste après, la même fille occupée à un autre rite à tout le moins contradictoire : le « même soir, il la voit assise sous l'auvent de la véranda. En mains elle tient le rosaire qu'elle porte toujours au cou. Ses yeux sont levés au ciel et ses lèvres remuent. Et comme il lui demande en souriant qui et pour qui elle prie, elle répond à mi-voix et sans cesser de regarder les étoiles : – La Vierge Sainte, pour ma mère morte... »²¹³. Ainsi l'attitude de Kapiri-Pi conforte l'idée d'une identité hybride, qui renvoie à une structure qui « cohère divers éléments tout en les laissant dans leurs spécificités, tout en maintenant leurs oppositions »²¹⁴. Elle constitue l'exemple magnifique de ce qu'on appelle le « "fractal" qui repose moins sur un ajustement de lignes solides et tangibles que sur une mise

²⁰⁸ CLÉMENT (J.), « L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ? », disponible à l'adresse [<http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles>], consulté le 27 février 2007.

²⁰⁹ CLÉMENT (J.), « L'hypertexte de fiction », *art. cit.*

²¹⁰ CLÉMENT (J.), « L'hypertexte de fiction », *art. cit.*

²¹¹ CLÉMENT (J.), « L'hypertexte de fiction », *art. cit.*

²¹² BHABHA (H. K.), *Les Lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 154.

²¹³ STRAVEN (E.), *Kapiri-Pi*, *op. cit.*, p. 103.

²¹⁴ MAFFESOLI (M.), « Considérations épistémologiques sur la fractalité », p. 16.

en jeu, un agencement des morceaux d'un monde éclaté »²¹⁵. Il n'y a pas plus belle preuve d'une résistance biaisée à la colonisation comme projet rationnel unitaire et finalisé !

Le Pacte de sang est ainsi tout empreint d'une atmosphère d'indiscipline, qui ne donne pas à voir le territoire – africain, congolais – où se déroule l'histoire comme un espace ordonné suivant les normes du politique. Il remet pour ainsi dire en honneur l'orgiasme, les scènes d'ivresse collectives, une néo-tribalité concrétisée par le pullulement des gangs et des sectes religieuses, dont la présence est significative dans *Le Doyen Marri*. Un discrédit total est ainsi jeté sur le paradigme du savoir classique, scolaire (fondé sur la foi en un « devoir-être », qui signifie toujours une marche allant de l'obscurité des phénomènes à leur pleine compréhension, des ténèbres à la lumière, du mythique à la raison, au progrès).

La science est acculée dans ses limites à comprendre l'effervescence d'un monde apparemment en folie (l'intellectuel est alors cloué au pilori : « [t]oi qui as été à l'Université, explique-nous certaines affaires, hein ! » [p. 236]). Et au centre du récit, tout « en abyme », l'énigme de « Kapiri-Pi ». Ce qu'illustre l'héroïne, c'est le caractère contradictoire du projet colonial, qui fait que celui-ci n'aura été que partiel. Car, il y était bien question de réformer l'indigène (« primitif », « cannibale », « perfide », etc.) pour qu'il s'élève au rang de l'« Homme », le colonisateur, mais en même temps et de manière paradoxale, de faire en sorte qu'il ne devienne pas l'égal de celui-ci, auquel cas on lui reconnaîtrait les mêmes droits (c'est la relégation de l'indigène en une marge ambiguë, entre intégration et rejet !). Bhabha a la formule heureuse quand il parle du « presque le même, *mais pas tout à fait* »²¹⁶. Le processus de disciplinisation monolithique de l'Afrique, au travers des institutions scolaire et religieuse, n'aurait été, d'après l'œuvre de Ngandu, qu'une entreprise destinée par avance à l'échec (« [i]ls avaient voulu créer les univers à leur propre image, et voici ce qu'ils ont fait des êtres humains par-dessus les univers »²¹⁷). Témoin, la résurgence en Afrique du néo-religieux polythéiste, nietzschéen – c'est là qu'apparaît une analogie vacillante entre la « Kapiri-Pi » d'Egide Straven et les « Josiane et Sanga » de Ngandu – qui pointe vers ce qui, selon Michel Serres²¹⁸, mérite d'être « [réenseigné] à l'Occident qui les refuse encore et qui mourra peut-être de les toujours nier, ces réconciliations simples, vécues tous les jours, dans la paix du corps, entre les bras du Niger ou dans le golfe du Mexique ». La complexité de la vie ne peut être réduite, sous peine d'une mutilation profonde, aux seuls schèmes d'une

²¹⁵ MAFFESOLI (M.), « Considérations épistémologiques », *art. cit.*, p. 18.

²¹⁶ BHABHA (H. K.), *Les Lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 149.

²¹⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *May Britt de Santa Cruz*, *op. cit.*, p. 68.

²¹⁸ SERRES (M.), *Hermès III. La Traduction*, Paris : Minuit, 1974, 271 p. ; p. 248.

logique aristotélo-cartésienne. Elle implique une disposition à réenchanter le monde de la raison, à céder à « la pulsation du tambour »²¹⁹, à se « livrer tout vif aux mystères »²²⁰, tout en conservant les outils les plus rigoureux du jugement, de la spéculation et de l'argumentation.

Aussi reste-t-on consterné à la lecture de certaines études, qui, à coups de citations alambiquées, continuent à soutenir les thèses d'une Afrique qui ne serait qu'une *page blanche* où l'Occident aurait inscrit (tranquillement ?) sa volonté²²¹ ! Des métaphores non critiquées, empruntées abusivement à Michel de Certeau²²², qui lui-même les qualifie d'utopiques, à Walter Mignolo²²³, etc., voilà ce qui constitue la blanchisserie par laquelle passe toute une histoire faite de violence, de ruses et de résistance ! Le pouvoir de la science ? L'Afrique d'aujourd'hui, avec ses routes pleines de « nids-de-poules », ses égouts pestilentiels et ses bidonvilles ne ressemble nullement à un espace discipliné grâce à la colonisation ! Dès lors, pourquoi ne pas appliquer également au continent noir ce que le même de Certeau a constaté à propos des stratégies dont fait usage « l'homme ordinaire », pour échapper silencieusement à la dictature de la « raison technicienne » ? À savoir, « [i]l invente le quotidien grâce aux *arts de faire*, ruses subtiles, tactiques de résistance par lesquelles il détourne les objets et les codes, se réapproprie l'espace et l'usage à sa façon »²²⁴ ?

²¹⁹ SERRES (M.), *Hermès III. La Traduction*, op. cit., p. 248.

²²⁰ SERRES (M.), *Hermès III. La Traduction*, op. cit., p. 248.

²²¹ KAVWAHIREHI (K.), « La littérature orale comme production coloniale », in *Cahiers d'Études africaines*, XLIV (4), 176, 2004, p. 793-813.

²²² CERTEAU (M. de), *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990, p. 200.

²²³ MIGNOLO (W. D.), *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization*, Ann Arbor: University Press of Michigan, 1995, 488 p.

²²⁴ CERTEAU (M. de), *L'Invention du quotidien*, op. cit. (Dos de la couverture).

QUATRIÈME PARTIE

ÉCRITURES DU RÉEL ET IMPULSIONS CRÉATRICES

Comment d'une œuvre de « témoignage » peut naître quelque intérêt qui puisse évoquer l'autonomie d'un art replié sur ses propres principes ? La question mérite d'être approfondie ici, même si des éléments de réponse ont déjà été fournis à ce sujet du point de vue *thématique* surtout. En l'occurrence, à propos des positions auctoriales qui forcent la clôture du texte littéraire en y introduisant des problématiques brûlantes, qui occupent le cœur du champ intellectuel. Ou encore à propos de la manière dont l'auteur situe l'*indépendance* de l'esthétique littéraire par rapport à toute morale traditionnelle privilégiant un clivage « entre l'"élite" de la culture et les masses barbares »¹. Car, le problème qui nous préoccupe en cet endroit concerne le bénéfice d'autonomie que l'auteur tire des subversions intrinsèques, littéraires des textes (en l'occurrence, le brouillage systématique, déjà évoqué, des mécanismes génériques), au-delà de son engagement tonitruant. Bénéfice qu'il est possible d'examiner sans pour autant réintroduire une dichotomie inutile entre texte et contexte. Cette démarche est d'autant plus délicate que Pius Ngandu joue à fond le jeu de l'illusion référentielle.

¹ BOURDIEU (P.), *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, 1979, 672 p.

CHAPITRE IX. DES FORMES INSOUMISES ET LIBÉRATRICES

Quelle que soit la sincérité de l'auteur, il est donc naïf de croire que ses « romans », pour ne pas parler de toute son œuvre, constituent « un miroir qu'on promène le long d'un chemin »¹. Car, il existe « un surplus de signification dans l'œuvre [...] qui excède son support historique, bien qu'on puisse toujours discerner un tel support historique, social, économique »². La mise en écriture de la réalité a toujours ouvert la voie à des questions d'expression et à la subjectivité imaginative, qui apportent au récit ou à la représentation un supplément sémantique. Pour des raisons de commodité, il y a lieu de situer cet excès de signification à deux niveaux : celui de l'autonomie du texte, qui peut se replier sur lui-même, en des enjeux simplement formels – mais sans pour autant rompre totalement avec un arrière-plan social et institutionnel, et celui de l'imaginaire. Qui dit « écriture » dit non seulement production textuelle, mais aussi engendrement de fantasmes, de rêves et d'utopies. C'est au travers de ces deux dimensions que l'écrivain déploie les stratégies périlleuses de la « conquête de l'autonomie ». Il y a là loin de l'idée que « le critère réaliste répond au désir de visibilité de peuples qui cherchent une reconnaissance »³. Car, Ngandu figure parmi les écrivains de la périphérie francophone « qui donnent l'impression d'essayer leur plume à des jeux purement formels »⁴, c'est-à-dire à « la gratuité dans l'écriture »⁵, tout en répondant paradoxalement aux impératifs d'un engagement.

1. Le mélange des genres

Une illustration patente, entre autres, de mélange des genres et d'*illusion référentielle* d'un récit : *Les Étoiles écrasées*. En effet, on trouve en épilogue de cette œuvre les précisions suivantes, qui paraissent confirmer la thèse d'une relation factuelle, de type purement historique : des références bibliographiques qui donnent à voir le récit comme une narration conforme à l'objectivité scientifique. Mais à la lecture du roman, l'on découvre que cette position est vite démentie par la *vis* imaginaire du héros qui, à l'orée même de son aventure, indique, par une évocation de l'espace magique de l'oralité, la perspective d'une fusion

¹ STENDHAL cité par RAIMOND (M.), *Le Roman depuis la Révolution*, Paris : Armand Colin, 1981, 190 p. ; p. 30.

² RICOEUR (P.), *Histoire et vérité*, Paris : Seuil, 1955, p. 76.

³ BONN (C.) & al., dir., *Littérature francophone, op. cit.*, p. 20.

⁴ BONN (C.) & al., dir., *Littérature francophone, op. cit.*, p. 22.

⁵ BONN (C.) & al., dir., *Littérature francophone, op. cit.*, p. 22.

détonante entre mythe et histoire, comme si tout ce qui se passe dans le microcosme est déjà explicité dans le macrocosme ! (p. 12). De même, toute une tranche du récit, qui va de la p. 20 à la p. 42, verse dans le genre plutôt policier (rixes dans un bar, fuite à bord d'un taxi, meurtre, rencontre heureuse avec une prostituée qui n'en est pas une, évocation d'une possibilité de prélèvement d'empreintes digitales, enquête policière, contrôle d'identités, etc.). Ce que résume cet indice, qui offre comme une possibilité de lecture générique : « [t]u lis trop de romans policiers, ou tu regardes trop Starsky et Hutch à la télé » (p. 27).

Il y a donc fiction, même si, à la fin du roman, il est fait mention des « sources » du récit, notamment d'une étude de Jean-Claude Willame sur « La seconde guerre du Shaba » parue dans la revue *Genève-Afrique* en 1977-1978, d'un « dossier » sur l'« Angola » intitulé « Angola, la liberté en armes », publié dans *Afrique-Asie* en 1987 et d'une chanson de Bob Marley produite par « Chris Blackwell and the Wailers »⁶. Et comme si ce n'était pas suffisant, l'auteur ajoute ce qui suit : « [t]oute ressemblance avec les personnes ayant vécu ou ayant à vivre n'est nullement fortuite, parce qu'elle n'est pas simplement imaginée. Il est pénible de penser que la réalité a été plus atroce que la fiction »⁷. Bien plus : « il n'a pas été nécessaire de reproduire une cartographie des lieux désignés dans ce texte. Il suffit amplement de se reporter aux documents grandiloquents publiés abondamment durant la "Deuxième guerre du Shaba", et qui ont été exposés à tous les niveaux par les autorités supérieures des nations occidentales »⁸. Paradoxe, donc ! Au lieu de souligner la nature avant tout fictive du récit – ce qui le mettrait également à l'abri d'une éventuelle poursuite judiciaire pour le cas où il y aurait ressemblance avec des faits et des personnes réels – l'auteur attribue au roman un quotient d'objectivité situé au-dessus de celui de la fiction. Il en fait une relation historique que l'on pourrait ranger parmi les histoires africaines mal connues de résistants anonymes qui se sont engagés dans des maquis improbables pour la libération de leurs peuples.

C'est là la mise en évidence d'un discours qui permet d'assimiler l'auteur à un « écrivain » plutôt qu'à un « écrivain »⁹ – cette surenchère de réalisme apparaît également dans *Vie et mœurs d'un primitif*, qui se donne à lire sur le mode objectif du récit viatique, ou encore dans *Un Jour de grand soleil*, qui comporte une mention des « sources » dont est issu le récit et une « [c]hronologie des événements et étapes historiques »¹⁰, malgré le fait que

⁶ NGANDU NKASHAMA (P.), *Les Étoiles écrasées*, op. cit., p. 218.

⁷ NGANDU NKASHAMA (P.), *Les Étoiles écrasées*, op. cit., p. 218.

⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *Les Étoiles écrasées*, op. cit., p. 218-219.

⁹ DUBOIS (J.), *L'Institution de la littérature*, op. cit., p. 158.

¹⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), *Un Jour de grand soleil*, op. cit., p. 446-452.

l'auteur le qualifie en même temps de « fable » ou de « légende ». Car, note Roland Barthes, « l'écrivain participe du prêtre, l'écrivain du clerc »¹¹. Le premier semble opérer dans le champ purement littéraire, où seul le formalisme langagier procure la légitimité institutionnelle, et le second dans le champ scientifique, où prévaut, de manière exemplaire, la certitude du réalisme. Ainsi, chez Pius Ngandu, le texte est toujours un objet hybride, empreint d'historicité et de socialité, mais également investi de « pratiques et des formes » les plus pures du littéraire. C'est qu'en cet endroit l'affichage outré du réalisme n'est qu'une ruse d'auteur. Il permet d'accroître la puissance illocutoire du texte en le faisant passer pour « un pur enregistrement documentaire »¹² – il faudrait donc se méfier des déclarations du genre ci-après, que l'auteur donne souvent en prologue ou en épilogue de ses romans : « deux circonstances importantes ont inspiré ce texte : le meurtre sauvage des étudiants, égorgés sur le Campus de Lubumbashi dans la nuit du 11 au 12 mai 1990 par les brigades présidentielles. Et les convulsions qui continuent à secouer, en 1991, un grand nombre de pays en Afrique »¹³. Récurrente, cette prétention au réalisme n'est pas sans apparaître jusque dans le préambule de *En Suivant le sentier sous les palmiers*, écrit à l'occasion de la guerre à l'Est du Congo et ses victimes, dont des milliers de femmes violées¹⁴. L'« illusion de la compréhension immédiate »¹⁵ va ici de pair avec un brouillage souterrain qui provient du fait que souvent l'écrivain « se coupe de l'échange social parce qu'il opère avec des moyens d'expression étrangers à la communication de tous »¹⁶. Elle permet de déployer, sous un voile réaliste accrocheur, les impertinences littéraires les plus révolutionnaires.

En effet, pour Pius Ngandu, « faire vrai consiste à donner l'illusion complète du vrai »¹⁷. En cela, il n'est ni plus ni moins un illusionniste. L'auteur déjoue donc les impositions des instances de reproduction et de diffusion en une figure paradoxale : à la fois celle d'une suppression de la clôture du champ littéraire comme champ propre au genre fictif et celle d'une perturbation significative des règles littéraires classiques. En ce sens, l'on peut appliquer à l'œuvre de l'écrivain congolais le beau mot d'Émile Zola à propos de la littérature authentique, à savoir « [u]ne œuvre [...] n'est qu'une bataille livrée aux conventions »¹⁸. C'est donc ici le lieu d'étudier de manière plus cohérente et plus approfondie ce que nous

¹¹ DUBOIS (J.), *L'Institution de la littérature*, op. cit., p. 158.

¹² BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 151-152.

¹³ NGANDU NKASHAMA (P.), *L'Empire des ombres vivantes*, op. cit., p. 4. Voir également, NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Doyen Marri*, op. cit. (dos de la couverture).

¹⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *En Suivant le sentier sous les palmiers*, Paris : L'Harmattan, 2009, 96 p. ; p. 7-11.

¹⁵ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 426.

¹⁶ DUBOIS (J.), *L'Institution de la littérature*, op. cit., p. 160.

¹⁷ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 453.

¹⁸ Cité par BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 185.

n'avons fait qu'effleurer tout au long de notre réflexion. Car, l'œuvre de Ngandu confirme « le principe de l'existence de l'œuvre d'art dans ce qu'elle a d'historique, mais aussi de transhistorique », puisqu'elle peut être considérée « comme un signe intentionnel hanté et réglé par quelque chose d'autre, dont elle est aussi symptôme »¹⁹.

Ainsi, face à l'*institution de la littérature* classique, dont le lieu de circulation par excellence est l'école, la « conquête de l'autonomie » chez Pius Ngandu s'est d'abord cristallisée, au plan formel, dans une procédure de subversion générique. Aussi pourrait-on considérer comme illusoire toute étude qui s'évertuerait à analyser cet auteur d'après les stricts prescrits d'une typologie des textes : narratif, descriptif, poétique, théâtral et argumentatif – ce à quoi, nous avons, pour notre part, renoncé²⁰. En effet, lors du colloque de Yaoundé de 1973, la contestation des frontières génériques comme critère premier de la lisibilité d'un texte, a fait très tôt de s'inscrire dans une ligne africaine de remise en question des conventions du genre privilégiées par les instances littéraires du centre franco-parisien. En réalité, cette mise en cause du concept de genre concerne à diverses époques toutes les littératures francophones. Au Canada, par exemple, c'est en 1940 et en 1965 que la littérature du Québec illustre cette rupture d'avec le système générique²¹. En Belgique, comme genre polymorphe innovateur, l'on cite d'habitude *La Légende d'Ulenspiegel* de De Coster (1867)²². Cependant, en Afrique francophone, c'est une référence antillaise, le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire qui semble avoir ouvert le chemin d'une contestation du récit à l'occidentale²³.

La langue étrangère utilisée par l'écrivain et le critique est un legs colonial qui charrie en son sein des stratifications littéraires appelées genres ; ces stratifications ne se veulent pas circonscrites à l'aire linguistique et culturelle de la langue étrangère choisie-imposée ; elles ont des prétentions universalisantes ; elles se veulent formes littéraires *a priori* dans lesquelles devraient se couler nécessairement toute expérience humaine. Par conséquent, quand l'écrivain africain se met à produire, consciemment ou non, il est déjà sommé d'identifier sa pensée dans les formes idéologiques appelées roman, poésie, théâtre, etc.

¹⁹ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 15.

²⁰ L'on n'aura remarqué que nous avons négligé les différences génériques dans l'analyse des textes. La raison en est simple : l'hybridité textuelle sciemment assumée par l'auteur décourage toute approche fondée sur ces indices de reconnaissance traditionnelle.

²¹ LÉARD (J.-M.) & MICHON (J.), « Présentation », in *Études Littéraires*, n° 1 [*Sémiotique textuelle et Histoire du Québec*], vol. 14, avril 1981, p. 12.

²² BONN (C.) & al., dir., *Littérature francophone*, op. cit., p. 19.

²³ Lire à ce sujet OBERHAUSEN (B.), « Enjeux transgénériques : transculturation narrative dans l'œuvre de Césaire », in *Francophonie littéraire du sud. Un divers singulier. Afrique, Maghreb, Antilles*, Paris : L'Harmattan, 2006, 286 p. ; p. 135-152.

Peu importe, semble-t-il, que sa culture ait connu ce genre de différenciations littéraires ou non²⁴.

Le mixage générique – déjà mis à l’index par la *Poétique* aristotélicienne, qui condamne le μεταβασις εἰς ἄλλο γένος ou le « mélange des genres » – renvoie ainsi à un dispositif qui dérange déjà « la manière dont le texte entend être reçu, agir sur ses destinataires »²⁵ (en effet, comme l’a noté justement Suleiman²⁶, « la perception et la nomination du genre sont déjà des actes interprétatifs et évaluatifs qui indiquent, avant tout commentaire, une certaine attitude de la part du lecteur »). Cette transgression, dont la littérature du Congo-Kinshasa en particulier a fait un cheval de bataille²⁷, est hautement significative chez Ngandu, dont la spécialité est de défier les procédures de lecture qui empruntent les voies cognitives de la routine. On ne peut trouver mieux pour définir l’art de l’auteur congolais que ce que Bourdieu a admirablement remarqué au sujet du style romanesque de Flaubert : cette permanente mise « en question [des] fondements mêmes du mode de pensée en vigueur, c’est-à-dire les principes de vision et de division communs qui, à chaque moment, fondent le consensus sur le sens du monde, poésie contre prose, poétique contre prosaïque, lyrisme contre vulgarité, conception contre exécution, idée contre écriture, sujet contre facture »²⁸ ; ou encore cette révocation « [des] limites et [des] incompatibilités qui fondent l’ordre perceptif et communicatif sur l’interdit du sacrilège qu’est le mélange des genres ou la confusion des ordres, la prose appliquée au poétique et surtout la poésie appliquée au prosaïque »²⁹.

Un exemple de la façon dont, chez Ngandu, des scènes de la vie quotidienne, d’une banalité navrante, sont mises en une forme qui les transfigure en leur conférant un accent poétique inattendu :

Une grosse **magirus surchargée** de casiers de **bières** à ras **bord braquait sur** eux des **gerbes épaisses de lumières**. Elle **avait surgi** comme dans un **songe**. Elle a **stoppé net**, **presque à leurs pieds**. Le **chauffeur a pris pitié** du désarroi des **naufragés**. Il les a **embarqués moyennant le triple du prix exigé sur le parcours**. Il ne leur **laissait plus** beaucoup de choix. **Affable et prévenant**, il a **préféré garder la femme au fond de la**

²⁴ TIDJANI-SERPOS (N.), *Aspects de la critique africaine*, tome I, Paris : Silex, 1987, 293 p. ; p. 7.

²⁵ MAINGUENEAU (D.), *L’Analyse du discours*, op. cit., p. 154.

²⁶ SULEIMAN (S.), *Le Roman à thèse ou l’autorité fictive*, Paris : P. U. F., 1983, 320 p. ; p. 10.

²⁷ Qu’il suffise de renvoyer ici à Georges Ngal, qui, dans *L’Errance*, écrit des passages entiers en vers alexandrins. Cf à ce sujet KAZI-TANI (N.-A.), *Roman africain de langue française au carrefour de l’écrit et de l’oral (Afrique noire et Maghreb)*, Paris : L’Harmattan, 1995, 352 p.

²⁸ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l’art*, op. cit., p. 141.

²⁹ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l’art*, op. cit., p. 141.

cabine, où ils se sont imbibés des flots de bière. Sadio la lui a cédée volontiers, sans rancune aucune³⁰.

L'on s'aperçoit de prime abord de la musicalité du passage³¹, qui se fonde sur une récurrence d'assonances et d'allitérations, doublées d'un jeu de paronomases, hormis l'usage d'une figure de personnification qui n'est pas sans conférer au texte une impulsion poétique. Les sons se font écho et se croisent en des ensembles suggestifs (grosse / épaisse ; surchargée / naufragés / exigé ; bières / lumières ; braquait / avait / laissait ; surchargée / surgi / songe / stoppé / sur ; bières / bord / braquait ; presque / pieds / pris / pitié / prix / parcours / prévenant / préféré ; moyennant / prévenant ; femme / fond / flots ; Sadio / cédée / sans ; rancune / aucune, etc.). Tous ces procédés procurent à la phrase un certain rythme, qui jure avec le caractère tout prosaïque du contenu. Pour relever l'effet poétique des sonorités, l'on a donc le choix entre plusieurs harmonies imitatives : la sifflante sourde [s] suggère comme l'« essoufflement » d'un engin qui croule pour ainsi dire sous un poids trop pesant, la bilabiale sonore [b] ferait penser au prolongement brutal d'un braquage qui évoque comme la persistance d'une fusillade, la bilabiale sourde [p] exprimerait l'écholalie d'un arrêt brusque, etc., jusqu'à des rimes en [-ières] qui associent spirituellement « bière » et « lumière » ! C'est là un dispositif récurrent chez Pius Ngandu et que pourraient illustrer mille tranches textuelles, prélevées au hasard. Ainsi, dans *Le Pacte de sang* (p. 221 : nous mettons en gras) : « [t]out à coup, de tous les feuillages qui frémissaient, des coups de fusils avaient éclaté. Ils traçaient des trajectoires de flammes, des filaments de fumée de soufre ». De nouveau, l'on remarque des répétitions sonores qui transforment la banalité significative d'un événement en un réseau de correspondances phoniques ouvrant à la poésie et au rêve. Les redondances sonores indiquent comme des partitions étagées qui font éclater l'univocité d'un sens linéaire : la duplication des syllabes [tu] et [ku] forment des onomatopées suggestives [tukutuku], qui miment la répercussion d'une détonation, la récurrence de la fricative [f] exprime, en composition syllabique [fə, fre, fy, fla, fi, fy, frə], toutes les nuances d'un frémissement, la gémiation de la syllabe [tra] le bruitage même du traçage, etc.

La matérialité des mots dessine ainsi une configuration sémantique autonome, qui éclipse parfois le sens de l'histoire. Cependant, hormis *Des Mangroves en terre haute* (1991) auquel nous aurons à revenir, c'est dans *Un Jour de grand soleil*³² que cette poétisation de la prose trouve son expression la plus achevée, tant le texte se hérissé d'un bout à l'autre d'images et

³⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Doyen Marri*, op. cit., p. 166 (nous avons mis en gras).

³¹ Pour d'autres exemples de jeux sonores, voir du même auteur *Mariana*, op. cit., p. 11.

³² NGANDU NKASHAMA (P.), *Un Jour de grand soleil*, op. cit., p. 9.

de correspondances phoniques. À la page 9, par exemple, l'on notera la manière dont les mots, indépendamment des paragraphes, se répondent, se prolongent, introduisent des écarts imaginaires qui lestent la réalité d'un onirisme dépaysant : « sèches » répond à « roches » et à « rêches », et ces mots forment une chaîne qui mime la sécheresse des lieux, « démente » à « souffrance », « bourrique » à « bourricots », à « boue » et à « labours », « falaises » à « ascèse », « grabat » à « battue », « supportable » à « improbable », « univers » à « envers », « rocailles » à « cailloux », à « écailles » et à « s'éparpillent », etc. (Il faudrait signaler l'équilibre réalisé dans ce tableau entre l'expression de l'aridité des lieux, consignée dans le prolongement de la chuintante [« sèches », « roches », « rêches »] et l'évocation d'une certaine humidité consubstantielle à la pétrification. C'est cette humidité qui, en dépit de tout, rend possible la vie, c'est-à-dire l'« herbage » et les « labours » ; et elle est suggérée par une répétition de syllabes « mouillées », en l'occurrence dans « rocailles », « cailloux », « écailles », etc.).

Loin de se limiter à un simple jeu de consonances et d'assonances qui apporte au texte une plus-value poétique, une nuance onirique, la transgression générique, dans *Un Jour de grand soleil*, touche à la morphologie spatiale même du texte, qui allie narration, chant, prière et imprécation. Ainsi, il ne s'agirait plus de lire de manière unidimensionnelle, en visualisant la concaténation des signes qui font sens, mais également et surtout de se rendre attentif à toute une épaisseur orale du texte, à des *délocalisations* sonores, qui le donnent à écouter. Car, il y a lieu de relever la manière dont les fréquents « décrochages », qui indiquent un passage à l'auditif, permettent de quitter le récit à tout moment et d'ouvrir l'histoire à des temporalités multiples. En effet, l'on trouve ici un approfondissement temporel qui met en crise la conception aristotélicienne du temps « dans la configuration de l'*intrigue* »³³, conception dont la concordance constitue le pivot. Des analepses et des prolepses parasitent l'ordre normal des faits en y introduisant une « discordance [qui] ne cesse de démentir le vœu de concordance constitutif de l'*animus* »³⁴. Et ce, par le biais de formules renvoyant à la « mémoire »³⁵ et à l'« attente »³⁶, au souvenir et à l'avenir : « [u]ne chanson entendue dans les brumes de l'enfance remontait aux lèvres » (p. 179), « [d]es chants avaient fusé pour célébrer la grandeur de la Terre, l'immensité du Tigray » (p. 231), « [u]n chant lui remue les entrailles. Une psalmodie entendue depuis des siècles, qui prolonge les années de son enfance » (p. 11), « la

³³ RICOEUR (P.), *Temps et récit*, Tome I. *L'Intrigue et le récit historique*, Paris : Seuil, 1983, 406 p.

³⁴ RICOEUR (P.), *Temps et récit*, op. cit., p. 18.

³⁵ RICOEUR (P.), *Temps et récit*, op. cit., p. 26.

³⁶ RICOEUR (P.), *Temps et récit*, op. cit., p. 26.

langue chantait un cantique de ferveur » (p. 17), « Khédamawit lui chantait une chanson du Simien » (p. 21), « [d]es vers scandés dans un rythme incantatoire lors des liturgies du Pope » (p. 34), etc. Il y a là la mise en œuvre magnifique d'une caractéristique essentielle du « roman moderne », à savoir « cette recherche du temps perdu, cette descente dans les profondeurs du moi et les souvenirs de la lointaine enfance, cette alternance, déjà, du présent et du passé, des faits et des impressions, cette fidélité à l'ordre du souvenir plutôt qu'à celui de la chronologie »³⁷.

Par ailleurs, cette inflexion incantatoire, qui convoque sans cesse la mémoire, est la condition même de la poésie, lieu d'expression par excellence de la puissance évocatoire des mots et de la transgression. Qu'elle soit présente dans *Le Pacte de sang* (1984), qui « se déroule à la manière d'une célébration liturgique, au rythme des cantiques tirés des répertoires des cultes chrétiens »³⁸, dans *La Mort faite homme* (1986) ou dans *Les Étoiles écrasées* (1988), où chansons et poèmes côtoient narration et discours, sa signification ultime est la même. Car, elle ne peut s'expliquer que comme le « [r]efus d'un modèle institué »³⁹ ou l'« [h]ybridation délibérée de traits génériques régulés »⁴⁰. La subversion des « mécanismes de l'identité générique »⁴¹ constitue toujours une posture scripturale de rébellion vis-à-vis du système normé de l'institution littéraire. Et le rôle de celle-ci, on le sait, c'est de toujours rendre plus ou moins commode la réception, la classification et la consommation textuelles, dont la première balise est justement la notion de « genre »⁴². En effet, « le discours littéraire apparaît lui aussi comme une institution, avec ses rituels énonciatifs dont les genres sont la manifestation la plus évidente »⁴³. C'est au point qu'on serait tenté, à la suite de Iouri Lotman⁴⁴, de répartir « les œuvres littéraires en deux classes : celles qui sont fondées sur une esthétique de l'identité (de respect des règles) et celles qui sont fondées sur une esthétique de l'opposition (de destruction des structures-clichés) ». Ainsi, jouer le jeu d'un succès éditorial rapide signifie se plier autant que possible aux normes des instances littéraires ; sauvegarder au maximum la lisibilité de l'œuvre, de sorte à en faire un *produit commercialisable*. Ce que ne

³⁷ RAIMOND (M.), *Le Roman depuis la Révolution*, op. cit., p. 45-46.

³⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), *Le Pacte de sang*, op. cit. (dos de couverture).

³⁹ FORTIER (F.), « Le récit littéraire contemporain. Étude des mécanismes de l'identité générique », disponible à l'adresse [http://www.crilcq.org/recherche/poetique_esthetique/recit_litt_contemporain.asp]

⁴⁰ FORTIER (F.), « Le récit littéraire contemporain », art. cit. On lira aussi avec fruit FORTIER (F.) & MERCIER (A.), « Le récit, émergence d'une pratique : le volet institutionnel », in *Voix et images*, vol. XXIII, n° 3 (69), printemps 1998, p. 439-460.

⁴¹ FORTIER (P.), « Le récit littéraire contemporain », art. cit.

⁴² Pour une vue plus ou moins complète du problème, lire CANVAT (K.), « Interprétation du texte littéraire et cadrage générique », in *Pratiques*, n° 76 [L'Interprétation des textes], décembre 1992, p. 33-53.

⁴³ MAINGUENEAU (D.), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris : Bordas, 1990, 186 p ; p. 15.

⁴⁴ LOTMAN (I.), *La Structure du texte artistique*, Paris : Gallimard, 1973, p. 396-406.

reflète pas du tout le travail de Pius Ngandu, qui, de manière permanente, s'inscrit en faux contre les règles classiques de l'art littéraire.

Pour s'en rendre compte, il suffit de considérer la façon dont, grâce au mélange des genres notamment, sont sans cesse contournées les fameuses *unités* aristotéliennes, celles de temps, de lieu et d'action. Témoin, entre autres, *La Délivrance d'Ilunga* (1977). En effet, inclassable par définition, cette œuvre mêle en un même creuset drame, poésie, épopée et conte. Par exemple, tout un poème dédié à la « Liberté » surgit brusquement au milieu d'un dialogue, donnant cours à un épanchement lyrique qui n'est pas sans créer une impression d'évasion du temps de l'action : « Liberté **pour vous qui pleurez dans vos paillettes / qui grelottez dans vos grottes / pour vos mères sacrifiées / qui savez porter héroïquement / vos paniers de misères sur vos têtes bosselées** »⁴⁵. L'on ne peut s'empêcher de relever ici également ce travail sur les sonorités (allitérations, assonances et paronomases) qui ouvre le texte à la polysémie, et dont la fonction déborde la socialité du langage et indique comme un espace replié sur lui-même, consacré dans une certaine mesure à « la liberté du signifiant »⁴⁶. Il n'est pas futile de montrer, à l'occasion, comment une simple voyelle, [e], prend en charge tout un pan sémantique de la phrase : *liberté*, qui constitue un mot-clé, est pour ainsi dire prolongé en un cri indéfini, multiplié par la magie de l'écho, grâce à la reprise, tout au long de la chaîne parlée, de sa dernière voyelle [e]. Celle-ci alterne d'ailleurs avec [ə], et les deux expriment la combinaison de deux *tempo*s, le haut et le bas : [l]iberté, pleurez, paillettes, grelottez, grotte, mères, sacrifiées, savez, porter, paniers, misères, têtes, bosselées (nous soulignons).

En outre, au-delà de l'apparition sporadique d'un certain merveilleux épique, véritable effusion de l'onirique dans la réalité (« J'ai vu dans un rêve, j'ai entendu la voix de nos ancêtres. Il y avait un soleil tout blanc au ciel, qui brillait sur la colline » [p. 30]), il y a lieu de relever dans *La Délivrance d'Ilunga* une transgression capitale, qui a trait à l'organisation spatio-temporelle classique. Ce que Michel Serres a appelé le « programme des interdits »⁴⁷. Car, le conte enchâssé dans le récit que développe, à l'attention des enfants et des femmes, le « Vieux Kafueta » contredit radicalement un axiome commode constituant le fondement moderne de la représentation du temps et de l'espace. Le « monde » ou le « système

⁴⁵ NGANDU (P.), *La Délivrance d'Ilunga*, *op. cit.*, p. 28 (de nouveau nous faisons ressortir en gras le jeu de sonorités).

⁴⁶ BARTHES (R.), « Jeunes chercheurs », in *Communications*, n° 19 [*Le Texte de la théorie à la recherche*], Seuil, 1972, p. 3.

⁴⁷ SERRES (M.), *Hermès III*, *op. cit.*, p. 183.

solaire »⁴⁸ conçu comme « un champ clos, stable, indépendant, circulaire et oscillant, qui constitue la demeure de l'humanité »⁴⁹, voilà l'image qui offre à la science moderne ses assises les plus solides ! Mais que dit donc le conte ? Il parle d' « une belle fille élancée » (p. 22), une villageoise qui, ayant bravé l'interdit paternel « de sortir la nuit » (p. 23), fixa le ciel et se laissa fasciner par une « étoile mystérieuse » (p. 23). Celle-ci, qui constituait l'avatar d'un prince, l'emporta pour l'épouser dans le palais paternel, au terme d'un voyage qui dura des années-lumière. Entre-temps, ses parents, inquiets de sa disparition, et des hommes vigoureux du village se lancent à sa recherche et « atteignent le palais du roi » (p. 28). Au lieu de « conclure un pacte, une alliance avec le Roi » (p. 29) et de « rentrer chez eux, les yeux éclaboussés de lumière, les bras surchargés de trésors, de perles, de diamants brillants » (p. 29), ils commettent l'erreur de déclarer à l'hôte la guerre...

Histoire apparemment banale, dont on peut tirer une leçon morale. Cependant, ce n'est point là l'essentiel. Car, la nouveauté ici, pour emprunter les propres termes de Ngandu, c'est l'indication des éléments d' « une autre grammaire du temps de la narration »⁵⁰: au monde spatio-temporel fermé du système solaire sur lequel se fonde toute la conception structurelle du récit moderne, l'auteur oppose une nouvelle représentation, qui dépasse le contexte étriqué d'un positivisme à la Comte. C'est la fécondation du temps du récit fictionnel par le temps plus ouvert du conte. À strictement parler, le récit de Kafueta « [outrepasse] la région solaire, [dépasse] les frontières des régions scientifiques »⁵¹ et affirme l'existence « d' [une] physique ou d' [une] chimie stellaires »⁵². Des hommes y passent, en effet, sans transition de la région terrestre à la région stellaire, où ils retrouvent d'ailleurs des pierres précieuses (« diamants » et « perles ») qui sont censées n'exister que sur la terre.

L'on voit bien là comment un conte d'apparence puérile met en perspective les paradigmes les plus éprouvés de l'astrophysique ! Bien plus, l'aventure toute entière du héros, Ilunga, semble se décliner sur le mode du conte. Car, elle ne connaît pas de terme. Sa mort n'est pas une fin, mais la poursuite d'un voyage qui conduit dans l'astral : Ilunga peut enfin rejoindre son épouse Ngalula, tuée à l'instigation de Ntambue, Ngalula qui continue à porter dans son sein leur enfant, le fruit de leur amour : « [l]a vie ! le souffle de vie vacille en moi. Je m'en délivre. Je serai alors libre de tout lien. Ngalula, viens ! Viens, amie ! Mets ta main

⁴⁸ SERRES (M.), *Hermès III*, op. cit., p. 165.

⁴⁹ SERRES (M.), *Hermès III*, op. cit., p. 165.

⁵⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), *Ruptures et écritures*, op. cit., p. 33.

⁵¹ SERRES (M.), *Hermès III*, op. cit., p. 165.

⁵² SERRES (M.), *Hermès III*, op. cit., p. 165.

là, sur mon cœur allégé » (p. 147) – Ce thème du prolongement interstellaire de la vie réapparaît également, entre autres, dans *Une Saison de symphonie* (1994) de Ngal. C'est qu'ici « [l]a temporalité fonctionnelle dépasse également les restrictions chronologiques par la marque de l'illimité, sans pour autant atteindre à la démesure. Selon les apparences, un conte ne possède pas de "phase primitive ou inchoative" précise »⁵³. *La Délivrance d'Ilunga* débute *in medias res* sur le drame d'une poursuite, sans aucune autre explication de nature étiologique (« – Père, voici l'orée de la forêt » [p. 7]), même si un éclaircissement – sommaire, il faudrait le dire – est donné par la suite à propos de la chasse dont Ilunga Père et Ilunga Fils sont l'objet. De même, l'épilogue de l'histoire renvoie à « un interminable recommencement »⁵⁴ plutôt qu'à une clôture de la narration: « il y avait une fois, dans une brousse épaisse », etc. (p. 150).

Le temps n'est plus ici une flèche linéaire irréversible, mais bien une spirale nietzschéenne, qui marque « l'éternel retour ». Cette « fécondation » du récit par l'oralité, dont Georges Ngal a proposé une théorie édifiante dans *Giambatista Viko*⁵⁵, est une donnée constante chez Pius Ngandu. Et il semble que l'œuvre narrative et dramatique de ce dernier en constitue l'une des illustrations les plus probantes : il s'agit de rompre avec l'univers balzacien du roman fondé sur l'« espace visuel »⁵⁶, d'échapper à la servitude du « carcan-espace-temps »⁵⁷, de miser sur la prégnance de « l'espace acoustique ou plus exactement audio-visuel »⁵⁸. Ce dispositif prend figure d'un attentat symbolique contre l'ordre institutionnel, car il permettrait de soumettre l'œuvre au verdict du « public de clair de lune, maître du rejet, de l'exclusion, de la réprobation et de l'approbation »⁵⁹. L'épisode consacré à Pierre-Claver, le poète des opprimés de régions minières, dans *Les Étoiles écrasées*, (« Si je te parlais de Pierre-Claver ! », p. 121-125), par exemple, n'est qu'une mise en scène de la façon dont une institution authentique de la littérature fonctionnerait en Afrique, sous le signe de l'oralité. Représentation théâtrale et récital poétique se conjuguent ici pour montrer un espace littéraire possible, démocratique, de réception et de consécration, au-delà des filtres contraignants et déformants de l'institution de l'écrit. La parole passe sans concession de l'auteur au public, dénonçant les méfaits de l'exploitation minière coloniale, et le public, conquis par ce discours de liberté, immortalise la parole de l'orateur en consacrant celui-ci

⁵³ NGANDU NKASHAMA (P.), *Ruptures et écritures*, op. cit., p. 33.

⁵⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *Ruptures et écritures*, op. cit., p. 35.

⁵⁵ NGAL (M. a M.), *Giambatista Viko*, op. cit., p. 13.

⁵⁶ NGAL (M. a M.), *Giambatista Viko*, op. cit., p. 12.

⁵⁷ NGAL (M. a M.), *Giambatista Viko*, op. cit., p. 15.

⁵⁸ NGAL (M. a M.), *Giambatista Viko*, op. cit., p. 13.

⁵⁹ NGAL (M. a M.), *Giambatista Viko*, op. cit., p. 14.

sur-le-champ, en le portant en triomphe au milieu d'innombrables ovations. Et le poète, ainsi célébré, encourt les foudres des institutions établies et subit le martyre : il meurt, fort d'avoir montré le chemin des clairières qui mènent à la liberté, et rejoint, en une figure d'apothéose christique, le rang des héros.

Cependant, si le mélange générique est encore perceptible dans les différentes œuvres analysées précédemment, il n'en est pas de même avec *Des Mangroves en terre haute* (1991). Car, il serait impropre de parler ici de *mélange*. Hormis le fait qu'elle s'inspire d'une légende d'amour arabe, celle de Majnûn et Laylâ (légende dont Mohammed Dib, entre autres, a produit un poème⁶⁰), cette œuvre est, à strictement parler, un poème-récit, traversé d'un bout à l'autre d'un souffle épique puissant. Mais au-delà de la question d'une source marquée du sceau de l'irréel, qui favorise une présence prégnante du poétique et du merveilleux, l'on admirera au passage tout le talent littéraire de Pius Ngandu qui en a tiré des effets poétiques personnels hors du commun : « [t]on corps à toi était une île. Une cordillère de perles de belle eau, brillantes sur un fond de mollusques. Tu étais plantée au milieu de la mer vaste. Et moi, j'avais échoué sur la rade » (p. 42). L'on sera derechef attentif à l'épaisseur phonique du passage, aux jeux de sonorité et à la touche utopique qu'apportent les métaphores ! L'amour, celui de deux jeunes paysans, Ayoub et Aneidia, se dit ici à la faveur d'un foisonnement d'images qui atteint au sublime. Il ne s'agit pas d'une expression mièvre de la passion, mais de l'écriture toute charnelle de désirs et de fantasmes qui éclatent au bout d'existences tourmentées : « [p]etite sottie aimée, tu ne savais donc pas ce que c'est que découvrir l'amour [...]. J'ai voulu me perdre en toi. Te pénétrer dans tous les orifices et me délecter du repos de tes cavités » (p. 87). Bien plus, il n'est pas jusqu'en des œuvres telles *L'Empire des ombres vivantes* (1991) ou *Yakouta* (1994)⁶¹, où ne se manifeste cette fonction « transgressive » qu'a relevée ailleurs Jacques Dubois, fonction qui « transcende l'usage social du langage en le déportant vers un ailleurs ou vers un avenir que tout autre discours semble inapte à penser »⁶².

Au bilan, la transgression générique pose un problème institutionnel surtout du fait qu'elle paraît travailler en défaveur de l'« univers de valeurs, de modèles et de normes »⁶³ où l'école, les bibliothèques et la famille cherchent à introduire les enfants. Elle ouvrirait déjà la porte à

⁶⁰ DIB (M.), *Feu Beau Feu*, Paris : Seuil, 1979, 182 p.

⁶¹ La forme polymorphe de *Yakouta*, qui, en réalité, est une continuité thématique narrative de la pièce de théâtre *L'Empire des ombres vivantes*, a ménagé, par exemple, à un metteur en scène congolais la possibilité de transformer le récit en un drame qui a été joué sur scène à Bruxelles. Cf. NGANDU NKASHAMA (P.), « En exclusivité », *art. cit.*

⁶² PELLETIER cité librement par DUBOIS (J.), *L'Institution littéraire, op. cit.*, p. 112.

⁶³ DUBOIS (J.), *L'Institution littéraire, op. cit.*, p. 171.

l' « indiscipline » en subvertissant les règles de catalogage bibliothéconomiques. Car, « le code de rangement et de sélection des ouvrages est, à lui seul, significatif de la hiérarchie des auteurs, de la hiérarchie des valeurs »⁶⁴.

2. Usage du « blanc alinéaire » et refus de langages

Outre l'intrusion permanente du sublime dans le banal, du poétique dans la prose, de l'oral dans l'écrit, qui crée un effet de rupture rythmique déréalisant (en l'occurrence par l'utilisation détournée de l'alinéa ou du « retour à la ligne, qui laisse la précédente comme abandonnée, détachant les blancs à droite et à gauche du texte imprimé »⁶⁵), l'on remarque chez Pius Ngandu une transgression qui concerne ce que Jean-Marcel Léard appelle les « [p]rincipes de fonctionnement des textes traditionnels et modernes »⁶⁶. Car, d'après ce critique, contrairement aux structures textuelles dites « modernes », « [l]es textes romanesques traditionnels sont des textes où les règles de syntaxe, de sémantique et de pragmatique (soit les trois constituants de la sémantique de Benveniste) sont respectées »⁶⁷. Autrement dit, « [g]râce au respect d'un certain nombre de principes d'organisation qui jouent à différents niveaux, en particulier en syntaxe, l'aspect littéraire du texte est occulté au profit de l'effet du réel et cela crée chez le lecteur le sentiment de la référence »⁶⁸. Dans Ngandu, par contre, des impertinences viennent souvent remettre en question l'ordre normal du discours et contraindre le lecteur à un travail cognitif pénible (et il n'est pas rare qu'on renonce à poursuivre la lecture de telle ou telle autre œuvre, tant elle paraît décevoir les attentes de tout esprit formé à l'école du cartésianisme !).

Quelques illustrations, relevées au hasard, de dislocation syntaxique : « [l]e véhicule s'est perché sur une route sinueuse. *Des lignes serpentine*s et tortueuses, entre des bosquets infranchissables. Elle monte, elle ondule à travers un lacinis de ruelles perdues dans les sous-bois » (*Vie et mœurs d'un primitif*, p. 30 : nous soulignons). L'on a là une construction paratactique qui juxtapose trois phrases sans lien sémantique évident. La logique linéaire du sens se trouve perturbée du fait de l'alignement de trois sujets (« [l]e véhicule », « des lignes serpentines », et « [e]lle ») qui ne sont pas pris dans une relation anaphorique et substitutive

⁶⁴ DUBOIS (J.), *L'Institution littéraire*, op. cit., p. 123.

⁶⁵ SANDRAS (M.), « Le blanc, l'alinéa », art. cit., p. 109-110. Voir des exemples dans *La Délivrance d'Ilunga*, *La Malédiction*, *Le Pacte de sang*, *La Mort faite homme*, *Les Étoiles écrasées*, *Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie*, *Yakouta*, etc.

⁶⁶ LÉARD (J.-M.), « Du sémantique au sémiotique en littérature : la modernité romanesque au Québec », in *Études Littéraires*, vol. 14, n° 1, avril 1981, pp. 17-60 ; p. 22.

⁶⁷ LÉARD (J.-M.), « Du sémantique au sémiotique », art. cit., p. 22.

⁶⁸ LÉARD (J.-M.), « Du sémantique au sémiotique », art. cit., p. 22.

(on ne sait plus finalement à quoi renvoie « [e]lle » !). Ailleurs, dans *Un Jour de grand soleil* (p. 199 : nous soulignons) : « [l]e ventre de Khédamawit allait exploser lorsque la main de Zôra Lou passa en une caresse apaisante. Khadoudja Tâyé aussi était là, le front moite de sueur. *Ce qui l'empêchait de hurler son agonie*. Les lumières s'élaboraient avec force devant ses yeux ». Dans la relative causale de liaison soulignée par nos soins, l'anaphorique « [c]e » n'a pas d'antécédent clair et net : est-ce la « main » caressante de Zôra Lou qui empêchait Khédamawit « de hurler son agonie » ou la présence de Khadoudja Tâyé ? Même ambiguïté pour ce qui concerne le pronom de rappel « l' » : remplace-t-il Khédamawit ou Khadoudja Tâyé ? De même, dans un texte comme celui de *L'Empire des ombres vivantes*, le recours fréquent à l'amphibologie ne permet pas toujours d'établir les relations syntaxiques nécessaires à la cohérence du message. Ainsi, à la page 7 (nous soulignons) : « [e]t ils (les gens malins) mettent les mains en poche. *Les leurs* ne sont jamais trouées, comme vous le pensez ! Et ne les comparez pas aux défroques de ces misérables ». En effet, suivant la logique sémantique, *[l]es leurs* devrait se rapporter à *poches* (au pluriel), alors qu'il renvoie grammaticalement parlant à *mains*. Ensuite, la comparaison qui suit entre *[l]es leurs* et *défroques* corrobore l'idée qu'il s'agit des *poches* plutôt que des *mains*. Et l'on voit bien là à quelle épreuve est soumise l'attention du lecteur lorsque de telles hypallages sont multipliées par mille !

Qu'on ne s'y méprenne : il ne s'agit pas là de cas isolés, qui n'attenteraient pas de manière significative à la lisibilité de l'œuvre, mais plutôt d'un dispositif permanent, qui rend parfois rebutante sa lecture. Un autre exemple, pris entre mille du *Doyen Marri* (p. 56 : nous soulignons) : « *[l]e tissu* de laine rouge, avec des rayures agressives avait miraculeusement séché mais il crissait contre la peau comme le caoutchouc qui se frotte au silex. *Il* se laissa écrouler sur le sol mou. *Il* enfonça la tête entre les genoux. *Il* se recroquevilla sur lui. *La* laisse du doyen Marri était enroulée aux poignets, dure et vigoureuse. *Sadio Mobali* savait qu'il n'éprouverait plus jamais la peur ». Voilà un passage où apparaît clairement une contestation de la référence ! Le pronom « il » (souligné) ne peut remplacer « [l]e tissu » pour la simple raison qu'un tissu n'est pas un être animé pour qu'il puisse « se [recroqueviller] » ou « [enfonce] la tête entre les genoux ». Il désigne plutôt le héros, Sadio Mobali ! Cependant, la juxtaposition des phrases, qui ruine toute « anaphorisation » comme toute « concaténation »⁶⁹, est telle qu'elle va à l'encontre du principe d' « organisation du paragraphe, qui donne une

⁶⁹ LÉARD (J.-M.), « Du sémantique au sémiotique », *art. cit.*, p. 24.

cohésion à une suite de phrases et une certaine progression »⁷⁰. De même, dans cet autre extrait de *Les Étoiles écrasées* (p. 101) : « [v]oici le lac Dilolo, ses bungalows, ses parterres d'ignasses. La fin d'un rêve. L'étape a été exténuante. Les silhouettes de ses compagnons se profilent à travers les arbres qui émergent de la nuit. Demain, un jour nouveau. Le soleil se lève. *Ils* ne pleureront pas les étoiles écrasées ». De nouveau une syntaxe hachée, morcelée, qui ne signifie aucune cohésion sémantique immédiate et en prime, en bout de phrase, un pronom personnel qu'on a du mal à rattacher à tout ce qui précède ! Récurrent, le procédé revient dans le tout dernier roman de l'auteur, *En suivant le sentier sous les palmiers*⁷¹ : de nouveau apparaît cet usage paratactique, qui rend vacillant le sentiment de référence.

Le dysfonctionnement des déictiques personnels, par la discontinuité qu'il crée, déjoue ici toute lecture naïve, celle qui essaierait de rester dans les limites étroites du jeu d'embranchement traditionnel, fondé sur le rappel et la continuité. Il y a même plus, puisque la transgression énonciative peut aller jusqu'à toucher à la dimension pragmatique du discours, de sorte qu'on ne sache plus « qui parle » finalement. Ainsi, toujours dans *Le Doyen Marri* (p. 192) :

Le doyen Marri s'était arrêté net [...]. *Sadio Mobali* interrogeait sans montrer une inquiétude molle. Presque une boutade.

– Nous sommes arrivés ? Dis que nous sommes au terme du long voyage. Parle-moi, *Oncle*. Je sais que tu m'avais empêché de te poser des questions.

– Je t'interdis de m'appeler *Oncle*. Tu n'entends rien, étourdi. Quand nous aurons atteint le village, je t'indiquerai le chemin à suivre [...]. Chaque fois que tu ouvres la bouche et que tu laisses échapper des paroles, tu renvoies l'air des poumons hors de la poitrine. Après, tu vas être dégonflé. Il n'y aura plus rien là-dedans.

– Je n'aurai plus d'air à l'intérieur du ventre alors [...]. Je n'ai jamais vu un cheval porter un autre cheval sur le dos. La mule, elle peut faire grimper une autre mule jusqu'au bout de l'univers.

Makéïko lui aboyait au creux des oreilles. Les cris éclataient autour de la tête et se prolongeaient intensément recouvrant tout le pourtour du corps (p. 191-192 : nous soulignons).

⁷⁰ LÉARD (J.-M.), « Du sémantique au sémiotique », *art. cit.*, p. 22.

⁷¹ NGANDU NKASHAMA (P.), *En Suivant le sentier sous les palmiers*, *op. cit.*, p. 16.

À la lecture de l'extrait ci-dessus, l'on se rend tout de suite compte que le dialogue est presque incompréhensible surtout du fait qu'on a du mal à savoir *qui* répond aux questions de Sadio Mobali, *qui* lui *parle* : est-ce « le doyen Marri » (qui est une chèvre qui parle), son « Oncle » ou « Makéiko », l'épouse d'Inchy-a-Fyàf ? Le « changement d'interlocuteur » marqué par l'alinéa, c'est-à-dire le passage à la ligne signalé par un trait, ne fait pas ressortir suffisamment la différence entre les personnes engagées dans le dialogue. Il s'agit donc d'un usage plutôt anormal de l'« alinéa », qui, d'habitude, est destiné à exprimer, « pour plus de clarté »⁷², le passage « d'une idée à une autre, d'une partie du sujet à une autre partie »⁷³. D'où cette impression de « folie » qui se dégage du texte ! Cependant, le procédé atteint son expression la plus pure lorsqu'apparaît un autre type d'« alinéas (ou séquences quasi oniriques) qui, surgissant aléatoirement, contestent toute intrigue »⁷⁴. Ainsi, dans *Yakouta* (p. 39 : nous soulignons), qui est tout entier tissé de blancs, de béances empêchant toute cohérence sémantique : « [e]lle était seule, au moment où elle a compris qu'elle ne connaîtra plus jamais le bonheur. Elle s'était laissée hisser par-dessus des hauteurs de vertige. Elle n'en éprouve pas encore le délire. *Cette prairie verdoyante, au milieu des grésillements. Son herbe tendre, dont le vert virait étrangement au bleu, et qui s'étendait par-delà la lumière du regard* » (l'on relèvera, en passant, la discordance créée par l'emploi simultané de trois temps inconciliables, le passé, le futur et le présent). La phrase soulignée est à proprement parler une séquence qui s'auto-engendre. Elle ne contient aucune particule anaphorique permettant de la rattacher à ce qui précède. Elle « surgit » apparemment *ex nihilo* et ouvre un espace de rêve ; le déictique qui l'introduit (« [c]ette ») ne répète pas du tout un fait ou une situation antérieure. D'où, l'impression d'effacement de toute référence ! Bien plus, l'on trouve chez Ngandu des plages textuelles où s'exprime carrément un refus de langages : « [l]empire des charognes s'est étendu jusqu'aux abords des lagunes. Le souffle de la bouche ne se transforme pas encore en une tempête. Ses doigts ont été brisés au moyen des bâtonnets secs en forme d'osselets. Il n'y avait même pas de coulevres autour des lianes et des joncs dans les marais » (*Yakouta*, p. 40). La structure appositionnelle des phrases annihile toute construction, toute impression d'enchaînement pouvant endiguer le morcellement et rendre possible la constitution d'une structure paragraphique. Contre l'assertif, c'est l'onirique qui prime ici, indiquant le déploiement infini des possibles.

⁷² *Grande Encyclopédie*, citée par SANDRAS (M.), « Le blanc, l'alinéa », *art. cit.*, p. 108.

⁷³ *Grande Encyclopédie*, citée par SANDRAS (M.), « Le blanc, l'alinéa », *art. cit.*, p. 108.

⁷⁴ CAMARA (B.), « L'horizon d'interrogation du nouveau roman », in *Langues & Littératures*, n° 7, janvier 2003, p. 293, Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal.

Encore un exemple de refus de langages : « [m]aintenant, bois ton lait, et tais-toi. Nous avons encore de la route à parcourir. Du bois qui a séché depuis dix ans. Face à des statues qui représentent des vertus cardinales. Une grande salle illuminée, tu sais, je suis hanté par un château de rêve » (*Le Doyen Marri*, p. 192). Propos décousus, sans suite logique apparemment⁷⁵ ! La sémiotique l'emporte de nouveau sur la sémantique : « [t]oute possibilité de référence est alors écartée et toute dimension sémantique est exclue. Le niveau sémiotique (signes linguistiques : monèmes) est seul retenu »⁷⁶. Ce qu'il faudrait retenir, en fin de compte, c'est la remise en question de la « fonction prédicative du langage »⁷⁷. Dispositif que l'on retrouve d'ailleurs chez des auteurs aussi différents que Mallarmé et Flaubert⁷⁸. Et ce qui crée un malaise dans le chef du lecteur, « c'est la trace de ce manque, de cette béance, de cette perte irrémédiable »⁷⁹. Cependant, il importe de souligner que, dans le domaine français, cette forme transgressive s'est souvent cantonnée dans les limites de l'acceptable. Par contre, elle tend à se constituer en un nouveau « genre » dans le champ littéraire africain francophone, où l'on découvre, depuis un certain temps, des textes de plus en plus cryptés, qui brouillent parfois de manière excessive les voix narratives (comme si le narrateur refusant de paraître comme la source directrice du sens s'en remettait finalement aux « lumières » de chaque lecteur !). Tel est le cas, par exemple, dans *Un Rêve utile* (1991) de Tierno Monémbo, dont Ngandu semble s'être inspiré et où les discours s'emmêlent et forment un amas confus : l'usage généralisé d'une parataxe à la Céline mine la logique de l'enchaînement narratif ; et même, la suppression du tiret alinéaire, qui sert à signaler le passage de la voix d'un personnage à celle d'un autre, ne fait qu'accentuer la béance sémantique⁸⁰.

3. Discours indirect libre, ironie et jeux de mots

Cependant, outre le dispositif alinéaire qui rend considérablement énigmatique le sens chez Ngandu, et qui apparente celui-ci à Monémbo, il y a lieu d'épingler deux procédés de brouillage discursif qui n'en perturbent pas moins le système référentiel : l'emploi fréquent du discours indirect libre et l'usage de l'ironie. Le style indirect libre a comme caractéristique principale d'entretenir l'équivoque. Il « se repère précisément aux décalages, aux discordances qui s'établissent entre la voix de l'énonciateur qui rapporte les propos et celle de

⁷⁵ Pour un autre exemple patent d'utilisation des trous qui rendent les propos décousus, voir NGANDU NKASHAMA (P.), *La Mort faite homme*, *op. cit.*, p. 180-182.

⁷⁶ LÉARD (J.-M.), « Du sémiotique au sémiotique », *art. cit.*, p. 50.

⁷⁷ SANDRAS (M.), « Le blanc, l'alinéa », *art. cit.*, p. 111.

⁷⁸ SANDRAS (M.), « Le blanc, l'alinéa », *art. cit.*, p. 111.

⁷⁹ SANDRAS (M.), « Le blanc, l'alinéa », *art. cit.*, p. 111.

⁸⁰ BRINKER (V.), « Vagabondages et déroutes », disponible à l'adresse [<http://la-plume-francophone.over-blog.com/categorie-10192207.html>], consulté le 11 février 2011.

l'individu dont les propos sont rapportés. L'énoncé *ne peut être attribué ni à l'un ni à l'autre* et il n'est pas possible de séparer dans l'énoncé les parties relevant univoquement de l'un ou de l'autre »⁸¹. Bourdieu relève cette forme comme faisant partie des stratégies discursives par excellence de la « conquête de l'autonomie ». Car, « c'est l'usage méthodique du style indirect libre qui laisse indéterminée, autant qu'il se peut, la relation du narrateur aux faits ou aux personnes dont parle le récit »⁸². Il ménage au narrateur la possibilité d'occuper une position autonome par rapport aux « lieux communs typiques d'un groupe »⁸³ ou aux « traits stylistiques propres à marquer ou à trahir l'adhérence ou l'adhésion à l'une ou l'autre des positions ou prises de position attestées »⁸⁴. Le procédé a des vertus démocratiques : il rend impossible la constitution d'un lieu central d'où s'originerait le sens du texte, par où se manifesterait un point de vue immédiatement tranchant ; il crée ainsi un espace neutre où l'auteur lui-même est curieux de ce que le lecteur lui apprendrait de sa propre œuvre.

Chez Ngandu, particulièrement, le recours au discours indirect libre contribue souvent à rendre difficile la question du *statut de la voix*, à compliquer la relation entre l'énonciateur qui cite et l'énonciateur qui est cité, au point qu'on ne sache point tout de suite *qui parle* des deux. Ainsi, dans *Le Doyen Marri* (p. 91)⁸⁵ : « [m]ais il (Sadio) se sentait réellement dégourdi. *Les espérances sont tissées de rayons de soleil, une ombre suffit à les anéantir* ». Tel qu'énoncé, le dernier propos ne peut être immédiatement attribué ni à Sadio, le héros (personnage du récit), ni au narrateur, du fait qu'il est affecté d'une marque typographique de rejet et n'est introduit par aucun verbe communicatif. Cependant, c'est l'examen attentif du contexte qui permet, dans une certaine mesure, de trancher : l'opposition entre les temps verbaux (passé : « se sentait » / présent : « sont tissées ») distingue l'histoire du discours, c'est-à-dire le temps de l'histoire ou le passé, où se trouve impliqué le héros, et le temps du discours ou le présent, qui circonscrit un « site linguistique »⁸⁶ où apparaît, de façon plus nette, l'intervention du narrateur. Dans ce passage (*Le Doyen Marri*, p. 28), par contre, où les temps verbaux ne jouent plus un rôle discriminatoire, on ne sait à qui attribuer l'assertion citée, typographiquement soulignée : « [I]épouse consciencieuse elle, s'était abandonnée à une désolation difficile à redéfinir, pour savoir si elle était feinte ou réelle, selon qu'elle gémissait ou qu'elle se lamentait. *Les lamantins n'allaient plus pouvoir boire à la source* ».

⁸¹ MAINGUENEAU (D.), *L'Analyse du discours*, op. cit., p. 149.

⁸² BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 163.

⁸³ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 163.

⁸⁴ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 163.

⁸⁵ Pour d'autres exemples de discours indirect libre, voir *Le Doyen Marri*, op. cit., p. 61 et 85.

⁸⁶ KAEMPFER (J.) & ZANGHI (F.), « La voix narrative », art. cit.

Est-ce à « l'épouse consciencieuse » (ce qui est possible) ou au narrateur, ou encore à un énonciateur anonyme, puisque, comme dans l'exemple précédent, le propos a une tournure aphoristique, même s'il garde le temps de l'histoire ? De toute façon, la citation pourrait bien être rangée dans la catégorie de la « citation-culture »⁸⁷ et renverrait à la subversion ironique d'une expression de Senghor, discourant sur le caractère essentiellement monolithique, traditionnelle et reproductrice de la création artistique et littéraire africaine : « [c]omme les lamantins vont boire à la source de Simal ».

Un autre exemple, choisi au hasard dans *Les Étoiles écrasées* (p. 47 : nous soulignons) : « [d]es phrases s'alignent dans sa bouche (= dans la bouche de Joachim Mboyo) : *engager des actions révolutionnaires, "la philosophie économique et sociale des mouvements qui expriment les désirs des masses misérables, pauvres, qui, pleines d'anxiété, espèrent en un avenir radieux"* ». Un lecteur superficiel pourrait croire en toute naïveté que les propositions soulignées relèvent de la pensée du héros, d'autant qu'elles « s'alignent dans sa bouche ». Cependant, le contexte révèle qu'il les rejette (d'où la *condescendance* qu'expriment les guillemets), les assimilant à des « recettes ramassées dans des manuels d'idéologies futiles » (p. 47) ou à « [d]es prétextes faciles qui s'étaient sur des manifestes scolaires, et qui n'ont jamais pu serrer les personnes humaines aux viscères, au point de les étouffer et de les projeter dans l'arène de la mort » (p. 47). Par le biais de ces quelques illustrations, l'on s'aperçoit que l'hétérogénéité des sources du discours dessine une « polyphonie » qui donne à voir les œuvres comme des expressions par excellence de l'autonomie, c'est-à-dire comme « de libres appels à la liberté des lecteurs »⁸⁸, inassignables à un seul lieu créateur.

De même que le style indirect libre instaure, par les effets d'indécidabilité des voix, l'ambiguïté discursive et récuse, pour ainsi, la dictature d'un centre sémantique ordonnateur, de même l'ironie, qui constitue une constante chez Ngandu, « *subvertit la frontière entre ce qui est assumé et ce qui ne l'est pas par le locuteur* »⁸⁹. Car, l'« ironie » suspend les prescrits linguistiques de clarté et de cohérence. Par elle, l'écrivain instaure un espace autonome de la parole en transgressant le principe de non-ambiguïté qui est au fondement de la communication linguistique. Le procédé ironique constitue ainsi « une attitude défensive, destinée à déjouer certaines sanctions attachées aux normes de l'institution langagière »⁹⁰. En effet, « l'auteur d'une énonciation ironique produit un énoncé qui possède à la fois deux

⁸⁷ MAINGUENEAU (D.), *L'Analyse du discours*, op. cit., p. 137.

⁸⁸ SARTRE (J.-P.), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1948, p. 139.

⁸⁹ MAINGUENEAU (D.), *L'Analyse du discours*, op. cit., p. 149.

⁹⁰ MAINGUENEAU (D.), *L'Analyse du discours*, op. cit., p. 150.

valeurs contradictoires sans pour autant être soumis aux sanctions que cela devrait entraîner. L'ironie apparaît alors comme « une ruse permettant de déjouer l'assujettissement des énonciateurs aux règles de la rationalité et de la bienséance publiques »⁹¹. Un exemple récurrent chez Ngandu : la dérision de l'humanité africaine. Ainsi, cet énoncé que l'auteur reprend, sous plusieurs variantes, presque dans tous ses romans : « [h]umanité dérisoire, sans attente et sans lendemain. La nôtre. Nous sommes rejetés à la périphérie de tout horizon d'espoir »⁹². C'est en réalité la voix de l'Autre, le colonisateur, qui parle par la voix du narrateur qui la fait passer pour sienne ; voix qui, en fait, est une question adressée sur le mode du défi à des destinataires précis. Faire passer, sans en avoir l'air, un message d'insurrection en direction des dominés, remettre en question le point de vue de l'Autre tout en parlant comme de ce même point de vue, telle est la stratégie que déploie cet appel du pied subversif.

Et même, au-delà de cette ironie mordante, il y a lieu de souligner comment, chez Pius Ngandu, les calembours ou les jeux de mots ne cessent de désarçonner le lecteur en rendant difficile l'identification des modalisations assertives. Bien plus, ils distraient souvent de l'intrigue et ouvrent, parfois au milieu des scènes de plus dramatiques, un espace de jeu surprenant, qui n'est pas toujours du goût de tous les lectorats. À ce point de vue, l'on ne pourra reconnaître à l'auteur congolais d'autre maître qu'Albert Thibaudet, cet « amateur de mots, volontiers piquants et paradoxaux »⁹³, qui, souvent, « se laisse entraîner par le seul plaisir, parfois enfantin, des sons parents »⁹⁴. Loin de revenir ici sur la dimension poétique des sonorités, dimension sur laquelle nous nous sommes étendu précédemment, nous voudrions tout au moins jeter une lumière sur une connotation plus subversive du phénomène de parenté phonique. Celui-ci a trait au paradoxe, à l'humour, au comique et, parfois, au désappointement soudain que peut créer l'association insolite des mots. Association qui peut rebuter le lecteur ou gagner son adhésion. Elle constitue, en effet, négativement un procédé parasitaire qui détourne l'attention de l'essentiel ou positivement une plage de repos, une pause, où se révèle quelquefois l'intention de l'auteur de se mettre au service des mots plutôt que de s'en servir.

Ainsi, dans *Le Doyen Marri* (p. 28), « lamente » appelle « lamantins » comme en un automatisme qui n'a que faire de la logique sémantique linéaire ou en une hardiesse

⁹¹ BERRENDONNER (A.) cité par MAINGUENEAU (D.), *L'Analyse du discours*, op. cit., p. 151.

⁹² NGANDU NKASHAMA (P.), *Un jour de grand soleil*, op. cit., p. 191.

⁹³ SPÂNU (P.), *Albert Thibaudet*, op. cit., p. 23.

⁹⁴ SPÂNU (P.), *Albert Thibaudet*, op. cit., p. 23.

langagière qui ouvre au jeu étymologique avec son cortège de « faux frères ». Là apparaît comme « une pente glissante »⁹⁵ indéfinie, qui apparente la composition scripturale à une navigation sans présage ou encore à une algèbre de correspondances réfléchie, fondée sur l'autonomie paradigmatique du signe. Il n'en est pas autrement, dans le même roman, dans des tournures à jeux sonores binaires, telles « [p]restige et prestance » (p. 110), « [i]l ne savait pas s'il devait *ramper* ou *ramer* à contre-courant » (p. 111 : nous soulignons⁹⁶), « ils *survivraient* à l'ouragan, s'il *survenait* » (p. 130), « *brigand* ? Tu gères une (sic) bouge de *truands* » (p. 95), « un *portrait* qui fait froid dans le dos [...] tu diriges ce *tripot* » (p. 95), « un marigot d'indigotier » (p. 57), « notre mémoire aux *fureurs* des univers en *fulgurances* » (*Le Pacte de sang*, p. 424), etc.

Ainsi, cette forge de mots table d'abord sur le rapprochement problématique de vocables sur fond d'une homonymie partielle, susceptible d'aiguiller sur de fausses pistes étymologiques, comme dans les exemples ci-dessus ou comme dans ceux que fournit *Le Pacte de sang*, notamment : « tout était fastueux. Et même, presque fastidieux » (p. 124) ; « cette terre traquée, et bien...truquée » (p. 86) ; « les mouettes qui volaient bas, au ras de la mer » (p. 102), etc. Ensuite, elle surenchérit sur la synonymie en usant largement de tours redondants ou d'hendiadys : « abrutie de calmants et de sédatifs assommants » (*Le Pacte de sang*, p. 106) ; « tintamarres désaccordés et disharmoniques » (*Ibid.*, p. 124) ; « une moue et un sourire moqueur » (*Ibid.*, p.74) ; « [i]l voulait démêler les fils invisibles, les mains habiles qui tiraient les ficelles » (*Ibid.*, p. 168), etc. Enfin, elle se fonde sur des possibilités étymologiques réelles, ainsi que l'indiquent les illustrations suivantes : le « corps magnétique et magnétisant de Kendio Muana Popi » (*Le Doyen Marri*, p. 134) ; « [i]l se contorsionnait et se tordait le buste » (*Ibid.*, p. 111) (« contorsionner » et « tordre » entretiennent une relation étymologique, puisqu'ils sont tous les deux formés sur le latin *torquere*, *torsi*, *torsum*) ; « [i]l était lourd, et il s'alourdissait encore davantage » (*Ibid.*, p. 94) ; « goutte articulaire [...] autour des articulations » (*Ibid.*, p. 95) ; « [l]eurs châtiments étaient tout tracés : ils disparaîtraient alors, sans laisser des traces » (*Le Pacte de sang*, p. 251) ; « une femme qui les (= les fesses) avait éminentes et imminentes » (*Ibid.*, p. 132) ; « la paix et la sécurité des personnes et leurs biens. Meubles et immeubles » (*Vie et mœurs d'un primitif*, p. 146) ; « autour des lueurs chancelantes des *chandelles* et des *candélabres* » (*Un Jour de grand soleil*, p. 264 : nous soulignons) ; « des *chandeliers* dorés avaient lancé des flammes

⁹⁵ SPÂNU (P.), *Albert Thibaudet*, op. cit., p. 24.

⁹⁶ Tous les autres mots soulignés dans la suite d'exemples, l'ont été par nos propres soins pour mettre en relief ce phénomène de jeux phoniques.

incandescentes (*Ibid.*, p. 349-350 : nous soulignons). Dans ces deux derniers exemples, la subtilité créatrice porte sur un jeu phonique suggestif, élaboré à partir de la racine commune, latine, *candela*, dont sont issus « chandelles », « candélabres », « chandeliers » et « incandescentes ».

Au total, ce dispositif verbal ne produit pas que des effets de gratuité langagière, mais également des mots d'esprit, des expressions réversibles et significatives dans les deux sens, un imaginaire étymologique jouant sur les racines lexicographiques et, enfin, de véritables calembours ou de véritables détournements parodiques d'adages ou d'expressions proverbiales ou consacrées. Ainsi, dans *Le Pacte de sang* (p. 127) : « il n'y a certainement pas de plus grande joie, que celle de se faire enterrer comme Marzeng » (au lieu de la parole évangélique célèbre : « il n'y a pas de plus grande joie que de donner sa vie pour autrui ») ; « ils ployaient sous le poids des parures, des médailles sonnantes et trébuchantes » (au lieu de : « monnaie sonnante et trébuchante ») (*Ibid.*, p. 126) ; « des étudiantes à la dérive qui tentent de gagner les points et les diplômes, à la sueur de leurs cuisses » (au lieu de : « gagner les points, les diplômes, à la sueur de leurs fronts ») (*Ibid.*, p. 280), etc. Ailleurs, dans *Le Doyen Marri* (p. 80) : « les ânes bien nés n'attendent pas le nombre des armées » ; « [i]l était tout pet tout flammes » (*Ibid.*, p. 134) ; « il venait de mettre la salle à pet et à sang » (*Ibid.*, p. 141) ; « [à] peine quelques semaines d'une conjugaison intermittente au passé composé moins-que-parfait » (*Ibid.*, p. 142 : le jeu se fonde sur l'usage déplacé de « conjugaison » pour « relation sexuelle », qui rend plaisantes les précisions temporelles auxquelles le narrateur a fait une entorse humoristique : « moins-que-parfait » a vite fait de remplacer « plus-que-parfait » !) ; ou encore dans *La Mort faite homme* (p. 182) : « [q]ui se sent morveux, se touche » ; « saulnier, prends ton van, et me donne un bousier » (p. 68 : voilà comment le comique prend le dessus sur le vers introductif – qui pourtant inaugure une tragédie – de la *Nuit de Mai* d'Alfred de Musset : « Poète, prends ton luth et me donne un baiser »!). L'on pourra également se référer à cet autre exemple repris de *L'Empire des ombres vivantes* (p. 34) : « [I]es fusils aboient, les caravanes cassent ». Et, ce qui constitue une atteinte grave à la sacralité institutionnelle, à cette parodie burlesque de l'hymne national du Zaïre, « La Zaïroise » (*La Mort faite homme*, p. 182) : « [m]aintenant, dans la paix retrouvée. C'est fini, nous sommes des couillons. En avant, nous étions indignité. Peuple bête, peuple fini à jamais »⁹⁷.

⁹⁷ Voici les paroles exactes de l'hymne, ici parodié : « Zaïrois, dans la paix retrouvée. Peuple uni, nous sommes Zaïrois. En avant, fiers et pleins de dignité. Peuple grand, peuple libre à jamais ».

L'on relèvera, enfin, ces vocables pleins de verve hilarante, dont un barbarisme fabriqué de toutes pièces, qui tournent en dérision la fameuse philosophie mobutienne, celle de l' « authenticité », ou certaines formules politiques éculées de l'époque : « la recherche de ma démencité [...]. Recours à la mendicité, à la démencité » (*Ibid.*, p. 184). Mieux : « dignité des valeurs tantantiques authentique » (« tantantiques » est un barbarisme forgé à partir de « authentiques ») (*Ibid.*, p. 182) ou encore « mon pet retrouvé » (*Ibid.*, p. 184), au lieu de « ma paix retrouvée » ; « [t]ous dans le derrière du Président » (*Ibid.*, p. 44), etc. ! Tous ces glissements sémantiques ne sont pas sans assaisonner les œuvres d'un grain de sel comique, d'un brin d'humour : il consacre des mélanges douteux, que la bienséance interdit, et qui, à proprement parler, relèvent d'un goût pour ainsi dire « irritant » (et l'on pourrait en trouver une illustration suggestive dans le domaine de la gastronomie, par exemple, comme lorsque, par défi, l'on se permet de verser de la limonade dans une coupe de Dom Pérignon !).

Enfin, en ce jeu de mots qui instaure comme une démultiplication référentielle égale à « l'a-référentiel », il y a également lieu d'inclure les usages diaphasiques évoqués précédemment. Ceux-ci résultent d'un mélange détonnant de mots ou de portions d'expressions appartenant à des genres de discours différents, notamment l'usage du vocabulaire commercial ou médical dans des contextes inattendus. Juste deux exemples, pour en donner une certaine idée : « [j]'assume les intérêts moratoires sur le chèque de la misère » (*La Mort faite homme*, p. 184) ou encore « ils devaient démonter les bras et les maxillaires, les duodénums et les rectums » (*Le Doyen Marri*, p. 128). Le problème qui se pose ici est celui des limites des « champs discursifs » et de la possibilité de circulation des énoncés appartenant de manière respectueuse aux différents champs. Transporter ainsi, sans apprêt, les mots d'un univers à l'autre ne peut relever que d'une subversion que n'encourage guère l'institution langagière ! Et même, l'entreprise conduit à poser la question du droit à tenir tel ou tel autre langage ou la question du statut du locuteur : un langage propre à celui qui exerce une fonction médicale et qui en possède les titres, par exemple, serait tout à fait déplacé, voire ridicule, dans la bouche de quelqu'un ne faisant pas partie du métier, etc. Alors qu'en réalité les frontières disciplinaires, qui gèrent la circulation énonciative, résultent, comme l'ont démontré les travaux foucauldien, d'une contingence historique.

À cet usage hétéroclite s'ajoute un certain ton déréalisant, qui laisse de la « place pour les forces obscures, l'enlissement, le morbide »⁹⁸ – nous y reviendrons. L'effet combiné du

⁹⁸ BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 222.

fantastique et des désobéissances langagières indique alors l'amorce d'une révolution littéraire. Même s'il s'agit là d'un trait postmoderniste, observable au sein de toutes les littératures du monde, où se manifestent à l'heure actuelle « un **goût prononcé pour les détournements, parodies, collages, énigmes, emboîtements, mélange des genres et des tons** » (sic)⁹⁹. Cette caractéristique n'est pas sans amener l'impression d'une épaisseur d'étages sémantiques inépuisables et d'un engendrement perpétuel de plages signifiantes chaotiques ou d'une opacité parfois irréductible, et qui ruinent les possibilités d'isotopie univoques. Et il ne paraît pas indifférent de souligner ici les implications qui découlent de cette intrusion du « chaos » dans les structures normées de la littérature. C'est là ce qu'Édouard Glissant a assimilé, dans une perspective identitaire, au « droit pour chacun à l'opacité »¹⁰⁰; ce qu'il a vu comme la condition de possibilité des « littératures du monde »¹⁰¹. En effet, souligne-t-il, « [i]l ne m'est plus nécessaire de "comprendre" l'autre, c'est-à-dire de le réduire au modèle de ma propre transparence, pour vivre avec cet autre ou construire avec lui. Le droit à l'opacité serait aujourd'hui le signe le plus évident de la non-barbarie »¹⁰². Le propos revient de façon ironique sous la plume de Ngandu, au sujet de la prétention occidentale à tout comprendre : « [v]ous voyez, nous sommes capables de vous comprendre, autant que nous comprenons l'enfant laotien ou khmère, le moine bengali ou le paysan arumbaya ! » (*Vie et mœurs d'un primitif*, p. 153).

C'est assurément en écho à cette pensée de Glissant que l'écrivain congolais, parlant des ruptures majeures intervenues entre-temps dans le champ littéraire africain francophone, mentionne la posture novatrice des « jeunes Poètes révoltés [qui] s'installent à l'intérieur d'un espace du chaos premier, d'où ils reprendraient des formes entièrement originelles et originaires »¹⁰³ ou encore des « éléments fictionnels ou même métaphoriques qu'ils déploient à l'intérieur de leurs œuvres [qui] s'exécutent tous autour d'un lieu de préexistence chaotique, pris dans les trances des confusions et des ambiguïtés fondamentales »¹⁰⁴. L'expression « [l]ittérature de l'anomie et de la déviance », consignée dans l'*Errance* de Ngal¹⁰⁵, désigne la même réalité, cet espace explosif qu'ouvrent des formes rebelles, qui refusent de suivre les itinéraires narratifs tout tracés et empruntent des chemins détournés. Il s'agit là d'une

⁹⁹ FLIEDER (L.), *Le Roman français contemporain*, Paris : Seuil, 1998, 96 p. ; p. 57.

¹⁰⁰ GLISSANT (É), *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard, 1996, 147 p ; p. 71.

¹⁰¹ GLISSANT (É), *Introduction à une poétique du divers*, op. cit., p. 71.

¹⁰² GLISSANT (É), *Introduction à une poétique du divers*, op. cit., p. 71.

¹⁰³ NGANDU NKASHAMA (P.), *Ruptures et écritures*, op. cit., p. 330.

¹⁰⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), *Ruptures et écritures*, op. cit., p. 330.

¹⁰⁵ NGAL (M. a M.), *L'Errance*, op. cit., p. 133.

poétique qui donne du souffle à la « contestation de la référence »¹⁰⁶, à la mise en question de « la prise en charge de l'univers, des actions et des choses, c'est-à-dire la syntaxe, l'énonciation et la sémantique (univers, monde possible) »¹⁰⁷. Du coup, c'est « la nature littérale du texte »¹⁰⁸ qui prime et qui refuse « de s'effacer derrière le référent »¹⁰⁹. D'où cet aspect d'insoumission à la tradition textuelle et cette action de libération vis-à-vis de la routine à laquelle nous ont habitués les démarches cognitives classiques.

¹⁰⁶ LÉARD, « Du sémantique », *art. cit.*, p. 41.

¹⁰⁷ LÉARD, « Du sémantique », *art. cit.*, p. 41.

¹⁰⁸ LÉARD, « Du sémantique », *art. cit.*, p. 42.

¹⁰⁹ LÉARD, « Du sémantique », *art. cit.*, p. 42.

CHAPITRE X. DÉRÉALISATION DU RÉEL, MÉTHODE MYTHIQUE, MYTHES ET PHÉNOMÈNES PARANORMAUX

C'est ici le moment d'aborder un problème resté pendant, mais qui pointait déjà dans les anfractuosités des dispositifs essentiels à l'expression de l'autonomie du signe. À savoir, celui de l'imaginaire généré par l'écriture. Car, note Jean-Claude Vareille¹, « [s]'il est vrai que l'écriture produit du texte (comment pourrait-elle ne pas le faire ?), elle produit (ou reproduit) aussi du *fantasme* et de l'*imaginaire*. Le corps de l'œuvre n'est pas seulement prétexte à expériences langagières ; il vise quelque chose en dehors de lui, même si ce quelque chose ne peut être saisi ; si le langage ne *signifie* pas toujours, à tout le moins *désigne-t-il* ». Deux types d'imaginaire définissent ici l'autonomie du littéraire par rapport à l'anecdote et au fait divers : la transmutation inattendue et permanente du réel le plus banal en des tableaux fantastiques ou fantasmagoriques – ce que, étudiant le phénomène chez William Faulkner, Michel Gresset a assimilé à « une intensité visuelle qui peut être sur-réalisante »² ou encore « dé-réalisante »³ –, et l'usage effectif des motifs mythiques ou des mythes.

1. Méthode mythique ou effets de la métaphorisation généralisée

Ainsi, chez Ngandu, le regard perce toujours le donné sensible qui, en réalité, échappe à une appréhension unidimensionnelle. Il porte toujours au-delà, comme fasciné par autre chose qui dépasse les contingences apparentes. C'est là ce qu'on pourrait appeler d'une expression qu'affectionnait T. S. Eliot la « méthode mythique »⁴ ; ou encore l'effet de la « métaphorisation »⁵ généralisée, qui présente les faits et les phénomènes toujours en association analogique avec d'autres données. Ce qui les fonde, en fin de compte, sur un « réel » plus abouti. Entre le réel et l'onirique, plus de transition, puisqu'à tout moment tout peut basculer et s'enfoncer dans les profondeurs du rêve⁶ : « [n]ous avons fixé un point invisible au lointain, fascinés par le paysage devenu vague [...]. Des choses qui pouvaient

¹ VAREILLE (J.-C.), « À propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage », in *Études Littéraires*, Vol. 17, n° 1 [*Le Mythe littéraire et l'histoire*], avril 1984, p. 14.

² GRESSET (M.), *Faulkner ou la fascination*, Paris : Klincksieck, 1982, 180 p. ; p. 172.

³ GRESSET (M.), *Faulkner ou la fascination*, *op. cit.*, p. 172.

⁴ NNGHAUSEN (L. H.), « Madame Bovary et le martin-pêcheur de Caroline. Régionalisme et modernisme dans *Sanctuaire* », disponible à l'adresse [http://www.uhb.fr/faulkner/wf/french/articles_french/madame_bovary_et_le_martin.htm], consulté le 29 mai 2009.

⁵ VAREILLE (J.-C.), « À propos de Claude Simon », *op. cit.*, p.

⁶ Le même phénomène a été observé chez Stendhal. Voir à ce sujet, DUBOIS (J.), *Stendhal. Une Sociologie de la littérature*, Paris : La Découverte, 2007, 251 p. ; p. 62.

remuer toutes seules, se déplacer. D'autres se métamorphosaient peut-être en tarentules géantes, en scorpions venimeux, en vipères munies de têtes triangulaires, en fauves de brousse » (*Mariana*, p. 75). Ailleurs : « des images s'assemblaient dans le regard. Elles se recomposaient en des oiseaux énormes qui effectuaient des bonds prodigieux. Des aigles tournoyaient autour des hibiscus agitant des visages erratiques » (*Le Doyen Marri*, p. 67-68). La « vue » se transforme « en vision » ou en « voyance », sur le mode d'une « épiphanie »⁷.

Il y a là une empreinte incontestable de William Faulkner sur l'auteur congolais, et même celle, plus incisive, de Claude Simon. En effet, la dimension lyrique et cosmique des œuvres telles *L'Empire des ombres vivantes*⁸ et *Yakouta* reconduisent cette propension propre au « gigantisme » de l'esthétique simonienne, cet « agrandissement épique en puissance, une divinisation en cours des actants et des personnages »⁹. Dans *Yakouta* en particulier, les descriptions impressionnent par leur ouverture constante au grand, à une mythologie du titanesque qui relègue au second plan le contexte de leur formulation : « [a]lors les yeux se sont mis à se dilater. On dirait qu'ils étaient frappés d'épouvante [...]. Le temps est vaste et infini. Le jour se prolonge par delà les plaines, jusqu'à l'invisible » (p. 16). Ou encore : « La scène se déroule devant elle [=Yakouta] à la manière d'ombres géantes évoluant sur une tranche du crépuscule » (p. 19) ; « [d]es chairs bourrelées qui frémissent et remuent violemment. Des mains grosses, pleines de mixtures affreuses, d'herbes macérées » (p. 20), etc. Tout a lieu sous le signe de la *démésure*. C'est qu'ici l'usage fréquent du « comme si » (doublé d'expressions équivalentes : « pour savoir si », « apparaîtrait comme »), à la manière simonienne¹⁰, convoque la dimension surnaturelle, épique des scènes, leur prégnance métamorphique : « [l]e ventre est couvert maladroitement, laissant percer des côtes efflanquées, comme si la poitrine avait été mangée de l'intérieur » (p. 14) ; « elle [Yakouta] s'interroge pour savoir s'il va se réduire en sable émietté, ou se durcir comme du charbon, avant de s'éparpiller en cendres ». La perception des faits est ainsi soumise à des métamorphoses imprévisibles, qui déréalisent le réel, quand ils n'indiquent pas de véritables scènes de sorcellerie (p. 16-24). L'horrible, le hideux et le macabre sont érigés en de véritables catégories esthétiques¹¹. Rien n'est banal, tout participe de correspondances infinies dont est tissé l'univers : un simple regard dévoile souvent un cataclysme à venir, une

⁷ GRESSET (M.), *Faulkner ou la fascination*, op. cit., p. 176.

⁸ Voir d'autres exemples dans *L'Empire des ombres vivantes*, op. cit.

⁹ VAREILLE (J.-C.), « À propos de Claude Simon », art. cit., p. 17.

¹⁰ VAREILLE (J.-C.), « À propos de Claude Simon », art. cit., p. 17.

¹¹ Il ne paraît pas indifférent de relever cette méthode mythique jusque chez des auteurs comme NIGER (P.) (*Les Grenouilles du Mont Kimbo*, Paris : Présence Africaine / Maspéro, 1964, p. 173), qui annonce déjà Pius Ngandu.

ouverture sur le sacré. Au fond de la part terrestre de l'homme gît un appel du large, une mythologie stellaire qui l'articule sur l'infinitude de l'éternité.

Il n'est pas jusque dans des récits comme *Mariana* où n'éclate ce pouvoir imaginant illimité qu'on a également observé chez un auteur comme Raymond Roussel¹² et qui est capable d'opérations métaphoriques les plus inouïes, à l'instar du fait de transformer de simples craquelures murales en des « statues de plâtre se [dressant] avec insolence » (*Mariana*, p. 50) ou des existences banales en un univers mythique – ou encore, comme dans *Le Doyen Marri* (p. 190), capable de faire remonter sur la scène du quotidien des « corps rigidifiés par la mort » ou « [d'ouvrir] les sépultures pour faire sortir des macchabées qui avaient pourri de l'autre côté des marais ».

Qui reconnaîtrait alors l'histoire d'une famille ouvrière congolaise dans ce roman si déconcertant qu'est *Mariana*, narré à la deuxième personne ? Rendu impotent suite à un malheureux éboulement dans des mines de diamants, un ouvrier se retrouve cloué sur son grabat, dans le dénuement le plus total. Adieu donc l'espérance d'une promotion, qui, à la faveur des médailles de mérite – dont celle de Méka est devenu un paradigme, aurait fait passer la famille des taudis en ruines à l'espace promis de la ville gorgée de lumière, qui prend figure de paradis ! Mais entre cette réalité si prosaïque et sa narration se déploie une stratégie fantasmatique, prise en charge par le fils de l'ouvrier (désigné sous le nom de *Tatu Mwenu*), qui mêle onirisme et réalisme (« [j]e ne sais plus à quel moment j'ai plongé dans le véritable rêve » [p. 18]). Sevré très tôt d'une présence maternelle tutélaire dont il continue à espérer le retour, celui-ci, qui semble nager en pleine hystérie, transfère son désir en une jeune fille plus imaginaire que réelle, qu'il aurait connue en son enfance et dans laquelle il cherche désespérément à noyer son angoisse, l'identifiant à l'image mythique d'une mère parfaite ou à la Vierge Marie (« [l]'image te représentait toi, à côté d'une peinture archaïque du Christ ressuscité sortant du tombeau » [p. 47]). Le récit lui-même échappe à la réalité en s'enroulant en un monologue intérieur monotone : « [j]'ai repris le monologue à travers une rêverie insaisissable » (p. 46). Simple névrose obsessionnelle, dirait-on ! Mais n'est-ce pas là, en ces « nouvelles maladies de l'âme »¹³ qu'il faudrait voir, à la suite de Julia Kristeva, la lueur de nouvelles pistes de créativité qui confirment le déclin des idéologies rationalistes et positivistes que le vieux continent a répandues dans le monde ?

¹² FOUCAULT (M.), *Raymond Roussel*, Paris : Gallimard, 1963, 216 p.

¹³ KRISTEVA (J.), *Les Nouvelles maladies de l'âme*, Paris : Fayard, 1993, 351 p.

2. Le recours aux motifs mythiques et aux mythes

Au total, il n'y a pas, dans l'œuvre de Ngandu, qu'une mise en jeu des vertus fantasmatiques de la perception ou de l'énonciation. On y trouve également des références à certains mythes célèbres, à des créatures mythiques ou à des personnages de mythologies anciennes, qui participent de ce Jean-Claude Vareille appelle le « rehaussement par assimilation aux grands héros archétypaux »¹⁴. Ainsi, dans *Un Jour de grand soleil* (p. 199) : « [d]es murs chancelaient affreusement, pris de trances et de sortilèges. Les ombres se changeaient en têtes de cloportes, en corps de *centaures*. Leurs cornes s'emmêlaient dans la poitrine de Zôra Lou » (nous soulignons). Ailleurs, dans *Le Doyen Marri* (p. 56) : « [d]es tôles résonnaient étrangement en bégayant des craquements sonores, comme si elles avaient été pilonnées par les grêles d'une *pluie diluvienne* » (nous soulignons). Sont ainsi évoqués en ces passages ces êtres fabuleux de la mythologie grecque, mi-hommes mi-animaux, que sont les centaures ; de même, de biais, la légende hébraïque de Noé, au travers de son motif le plus significatif qu'est le déluge. Dans *Un jour de grand soleil* (p. 21-22), le « parricide » auquel participe Elsa, soutenue par son ardente passion pour Khédamawit, est une réécriture du parricide d'Oreste à l'instigation d'Électre, sa bien-aimée : ici et là, l'amour devient l'absolu qui abolit tout lien naturel et pose la liberté comme une exigence qui n'a pas de prix. Il y a lieu de multiplier indéfiniment les exemples, mais, faute de place, nous ne nous arrêtons ici qu'à quelques illustrations prises au hasard. Dans *Le Pacte de sang* (p. 30), l'on pourrait relever, entre autres, cet extrait qui renvoie à la légende d'Icare : « Et si elle (= Sanga) ne pouvait disposer d'ailes vigoureuses pour soutenir l'élan, elle s'écraserait du haut du ciel, sur les falaises de la mer ». D'ailleurs, en ce même roman, la métaphore tend plus que jamais à s'approfondir en une figure de métamorphose des êtres, qui, par leur apparence et leur profil moral, réfléchissent un bestiaire propre à la fable ou une mythification proche d'une totémisation. À l'exemple de Yepiya avec « son regard de fauve de brousse » (p. 35), de tel personnage qui se fait traiter de « vieille hyène » (*Ibid.*), de Vehi Grayi assimilé à une « musaraigne » et à une « taupe » (p. 166), d'Epotang identifié à une « araignée » (p. 173), Malolisa à un « corps de mastodonte phénoménal » (p. 182), les « Jimbongs », tortionnaires impitoyables, à « des grenouilles dans les marécages » (p. 200), Mâzo à un « colibri » (p. 211), etc. La fluidité perceptive, qui rend possible, de manière permanente et sans transition, le passage d'une espèce à l'autre, inscrit dans le texte un grouillement de formes qui échappent à la fixité imaginative.

¹⁴ VAREILLE (J.-C.), « À propos de Claude Simon », *art. cit.*, p. 18.

Cependant, outre ces détails qui apportent au roman susmentionné un gradient appréciable d'imaginaire, il existe des schèmes mythiques plus cohérents, qui en constituent l'une des clés thématiques. Ceux-ci se rapportent aux « origines », à la place et au rôle de la femme dans la cité et sont transposés dans le mythe de la Terre-Mère. En effet, l'auteur congolais reconduit la question du « genre » au cœur des sociétés humaines, en prenant comme point de départ sa propre communauté, la société *luba*, dont Mabika Kalanda a démontré l'essence fondamentalement matriarcale¹⁵ (le renvoi à cet auteur s'effectue sur le mode purement anagrammatique, au travers des noms d'un personnage : *Mabisalo Kazelo* : nous soulignons). Son œuvre participe à sa manière de ce vaste mouvement de révision des valeurs mondiales, qui passe par une dénonciation du caractère arbitraire de la domination masculine comme fondement des institutions humaines¹⁶. Partant, elle croise les préoccupations « gynocentriques » qui gisent au plus profond de « la littérature et l'art féministes contemporains »¹⁷. Le mythe *luba* de *Sang'a-Lubangu* que l'auteur réécrit dans *Le Pacte de sang*, atteste de l'existence d'un originaire « maternel », national, qui cimente la conscience historique d'unité primordiale d'un peuple. Cependant, le fil en est si ténu qu'il s'évanouirait si l'on cherchait à l'approfondir, noyé qu'il est dans des tranches d'histoires picaresques. N'empêche qu'il soit bien présent, dit en un langage crypté, qui déploie son propre espace de signification.

Ce mythe, dispersé en divers motifs symboliques, peut être reconstitué à partir de quelques indices lourds de significations. Il y a d'abord le nom de l'une des héroïnes qui l'évoque directement : *Sanga*. Le point de départ en est un événement réel, qui a eu lieu au Katanga, dans la région habitée aujourd'hui par la tribu des *Basanga* :

le milieu tellurique du Lac Sanga, affirme Pius Ngandu, a été marqué par un séisme géologique qui lui donne la forme d'une grande cicatrice dans la couche tectonique. La même faille est reliée à l'axe du grand rift qui prolonge la fracture vers le lac Tanganyika. Les cités antiques ont été englouties sous les eaux et les marécages. Des recherches méthodiques qui avaient été inaugurées dans les années 1975-1977 par les équipes du Département d'anthropologie de Lubumbashi avaient permis de découvrir des vestiges impressionnants dans les cavités sismiques et les nappes alluviales. Il faut rappeler ici l'indécence stupide des autorités provinciales de l'époque qui avaient autorisé le dragage du lac [...]. Des statuettes

¹⁵ MABIKA (K.), *La Remise en question. Base de la décolonisation mentale*, Bruxelles : Remarques Africaines, 1965.

¹⁶ BOURDIEU (P.), *La Domination masculine*, Paris : Seuil, 1998, 134 p.

¹⁷ FEMAN ORENSTEIN (G.), « Une vision gynocentrique dans la littérature et l'art contemporains », in *Études Littéraires*, n° 1, Vol. 17, avril 1984, p. 143-160.

extraordinaires en or, des pièces de monnaie datées de l'époque pharaonique avaient été trouvées dans les falaises et les anfractuosités. Nul ne sait cependant où ce trésor a pu être transféré, ni à quel type de bradage se sont livrés les fanatiques de « l'authenticité » qui se pavanaient alors au sein du Parti inique (sic). Il ne sera peut-être jamais récupéré par ses détenteurs légitimes, et des filiations probables avec l'Égypte ancienne ne pourront jamais être attestées sur base des hypothèses et des témoignages vérifiables¹⁸.

C'est sous la forme d'une légende que des peuples ayant habité ces régions sinistrées ont conservé la mémoire d'une catastrophe, qui explique leurs « migrations forcées vers les territoires environnants »¹⁹ et qui a effacé la trace de leur filiation avec l'Égypte pharaonique²⁰. La quête de Josiane, qui recherche Sanga, est donc une anamnèse, un voyage orphique vers des origines maternelles, « englouties ». La « cicatrice au bas-ventre » de Sanga (*Le Pacte de sang*, p. 29), qui constitue le lieu où s'arrime la passion qui liait Sanga à Josiane, renvoie à la « cicatrice dans la couche tectonique » du « Lac Sanga », effondré « suite à un séisme important au début du millénaire, dans le prolongement du rift valley qui part du lac Tanganyika pour longer le parcours du Nil blanc »²¹. Ngandu a donc su donner corps et vie à un sinistre naturel en recourant à une métaphore ou un symbolisme cosmique : un lieu géographique s'identifie à un personnage actantiel, qui révèle la propension africaine à s'allier à la Nature, à pactiser avec elle, plutôt qu'à la considérer comme un obstacle à supprimer. L'auteur congolais a su tirer d'un mythe des effets personnels, qui fondent un événement passager en éternité. Et la leçon qui peut en être dégagée est simple : un peuple qui n'a pas de mythe étiologique ou qui ne sait d'où il vient est un peuple perdu, qui ne bénéficie alors d'aucun repère identitaire capable d'impulser une orientation à sa quête du futur : « [t]ant que la bécasse blessée plane autour du marigot, ses pattes ont la force de la porter dans les airs. Mais dès qu'elle s'écarte de la source nourricière, elle ne devient rien d'autre qu'une proie pour les rapaces » (*Le Pacte de sang*, p. 29).

L'endroit à jamais disparu où s'est épanouie une brillante civilisation, dotée d'une métallurgie avancée, devient la Terre-Mère, le mythe d'où un peuple conçoit l'autonomie de sa puissance et de ses origines : « Josiane se devait de rester attachée à la source. Il fallait retrouver Sanga, ce soir, cette nuit, à cet instant. Il fallait rejoindre cette puissance

¹⁸ NGANDU NKASHAMA (P.), « Littératures, langues et ethnicités : le pluriel », *art. cit.*

¹⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), « Littératures, langues et ethnicités : le pluriel », *art. cit.*

²⁰ Lire également à ce sujet RUBANGO (N. Y.), « Des Égyptiens et Pharaons d'Afrique Centrale », disponible à l'adresse [<http://www.ulaval.ca/afi/colloques/colloques2006/PDF/III-2%20Nyunda%20RUBANGO.pdf>], consulté le 10 novembre 2009.

²¹ NGANDU NKASHAMA (P.), « De la métaphore à l'image mythique », *art. cit.*

placentaire où éclosent les vieilles pierres, où se nourrissent la vie et la mort » (*Ibid.*). Et l' « enfant » que Josiane ramène au temple, en épilogue de sa recherche passionnelle, c'est l'avenir d'un peuple ou l'avatar d'un Moïse qui retrouve enfin ses origines (on remarquera l'inversion paradigmatique) ou le retour au bercail de l'Enfant prodigue, en cette terre « gluante », faite de « joncs du marais, entre les roseaux, les plantes coupantes, qui déchiraient comme des rasoirs », c'est-à-dire en même temps dans la région de Sanga et en Égypte, sur les bords du Nil. Le roman se conçoit ainsi comme une catabase (p. 336), une descente dans les profondeurs du soi identitaire, et, en même temps, comme une anabase, un voyage astral, une montée vers l'Autre Mère (p. 333 : « il faudra monter encore [...]. Alors, nous déboucherons sur la grande plaine inondée des lumières bleues, des lumières rouges »). Le trajet suivi par Josiane est initiatique : il passe par l'épreuve du feu qui consume et débouche sur les eaux matricielles de la renaissance. Le monde livré aux flammes (le feu est, en effet, l'un des attributs de la divinité féminine), c'est cet « univers affolé, mais déprédateur, impitoyable pour les damnés, vorace pour les humiliés, atroce pour les vaincus » (p. 17). C'est l'enfer où vivent des êtres ployant sous les chaînes de la dictature, des « fous » qui ont perdu tout sens d'orientation. Et ce que le récit affirme finalement en sourdine, c'est l'impossibilité de concevoir une *herméneutique* des cultures et de l'histoire africaines subsahariennes qui n'ait son fondement aux sources « égyptiennes » du Nord-Katanga²². Hors de ce cadre, il n'y aurait qu'errance et folie. Car, comme il a été démontré dans *Le Fils de la tribu* (1983), « [l]a perte de la mémoire, c'est la perte de ses repères, c'est également la perte de son âme »²³.

En plus des aspects historiques et mythiques limités au contexte congolais, le symbolisme androgyne des amours de Josiane et Sanga pourrait s'intégrer dans la perspective plus universelle des revendications féministes actuelles. Car, à la faveur des avancées spectaculaires réalisées par les nouvelles techniques génétiques, il est aujourd'hui concevable que deux personnes de sexe féminin puissent amener au monde un enfant susceptible d'être considéré comme le fruit d'une passion commune. Sanga peut être ainsi assimilée à une mère porteuse (qui a offert son sein pour l'opération de réimplantation d'un embryon obtenu par fécondation *in vitro*) et Josiane à une femme qui a donné l'ovocyte ayant servi à cette fécondation, étant elle-même dépourvue d'utérus (des suites d'une opération chirurgicale ; d'où la « cicatrice au bas-ventre » : « elle n'allaitera jamais. Et son

²² NGANDU NKASHAMA (P.), « De la métaphore à l'image mythique », *art. cit.*

²³ ABOMO-MAURIN (M.-R.), « La recherche de la terre : une lecture du *Fils de la tribu* », in Pius Ngandu Nkashama, *op. cit.*, p. 271.

ventre asséché comme une terre aride, ne germera jamais [...] : elle ne connaîtra jamais les heures lumineuses de l'accouchement » [*Le Pacte de sang*, p. 106-107]). Le roman constitue ainsi une remise en question de « nos vieux critères de la fécondité »²⁴. En effet, « lorsque plusieurs femmes peuvent participer au processus maternel, comment déterminer laquelle sera dite "féconde" ? Dans le cas de "maternité éclatée", est-ce celle qui donne l'ovocyte ou celle dont le ventre accueille l'embryon ? »²⁵.

Conséquence : les « organes du corps » perdent « leur caractère impérialiste »²⁶ qui déterminait de façon tranchante la différence des sexes. La nécessité naturelle tend à se muer en une contingence rapprochant la maternité de la paternité. Seul le désir semble primer, qui rend vacillantes les catégories traditionnelles servant à fonder la division sexuelle. Transposé sur le plan du mythe congolais déjà évoqué, ce phénomène signifierait que le pays de Sanga, situé aux sources du Nil, a servi de « matrice » ou de berceau à une civilisation qui est allée s'épanouir plus loin sur le cours supérieur du Nil : la mère porteuse et la mère éleveuse prendraient ainsi toutes part à la même joie, celle d'avoir donné jour à l'enfant et celle d'en avoir assuré la « paternité », en le présentant au « Temple ».

Cependant, d'autres implications du même mythe restent possibles. Notamment, celle de la quête écologique d'une antiquité matrifocale de toute l'humanité. En effet, à un moment crucial, où l'existence humaine est menacée d'extinction du fait d'une gestion calamiteuse de la nature, « il n'est pas surprenant, note Gloria Feman Orenstein, que des artistes et écrivains cherchent un mode d'expression symbolique qui fasse appel aux anciennes images et aux pouvoirs de la Déesse créatrice [...] pour annoncer un nouveau cycle de création, et, comme les artistes d'autrefois, pour créer leur propre univers mythique ». Cette recherche d'une position idéologique et esthétique qui dénonce le système mondial d'une phallocratie oppressive se traduit dans *Le Pacte de sang* par la mise en œuvre d'une géographie politique explicite. La femme, avec tout ce qu'elle représente de sensibilité, d'affection et d'amour, s'y trouve reléguée dans les marges du silence, surtout en

²⁴ BADINTER (E.) cité par HAMBURSIN (M.), *Textes en archipels. Anthologie*, Bruxelles : De Boeck Duculot, 2000, 3^e éd, p. 404.

²⁵ BADINTER (E.) cité par HAMBURSIN (M.), *Textes en archipels, op. cit.*, p. 404-405.

²⁶ BADINTER (E.) cité par HAMBURSIN (M.), *Textes en archipels, op. cit.*, p. 404.

cas de deuil. Car, comme l'a remarqué justement Mustapha Safouan commentant un ouvrage de Nicole Loraux²⁷ :

Tout *pàthos* affectant les citoyens est un danger, et le *pàthos* le plus dangereux est celui que suscite dans la cité la mort de ses fils. La discontinuité introduite par la mort ne doit pas empêcher de continuer la vie de la cité. La communauté civique tente de circonscrire le *pàthos* du deuil à l'intérieur de ses rites. Les excès et les débordements sont réprouvés. Or, les débordements et les lamentations ressortissent à une attitude féminine. L'exclusion du deuil est donc une exclusion des femmes, dont la participation aux funérailles, même privées, est soumise à des limitations très strictes.

Le Pacte de sang s'ouvre effectivement sur une scène qui nous plonge au cœur de la question : « [l]e poète venait d'aiguiser sa voix et d'accorder les lianes souples de son *likémbé*, il s'apprêtait à psalmodier les versets et les *oh leu leu !* qui donneraient le branle au chœur des femmes, lorsqu'avaient surgi les brigades disciplinaires des Militants [...]. Alors, le silence avait pesé sur toutes les épaules » (p. 9-10). Les funérailles d'un des hauts dignitaires d'un régime despotique permettent au narrateur de circonscrire les modalités d'une politique des sexes qui assigne à la femme une place qui ne soit pas en prise avec l'espace public, réservé à l'homme et à la gestion de la cité. Il ne faudrait donc pas que des épanchements lyriques viennent inutilement perturber la bonne marche des affaires publiques. Ce souci est bien là, net, repris en quelques expressions récurrentes : « [à] peine le groupe avait-il franchi les grillages rouillés du jardin [...] qu'avaient surgi les brigades disciplinaires, avec leurs bâtons mal effeuillés dans les mains. Alors, la cohue s'était dispersée, les femmes s'étaient éparpillées dans tous les sens [...]. Et le silence pesait sur toutes les épaules, lourd, lourd ! » (p. 12-13). Évoqué dans le cadre d'un scénario qui a lieu dans un contexte africain, le problème n'en concerne pas moins le monde entier. En effet, Shakespeare, pour ne citer que lui, s'y est déjà penché dans « Richard III, acte IV, dite "scène des mères" »²⁸. Que signifie donc cette sorte de conspiration ourdie autour de la femme et qui indique à la fois comme une fascination pour son être et une horreur de ce qu'il représente ? À quoi renvoie cette clôture qu'on s'empresse de déployer autour de tout ce qui signifie la féminité ? La « Mère

²⁷ SAFOUAN (M.), « Sur "Les mères en deuil", de Nicole Loraux », disponible à l'adresse [[http : //www.freud-lacan.com/articles/article.php?url_article=msafouan40995](http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?url_article=msafouan40995)], consulté le 13 mars 2009. Voir également LORAUX (N.), *Les Mères en deuil*, Paris : Seuil, 1990, 152 p.

²⁸ SAFOUAN (M.), « Sur "Les mères en deuil" », *art. cit.*

[monterait-elle] la garde sur toute la mémoire écrite de la démocratie », ²⁹ ainsi que le pensaient les Athéniens ?

Quoiqu'il en soit, l'œuvre de Pius Ngandu relance le débat, en montrant comment dans un moment de dictature totale ou de guerre les voix féminines sont reléguées dans l'obscurité des « grottes » : « [m]ais vous connaissez tous la consigne : défense de pleurer les morts jusqu'à la fin de la guerre. Sinon, vous ramollissez le courage de nos guerriers avec vos lamentations effrénées. Les femmes, vous pouvez partir dans vos grottes, nous avons à tenir une réunion très importante » (*La Délivrance d'Ilunga*, p. 26). De même, dans *Yakouta* (p. 29) les pleurs de la femme sont absolument réprimés, orientés vers un lieu clos qui n'ait d'incidence sur la vie de la cité : « dans ce pays-ci, on ne pleure pas les morts. Le deuil a perdu de sa douleur ». Parfois, c'est à ses risques et périls que la femme, au comble du désespoir, élève des cris de détresse : « la mort avait frappé. Une épouse dont les mains s'agrippent convulsivement à un bras à l'heure de l'agonie. La consternation devant sa bouche creusée par la maladie, minée en elle-même, et qui n'avait pas émis un cri pour pleurer [...]. Alors sa femme avait hurlé [...]. Personne n'avait encore osé la poursuivre » (*Un Jour de grand soleil*, p. 48). La « grotte » : voilà le motif mythique symbolisant ce lieu marginal, putride et mortifère où est reléguée sans cesse la femme (et l'enfant), puisque tous les deux illustrent à suffisance le sort des minorités marginalisées et des colonisés (l'on observera le lien métaphorique existant entre cette caverne et l'organe sexuel féminin tel que précédemment défini, de même cet aphorisme de Mariama Bâ dont Ngandu semble s'être inspiré : « c'est de l'humus sale et nauséabond que jaillit la plante verte » ³⁰) ! Et l'on préférerait que la femme étouffe son cri en cet endroit obscur, à l'écart des révolutions, de l'histoire ; qu'elle « se [trouve] des refuges dans les grottes » (*Un Jour de grand soleil*, p. 343), à l'abri des guerres ! Cependant, la « grotte » est en même temps l'espace secret où éclot la vie, le réceptacle qui abrite les origines de l'humanité. C'est le temple obscur où ont été gravés des pans entiers d'une histoire secrète mais réelle de la femme, à l'instar « des représentations paléolithiques de Vénus découvertes dans les grottes de la Dordogne » ³¹, qui symbolisent « les énergies spirituelles et politiques des femmes » ³².

Ainsi, *Le Pacte de sang* figure parmi les œuvres qui célèbrent les « origines des plus vieilles religions connues de l'humanité, celles du paléolithique et d'autres cultures

²⁹ SAFOUAN (M.), « Sur "Les mères en deuil" », *art. cit.*

³⁰ BÂ (M.), *Une si longue lettre*, Dakar : N.É.A., 1998, nouvelle éd., p. 84.

³¹ FEMAN ORENSTEIN (G.), « Une vision gynocentrique », *art. cit.*, p. 150.

³² FEMAN ORENSTEIN (G.), « Une vision gynocentrique », *art. cit.*, p. 150.

prépatriarcales selon lesquelles ce sont des Créatrices féminines qui symbolisent l'auteur de toute vie »³³. Cette nouvelle façon d'envisager le fondement de l' « institution imaginaire de la société » voudrait se présenter comme la seule alternative capable d'apporter des solutions durables à un monde de plus en plus miné par la violence, l'égoïsme, les guerres et les catastrophes naturelles. De nouveau, il faudrait que l'homme fasse un pacte avec la terre, qu'il se lie d'amitié avec cette puissance où cohabitent la vie et la mort. Puissance qui n'est plus à soumettre, comme l'ont voulu des siècles d'hégélianisme, mais à approcher en une nouvelle alliance. C'est cette voie qu'indiquent des réflexions comme celles d'Ernst Bloch (*Principe espérance*), de Hans Jonas (*Principe responsabilité*) ou de Michel Serres (*Le Contrat naturel*). C'est également cette voie qu'exploite, sur le registre imagé de la poésie, *Préludes à la terre* de Dieudonné Kadima-Nzuji³⁴, qui essaie de suggérer un rapport plus apaisant entre nature et culture.

La littérature ressuscite ici les mythes antiques appartenant aux plus vieilles civilisations du monde, qui étaient fondées sur la paix et la douceur franciscaines du féminin, au lieu d'un imaginaire répandu dans le monde essentiellement du fait de la colonisation, imaginaire issu des « civilisations indo-européennes », « patrifocales, mobiles, guerrières et tournées vers le ciel »³⁵. Les symboles abondent dans *Le Pacte de sang*, qui relèvent d'un « alphabet symboliste consciemment tiré d'une mythologie prépatricale ainsi que d'une esthétique dynamique de la forme rituelle »³⁶. En effet, tournant le dos à un univers où s'exprime une phallocratie sans bornes, Josiane et Sanga reconduisent jusqu'en leur habillement les motifs d'un symbolisme exaltant le génie créateur féminin, tel le fait de porter un habit tissé d'oiseaux ou aux couleurs cramoisie, rose, bleue ou blanche (*Le Pacte de sang*, p. 29-30) (l'on connaît désormais la symbolique chromatique qui passe pour la plus apte à exprimer la divinité féminine, de même les symboles propres à l'intelligence créatrice de la femme – le tissage, entre autres). Ce symbolisme transparait également au travers d'un cadre de vie qui convoque sans cesse les « schèmes de la descente et du blotissement » (Gilbert Durand) ou qui exprime le désir de se fondre dans les éléments, de retourner dans les eaux matricielles primordiales : « [e]lles venaient souvent pour contempler les eaux [...]. Elles venaient pour s'asseoir là, et passer des heures entières à balancer leurs pieds nus dans le clapotis des vagues légères [...]. Sanga disait souvent, dans un grand éclat de rire, qu'un jour de grande détresse,

³³ FEMAN ORENSTEIN (G.), « Une vision gynocentrique », *art. cit.*, p. 145.

³⁴ KAYEMBE KABEMBA (E.), « Intertextualité et visages de l'Afrique : continent noir et mythes telluriques chez J. Minne et D. Kadima-Nzuji », in *French Studies in Southern Africa*, n° 37, p. 85.

³⁵ FEMAN ORENSTEIN (G.), « Une vision gynécocentrique », *art. cit.*, p. 143.

³⁶ FEMAN ORENSTEIN (G.), « Une vision gynécocentrique », *art. cit.*, p. 146.

elle viendrait ici, dans cette même anfractuosité, se faire fleur de violette au milieu des jacinthes d'eau » (*Ibid.*, p.101-102). Ce désir d'un retour au monde aquatique désigne une cosmogonie particulière, attachée aux grandes étendues liquides résumant la fusion primitive des éléments et incarnant l'appel du sein primordial, creuset d'engendrement et matrice de toute vie comme de toute mort : « [n]ous serons la même mer, le même ciel, la même terre. Et j'aurai la mer aussi vaste, qu'elle portera toutes les eaux, pour nous deux » (*Ibid.*, p. 107).

Bien plus, cette passion de Josiane et Sanga est, à proprement parler, une réécriture féministe, parfois burlesque du *Cantique des Cantiques* de Salomon (il y a là une sorte de détournement sacril ge d'un poème pieux en un récit qui n'h siste pas à recourir au grivois), cette course folle et nocturne, à travers une ville, d'une jeune femme amoureuse, partie à la recherche de son bien-aimé et qu'aucun danger ne semble arr ter³⁷. Des syntagmes entiers, repris à ce mythe biblique, en rendent t moignage³⁸: « elle (=Josiane) parcourut les artères » (au lieu de : « [j]e me l verai donc, parcourrai la ville) ; « [elle] interrogea les portes basses et closes » (au lieu de : « [a]vez-vous vu celui que mon cœur aime ? ») ; « Josiane commença sa longue course perdue dans les bars et les nganda » (au lieu de : « dans les rues et sur les places, / je chercherai ») ; « des gendarmes chiffonnés, imbibés d'alcools insipides, qui profitaient de leurs rondes nocturnes pour ramasser les dernières filles traînant dans les bars » (au lieu de : « [l]es gendarmes m'ont rencontrée, / ceux qui font la ronde dans la ville »), etc. Ce qu'il faudrait retenir ici, au travers de ce mythe antique, c'est l'exclusion de la passion et de la sexualité féminines sur la place publique et l'expression d'une phallocratie abusive, qui se donne le droit de contenir l'expression de la féminité dans le seul espace étroit du foyer. Cependant, le renversement paradigmatique est de taille : ce n'est plus entre homme et femme qu'a lieu le drame passionnel, mais plutôt entre femmes !

Ainsi, en un temps où la femme est marginalisée et où une masculinité outr e régente le monde, l'écrivain d terre, en un geste paling n sique, des mythes susceptibles de rendre compte de la dimension réelle des questions qui hypothèquent l'avenir³⁹. C'est sous la même inspiration qu'ont été écrits *L'Empire des ombres vivantes* et *Yakouta*, comme pour montrer que le futur de l'humanité a le visage d'une femme (il ne paraît pas futile de signaler, dans le champ littéraire africain même, une certaine parenté de thème et de ton entre *L'Empire des*

³⁷ Nous renvoyons pour tous les passages cités à la *Bible de Jérusalem*, Paris : Cerf, 2007, p. 950.

³⁸ Voir *Le Pacte de sang*, op. cit., p. 31-32.

³⁹ ALBO Y (P.), *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris : Armand Colin, 2005, 175 p. ; p. 129.

ombres vivantes et *Silence, on développe* de Jean-Marie Adiaffi⁴⁰ : ici comme là, c'est l'éveil de la femme qui apporte la liberté au peuple « jailli des grandes forges sublimes libérées » ; et la lutte ainsi engagée, c'est « [l]a grande parole subversive contre la parole pétrifiée ». En effet, ces œuvres remettent sur scène des personnages légendaires africains, issus des mythes oubliés de la prééminence féminine sur la création du cosmos. Yimène, l'héroïne de *L'Empire des ombres* n'est qu'une réincarnation poétique de Yemanja (ou Yemadja, au Bénin), divinité afro-américaine (la réinvention personnelle du mythe transparaît déjà dans la translittération du nom). Populaire à Cuba, à Haïti et en Amérique du Sud (Brésil, Venezuela, Uruguay, Argentine), le culte de cette déesse originaire d'Afrique de l'Ouest « est au centre du mouvement religieux afro-américain umbandista, qui fusionne des croyances africaines et chrétiennes avec un apport amérindien »⁴¹. Et c'est au mois de février que des foules immenses déferlent sur les plages pour rendre hommage à Yemanja, dont les couleurs symboliques (déjà évoquées dans *Le Pacte de sang* !) sont le bleu (également couleur de la Vierge Marie et de la peau de Yakouta), le rose et le blanc.

La déesse est identifiée à l'immensité océanique, à la parturition marine primordiale : c'est à elle qu'est dédié le miracle de la germination et de la flamme passionnelle, en des offrandes annuelles consistant en œillets, pastèques et cierges. Car, « les eaux ont existé avant la terre ; elles réintègrent le principe et le paradigme de la démiurgie », et même, « les symboles aquatiques reprennent le préalable originaire de toute vie (les eaux matricielles) et ils permettent la différenciation génétique : ce qui explique leur rôle psychanalytique évident »⁴². La « Yimène » de Ngandu, qui fait penser à la « Mamie Wata » (de l'anglais « Mamy Water »), ressemble point par point à l'icône de Yemanja, telle qu'on peut la découvrir sur les plages de Copacabana (« robe ample qui retombait sur le sol », « tête [...] recouverte d'un tissu blanc qui dissimule les cheveux en broussailles jusqu'aux oreilles » [*L'Empire des ombres*, p. 8-9]). Elle émerge effectivement de l'eau, « nage dans une grande eau stagnante », vient « des mares croupies, avec d'innombrables grenouilles qui y pataugent sur des pierres plates » (*Ibid.*, p. 32-33) (de nouveau l'ambiguïté déjà relevée du symbole hydrant, entre espace de purification maternelle et lieu des mélanges putrides d'où émerge la vie). Le jeu lacanien du camouflage précédemment évoqué à propos de « Kapiri-Pi » est de nouveau de

⁴⁰ ADIAFFI ADE (J.-M.), *Silence, on développe*, Paris : Nouvelles du Sud, 1992, 534 p ; p. 524.

⁴¹ RUSSE (M. de), « Yemanja fait courir », disponible à l'adresse [[http : //www.cyberpresse.ca/international/amerique-latine/201102/04/01-4366882-yamanja-fait-courir-les-foules.php](http://www.cyberpresse.ca/international/amerique-latine/201102/04/01-4366882-yamanja-fait-courir-les-foules.php)], consulté le 29 avril 2011.

⁴² NGANDU NKASHAMA (P.), « Symboles et métaphores cosmiques dans "Yemadja" de Monique Mbeka Phoba », disponible à l'adresse [<http://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/symboles-et-metaphores-cosmiques-dans-yemadja-de-monique-mbeka-phoba>], consulté le 1^{er} décembre 2009.

mise : « [l]e culte de Yemanja était pratiqué par les esclaves noirs, mais masqué sous des célébrations chrétiennes, ce qui vaut à la divinité d'être aujourd'hui (sic) d'être représentée sous les traits d'une Vierge »⁴³.

Yakouta, par contre, est la fille de Yemanja. C'est la divinité yoruba Shango (Xango, Chango ou Jakuta en Amérique latine et aux Caraïbes)⁴⁴. Elle représente une trinité (Oya, Oshun et Oba), que Pius Ngandu a transposé en « Yakouta, Senga et *Mwa Mukalenga* ». Ses attributs sont la foudre et le tonnerre. Elle incarne la justice divine. Ressusciter cette cosmogonie antique qui se situe au plus profond des racines mythologiques africaines, c'est prendre part à ce vaste mouvement mondial resituant la gent féminine au centre de toute issue heureuse possible de la crise actuelle. Celle-ci montre les limites des modèles culturels modernes. Car, « [à] cause de leur nature prétechnologique, l'utilisation de ces images gynocentriques anciennes pour symboliser les talents, les pouvoirs et le devenir des femmes dans le monde contemporain provoque une intense prise de conscience, historique et écologique, nous remettant en mémoire les nombreuses contributions importantes des femmes, à travers les âges, à la création de la culture universelle, ainsi que l'omission de ces contributions dans les documents historiques patriarcaux »⁴⁵. Comme dans le « mythe Navajo de l'Émergence » exploité par la poétesse canadienne Meridel LeSueur dans *Rites d'une maturation ancienne*, Yakouta rejoint la cohorte « des guerrières, qui, armées du tonnerre, de l'éclair et des pouvoirs de la fertilité, mères, grands-mères et sœurs, accomplissent une révolution naturelle et changent le cours de l'histoire qui passe de la Mort à la Vie »⁴⁶. Elle conçoit dans ses entrailles, qui représentent un creuset volcanique, une boule de feu (figurée par une créature digne d'un film d'horreur) qu'elle amènera sur la terre, au terme d'une longue et douloureuse parturition et, tel un Prométhée féminin, libérera les hommes d'une dictature implacable. Mais également, tel Shango, la divinité yoruba du feu dont Aimé Césaire déjà avait illustré le mythe, « Yimène apporte la science de la guerre, le secret des grandes combustions, afin de recréer des soleils nouveaux » (*L'Empire des ombres*, p. 28).

L'on tient là un bout important de l'apport de Pius Ngandu Nkashama dans le champ littéraire africain en général, et dans l'espace littéraire mondial en particulier. Car, l'auteur congolais situe sa démarche créatrice au sein d'un phénomène qui déborde largement une

⁴³ RUSSE (M. de), « Yemanja », *art. cit.*

⁴⁴ BASTIDE (R.), *Les Amériques noires : les civilisations africaines dans le nouveau monde*, Paris : L'Harmattan, 1996, 236 p.

⁴⁵ FEMAN ORENSTEIN (G.), « Une vision gynocentrique », *art. cit.*, p. 147.

⁴⁶ FEMAN ORENSTEIN (G.), « Une vision gynocentrique », *art. cit.*, p. 154-155.

philosophie marxiste de l'histoire. Comme l'a si bien relevé Cornélius Castoriadis, « [c]e que les mouvements des femmes et des jeunes, par exemple, ont mis en question, ce sont des institutions, des normes, des valeurs, des significations de loin plus anciennes, et plus profondes, que celles du capitalisme : famille et morale patriarcales, "éducation" passive, etc. Ces mouvements expriment précisément le refus de la domination dans tous les domaines, la recherche de l'autonomie »⁴⁷. Cette donnée éclaire toute la thématique privilégiée par l'écrivain congolais, qui redonne la parole aux minorités exclues de l'histoire que sont les femmes et les enfants. Et le type d'esthétique qu'appelle cette prise de position ne peut qu'être favorable au déploiement de la « poïétique » au sein castoriadisien, cet imaginaire radical qui réordonne le cosmos en un processus de « création / destruction » et qui libère les voix enfermées dans les cavernes du sens, « de façon à incorporer la dynamique gestuelle, orale et rituelle d'un langage dont les constituants non verbaux indique le cérémonial, la chanson et le mouvement »⁴⁸.

La figure du « Père » comme principe de discipline et d'ordonnement du monde est ainsi renvoyée dans les marges de la colonisation et ses impostures. L'œuvre devient cri de l'aube du monde, retour aux sources pures de l'imagination. Ce sont les mêmes voix opprimées qui s'expriment, depuis *Le Fils de la tribu* (p. 66), récit d'une quête des origines identifiant le colonisateur au *Cikulukuku* (espèce d'ogre qui n'a rien d'humain), jusqu'à *En Suivant le chemin sous les palmiers* (au pays du *Sang'a-Lubangu*, ce lieu maternel où le « Fils » a perdu la mémoire de son passé), qui lui fait écho. En passant, évidemment, par cette littérature dite consacrée à la « jeunesse » que constituent des récits publiés essentiellement aux éditions Hurtubise HMH à Montréal : *Un matin pour Loubène* (1991), *Les Enfants du lac Tana*, *Le Fils du mercenaire* et *Yolène au large des collines*, *Mayilena*, romans dont la thématique tourne autour du regard que des enfants portent sur le monde⁴⁹ (le contexte reste à peu près le même : les guerres, les génocides, celui du Rwanda en l'occurrence) et les dictatures en Afrique). Et les enjeux rejoignent ici ce que Georges Bataille, étudiant *Wuthering Heights* d'Emily Brontë, a identifié aux « conditions mêmes de la poésie », dont la base est le « libre jeu de la naïveté », opposé à « la raison fondée sur le calcul de l'intérêt »⁵⁰. L'homme se meurt d'avoir été détaché de la Terre-Mère, et son cri de deuil, qui s'enlise dans

⁴⁷ CASTORIADIS (C.), *Domaines de l'homme*, op. cit., p. 25.

⁴⁸ FEMAN ORENSTEIN (G.), « Une vision gynocentrique », art. cit., p. 147.

⁴⁹ Lire à ce sujet SORIN (N.), « La figure de l'étranger dans les collections pour la jeunesse chez Hurtubise HMH », disponible à l'adresse [<http://www.unifr.ch/ipg/ARIC/Publications/Bulletin/N°40/>], consulté le 20 février 2010.

⁵⁰ BATAILLE (G.), *La Littérature et le mal*, Paris : Gallimard, 1957, 247 p. ; p. 16.

l'aspiration profonde du Retour, demeure indéfiniment, telle une malédiction éternelle. L'« exil est une malédiction ». D'Emily Brontë à Pius Ngandu Nkashama, le thème se colore de toutes les nuances de l'universalité.

Ainsi, un type d'esthétique, qui privilégie le « maternel-féminin »⁵¹, correspond à la posture propre à l'éclosion de la poésie, posture qui suspend la loi de l'intérêt régissant le monde dit des « hommes adultes » et donne droit de cité aux fantasmes de l'enfance et du maternel (l'« arithmétique »⁵² devient ainsi le lien par où est advenue l'aliénation de l'humanité, et les expressions ne manquent pas chez Ngandu pour le signifier⁵³). Le « maternel-féminin » contribue à une surenchère du sémiotique au détriment du symbolique : l'écriture restituée à la puissance créatrice tout ce que l'ordre occidental, fondé sur l'opposition « mère-corps-nature/père-langage-culture »⁵⁴, refoule dans les soi-disant marges de l'aliénation. À une organisation rigoureuse du sens confortant le « paternel-masculin » (« syntaxe, sémantique linéaire »)⁵⁵ se substitue une pratique langagière qui redonne « à la poésie sa force pulsionnelle (musicalité, éclatement du sens, travail de la signifiante, écholalies...) »⁵⁶. Car, ce qu'essaie d'illustrer avec force l'auteur congolais, c'est la réalité d'une genèse du monde qui soit exclusivement de l'ordre du féminin (et celui-ci serait au centre de toute l'« institution de l'imaginaire » africain), contrairement au « rêve d'une hérédité purement paternelle (qui) n'a jamais cessé de hanter l'imagination grecque »⁵⁷, et, partant, le monde occidental tout entier. Dans maints romans de Ngandu, notamment dans *La Malédiction* et *Mariana*, le « Père » est une figure vague qui relève d'une simple métaphore (en ce sens, le fait que, dans *Vie et mœurs d'un primitif* [p. 184], l'auteur ait lié l'« errance » à l'acte de « [quitter] la maison de [sa] mère » est significatif à bien des égards) ; seule la « Mère » semble présente au commencement, la « Mère » et l'enfant, son fruit (la liturgie catholique attachée au culte de la Vierge semble illustrer ce principe mythique, qui viendrait de l'Europe pré-chrétienne), permettant de récuser « les concepts canoniques qui veulent définir le devenir-humain : l'Œdipe, la prééminence de la filiation et de la fonction paternelle, l'unicité phallique du sexe et du désir »⁵⁸. Dans toutes les aventures que Ngandu consacre à la jeunesse, le Père est presque absent dès le commencement : l'histoire individuelle

⁵¹ BERGEZ (D.) & al., dir., *Méthodes critiques, op. cit.*, p. 111

⁵² LAVERGNE (P.), *André Breton et le mythe*, Paris : José Corti, 1985, 121 p. ; p. 12.

⁵³ NGANDU NKASHAMA (P.), *May Britt de Santa Cruz, op. cit.*, p. ; *Mariana, op. cit.*, p. 21.

⁵⁴ BERGEZ (D.) & al., dir., *Méthodes critiques, op. cit.*, p. 111

⁵⁵ BERGEZ (D.) & al., dir., *Méthodes critiques, op. cit.*, p. 111.

⁵⁶ BERGEZ (D.) & al., dir., *Méthodes critiques, op. cit.*, p. 111.

⁵⁷ BERGEZ (D.) & al., dir., *Méthodes critiques, op. cit.*, p. 112.

⁵⁸ BERGEZ (D.) & al., dir., *Méthodes critiques, op. cit.*, p. 112-113.

commence soit après sa « suppression », comme dans *Yakouta* ou dans *Yolena*, soit en dehors de toute référence qui puisse montrer son rôle prépondérant dans l'éducation de l'enfant (la fonction paternelle étant assumée par le grand-père ou l'oncle maternels comme dans *La Malédiction* et *Le Doyen Marri*. Et même, on l'a vu, l'autorité parentale intervenant pour conduire de force l'enfant à l'école relevait d'une négociation identitaire en prise directe avec les exigences « coloniales »). Il s'agit là d'un aspect essentiel de l'œuvre, qui provient d'une thématique centrale des contes populaires de la province du Kasai au Congo Démocratique, mais qui a pourtant échappé même à un exégète aussi fin qu'Alexie Tcheuyap⁵⁹ : « [l]a plupart de contes narrés au Kasayi, note Ngandu, débutent souvent par une relation particulière entre la mère et son fils. Le "père" paraît toujours absent, et pour un grand nombre d'entre eux, il se retranche derrière des analogies stylistiques »⁶⁰.

Anti-œdipien par essence, le dispositif confère à l'œuvre de Pius Ngandu cette dimension rébarbative qui en rend problématique la reconnaissance. Car, il n'y a point d'œuvre qui sollicite autant la féminité cosmique que celle de l'écrivain congolais : comme dans *Délie* de Maurice Scève, cet « univers complexe et fondamental de la génération »⁶¹, ce monde défini par « la fusion originaire du principe liquide et de la terre maternelle »⁶², cette « terre spongieuse » où est retournée Josiane au terme d'une quête épique (*Le Pacte de sang*, p. 337). Ou encore cette patrie de repos que cherche en vain une enfance trompée dans ses espérances les plus chères. D'où la prégnance d'un imaginaire dominé par « le thème des eaux » et « le thème des sécrétions corporelles (sueur, sang) et, derrière tous, le grand thème de la fécondité cosmique par le moyen de l'humide »⁶³. L'on comprendrait alors le choix de l'axe mythique privilégié par Pius Ngandu, qui remet en scène des divinités africaines antiques, dont l'univers, symbolisant un univers anti-œdipien ou une féminité exacerbée, est rattaché à la terre, au feu, à l'eau, à la boue et aux marécages. La nature elle-même se présente alors comme un projet, distinct de l'homme mais lié à lui en un processus d'interaction : « Yakouta se bouche les yeux [...]. Personne ne doit se douter de ce qui lui pousse à la périphérie de son corps. Des épines de ronces et de chardons, des piquants de pruniers sauvages » (*Yakouta*, p. 72).

⁵⁹ TCHEUYAP (A.), « De l'enfance à la nation », *art. cit.*, p. 318.

⁶⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), « Littératures, langues », *art. cit.*

⁶¹ RISSET (J.), *L'Anagramme du Désir sur la Délie de Maurice Scève*, Paris : Fourbis, 1995, 203 p. ; p. 160.

⁶² RISSET (J.), *L'Anagramme du Désir*, *op. cit.*, p. 160.

⁶³ RISSET (J.), *L'Anagramme du Désir*, *op. cit.*, p. 161.

À strictement parler, *Yakouta*, le roman de la « fille née de la Calebasse », combine plusieurs motifs issus, entre autres, du mythe de la création des Éwé, ethnie ouest-africaine (la reprise littéraire du mythe chez Ngandu est de loin plus riche en motifs cosmogoniques, mais la figure centrale reste cette matrice aquatique femelle d'où née toute vie). Ce peuple place au commencement de l'univers une « Calebasse », qui représente un œuf, un principe femelle ayant en lui-même sa propre information de multiplication (la Calebasse est à la fois Ciel, principe mâle, et Terre, principe femelle) : l'*Un* (la Calebasse) se divise en deux (Ciel et Terre), puis, suite à l'action de la Foudre conçue dans les entrailles de la Terre, du fait d'une fécondation de la Terre par la pluie venue du Ciel, éclate (comme en un Big-bang originaire) en quatre éléments (Ciel, Terre, Eau, Feu) qui sont à l'origine de toute vie⁶⁴. Ce qu'il faudrait retenir ici c'est l'importance accordée à un originaire féminin autonome, qui ne donne prise à aucune domination, le principe masculin lui-même ayant d'abord été subsumé par le principe féminin (c'est toujours en vain que *Yakouta* évoque le nom de « Père », obligée qu'elle est de compter sur la puissance de sa « danse » cosmique qui bouleverse les éléments). En outre, le Big-bang, le mouvement qui déclenche l'avènement de l'histoire, a également lieu à l'instigation plus directe, plus spectaculaire d'un élément féminin, la Terre (mais aussi la pluie, l'eau). Voilà un mythe africain qui aurait dû apporter de l'eau au moulin des thèses deleuziennes sur l'aliénation, si Deleuze s'était donné la peine de jeter un regard comparatiste sur d'autres civilisations archaïques.

Car, *Yakouta* est une mise en fiction de *L'Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari⁶⁵. Ce roman pose entre autres, de biais, le problème de l'aliénation générée par le capitalisme au travers de la structure parentale. La notion de « Père » (celui-ci n'est qu'un simple mot dans le roman précité), telle qu'elle a été canonisée par le biais du mythe d'Œdipe, n'aurait point, en ce sens, de signification univoque, universelle. Elle aurait partie liée avec « le capital [qui] cherche à imposer des normes idéologiques dans lesquelles l'autorité appartient au père comme le droit appartient au capital et le pouvoir aux patrons »⁶⁶. L'on sera attentif ici à la manière dont Pius Ngandu Nkashama place au centre de sa fiction cette question, qu'il examine dans le contexte africain à la lumière des théories deleuziennes. Aussi semble-t-il soutenir l'idée que « la construction du rapport père / mère / enfant, de la naissance à l'adolescence, est l'outil par

⁶⁴ « Mythologie Africaine : la genèse (sic) des Éwés », disponible à l'adresse <http://banamboka.com/2011/03/29/mythologie-africaine-la-genese-des-ewe>, consulté le 29 avril 2011 (élément repris à Enquêtes et Archives du CILTADE, Louvain-la-Neuve, Réf. Ouest-Africain).

⁶⁵ DELEUZE (G.) & GUATTARI (F.), *L'Anti-Œdipe*, Paris : Minuit, 1972, 494 p.

⁶⁶ REGNAULD (H.), *Cours de Master 2. Géographie 2004-5, G.A.S.E (Géographie, Aménagement, Société, Environnement)*, Rennes : Université de Rennes 2, Département de Géographie, disponible à l'adresse [[http://www.ur2.fr/Master-2-10-%20Deleuze-Derrida2004-05\[1\]](http://www.ur2.fr/Master-2-10-%20Deleuze-Derrida2004-05[1])], consulté le 10 janvier 2009.

lequel le capital fait rentrer dans le psychisme des hommes (et des femmes) cette intériorisation du principe d'autorité »⁶⁷. Une représentation forte en témoigne : « Père porte toujours l'enfant à califourchon sur les épaules » (*Yakouta*, p. 12). Cette assertion n'est ni plus ni moins une « déterritorialisation » au sens deleuzien. Elle indique une position idéologique : Yakouta, l'enfant, est placée au-dessus de son géniteur. Cette « posture corporelle » (p. 119) renverse l'image traditionnelle relative à l'usage du corps de la femme, voué à épouser des gestes de pudeur et à occuper des positions plus humbles que celles de l'homme.

La relation filiale classique, qui s'établit dans un espace contraignant, idéologiquement marqué par un soutènement capitaliste, est détournée vers un nouveau lieu qui en montre le caractère aliénant. En effet, le retour à l'univers tribal qu'opère l'auteur congolais ne révèle tout son sens qu'à la lumière de cette problématique. Par elle se justifie son attachement déjà évoqué à une terre, sa terre natale. Position nativiste ? Que non. L'universel ne pouvant être atteint que par l'étude des particularités régionales, il y a lieu, comme le soutient Michel Maffesoli, de « se demander si la véritable efficacité n'est pas à chercher du côté des mythes tribaux et de leur aspect existentiel »⁶⁸. C'est cette démarche que Pierre Bourdieu a pratiquement renouvelée en étudiant la société traditionnelle kabyle⁶⁹.

Yakouta est donc, en tant que personnage inspiré des mythes et contes africains, un essai indigène de figuration du « Corps sans Organe ou CsO »⁷⁰ cher à Deleuze : « [l]'enfant n'a pas d'âge, même si sa naissance remonte à plus d'une dizaine d'années. Paralysée des jambes et des bras, elle n'a jamais retrouvé la parole » (*Yakouta*, p. 13)⁷¹. Ailleurs : « elle avait perdu l'odorat et l'ouïe depuis son jeune âge » (*Ibid.*, p. 114). La jeune fille constitue un « œuf », un défi opposé à la « ruse de la raison pédagogique », car « les jambes, les bras sont pleins d'impératifs engourdis. Et l'on en finirait pas d'énumérer les valeurs faites corps, par la transsubstantiation qu'opère la persuasion clandestine d'une pédagogie implicite, capable d'inculquer toute une cosmologie, une éthique, une métaphysique, une politique, à travers des injonctions aussi insignifiantes que "tiens-toi droit" ou "ne tiens pas ton couteau de la main gauche" »⁷². Toute cette stratégie pédagogique est encore mieux explicitée dans *Mariana* (p.

⁶⁷ REGNAULD (H.), *Cours de Master 2. Géographie 2004-5*, op. cit.

⁶⁸ MAFFESOLI (M.), *Notes sur la postmodernité. Le lieu fait lien*, suivi de *La Hauteur du quotidien. À propos de l'œuvre de Michel Maffesoli* par Patrick Tacussel, Paris : Félin / Institut du Monde Arabe, 2003, p. 35.

⁶⁹ BOURDIEU (P.), *Le Sens pratique*, Paris : Minuit, 1980, 480 p.

⁷⁰ REGNAULD (H.), *Cours de Master 2*, op. cit.

⁷¹ L'on trouve déjà chez Malick FALL (*Reliefs*, Paris : Présence Africaine, 1964), cette tentative de vouloir faire entrer dans l'histoire une créature aussi insocialisable qu'une « Petite fille sans bras ni jambes / Atterrie au seuil de la vie / Sans défense sans espoir ».

⁷² BOURDIEU (P.), *Le Sens pratique*, op. cit., p. 117.

32) : « [l]es Maîtres s'efforçaient de les (=les élèves) aligner et de les tenir tranquilles. Ils proféraient souvent des paroles sévères. L'ordonnancement donnait au culte religieux toute sa ferveur. Même les plus récalcitrants finissaient par ployer sur les bancs et les pupitres. Ils s'agenouillaient, joignaient les mains autour du scapulaire, et bafouillaient les oraisons avec beaucoup de dévotion ». Ainsi, muette et dépourvue de membres, Yakouta est littéralement inscolarisable, incapable de se prêter au jeu d'un dressage pédagogique, qui consiste « à extorquer l'essentiel sous apparence d'exiger l'insignifiant, comme le respect des formes et les formes de respect qui constituent la manifestation la plus visible et en même temps la plus "naturelle" de la soumission à l'ordre établi »⁷³. Elle incarne un organisme réfractaire à toute incorporation de la « relation d'autorité dans l'inconscient » comme à tout mécanisme de domestication psychique. La relation qui l'unit à son « Père » n'est pas de l'ordre de l'obéissance à une autorité hiérarchique, mais plutôt de celui de l'amour. Yakouta est finalement la matière primordiale chaotique qui fait éclater le cosmos aux fins de le réordonner suivant la loi de la liberté, qui nie le caractère soi-disant naturel de l'Œdipe.

3. Spectres, trances, folie et nouvelles clairières identitaires

Ainsi, la mise en œuvre d'une sémiotique matriarcale a pour conséquence la libération des « pouvoirs de la *poesis* dans "La grotte de la création" »⁷⁴. Et ce sont ces « pouvoirs » qui forment, entre autres, le vivier où se développent les nouvelles identités mondiales. Ils relèvent « de l'incertitude psychique, de la distanciation esthétique, ou des signes obscurs du monde de l'esprit, du sublime et du subliminal »⁷⁵. Il y a là toute une nouveauté dont il faudrait tenir compte et qui met en cause les paradigmes de la sociologie marxiste ou d'inspiration freudienne. En effet, ici se trouvent valorisés « des objets de connaissance nouveaux, frappés auparavant de négativité – comme par exemple le rêve, la transe, la folie, les cosmogonies des sociétés rurales, les rites mortuaires et la mort »⁷⁶. Toutes choses que la littérature interroge de nouveau, en ce sens qu'« [u]ne grande partie de notre vie est vécue à un niveau infra-conceptuel : elle produit des images, des symboles, des certitudes, des motivations, qui ne s'expriment pas sous forme de concepts »⁷⁷. Ces phénomènes constituent

⁷³ BOURDIEU (P.), *Le Sens pratique*, op. cit., p. 117.

⁷⁴ BHABHA (H. K.), *Les Lieux de la culture*, op. cit., p. 44.

⁷⁵ BHABHA (H. K.), *Les Lieux de la culture*, op. cit., p. 45.

⁷⁶ ZIEGLER (J.), *Retournez les fusils ! Manuel de sociologie d'opposition*, Paris : Seuil, 1980, p. 71.

⁷⁷ ZIEGLER (J.), *Retournez les fusils !*, op. cit., p. 71. Voir aussi NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 174-175.

l'objet de « la sociologie générative [qui] se met à l'écoute attentive des sociétés dominées »⁷⁸, [qui] « donne une voix aux peuples du silence »⁷⁹.

C'est en cet endroit qu'il faudrait reconnaître l'influence décisive de Toni Morrison sur l'œuvre de Pius Ngandu, entre autres. Car, parlant des auteurs de la « littérature mondiale » qui l'ont marqué, celui-ci cite en bonne place, outre Faulkner, Hemingway, Miller, Steinbeck, Asturias, Borgès, Garcia Marquès et Alejo Carpentier, Langston Hughes, Richard Wright, James Baldwin, Maya Angelou et Toni Morrison⁸⁰. Il n'est pas exclu que l'auteur congolais ait emprunté à celle-ci, comme à tant d'autres, nombre de caractéristiques essentielles de son œuvre – au-delà du fait que les deux puisent dans les richesses du fonds oral africain. Notamment, cette propension à développer des thématiques ayant trait à la souffrance des peuples noirs ; ou encore cette tendance permanente à se placer, au sein du « marché linguistique »⁸¹, en une position de rébellion vis-à-vis du code légitimé des dominants, c'est-à-dire à varier les registres, à combiner style écrit, élaboré et style plus lâche, oral, expression savante et langage populaire, grivois. Mais également cette pratique d'une esthétique de l'hétéroclite, où s'entremêlent, sans transition, réalisme cru, schèmes mythiques, scénarios fantastiques ou fabulateurs. Cependant, cette influence peut être perçue surtout au travers de l'intrusion dans le temps humain « des univers para-normaux ou des êtres de l'après-mort »⁸², comme dans *Beloved* (1988). Il en est ainsi dans *Yakouta*, qui retentit du grouillement d'êtres d'outre-tombe et de cauchemars ou dans *L'Empire des ombres vivantes*, œuvre « conçue à la manière d'un drame poétique », où « [à] travers des images mythiques, se bousculent des ombres, des spectres, des visions entrevues dans le songe »⁸³. Privés d'une consistance somatique, les acteurs se réduisent à de simples « silhouettes », à des ombres vacillantes, à des spectres, dont les paroles se croisent sans jamais s'enchaîner. Ce qui renforce le caractère irréel des faits : ceux-ci semblent se détacher de tout contexte rationnel. D'ailleurs, ce n'est pas par hasard que les différents agents sont dénommés aussi vaguement que possible : « La voix », « Silhouette », « L'autre voix », etc, hormis « Yimène », l'héroïne, « La paysanne » et « La narratrice ». À lui seul, le titre en oxymore de la pièce désigne le discours comme une chaîne de paroles chaotiques, émanant d'êtres qui habitent un pays presque insituable, sinon entre la vie et la mort. L'action, qui est ici essentiellement le fait d'une femme, s'affirme

⁷⁸ ZIEGLER (J.), *Retournez les fusils !*, op. cit., p. 71

⁷⁹ ZIEGLER (J.), *Retournez les fusils !*, op. cit., p. 71.

⁸⁰ NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours*, op. cit., p. 293.

⁸¹ BOURDIEU (P.), *Ce que parler veut dire. L'Économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard, 1982.

⁸² NGANDU NKASHAMA (P.), *Ruptures et écritures*, op. cit., p. 231.

⁸³ NGANDU NKASHAMA (P.), « Avant-propos », in *L'Empire des ombres*, op. cit., p. 5.

comme une allégorie de ces propos jubilatoires consignés dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ : « [m]on cœur se réjouit chaque fois qu'une femme émerge de l'ombre »⁸⁴.

Ainsi, la pièce se fragmente autour des discours ambigus de sortes de fantômes, de créatures spectrales, dans un contexte irréel où seule Yimène émerge comme une force de changement. Elle bouscule les frontières génériques et illustre une nouveauté propre aux romans avant-gardistes. Il s'agit là, comme l'a justement relevé Boubacar Camara dans son étude sur les aspects essentiels du « nouveau roman », d'une « [c]ontestation du personnage », car « il n'y a pas de scène d'exposition qui campe les personnages »⁸⁵. En effet, « [c]eux-ci, surgis de nulle part, nous apparaissent à travers les vécus des autres personnages grâce à la technique de *focalisations multiples* »⁸⁶. Et même, « [p]ar le biais de ce prisme optique les acteurs apparaissent sous des formes si différentes, voire contradictoires, qu'ils finissent par s'effiloche, se diluer, devenant, à l'image du *dasein* découvrant dans l'angoisse l'être en dérélition qu'il est, une silhouette insaisissable, privée jusqu'au nom propre qui lui assure une identité précaire »⁸⁷.

Au bilan, c'est la dimension référentielle du personnage qui est ainsi fortement entamée. C'est que, dans les marges du discours officiel et comme à l'insu du pouvoir institutionnalisé qui clame haut son autorité en des communiqués répétitifs et banals (*L'Empire des ombres*, p. 11 : « communiqué du Haut-commandement militaire remis à la presse en ce jour mémorable, qui sera pour tout le pays une date historique » ; cf. également les p. 14, 23, 29, etc.), naît une parole apparemment insignifiante au départ, énoncée en des bribes éparses et comme privée d'un centre, mais qui, embrasée du feu de la révolte et de l'espérance, échappe à toute force capable de la canaliser, de la récupérer à son profit (p. 41 : « [u]n autre esprit va s'insuffler dans les cœurs des hommes et ils parleront des langages qui délivrent de la peur »). Cette parole, c'est la parole poétique, le discours de l'inventivité radicale, qui met entre parenthèses « la présence continue de l'activité politique »⁸⁸.

Que penser, finalement ? Au-delà du mécanisme de mythification du réel, qui confère au récit une autonomie qui l'arrache à l'anecdotique, il y a lieu de relever une préoccupation plus précise, découlant des besoins d'indépendance d'un champ intellectuel et littéraire : le souci

⁸⁴ BÂ (M.), *Une si longue lettre*, op. cit., p. 12.

⁸⁵ CAMARA (B.), « L'horizon d'interrogation », art. cit., p. 243.

⁸⁶ CAMARA (B.), « L'horizon d'interrogation », art. cit., p. 243.

⁸⁷ CAMARA (B.), « L'horizon d'interrogation », art. cit., p. 243-244. Lire également ROBBE-GRILLET (A.), *Le Miroir qui revient*, Paris : Minuit, 1984, p. 21.

⁸⁸ BHABHA (H. K.), *Les Lieux de la culture*, op. cit., p. 50.

de fonder les littératures d’Afrique sur un imaginaire dont les racines plongent au plus profond de l’histoire et des traditions africaines. En effet, affirme Pius Ngandu, « aucun Peuple ne peut emprunter un univers culturel même commercialisé par des logiciels s’il refuse de reconnaître son propre imaginaire »⁸⁹. Ces propos se trouvent comme illustrés par *Yakouta*, un récit dont l’hermétisme resterait intact si l’on n’arrivait pas à comprendre que le nom même de son héroïne est un programme de lecture. Pourquoi « *Yakouta Kweshi* » ? Kweshi renvoie à Oscar Bimwenyi Kweshi Mukola, à qui Ngandu a d’ailleurs dédié le roman (p. 9). Auteur d’une thèse illustre, défendue à l’Université Catholique de Louvain, Bimwenyi préconisait une inculturation de la religion chrétienne dans un socle théologique propre à l’histoire et aux croyances africaines⁹⁰. En cela, il rejoignait les prises de position de tous les penseurs qui, en théologie, dans les sciences humaines et sociales et en littérature, estimaient que l’Afrique n’était pas un ensemble vide, « sans histoire », où s’inscrirait simplement la volonté de l’Autre. Mais plutôt un continent qui a toujours su intégrer, à partir de ses propres paramètres de perception, les apports étrangers les plus divers, de sorte à préserver ce qu’elle considère comme son identité (l’on revient là à la question déjà exploitée du camouflage comme stratégie de résistance identitaire. Qu’elle surgisse dans le cas explicité par Kapiri-Pi, l’héroïne d’Égide Straven, qui au travers du « masque » de la Vierge continuait à adorer en toute quiétude les mânes de sa défunte mère, identifiée à la figure divine de la Terre-Mère, ou qu’elle concerne le culte de Yemanja à travers la communauté diasporique afro-américaine, qui, en vue de sauvegarder une relation religieuse qui remonte aux racines africaines, a affublé cette divinité des oripeaux de la Madone).

Cette institution religieuse est d’autant plus intéressante qu’elle est devenue syncrétique, en dépit d’un noyau dur africain, puisqu’elle inclut, en outre, des éléments indiens et européens (la « Sirène », dont font mention les histoires des marins venus d’Europe). Alors, pourquoi ne pas exploiter cet imaginaire et en faire une ressource à faire valoir pour une reconnaissance plus large ? C’est en ce cadre que pourrait trouver justification, d’une certaine manière, la question de l’« authenticité » dans le champ littéraire congolais, question posée à l’orée de notre dissertation. Il semble que la croyance en une genèse purement féminine ou en un monde né des abysses aquatiques soit au centre de la tradition imaginaire de l’Afrique, cet attrait de l’univers marin qu’a illustré, entre autres, *Ngando* de Paul Lomami Tshibamba. Qui ignore, en effet, que « toute littérature se légitime le plus souvent à partir de la visibilité de

⁸⁹ NGANDU NKASHAMA (P.), « En exclusivité », *art. cit.*

⁹⁰ BIMWENYI KWESHI (O.), *Discours théologique négro-africain. Problème des fondements*, Paris : Présence Africaine, 1981, 681 p.

son histoire littéraire, de sa mémoire littéraire. Et, en fait, cette mémoire que partagent les textes et leurs lecteurs est essentielle pour que s'établisse tout un jeu de références intertextuelles implicites sur quoi repose fréquemment la richesse des œuvres »⁹¹ ? Car, même si l'émergence des littératures africaines est liée à l'avènement colonial, les ténors de la critique littéraire africaine pensent que celles-ci doivent cependant, pour plus d'autonomie, s'adosser à un héritage culturel qui en stimule le génie créateur. C'est de ce point de départ ancré dans une singularité régionale que découlerait une perception universelle adéquate du champ culturel du continent noir.

Lorsque Georges Ngal souligne la nécessité d'une épistémologie authentique des littératures africaines, c'est à cet aspect capital qu'il pense, en fin de compte⁹². L'on est loin des limites étroites du positivisme qui relègue le mythe dans le cercle de la primitivité ! « Faute de mythe cependant, note à bon droit Philippe Lavergne⁹³, toute civilisation perd la saine vigueur créatrice qui lui vient de la nature ; seul un horizon circonscrit par des mythes confère son unité à une civilisation. Seul le mythe est capable de sauver toutes les forces de l'imagination et du rêve apollinien d'une prolifération vagabonde et désordonnée ». C'est au travers des mythes que les peuples du monde ont réalisé leurs conquêtes les plus significatives⁹⁴. Or, le monde périt du fait d'un positivisme desséchant ou d'une *raison calculante* qui entravent le déploiement d'un imaginaire libérateur : « [I]es hommes avaient détruit les légendes des miracles. Ils avaient nié les contes merveilleux des bateaux interstellaires. Ils ne se narraient plus les paraboles des graines de son, ni les sentences magnifiques tirées des sables immergés. Leurs systèmes avaient écrasé le rêve, les extases autant que les béatitudes » (*Des Mangroves en terre haute*).

⁹¹ BONN (C.) & al., dir., *Littérature francophone, op. cit.*, p. 11.

⁹² NGAL (G.), *Création et rupture, op. cit.*, p. 129.

⁹³ LAVERGNE (P.), *André Breton et le mythe, op. cit.*, p. 12.

⁹⁴ NGANDU NKASHAMA (P.), « Littératures, langues et ethnicités », *art. cit.*

CONCLUSION GÉNÉRALE

Que représente l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama dans le champ littéraire africain ? Qu'est-ce que « la conquête de l'autonomie » et quelles en sont les implications chez un auteur comme celui-ci ? Ces questions ne sont simples qu'en apparence, puisqu'elles croisent à la fois les problématiques liées à la liberté créatrice face aux appareils de production et de consécration en général et le projet d'émancipation d'un espace littéraire africain en particulier – considéré comme un sous-champ de l'institution littéraire française. Il a donc fallu se déprendre de toute naïveté, en évitant d'assimiler l'autonomie littéraire à un objet qui échappe à toute prise sociale et historique (on n'insistera jamais assez sur les abus qu'a générés une conception aussi innocente de la littérature !). Aussi nous sommes-nous astreint à repérer et à analyser, d'entrée de jeu, tout un tissu d'*habitus* qui confèrent à l'œuvre de l'auteur congolais, dans une optique différentielle, un premier niveau isotopique.

L'aspect biographique, envisagé sous un angle comparatif, a fourni un premier point d'observation important, qui a permis de prendre la mesure de l'impact d'une histoire individuelle et collective sur l'œuvre. Et c'est justement à la faveur d'une quête d'authenticité identitaire nationale et à l'initiative d'un groupe d'écrivains-fondateurs que naît le « champ littéraire congolais », tout préoccupé dès le départ de faire valoir les héritages familiaux et les responsabilités historiques des auteurs. Il nous a paru ainsi important de partir d'un lieu de production et de sociabilité littéraires plus réduit, national, qui confère à l'œuvre à l'étude certains de ses traits les plus décisifs, avant de prétendre saisir à une échelle plus large tout le travail qu'a dû accomplir Pius Ngandu pour émerger comme écrivain remarquable. La démarche s'est révélée productive en ce qu'elle nous a ménagé la possibilité de mettre en lumière toute la richesse d'un univers littéraire qui s'est voulu autonome en édictant ses propres lois d'accès au statut d'écrivain. Il va de soi que nous avons cru devoir relever toute cette vie littéraire surtout au travers d'une intertextualité qui donne une idée précise des réseaux de relations d'affinité ou d'inimitié qui se sont tissés entre les différents écrivains impliqués dans le processus de définition et de délimitation du champ. Nous avons donc donné à voir avantagement la production littéraire de Ngandu comme un point inscrit dans une logique de luttes qui en explique le caractère essentiel.

La perspective ainsi amorcée nous a conduit finalement à étudier comment, au-delà de l'héritage familial, la vie intellectuelle elle-même et l'histoire africaine se sont chargées de fournir au champ congolais un ensemble de problématiques qui constitueront une permanence thématique de tout l'espace littéraire africain. L'incision profonde d'une culture scolaire catholique sur les mentalités, ainsi que les exigences d'une formation chèrement acquise à l'Université, ont fini par modeler tout le champ intellectuel dans le sens d'une quête de l'excellence. Le constat d'un dénuement patrimonial total s'affirme alors, à l'appoint d'un combat ardu pour l'acquisition d'un capital symbolique. Le savoir scolaire se niche cependant dans un lieu ambigu, entre objet de désir et sujet d'aliénation. À la faveur du mythe du diplôme, la lutte pour les places n'en devient que paradoxalement plus âpre, tant s'intensifie un jeu d'émergence basé sur le cumul d'écrits et la stratégie des « casquettes » multiples. C'est fort de toutes ces résonances, dont elle offre comme un raccourci suggestif, que l'œuvre de Pius Ngandu acquiert toute son importance. Car, elle contient en puissance les problèmes majeurs relatifs à l'expérience intellectuelle et littéraire de toute l'Afrique post-coloniale.

Cependant, il nous a semblé judicieux de toucher du doigt, en prenant comme point d'appui l'œuvre critique de Ngandu lui-même, les ramifications épistémologique et politique qu'a produites une quête aux débuts insignifiants. Car, les revendications d'indépendance ont vite fait d'exiger la constitution d'outils d'analyse qui tiennent compte de la spécificité culturelle et historique des produits africains. La tâche appelait donc un premier palier de reconnaissance, grâce à une inscription de ceux-ci aux programmes scolaires et universitaires. En ce sens, certains lieux de sociabilité se sont avérés propres à constituer des moments forts dans le processus d'émergence du champ littéraire africain francophone, notamment des conférences où ont été tracées les grandes lignes de la critique littéraire africaine et des centres de recherches qui ont marqué de leur empreinte indélébile les premiers pas d'une histoire intellectuelle riche en rebondissements. De là, à attirer les convoitises des potentats politiques, il n'y a eu qu'un pas, et qui a été vite franchi ! L'œuvre de Ngandu s'arrime à toute cette problématique d'autonomie, par l'insurrection qu'elle contient non seulement vis-à-vis des dictatures militaires africaines, mais aussi vis-à-vis des exigences parfois absurdes du centre franco-parisien, adossé à des intérêts économiques souvent sordides.

C'est à cet endroit que nous avons attiré l'attention sur le fait que le choix des régimes rhétoriques et poétiques d'un écrivain digne de ce nom est en relation étroite avec une intention délibérée de récuser les diktats institutionnels. Si un plumitif ne met pas en crise les formes et les idéologies communes, consacrées par les instances dominantes, son travail ne

peut être perçu que comme une trahison. Être écrivain, c'est toujours être en mesure de penser contre la stabilité du monde. Dès lors, pourquoi ne pas chercher cet affranchissement au prix d'un combat pour des infrastructures et un arsenal imaginaire et langagier autonomes ? Le problème méritait qu'on s'y penche avec toute la minutie requise. En vue d'éviter de tomber dans une certaine divagation, nous avons estimé qu'il fallait partir d'une séquence significative de l'histoire littéraire congolaise elle-même, dont l'ignorance ne pouvait qu'entraver une compréhension conséquente de l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama. Perspective obtuse ? Que non. Loin de réduire notre propos à un plaidoyer pour une littérature qui tire toute sa force d'un terroir, nous avons essayé de montrer comment cette tranche historique partielle reflétait en réalité les préoccupations du champ plus large des littératures africaines. Même combat, mêmes acteurs : au-delà d'une recherche d'indépendance dans le champ de production large, l'effort s'est porté sur l'institution de la langue française, qui a été soumis à un processus d'appropriation. Cependant, il a fallu montrer, là encore, le rôle déterminant de Pius Ngandu, dont l'apport est d'une valeur inestimable sur le plan des fondements épistémologiques et critiques de nouvelles écritures africaines.

Une remise en question de Paris comme capitale de la francophonie, voilà la conclusion où nous ont amené finalement nos recherches. Ici, il a paru inévitable de revenir sur la notion même d'autonomie telle qu'elle peut être perçue essentiellement à partir de l'œuvre de Ngandu, tant il a semblé que cet auteur a consacré tout son travail au service d'une cause, risquant du coup de donner dans le genre mineur. Les propositions bourdieusiennes sur l'inutilité de conserver la dichotomie traditionnelle « art engagé / art pur » nous ont fort heureusement permis de lever l'équivoque : quoiqu'opérant dans un espace propre, celui de l'institution de la littérature, l'écrivain ne cesse cependant d'être englobé dans le champ intellectuel, dont le champ littéraire est en réalité un sous-champ. La rébellion périphérique, portée par un mouvement centrifuge, a été donnée à voir, au travers de Ngandu, comme finalement fondée sur la transgression des formes esthétiques et institutionnelles autorisées, à défaut de disposer d'instances de production, de distribution et de reconnaissance propres. Toutefois, les subversions du code légitimé ne pouvaient que déboucher sur des interrogations touchant à l'imaginaire lui-même et au problème de sa crédibilité culturelle et historique. Ce qui relançait la problématique, évoquée au départ, d'une accréditation littéraire qui s'inscrive dans une tradition propre, aussi longue que possible.

Doit-on parler, pour autant, d'un retour subreptice à la négritude ? Pas du tout. Il ne s'agissait pas de figer les actes créateurs en une reproduction biologique permanente, mais

plutôt de montrer comment des hommes cherchent une voie qui soit de leur initiative, au-delà du mythe de l'ancêtre fabuleux (en ce sens, le recours aux mythes tribaux n'a toute sa pertinence qu'en tant que mise en jeu d'une discursivité régionale capable de contenir l'universel). D'où la mise en évidence chez Ngandu de l'assimilation de divers apports extérieurs, visibles à travers un jeu intertextuel large, qui absorbe, sous diverses modalités, des éléments de la littérature mondiale : née d'un contexte particulier, l'œuvre de l'auteur congolais s'est en même temps offerte comme un espace relationnel, où se déploie tout un travail d'écriture consistant à prolonger d'autres textes, ou encore à les contester, à les inverser, à les déformer.

Que retenir finalement, au terme de cette longue traversée qui a suscité diverses interrogations ? La pertinence de notre travail peut tenir dans le fait d'avoir montré un visage plus incisif et plus complet de l'œuvre de Ngandu, en conjoignant sociologie et poétique. En effet, la sociocritique telle qu'appliquée par Bourdieu est restée un peu plus centrée sur l'analyse institutionnelle de la création littéraire, même si l'auteur des *Règles de l'art* esquisse ici et là des questions intéressantes d'autonomie qui touchent au problème des formes. Il a paru alors judicieux de continuer l'orientation ainsi initiée, en recourant à des approches susceptibles d'insister davantage sur les stratégies d'autonomie privilégiant le « primat de la forme sur la fonction ». À ce propos, notre étude pourra, tant soit peu, servir de propédeutique à des recherches ultérieures sur des sujets similaires.

Cependant, au terme de toutes les stratégies formelles d'autonomie déployées par Pius Ngandu subsistait comme un écueil insurmontable, reconnu maintes fois par celui-ci : l'apparente impossibilité de modifier de manière définitive les normes qui fondent le centre franco-parisien. Aussi deux phénomènes, qui se profilent en filigrane du discours de l'auteur congolais, méritent-ils d'être épinglés ici. Ceux-ci rendent problématique tout effort d'indépendance vis-à-vis des instances parisiennes : la récupération des nouveautés esthétiques et l'analogie des initiatives littéraires d'autonomie. Car, le centre finit toujours par convertir les rébellions, même les plus efficaces, en un besoin de restructuration interne qui lui permet de mettre davantage en exergue la nécessité juridique de ses propres normes. Les transgressions tendent à être décodées, à devenir routinières avec le temps, canalisées dans une certaine marge « exotique » de l'acceptable, du moment que l'auteur rebelle peut être « reconnu ». En outre, les impertinences poétiques et esthétiques élaborées par Pius Ngandu, par exemple, cessent d'être perçues comme telles, lorsque, par la loi de l'analogie, on les compare aux déviances poétiques qui ont été le fait d'écrivains français ou de plumitifs

francophones européens. Ainsi pourrait être banalisée l'insurrection que constitue le « mélange des genres », lorsqu'on sait que des auteurs tels que Stendhal et Céline l'ont également pratiqué.

De même, dans une perspective également analogique, l'on évoquerait l'exemple d'autres quêtes identitaires francophones, en l'occurrence le combat pour la différence culturelle (conçue en termes à la fois thématique et linguistique) mené par Charles-Ferdinand Ramuz, dont on retrouve certaines marques stylistiques orales chez Ngandu. D'ailleurs, la conclusion fort pessimiste que celui-ci a consignée dans *Vie et mœurs d'un primitif*, au bout d'un séjour parisien désopilant, n'est pas sans rappeler les observations que l'écrivain suisse a formulées dans *Raison d'être* et dans *Paris. Notes d'un Vaudois* (1938), à l'endroit de l'impossibilité pour un auteur de la périphérie francophone d'être coopté par les instances littéraires et médiatiques parisiennes¹. L'on connaît le prix qu'ont dû payer, en vue d'être insérés dans la vie littéraire française, certains écrivains « périphériques », notamment Cherbuliez, Cendrars, Pinget ou le Belge Michaux, pour ne citer que ceux-là : fournir le gage d'un renoncement total à leurs origines ethniques et nationales.

Il est important d'insister sur le fait que Ngandu lui-même, qui fort heureusement ne joue pas le jeu naïf de l'originalité à tout prix, est conscient de sa dette vis-à-vis de la tradition (il prend souvent la liberté de mentionner ce qu'il doit à certains écrivains du panthéon mondial) mais également du capital symbolique que tout auteur peut tirer de la transgression des codes consacrés, dans un acte intelligent de réactivation et de réappropriation contextuelles d'outils devenus pourtant communs – il faudrait entendre par là qu'un coup de théâtre demeure possible pour des manuscrits refusés d'après les prescrits éditoriaux d'un moment, mais qui peuvent être redécouverts et revalorisés à une autre époque, en une sorte de repentir. Mais là continue à s'affirmer, plus que jamais, la dépendance de la périphérie vis-à-vis d'instances de reconnaissance du centre.

D'où, chez Ngandu, cette transposition de la lutte pour l'émancipation sur un terrain plus complexe et plus décisif, celui des langues d'écriture dans le contexte de l'Afrique d'après la colonisation. Pour tout dire, il est possible à l'avenir de mener, à la lumière de l'œuvre de l'auteur, une recherche approfondie sur le rapport de force existant actuellement entre le français et certaines langues africaines utilisées de plus en plus comme *mediums* littéraires, et

¹ Voir également des conclusions similaires dans *La Grande Maison* (Paris : Seuil, 1952, 190 p.) de Mohamed Dib et dans le *Journal* (Paris : Seuil, 1962, 349 p.) de Mouloud Feraoun

dont les locuteurs se chiffrent en millions. L'on pourra découvrir, de la sorte, le terrain neuf qu'indiquent les nouvelles orientations du champ littéraire africain, et dont les linéaments transparaissent en filigrane des débats tels que ceux qui opposent actuellement les partisans d'une tendance internationaliste (Beyala, Lopès, Mabanckou, Waberi etc.) et les tenants d'une position plus nationaliste (Ngandu, Nganang, etc.). Et la problématique finale ne peut être formulée ici que sur le mode du défi : quel avenir pour la francophonie en ce grouillement identitaire qui présage d'empoignades encore plus âpres ?

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES LITTÉRAIRES DE L'AUTEUR

A. Romans et récits en français

- (1983) *La Malédiction*, Paris : Silex, 152 p. (Rééditions : Paris : Nouvelles du Sud, 1983, 152 p. / Yaoundé : Silex – Nouvelles du Sud, 2000).
- (1983) *Le Fils de la tribu*, suivi de *La Mulâtresse Anna*, Dakar : N.É.A., coll. « Créativité 10 », 192 p.
- (1984) *Le Pacte de sang*, Paris : L'Harmattan, coll. « Encres Noires », n° 25, 340 p.
- (1986) *La Mort faite homme*, Paris : L'Harmattan, coll. « Encres Noires », n° 38, 258 p.
- (1987) *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze*, Paris : L'Harmattan, coll. « Encres Noires », n° 44, 196 p.
- (1988) *Les Étoiles écrasées*, Paris : Publisud, coll. « L'Espace de la Parole », n° 8, 220 p.
- (1991) *Des Mangroves en terre haute*, Paris : L'Harmattan, coll. « Encres Noires », n° 78, 102 p.
- (1991) *Un Jour de grand soleil sous les montagnes de l'Éthiopie*, Paris : L'Harmattan, coll. « Encres Noires », n° 88, 454 p.
- (1991) *Un Matin pour Loubène*, LaSalle : Hurtubise HMH, coll. « Plus », 88 p. (Réédition : LaSalle : Hurtubise HMH, 2006).
- (1991 & 1996) *Les Enfants du lac Tana*, in *Enfance, Enfance* (en collaboration), LaSalle : Hurtubise HMH / Gamma, coll. « Plus », p. 41-69.
- (1994) *Le Doyen Marri*, Paris : L'Harmattan, coll. « Encres Noires », n° 131, 202 p.
- (1994) *Yakouta*, Paris : L'Harmattan, coll. « Encres Noires », n° 139, 160 p.
- (1995) *Le Fils du mercenaire*, suivi de *Yolène au large des collines*, Paris / Vanves : EDICEF, 128 p.
- (2006) *Mariana*, suivi de *Yolena* et de *La Chanson de Mariana*, Paris : L'Harmattan, coll. « Encres Noires », n° 25 : « Écrire l'Afrique », 208 p.
- (2009) *En Suivant le sentier sous les palmiers*, Paris : L'Harmattan, coll. « Encres Noires ».

B. Théâtre

- (1977) *La Délivrance d'Ilunga*, Paris / Honfleur : Pierre Jean Oswald, coll. « Théâtre

- Africain », n° 33, 151 p.
- (1980) *Nous aurions fait un rêve*, Kinshasa : Institut National des Arts (INA), 10 p.
- (1983) *Bonjour Monsieur le Ministre*, Paris / Ivry-sur-Seine : Silex, coll. « Théâtre », 76 p.
(Réédition : Paris : L'Harmattan, Coll. « Littérature-Théâtre des Cinq Continents », 2007, 160 p.).
- (1991) *L'Empire des ombres vivantes*, Carnières (Mornanleuz) : Lansman, coll. « Théâtre en Tête », 68 p. (Réédition : Paris : L'Harmattan, coll. « Littérature-Théâtre des Cinq Continents », 2007, 80 p.).
- (1993) *May Britt de Santa Cruz*, Paris : L'Harmattan, coll. « Encres Noires », n° 113, 160 p.
- (2007) *Rédemption de Sha Ilunga*, Paris : L'Harmattan, coll. « Littérature-Théâtre des Cinq Continents », 160 p.

C. Poésie

- (1977) *Crépuscule équinoxial*, Lubumbashi : Folange, 53 p. (Rééditions : Paris : L'Harmattan, coll. « Poètes des Cinq Continents », 1997, 53 p. / Paris : L'Harmattan, 2000, 92 p.).
- (1993) *Khédidja*, dans *La Malédiction*, Paris / Ivry-sur-Seine : Silex, 152 p.

II. AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES

- ADIAFFI ADE, J.-M. (1992), *Silence, on développe*, Paris : Nouvelles du Sud, 534 p.
- BÂ, M. (1979), *Une si longue lettre*, Dakar : N.É.A., 131 p. (Réédition : Paris : Le Serpent à Plumes, 2001, 164 p.).
- BADIAN, S. (1976), *Le Sang des masques*, Paris : Robert Laffont, 250 p.
- BONI, N. (1962), *Crépuscule des temps anciens*, Paris : Présence Africaine, 257 p. (Rééditions : Paris : Le Livre de Poche, 1994 / Présence Africaine, 2000, 255 p.).
- BUGUL, K. (1983), *Le Baobab fou*, Dakar : N.É.A., 183 p.
- CAMARA, L. (1953), *L'Enfant noir*, Paris : Plon, 221 p. (Réédition : Paris : Le Livre de Poche, 1970 / Paris : Presses Pocket, 1975).
- DIB, M. (1950), *La Grande Maison*, Paris : Seuil, 1950, 190 p. (Rééditions : Paris : Seuil, 1967, 1975, 1996).
- (1979) *Feu Beau Feu*, Paris : Seuil, 182 p.
- DJEBAR, A. (1985), *L'Amour, la fantasia*, Paris : Le Livre de Poche (Réédition : Paris : Le Livre de Poche, coll. « Littérature & Documents », 2001, 316 p.).

- DONGALA, E. B. (1973), *Un Fusil dans la main, un poème dans la poche*, Paris : Albin Michel
(Rééditions : Paris : Le Serpent à Plumes, 2003, 395 p. / Paris : Les Éditions du Rocher, 2003, 395 p.)
- FALL, M. (1964), *Reliefs*, Paris : Présence Africaine.
- FANTOURÉ, A. (1972), *Le Cercle des tropiques*, Paris : Présence Africaine, 252 p. (Rééditions : Paris : Le Livre de Poche, 1980 / Paris : Présence Africaine, 1991, 311 p.).
- FERAOUN, M. (1962), *Journal 1955-1962*, Paris : Seuil, 349 p.
- JUMINER, B. (1961), *Les Bâtards*, Paris : Présence Africaine, 206 p.
- KADIMA-NZUJI, M. (1971), *Préludes à la terre*, Kinshasa : Mont Noir, 47 p.
----- (1977), *Redire les mots anciens*, Paris : Saint-Germain-des-Prés, 45 p.
- KAMANDA, K (1999), *Œuvre poétique*, Présence Africaine, 2016 p.
- KANE, C. H. (1961), *L'Aventure ambiguë*, Paris : Julliard, 1961, 164 p. (Réédition : Paris : Le Livre de Poche, 1971).
- KANZA, T. (1964), *Sans rancune*, Londres : Scotland, 145 p.
- KATEB, Y. (1966), *Le Polygone étoilé*, Paris : Seuil, 182 p. (Rééditions : Paris : Seuil, 1997 / Seuil, coll. « Points », 181 p.).
- KOUROUMA, A. (1968), *Les Soleils des indépendances*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal (Rééditions : Paris : Seuil, 1970, 195 p. / Paris : Seuil, coll. « Points », 1990).
----- (1990) *Monnè, outrages et défis*, Paris : Seuil, 286 p. (Réédition : Paris : Seuil, coll. « Points », 1998, 277 p.).
- MABANCKOU, A. (2005), *Verre cassé*, Paris : Seuil, coll. « Points », 208 p.
- MATALA MUKADI, T. (1969), *Réveil dans un nid de flammes*, Paris : Seghers, 1969, 88 p.
----- (2001) *Dans la tourmente de la dictature*, Paris : L'Harmattan, 180 p.
- MONÉNEMBO, T. (1979), *Les Crapauds-brousse*, Paris : Seuil, 186 p.
----- (1991) *Un Rêve utile*, Paris : Seuil, coll. « Cadre Rouge », 251 p.
- MORRISON, T. (1987), *Beloved*, New York: Knopf, 324 p. (Paris: Union Générale d'Éditions, coll. « 10 / 18 », 1989, pour la trad. française).
- MPOYI-BUATU, T. (1986), *La Re-production*, Paris : L'Harmattan, 246 p.
- MUDIMBE, V. Y. (1973), *Entre les eaux*, Paris : Présence Africaine, 1973, 192 p. (Réédition : Paris : Présence Africaine / Nathan, coll. « Espace Sud », 1986, 188 p.).
----- (1976) *Carnets d'Amérique*, Paris : Saint-Germain-des-Prés, 202 p.
----- (1976) *Le Bel immonde*, Paris : Présence Africaine, 175 p.

- (1979) *L'Écart*, Paris : Présence Africaine, 159 p.
- NGAL, M. a M. (1975), *Giambatista Viko ou Le Viol du discours africain*, Lubumbashi : Alpha-Oméga, 1975, 114 p. (Réédition : Paris / Abidjan : Hatier-CEDA, coll. « Monde Noir Poche », n° 30, 1984, 127 p. / Paris : L'Harmattan, 2003).
- (1979), *L'Errance*, Yaoundé, CLÉ, 146 p.
- (1994), *Une Saison de symphonie*, Paris : L'Harmattan, 126 p.
- (1998) *La Condition démocratique. Séquestré du Palais du Peuple*, Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 106 p. (Rééditions : Paris : Nouvelles du Sud, 1999 / Paris : L'Harmattan, 2010, 106 p.).
- OULOQUEM, Y. (1968), *Le Devoir de violence*, Paris : Seuil (Réédition : Paris : Le Serpent à Plumes, 2003, 276 p.).
- OYONO, F. (1956), *Le Vieux Nègre et la Médaille*, Paris : Julliard (Réédition : Paris : Union Générale d'Éditions, coll. « 10 / 18 », 1972, 186 p. / Paris : Pocket, coll. « Littérature », 2006).
- (1956), *Une Vie de boy*, Paris : Julliard (Réédition : Paris : Presses Pocket, 1970).
- SASSINE, W. (1979), *Le Jeune homme de sable*, Paris : Présence Africaine, 185 p.
- STRAVEN, E. (1946), *Kapiri-Pi*, Bruxelles : La Renaissance du livre, 234 p.
- TSHIBANDA (WA MWELA BUJITU), P. (1981), *Je ne suis pas un sorcier*, Kinshasa : Saint-Paul Afrique, 144 p. (Rééditions : Bruxelles : Labor, coll. « La Noria », 2005, 109 p. / Bruxelles: Le Grand Miroir, 2007, 128 p.).
- TUTUOLA (A.), *The Palm wine drinkard and his dead palm-wine tapster in the dead's town*, London: Faber & Faber, 125 p.
- WERE-WERE LIKING (1984), *Elle sera de jaspe et de corail (Journal d'une misovire)*, Paris : L'Harmattan, 156 p. (Réédition : Paris : L'Harmattan, 1993).

III. PUBLICATIONS DE PIUS NGANDU SUR LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

A. Articles

- (1972-1973) « La Voix du Congolais et la prise de conscience des évolués », in *Lectures Africaines*, Volume I, Fascicule 1, p. 4-23. Centre d'Études des Littératures Romanes d'Inspiration Africaine (CELRIA), Faculté des Lettres, Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Lubumbashi.
- (1972-1973) « Évolution littéraire en République du Zaïre depuis l'indépendance. Conférence tenue par Kadima-Nzuji Mukala au Centre Culturel Américain, le 26 Avril 1973 »,

- in *Lectures Africaines*, Volume I, Fascicule 2, p. 125-127, *idem*.
- (1976) « Victor-Paulin Bol et l'étude de la littérature africaine », in *Lectures Africaines*, Vol. III, Fasc. 2, p. 7-12, *idem*.
- (1976-1977) « Léopold Sédar Senghor : négritude et poétique », in *Lectures Africaines*, Volume IV, Fascicule 1, p. 39-67, *idem*.
- (1977) « L'enseignement de la littérature africaine à l'Université », in *Research in African Literature*, n° 8.3, Columbus: Ohio State University, p. 327-342.
- (1977) En coll., « De la satire comme témoin historique. Réflexions à propos de *L'Apocoloquintose du Divin Claude de Sénèque* », in *Mélanges offerts à L. S. Senghor*, Dakar / Abidjan / Paris : N.É.A., p. 315-323.
- (1986) « Les avenues de l'imaginaire », dans *Notre Librairie*, n° 84 (*Les littératures nationales 2. Langues et frontières*), p. 70-77.
- (1998-1999) « Albert Gérard : de la méthode pédagogique à la pédagogie de la méthode », dans *Congo-Meuse*, n° 2 et 3 [*L'œil de l'Autre. Actes des colloques de Kinshasa (9 et 10 juin 1996) et de Bruxelles (1^{er} et 2 décembre 1996)*], Bruxelles : AML/CELIBECO, p. 25-30.

B. Ouvrages

- (1979) *Comprendre la littérature africaine écrite*, Paris / Issy-les-Moulineaux : Saint-Paul Afrique, coll. « Classiques Africains », 128 p.
- (1984) *Littératures africaines : 1930-1982. Anthologie critique*, Paris : Silex, 674 p.
- (1984) *Littératures africaines de 1930 à nos jours*, Paris : ACCT/Silex, 672 p.
- (1985) *Kourouma et le mythe. Une lecture de Les soleils des indépendances*, Paris / Ivry-sur-Seine : Silex, coll. « Critiques X – 10 », 144 p.
- (1986) En coll., *L'Afrique noire en poésie*, Paris : L'Harmattan, coll. « Folio », 128 p.
- (1989) *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, Paris : L'Harmattan, coll. « Études Littéraires – Critiques », 301 p.
- (1991) *Littératures et écritures en langues africaines*, Paris : L'Harmattan, coll. « Études Littéraires – Critiques », 408 p.
- (1992) *Négritude et poétique. Une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor*, Paris : L'Harmattan, coll. « Études Littéraires – Critiques », 158 p.
- (1993) *Les Années littéraires en Afrique*, Tome I, Paris : L'Harmattan, coll. « Études Littéraires – Critiques », 458 p.
- (1993) *Théâtres et scènes de spectacle. Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels*, Paris :

- L'Harmattan, coll. « Études Littéraires – Critiques », 380 p.
- (1994) *Les Années littéraires en Afrique*, Tome II, 1987 – 1992, Paris : L'Harmattan, coll. « Études Littéraires – Critiques », 126 p.
- (1995) *La Terre à vivre. La Poésie du Congo-Kinshasa*, Paris : L'Harmattan, coll. « Études Littéraires – Critiques », 408 p.
- (1995) *Dictionnaire des œuvres littéraires africaines en langue française*, Paris / Ivry-sur-Seine : Silex, 748 p.
- (1995) *Le Livre littéraire. Bibliographie de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris : L'Harmattan, coll. « Études Littéraires – Critiques », 210 p.
- (1997) *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines*, Paris : L'Harmattan, coll. « Études Littéraires – Critiques », 380 p.
- (1999) *Mémoire et écriture de l'histoire dans Les Écailles du ciel de Tierno Monénembo*, Paris : L'Harmattan, coll. « Études Littéraires – Critiques », 208 p.
- (2000) *Enseigner les littératures africaines*, Tome I. *Aux Origines de la négritude*, Paris : L'Harmattan, coll. « Études Littéraires – Critiques », 240 p.
- (2002) *Écritures littéraires. Dictionnaire critique des œuvres africaines en langue française*, New Orleans: University Press of the South, Tome I, 542 p. et Tome II, 512 p.
- (2006) *Écrire à l'infinif. La Dérison de l'écriture dans les romans de Williams Sassine*, Paris : L'Harmattan, coll. « Études Littéraires – Critiques », 292 p.

IV. ESSAIS DE PIUS NGANDU SUR LA POLITIQUE ET LES MOUVEMENTS RELIGIEUX EN AFRIQUE

- (1991) *Églises nouvelles et mouvements religieux*, Paris : L'Harmattan, coll. « Médiations Religieuses », 260 p.
- (1991) *L'Église des prophètes africains. Lettres de Bakatuasa Lubwe wa Mvidi Mukulu*, Paris : L'Harmattan, coll. « Religion : Afrique noire », 380 p.
- (1995) *Les Magiciens du repentir. Les Confessions de Frère Dominique (Sakombi Inongo)*, Paris : L'Harmattan, coll. « Généralités : Ouvrages de synthèse », 1995, 178 p.
- (1998) *La Pensée politique des mouvements religieux*, Paris : L'Harmattan, coll. « Médiations Religieuses », 240 p.

V. ÉTUDES GÉNÉRALES DE L'AUTEUR SUR LA DICTATURE AU CONGO-KINSHASA

A. Articles

(1982) « Vie quotidienne. Regard blanc – Écriture noire », in *Sura Dji*.

Visages et racines, Paris : Musée des Arts Décoratifs, p. 119-121.

(1992) « Ensemble des valeurs du monde de la démente au Zaïre : *l'empire des ombres*

vivantes », in *Pius Ngandu Nkashama. Une Écriture de la passion*, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », p. 173-174.

B. Ouvrage

(1995) *Citadelle d'espoir*, Paris : L'Harmattan, coll. « Généralités : Ouvrages de Synthèse », 144 p.

VI. ÉTUDES CONSACRÉES À PIUS NGANDU

A. Articles

ABOMO-MAURIN, M.-R. (2007), « La recherche de la terre : une lecture du *Fils de la tribu* », in *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*, Paris : L'Harmattan, 350 p ; p. 263-277.

KAVWAHIREHI, K. (2007), « Théorie et pratique de l'écriture chez Pius Ngandu Nkashama », in *Présence Francophone*, Vol. 68, p. 134-155.

----- (2007) « Les lieux d'intelligibilité du chaos postcolonial », in *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*, Paris : L'Harmattan, p. 57-76.

KAYEMBE KABEMBA, E. (2007), « Tiers espace de l'écriture et problèmes typologiques dans *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze* de P. Ngandu Nkashama », in *Actes du Colloque " 1960-2000. Bilan et tendances de la littérature négro-africaine"*, Lubumbashi : Presses Universitaires de Lubumbashi, p. 233-235.

---- (2009) « Exil et écriture dans *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze* de Pius Ngandu Nkashama », in *Du Nègre Bambara au Négropolitain. Les Littératures africaines en contexte transculturel*, Metz : Université Paul Verlaine, Centre de Recherches « Écritures », coll. « Littérature des Mondes Contemporains », Série « Afriques », n ° 4, p. 263-280.

- (2009) « Pour qui et pourquoi écrire. La question du lectorat et de la consécration des œuvres littéraires africaines chez Pius Ngandu Nkashama », in *Mélanges Francophones. Formes textuelles de la communication : de la production à la réception*, Galati : Galati University Press (Romania), p. 7-16.
- MAGNIER, B. (1986), « La Mort faite homme par Pius Ngandu Nkashama », in *Présence Africaine*, n° 140, 1986, p. 161-162.
- MULUMBA, J. (2007), « L'écriture de l'Université », in *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*, Paris : L'Harmattan, 350 p. ; p. 131-156.
- MWANTUALI, J. E. (2007), « Un critique *exorciste* », in *Pius Ngandu, op. cit.*, p. 77-100.
- NGANDU KALENGA, S. (2007), « Adolescence et poésie dans *Mariana* », in *Pius Ngandu, op. cit.*, p. 299-312.
- NGINDU, B. (1985), « *Le Pacte de sang* de Pius Ngandu Nkashama », in *Présence Africaine*, n° 133-134, p. 255-259.
- PANGOP, A. C. (2007), « Communication théâtrale et jeux de pouvoir », in *Pius Ngandu Nkashama op. cit.*, p. 157-179.
- SPLETH, J. (2007), « *Le Pacte de sang* et la tradition narrative de la dystopie », in *Pius Ngandu, op. cit.*, p. 213-238.
- TCHEUYAP, A. (2007), « De l'enfance à la nation : corps, famille et violence des destinées », in *Pius Ngandu, op. cit.*, p. 313-327.
- TSHISUNGU WA TSHISUNGU, J. (2007), « Le destin de la littérature écrite en *cilubà* », in *Pius Ngandu Nkashama, op. cit.*, p. 101-110.

B. Mémoires et thèse

- DIAKITÉ (B.), *De la page d'écriture et du mythe de l'ancêtre rebelle : la problématique de l'écrit et de la parole dans le roman francophone ouest africain*, PhD Dissertation, Bâton Rouge: Graduate Faculty, Louisiana State University, 2003, 229 p.
- GUILLETEAU-MAUREL, M. (1995-1996), *Une lecture de Yakouta de Pius Ngandu Nkashama*, Université de Poitiers, F.L.É.
- MENDITTE, F. de (1995-1996), *Les personnages féminins dans Le pacte de sang de Pius Ngandu Nkashama*, Université de Poitiers, F.L.É.
- MPOYI, N. (1986), *L'Expression de la violence à travers Le Pacte de sang de Pius Ngandu*

Nkashama, Mbujimayi (Congo-Kinshasa) : Institut Supérieur Pédagogique.

C. Ouvrages

BELLO, M. (1995), *L'Aliénation dans Le Pacte de sang de Pius Ngandu Nkashama*, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 92 p.

KADIMA KADIANGANDU, J. (1991), *Écritures et discours sur le pardon. Dialogue avec Pius Ngandu Nkashama. Hommage*, Louvain-la-Neuve : Panubula, 316 p.

MULUMBA NTUMBA, J. (2007), *L'Envers de la liberté, l'univers carcéral dans Le Pacte de sang de Pius Ngandu Nkashama*, Frankfurt-Am-Main/London: IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, n° 29, 244 p.

TCHEUYAP, A. (1998), *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 240 p.

ZEZEZE KALONJI, M. T. (1992), *Une Écriture de la passion chez Pius Ngandu Nkashama*, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 126 p.

VII. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE ET LA SOCIÉTÉ CONGOLAISES (COLONIALES ET NATIONALES)

1. Articles

ALYN, M. (1999), « Préface : Kama Kamanda. Entre l'exil et le Royaume », in KAMANDA (K.), *Œuvre poétique*, Paris : Présence Africaine, 2016 p ; p. 887.

BAL-LEFÈVRE, W. (2002), « Valentin », dans *Figures et paradoxes de l'Histoire au Burundi, au Congo et au Rwanda*, Vol. 2, Bruxelles : AML /CELIBECO / Paris : L'Harmattan, 799 p ; p. 555-558.

BISANSWA, J. K. (2001), « V. Y. Mudimbe et les spectres de l'ascenseur », in *Les Champs littéraires africains, op. cit.*, 259-272.

BOL, V. P. (1976), « Introduction », in *Zaire écrit. Anthologie de la poésie zaïroise de langue française*, Tübingen : Horst Erdmann Verlag / Kinshasa : Dombi Diffusion, 255 p ; p. 11-17.

BUNDUKI, K.-N. Wa T. (1973), « Valeurs de la famille zaïroise, base de notre authenticité », in *Jiwe*, n° 2, décembre, p. 11-24. Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Campus de Lubumbashi.

CHIWENGO, N. (2002), « Zamenga Batukezanga, l'excavateur de vérités. Les paradoxes d'un

- discours libérateur », in *Congo-Meuse. Figures et paradoxes de l'Histoire au Burundi, au Congo et au Rwanda*, Vol. 2, Bruxelles : AML / Paris : L'Harmattan, 810 p ; p. 478-507.
- DJUNGU-SIMBA, K. C. (2001), « Une littérature de marché à Kinshasa », in *Les Champs littéraires africains*, Paris : Karthala, 342 p ; p. 177-187.
- JACQUEMIN, J. P. (1972-1973), « Réflexion sur *Entre les eaux*, de V. Y. Mudimbe », in *Lectures Africaines*, Vol. I, Fasc. 1, p. 39-42. Centre d'Études des Littératures Romanes d'Inspiration Africaine (CELRIA), Faculté des Lettres, Université Nationale du Zaïre, Lubumbashi.
- KADIMA-NZUJI, M. (1972-1973), « Quelques réflexions autour du livre *Les Hauts et les bas* », in *Lectures Africaines*, Volume I, Fascicule 2, p. 51-56, *idem*.
- (1973) « Éditorial : authenticité et "convergence panhumaine" », in *Jiwe*, n° 2, décembre, p. 3-4. Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Campus de Lubumbashi.
- (1974) « Éditorial : pour une plus large ouverture », in *Jiwe*, n° 3, juin, p. 3-4, *idem*.
- KAYEMBE KABEMBA, E. (2007), « Intertextualité et visages de l'Afrique : continent noir et mythes telluriques chez J. Minne et D. Kadima-Nzuji », in *French Studies in Southern Africa*, n° 37, p. 68-87.
- LONOH, M. B., dir. (1974), *Poésie militante zaïroise. La Marche du soleil*, Kinshasa : Centre Africain de Littérature, CEDI, 40 p.
- MOHONDABEKA, B. P. (2006), « Clémentine M. Faïk-Nzuji : « "Tu le leur diras". Le récit véridique d'une famille congolaise plongée au cœur de l'histoire de son pays, Bruxelles : Alice Éditions, 2005, 363 p. », in *Notre Librairie*, n° 161 (*Histoire, vues littéraires*), mars-mai, Notes de lecture, p. 15.
- MOBE FANSIAMA, A. (2002), « Intellectuels congolais... à la dérive ? », in *Figures et paradoxes de l'histoire, op. cit.*, p. 637-683.
- MONSENGO VANTIBAH, M. (2002), « La critique littéraire dans les médias », in *Figures et paradoxes de l'histoire, op. cit.*, p. 629-636.
- (1973) « Les Rebelles de l'UEZA », in *Zaire*, n° 254, 18 juin, p. 34-35.
- MUDIMBE, V. Y. (1970), « La littérature de la R.D.C. », in *L'Afrique Littéraire et Artistique*, n° II, juin, p. 14-16.
- (1964) « Négritude et humanisme », in *Présence Universitaire*, n° 14, janvier 1964, p. 5-13.
- MUDIMBE-BOYI, E. (2007), « Université congolaise : souvenirs en ré-mineur », dans *L'Université dans le devenir de l'Afrique. Un demi-siècle de présence au Congo-Zaïre*, Paris : L'Harmattan, coll. « Mémoires-lieux de savoirs / Archive congolaise », p. 59-66.

- MUKULUMANYA, W. N. Z. (1972), « Un Centre d'études à Lubumbashi, le CELRIA », in *Trait d'Union*, n° 1.2, p. 32-34. Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Campus de Lubumbashi.
- (1972) « *Lectures Africaines*, Bulletin du CELRIA, Vol. I, 1972-1973, Fasc. 1 », in *Forum Universitaire*, n° 1.3, p. 62-63. Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Campus de Lubumbashi.
- (1974) « Éditorial : Le pull du bonheur étudiantin, connais pas ! *Elimu* en disconviendra-t-il ? », in *Elimu*, 1^{re} Année n° 2, mars-avril, p. 3. Lubumbashi, Presses Universitaires du Zaïre.
- MUNKULU, D. D. (1972-1973), « Ngal Mbwil a Mpaang : "l'artiste africain : tradition, critique et liberté créatrice" (communication au colloque de Yaoundé, avril 1973) », in *Lectures Africaines*, Vol. I, Fasc. 2, p. 120. Centre d'Etudes des Littératures Romanes d'Inspiration Africaine.
- MUSHIETE, P. (1957), « Notes sur la littérature congolaise », in *Revue Nouvelle*, tome XXV, n° 6, juin, p. 608-620.
- NKAY MALU, F. (2007), *La Mission chrétienne à l'épreuve de la tradition ancestrale (Congo belge 1891-1933). La Croix et la chèvre*, Paris : Karthala, 411 p.
- QUAGHEBEUR, M. (2006), « Un continent littéraire singulier », in *Nouvelle Histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan (pour la traduction française), 421 p ; p. 11-14.
- (1992) « Ils parlent, écoutons-les ! », dans *Papier blanc, encre noir. Cent ans de littérature francophone en Afrique centrale (Zaïre, Rwanda et Burundi)*, Bruxelles : Cellule « Fin de Siècle », 73 p ; p. 9-15.
- RICARD, A. (1996), « Histoire d'âmes et autobiographie au Zaïre », in *Littératures autobiographiques de la francophonie. Actes du Colloque de Bordeaux 21, 22 et 23 mai 1994*, Bordeaux / Paris : C.E.L.F.A. / L'Harmattan, 351 p ; p. 138-139.
- (2002) « Clémentine Nzuji à Lubumbashi en décembre 2001 », in *Figures et paradoxes de l'Histoire, op. cit.*, p. 559.
- RUBANGO, N. Y. (2007), « De Lovanium à la Kasapa via caserne : mémoire d'un pèlerin métis », in *L'Université dans le devenir, op. cit.*, p. 97-124.
- RUDURI-KWEZIL, B. (1972), « Littérature zaïroise depuis 1968 », in *Synthèses*, n° 1, décembre, p. 48-54. Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Campus de Lubumbashi, Faculté des Lettres.
- RWANFIZI, N. B. (1974), « Les Auteurs des Revues Estudiantines (sic) publiées au Campus de

- Lubumbashi depuis la création de l'UNAZA », in *Elimu. Revue des Sciences Humaines*, 1^{re} Année n° 2, mars-avril, p. 125-130. Lubumbashi, Presses Universitaires du Zaïre.
- SUMAILI, N-L (1974), « Actants, fonctions et conflit dans « N'Gobila des Mswata de Lomami-Tshibamba », in *Elimu. Revue des Sciences Humaines*, 1^{re} année, n° 2, mars-avril, p. 37-43. Campus Universitaires et Instituts Supérieurs de l'Université Nationale du Zaïre (UNAZA).
- (1976) « Éditorial : en quête de paramètres nouveaux », in *Jiwe*, n° 4, avril, p. 3-4. Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Campus de Lubumbashi.

2. Ouvrages

- DIOP, P. S. (2006), *Croire en l'homme. Mélanges offerts au Professeur Georges Ngala à l'occasion de ses soixante-dix ans*, Paris, L'Harmattan, 386 p.
- DJUNGU-SIMBA, C. K. (2007), *Les Écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*, Metz : Université Paul Verlaine, Centre de Recherches « Écritures », coll. « Littérature des Mondes Contemporains », Série « Afriques », n° 4, 329 p.
- FAÏK-NZUJI, M. (1974), *Kasala : chant héroïque luba*, Lubumbashi : Presses Universitaires du Zaïre.
- FRAITURE, P. P. (2003), *Le Congo belge et son récit francophone à la veille des indépendances sous l'empire du royaume*, Paris : L'Harmattan, 310 p.
- HALEN, P. (1993), « *Le Petit belge avait vu grand* ». *Une littérature coloniale*, Bruxelles : Labor, 397 p.
- & RIESZ, J., dir. (1995), *Littératures du Congo-Zaïre. Actes du colloque international de Bayreuth (22-24 juillet 1993)*, Amsterdam / Atlanta : Rodopi, coll. « Matatu », n° 13-14.
- JEWSIEWICKI, B. & RUBANGO, N. Y. (2005), *Littérature francophone, université et société au Congo-Zaïre. Hommage à Victor Paulin Bol*, Paris : L'Harmattan, 308 p.
- KADIMA-NZUJI, M. (1973), *Bibliographie littéraire de la République du Zaïre 1931-1972*, Lubumbashi : CELRIA, 60 p. Université Nationale du Zaïre, Faculté des Lettres, Lubumbashi.
- (1984) *La Littérature zaïroise de langue française (1945-1965)*, Paris : Karthala, coll. « Littératures Nationales », 345 p.
- & GBANOU, S. K. (2003), dir., *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société. Mélanges offerts à V. Y. Mudimbe*, Paris : L'Harmattan / Bruxelles : AML, coll. « Papier Blanc, Encre Noire », 590 p.

- M'BOKOLO, E. (2007), « Préface », in *L'Université dans le devenir de l'Afrique. Un demi-siècle de présence au Congo-Zaïre*, Bruxelles : CUD / Paris : L'Harmattan.
- MUDIMBE, V. Y. (1972), *Autour de « La Nation ». Leçons de civismes. Introduction*, Kinshasa / Lubumbashi : Mont Noir, 95 p.
- MUDIMBE, V. Y., dir. (1976), *Le Vocabulaire politique zaïrois*, Lubumbashi : Centre de Linguistique Théorique et Appliquée (CELTA), 118 p. Université Nationale du Zaïre, Faculté des Lettres, Lubumbashi.
- MUFUTA, P. (1969), *Les Chants kasala des Luba*, Paris : Julliard, 294 p.
- MULONGO KALONDA-BA-MPETA, H. (2009), *De la marginalisation à la nationalisation : un parcours authentique. Dictionnaire de la littérature congolaise de langue française*, Lubumbashi : CELTRAM (Université de Lubumbashi).
- NGAL, G. (2008), *Littératures congolaises de la RDC 1482-2007*, Paris : L'Harmattan.
- RIVA, S. (2006), *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan (pour la traduction française), 421 p.
- TSHITUNGU NKONGOLO, A. (2000), *Aux pays du grand fleuve et des grands lacs*, tome I [*Chocs et rencontres des cultures (de 1885 à nos jours)*], Bruxelles : Archives et Musée de la Littérature, 508 p.

VIII. ÉTUDES SUR LES LITTÉRATURES AFRICAINE ET ANTILLAISE

A. Articles

- ARON, P. (2001), « Le Fait littéraire francophone », in *Les Champs littéraires africains*, Paris : Karthala, 342 p ; p. 39-55.
- BELUGUE, G. (2004), « L'oralité de Glissant et Chamoiseau. Une subversion masquée », in *Oralités subversives*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 212 p ; p. 77-95.
- BETI, M. (1997), « L'Affaire Calixthe Beyala ou comment sortir du néocolonialisme en littérature », in *Palabres. Art. Philosophie. Littérature*, Vol. I, n° 3 & 4 [*Intertextualité et plagiat en littérature africaine*], Bremen, p. 39-48.
- BIDIMA, J. G. (2002), « Introduction. De la traversée : raconter des expériences, partager le sens », in *Rue Descartes*, 2, n° 36 [*Philosophies africaines : traversées des expériences*], juin, p. 7-18.
- BONNET, V. (2001), « L'affirmation d'un champ littéraire franco-antillais », in *Les Champs littéraires africains*, op. cit., p. 138-149.

- BRAHIMI, D. (1986), « Littérature algérienne et conscience nationale. Avant l'Indépendance », in *Notre Librairie*, n° 85 [*Littératures nationales 3. Histoire et identité*], octobre-décembre, p. 23-28.
- BRIÈRE, É (2006), « Quand la marge atteint le centre ou de la difficulté de se faire entendre : Mongo Beti et le postcolonialisme », in *Francophonie littéraire du sud. Un divers singulier. Afrique, Maghreb, Antilles*, Paris : L'Harmattan, 286 p. ; p. 57-70.
- DELAS, D. (2003), « Décrire la relation : de l'implicite au cru », in *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 151 [*Sexualité et écriture*], juillet-septembre, p. 2-7.
- (2008) « Du faux, du sale et du ventre. De la poésie de Tchicaya U Tam'si », in *Notre Librairie*, n° 171 [*Tchikaya passion*], octobre-décembre, p. 63-68.
- DÉRIVE, J. (2001), « "Champ littéraire" et oralité africaine : problématique », in *Les Champs littéraires africains*, Paris : Karthala, 342 p ; p. 87-111.
- DJUNGU-SIMBA, C. K. (2001), « Une littérature de marché à Kinshasa », in *Les Champs littéraires, op. cit.*, p. 177-191.
- GÉRARD, A. (1988), « Problématique d'une histoire littéraire du monde Caraïbe », in *Revue de Littérature Comparée*, n° 1, janvier-mars, p. 45-56.
- HELLER-GOLDENBERG, L. (2001), « Assia Djebar, l'écriture de l'oralité et des voix qui l'assiègent », in *Études Francophones*, n° 2, Vol. XVI, automne, p. 25-31.
- JACQUEMIN, J.-P. (1972-1973), « Sembene Ousmane, écrivain public », in *Lectures Africaines*, Vol. I, Fasc. 2, p. 82-98. Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Faculté des Lettres, Lubumbashi.
- KAVWAHIREHI, K. (2004), « La littérature orale comme production coloniale », in *Cahiers d'Études africaines*, XLIV (4), 176, p. 793-813.
- KESTELOOT, L. (1999), « Négritude et créolité », in *Francophonie et identités culturelles*, Paris : Karthala.
- KOM, A. (2007), "African Absence, a Literature without Voice", in *African Literature. Anthology of Criticism and Theory*, Malden / Oxford / Carlton: Blackwell Publishing, 774 p. ; p. 149-161.
- LARONDE (M.), « Stratégies rhétoriques du discours décentré », in *Littératures des immigrations I. Un Espace littéraire émergent*, Paris : L'Harmattan, 1995, p. 29-40.
- MOURALIS, B. (1986), « Pays réels, pays d'utopie », in *Notre Librairie*, n° 84 (*Littératures nationales 2. Langues et frontières*), juillet-septembre, p. 48-55.
- « Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine », in *Les Champs littéraires, op. cit.*, p. 57-71.

- NGAL, M. a M. (1972-1973), « Les orientations actuelles de la littérature et de la pensée africaines », in *Lectures Africaines*, Volume I, Fascicule 2, p. 51-56. Centre d'Études des Littératures Romanes d'Inspiration Africaine (CELRIA), Faculté des Lettres, Université Nationale du Zaïre (UNAZA), Lubumbashi.
- (1986) « Les littératures nationales : mode ou problématique ? », in *Notre Librairie*, n° 83 [*Les littératures nationales 1. Mode ou problématique*], p. 25-28.
- OBERHAUSEN, B. (2006), « Enjeux transgénériques : transculturation narrative dans l'œuvre de Césaire », in *Francophonie littéraire du sud. Un divers singulier. Afrique, Maghreb, Antilles*, Paris : L'Harmattan, 286 p ; p. 135-152.
- PORRA, V. (2005), « De la marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaines ? », in *Revue de Littérature Comparée* (Paris : Didier Littératures), n° 314, 2, p. 205-225.
- RIESZ, J. (2001), « Littérature coloniale et littérature africaine : hypotexte et hypertexte », in *Les Champs littéraires*, p. 115-134.
- SEMUJANGA, J., « Présentation. La littérature africaine et ses discours critiques », in *Études Françaises*, n° 37, 2, p. 7.
- SOUBIAS, P. (2001), « La question du destinataire dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma », in *Les Champs littéraires, op. cit.*, p. 229- 241.
- VIGNONDÉ, J.-N. (1986), « Littératures nationales ou cri pluriel ? », in *Notre Librairie*, n° 85 [*Littératures nationales 3. Histoire et identité*], octobre-décembre, p. 85-91.
- WYNCHANK, A. (1994), « Réponse de Sony Labou Tansi aux dictatures : une satire ménippée. L'univers carnavalesque de Sony Labou Tansi », in *Présence Francophone*, n° 45, p. 132-149.
- (2001) « Une transposition artistique : le film *Hyènes*, de Djibril Diop Mambety », in *Les Champs littéraires, op. cit.*, p. 313-334.

B. Ouvrages

- ADOTEVI, S. S. (1972), *Négritude et négrologues*, Paris : Union Générale des Éditions, coll. « 10 / 18 » (Réédition : Paris : Le Castor Astral, coll. « Essais. Document », 1998, 216 p.).
- ANOZIE, S. (1970), *Sociologie du roman africain. Réalisme, structure et détermination*, Paris : Aubier-Montaigne, 268 p.
- BRIÈRE, É. A. (1993), *Le Roman camerounais et ses discours*, Ivry : Nouvelles du Sud, 268 p.
- DABLA, S. (1986), *Nouvelles Écritures africaines. Romanciers de la deuxième génération*,

- Paris : L'Harmattan (Réédition : Paris : L'Harmattan, 2000, 255 p.).
- DIAWARA, F. (1972), *Le Manifeste du primitif*, Paris : Grasset.
- DJIFFACK, A., dir. (2005), *Mongo Beti, le Rebelle*, 2 Tomes, Paris : Gallimard, 416 p.
- HAUSSER, M. (1988), *Pour une poétique de la négritude*, tome I, Paris : Silex, 407 p.
- HUANNOU, A. (1984), *La Littérature béninoise de langue française des origines à nos jours*, Paris : ACCT / Karthala, coll. « Littératures Nationales », 333 p.
- IRELE, A. (1981), *The African Experience in Literature and Ideology*, London: Heinemann, 216 p. (Réédition: Bloomington: Indiana University Press, 1990).
- JOUBERT, J.-L., dir. (1995), *Littératures francophones d'Afrique Centrale*, Paris : Nathan International.
- JULES-ROSETTE, B. (1998), *Black Paris. The African Writers' Landscape*, Urbana / Chicago: University of Ullinois Press, 350 p.
- KAZI-TANI, N.-A. (1995), *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*, Paris : L'Harmattan, 352 p.
- MAKOUTA-MBOUKOU, J. P. (1980), *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française. Problèmes culturels et littéraires*, Dakar : N. É. A., 349 p.
- MATESO, L. (1986), *La Littérature africaine et sa critique*, Paris : ACCT-Karthala, 399 p.
- MOURALIS, B. (1984), *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris : Silex, 572 p.
- NGAL, M. a M. (1973), *Tendances actuelles de la littérature africaine d'expression française*, Kinshasa : Mont Noir, 62 p.
- NGAL, M. a M. (1975), *Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie*, Dakar / Abidjan : N.É.A., 293 p.
- NGAL, G. (1994), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris : L'Harmattan, 137 p.
- NGUGI, W. T. (1986), *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*, Oxford: James Currey, 113 p.
- TIDJANI-SERPOS, N. (1987), *Aspects de la critique africaine*, tome I, Paris : Silex, 293 p.
- TOWA, M. (1971), *L. S. Senghor. Négritude ou servitude ?*, Yaoundé : CLÉ, 115 p.
- WYNCHANK, A. (2003), *Djibril Diop Mambety ou le voyage du voyant*, Paris : A3, 128 p.

IX. ÉTUDES GÉNÉRALES SUR LA LITTÉRATURE

A. Articles

- BONN, C. & GARNIER, X. (1997), « Littérature francophone ou francophonie littéraire ? », in *Littérature francophone 1. Le Roman*, Paris : Hatier / AUPELF-UREF, 351 p ; p. 9-18.
- FEMAN ORENSTEIN, G. (1984), « Une vision gynécocentrique dans l'art et la littérature féministes et contemporains », in *Études Littéraires*, n° 1 [*Le Mythe littéraire et l'histoire*], Vol. 17, avril, p. 143-160.
- HAMON, P. (1974), « Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique », in *Littérature*, n° 14 [*L'effet littéraire*], mai, p. 114-122.
- LACHAUD, M. (2002), « Du corps abject à une métaphysique de l'obscène : l'œuvre de Harry Crews », in *La Voix du Regard*, n° 15, automne, p. 62-66.
- LÉARD (J.-M.) & MICHON (J.), « Présentation », in *Études Littéraires*, n° 1 [*Sémiotique textuelle et Histoire du Québec*], vol. 14, avril 1981, p. 7-15.
- LÉARD (J.-M.), « Du sémantique au sémiotique en littérature : la modernité romanesque au Québec », in *Études Littéraires*, *idem*, pp. 17-60.
- NYSSSEN, H. (1990), « Du paratexte à la mise en scène », in *Corps Écrit*, n° 33, p. 61-71.
- SANDRAS, M. (1972), « Le blanc, l'alinéa », in *Communications*, n° 19 [*Le texte. De la théorie à la recherche*], Paris : Seuil, p. 105-114.
- VAREILLE, J.-C. (1984), « À propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage », in *Études Littéraires*, Vol. 17, n° 1 [*Le Mythe littéraire et l'histoire*], avril, p. 13-44.
- VIART, D. (1972), « Paludes e(s)t son double », in *Communications*, n° 19 [*Le texte. De la théorie à la recherche*], Paris : Seuil, p. 51-59.

B. Anthologies

- BURRHENE, V. & COTTON, R.-F. (1981), *Profils et perspectives*, Kinshasa : Afrique Éditions.
- HAMBURSIN, M. (2000), *Textes en archipels. Anthologie*, Bruxelles : De Boeck Duculot, 3^e éd., 642 p.

C. Ouvrages

- ALBÉRÈS, R.-M. (1979), *Histoire du roman moderne*, Paris : Albin Michel, 460 p.
- ALBOÛY, P. (2005), *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris : Armand Colin, 175 p.
- BATAILLE, G. (1957), *La Littérature et le mal*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 247 p.
- BONN & al., dir., (1997), *Littérature francophone 1. Le Roman*, Paris : Hatier / AUPELF-UREF, 352 p.
- FLIEDER, L. (1998), *Le Roman français contemporain*, Paris : Seuil, coll. « Mémo », 96 p.
- GÉNETTE, G. (1982), *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 470 p.
- (1987), *Seuils*, Paris : Seuil, 394 p.
- GLISSANT, É. (1996), *Faulkner, Mississippi*, Paris : Stock, 357 p.
- GRESSET, M. (1982), *Faulkner ou la fascination. Poétique du regard*, Paris : Klincksieck, coll. « Études Anglo-Saxonnes », 290 p.
- LAVERGNE, P. (1985), *André Breton et le mythe*, Paris : José Corti, 121 p.
- LORAUX (N.), *Les Mères en deuil*, Paris : Seuil, 1990, 152 p.
- MEIZOZ, J. (2001), *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat* (Préface de Pierre Bourdieu), Genève : Droz, 510 p.
- MIGNOLO, W. D. (1995), *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization*, Ann Arbor: University Press of Michigan, 488 p. (Réédition, 2003).
- RIESZ, J. & PORRA, V., dir. (1998), *Français et francophones. Tendances centrifuges et centripète dans les littératures françaises / francophones d'aujourd'hui*, Bayreuth : Schultz & Stellmacher, Bayreuther Frankophone Studien Bd. 2, 220 p.
- RAIMOND, M. (1981), *Le Roman depuis la Révolution*, Paris : Armand Colin, coll. « Cursus. Lettres » (Réédition, *Le Roman*, 2002, 190 p.).
- RISSET, J. (1995), *L'Anagramme du Désir sur la Délie de Maurice Scève*, Paris : Fourbis, 203 p.
- SPÂNU, P. (1997), *Albert Thibaudet ou le sens de l'autre*, Editura Fundației Chemarea IAȘI, 230 p.
- SULEIMAN, R. (1983), *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris : P. U. F., coll. « Écriture », 320 p.

X. ÉTUDES DE SOCIOLOGIE DE LA LITTÉRATURE

A. Articles

- BARBÉRIS, P. (2005), "La sociocritique", in *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris: Armand Colin, 2^e éd., 270 p. ; p. 151-182.
- BOURDIEU, P. (1971), « Le marché des biens symboliques », in *L'Année Sociologique*, Vol.22, p. 49-126.
- (1984) « Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode », in *Lendemain*, n° 36, Vol. 9, p. 5-20.
- (1991) « Le champ littéraire », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 89, septembre 1991, pp. 3-46.
- CORNILLE, J.-L. (2005), « La mort de l'éditeur », in *Figures de l'éditeur*, Paris : Nouveau Monde Éditions, coll. « Représentations, Savoirs, Compétences, Territoires », 350 p. ; p. 43-57.
- COULIBALY, B. (2007), « Procès en diffamation : L'Harmattan assigné en justice », in *L'Essor*, n° 15869 du 11 janvier.
- DOZO, B.-O (2006), « À propos de la création d'un lieu de sociabilité littéraire institué : analyse des débats et des enjeux qui ont précédé la création de l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique », in *Tangence*, n° 80, p. 59-84.
- DURAND, P. (2001), « Introduction à une sociologie des champs symboliques », in *Les Champs littéraires*, *op. cit.*, p. 19-38.
- FONKOUA, R. & HALEN, P. (2001), « Avant-propos », in *Les Champs littéraires*, *op. cit.*, p. 7-16.
- FORTIER, F. & MERCIER, A. (1998), « Le récit, émergence d'une pratique : le volet institutionnel », in *Voix et images*, vol. XXIII, n° 3 (69), printemps, p. 439-460.
- LUMBROSO, O. (2001), « Quand détruire, c'est créer. Censure et autocensure dans la genèse de *L'Assommoir* », in *Poétique*, n° 125, février / Seuil, p. 33-50.
- LUNEAU (M.-P.), « De la culpabilité d'être marchand : duplicité de l'auteur-éditeur. L'exemple de Jacques Godbout », in *Figures de l'éditeur*, *op. cit.*, p. 59-71.
- MONTANDON, A. (1982), « Introduction », in *Le Lecteur et la lecture dans l'œuvre. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand : Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 205 p.; p. 1-8.

OUVRY-VIAL, B. (2005), « Le savoir-lire de l'éditeur ? Présupposés et modalités », in *Figures de l'éditeur, op. cit.*, p. 227-244.

B. Ouvrages

BOURDIEU, P. (1992), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, coll. « Libre Examen », 486 p.

CASANOVA, P. (1999), *La République mondiale des lettres*, Paris : Seuil (Réédition : Paris : Seuil, coll. « Points », 504 p.).

CITTI, P. & DÉTRIE, M., dir. (1992), *Le Champ littéraire*, Paris : Vrin, 161 p.

CORNILLE, J.-L. (1994), *Le Volume de la voix*, Andrein (Sauveterre-du-Béarn) : Noésis, 74 p.

DARNTON, R. (1991), *Édition et sédition. L'Univers de la littérature clandestine au XVIIIe Siècle*, Paris : Gallimard, 279 p.

DUBOIS, J. (2005), *L'institution de la littérature. Essai*, Bruxelles : Labor, coll. « Espace Nord / Références », nouvelle éd., 240 p.

----- (2007), *Stendhal. Une Sociologie de la littérature*, Paris : La Découverte, 251 p.

ESCARPIT, R. (1958), *Sociologie de la littérature*, Paris : P. U. F., coll. « Que Sais-Je ? », 128 p. (Réédition, 2006)

----- dir. (1970), *Le Littéraire et le Social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris : Flammarion, coll. « Sciences de l'Homme », 315 p.

GOLDMANN, L. (1965), *Pour une sociologie du roman*, Paris : Gallimard.

MEIZOZ, J. (2001), *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève : Droz, 510 p.

----- (2004) *L'Œil sociologue et la littérature. Essais*, Genève / Paris : Slatkine Érudition, 244 p.

N'GORAN, D. K. (2009), *Le Champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, Paris : L'Harmattan, 292 p.

ROSIER, J.-M. & al. (2000), *L'Image de l'écrivain aujourd'hui. S'appropriier le champ littéraire. Propositions pour travailler sur l'institution littéraire en classe de français*, Bruxelles : De Boeck Université / Duculot, 208 p.

VIALA, A. (1985), *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris : Minit, coll. « Critique », 317 p.

XI. THÉORIES LITTÉRAIRES

A. Articles

- BARTHES, R. (1972), « Jeunes chercheurs », in *Communications*, n° 19 [*Le Texte de la théorie à la recherche*], Seuil, p. 1-5.
- CAMARA, B. (2003), « L'horizon d'interrogation du nouveau roman », in *Langues & Littératures*, n° 7, janvier, p. 231-248. Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal.
- CANVAT, K. (1992), « Interprétation du texte littéraire et cadrage générique », in *Pratiques*, n° 76 [L'Interprétation des textes], décembre, p. 33-53.
- GENETTE, G. (2001), « Peut-on parler d'une critique immanente ? », in *Poétique*, n° 126, avril / Seuil, p. 131-150.

B. Ouvrages

- BARTHES, R. & al. (1977), *Poétique du récit*, Paris : Seuil, coll. « Points », 180 p.
- BERGEZ, D. & al. (2005), *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris : Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2^e éd., 153 p.
- BESSIÈRE, J. (1990), *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Bruxelles : Pierre Mardaga, 338 p.
- BHABHA, H. K. (2007), *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. de Françoise Bouillot, Paris : Payot & Rivages, 414 p.
- GLISSANT, É. (1996), *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard, 147 p.
- ISER, W. (1985), *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles : Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et Langage », 404 p. (Réédition, 1995).
- LOTMAN, I. (1973), *La Structure du texte artistique*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 415 p.
- RICARDOU, J. (1971), *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris : Seuil, 265 p.
- RICŒUR, P. (1983), *Temps et récit*, Tome I [*L'Intrigue et le récit historique*], Paris : Seuil, 406 p.
- ROBBE-GRILLET, A. (1984), *Le Miroir qui revient*, Paris : Minuit, coll. « Minuit », 231 p.
- SARTRE, J.-P. (1948), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard (Réédition, coll. « Folio »),

1973, 307 p.).

WELLEK, R. & WARREN, A. (1971), *La Théorie littéraire*, trad. de l'anglais par J.-P. Audignier et J. Gattégno, Paris : Seuil, 398 p.

XII. ÉTUDES DE LINGUISTIQUE ET DE SOCIOLINGUISTIQUE

A. Articles

OLIVIÉRI, C. & VOISIN, J.-P. (1984), « Le français dans les pays francophones d'Afrique et de l'Océan Indien », in *Aspects d'une politique de diffusion du français langue étrangère depuis 1945. Matériaux pour une histoire*, Paris : Hatier, 256 p. ; p. 219-225.

SALON, A. (1984), « Pour une grande action culturelle (pour que France vive) », in *Aspects d'une politique de diffusion du français langue étrangère, op. cit.*, p. 190-200.

B. Ouvrages

BOURDIEU, P. (1982), *Ce que parler veut dire. L'Économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard, 248 p.

COSTE, D. (1984), *Aspects d'une politique de diffusion du français langue étrangère depuis 1945. Matériaux pour une histoire*, Paris : Hatier, 256 p.

GREVISSE, M. (1979), *Le Français correct. Guide pratique*, Paris / Gembloux : Duculot, 2^e éd. revue, 440 p.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980), *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin, coll. « Linguistique », 290 p.

LAYGUES, B. (2002), *Évitez de dire... Dites plutôt...*, Paris : Albin Michel, coll. « Les Dicos d'or de Bernard Pivot », 213 p.

MAINGUENEAU, D. (1976), *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris : Hachette Université, 192 p.

----- (1987), *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris : Hachette, 144 p.

----- (1991), *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris : Hachette Supérieur, coll. « Hachette Université. Linguistique », 268 p.

----- *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand Colin, coll. « U Lettres », 261 p.

MUDIMBE, V. Y. (1979), *Air. Étude sémantique*, Vienne: Acta Ethnologica et Linguistica, IX-454 p.

MUDIMBE, V. Y. & al. (1976), *Le Vocabulaire politique zairois. Une étude de sociolinguistique*,

- Lubumbashi : Centre de Linguistique Théorique et Appliquée (CELTA), Université Nationale du Zaïre, Faculté des Lettres, coll. « Travaux et Recherches », 118 p.
- WALTER, H. (1997), *L'Aventure des mots français venus d'ailleurs*, Paris : Robert Laffont, 345 p.

XIII. AUTRES

A. Articles

- APPIAH, K. A. (1992), « Inventing an African Practice in Philosophy: Epistemological Issues », in *The Surreptitious Speech. Présence Africaine and the Politics of Otherness 1947-1948*, Chicago / London: The University of Chicago Press, 1992, 463 p.; p. 227-237.
- FOUCAULT, M. (1971), « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », in *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris : P.U.F., coll. «Épiméthée», p. 145-172.
- GODELIER, M. (1978), « Pouvoir et langage. Réflexions sur les paradigmes et les paradoxes de la légitimité des rapports de domination et d'oppression », in *Communications*, n° 28 [À Georges Friedmann. *Idéologies, discours, pouvoirs*], p. 21-27.
- RICOEUR, P. (1961), « Civilisation universelle et cultures nationales », in *Esprit*, n° 3, octobre, p. 439-453.
- WOOD, D. (1997), « Identity and violence », in *Cultural Readings on Imperialism : Edward Said and the Gravity of History*, New York: Saint Martin's Press, 304 p. ; 194-211.

B. Ouvrages

- BALANDIER, G. (1985), *Le Détour. Pouvoir et modernité*, Paris : Fayard, 266 p.
- BASTIDE, R. (1967), *Les Amériques noires. Les Civilisations africaines dans le nouveau monde*, Paris : L'Harmattan, 236 p. (Réédition : Paris : L'Harmattan, 1996).
- BEAUD, M. (2001), *L'Art de la thèse. Comment préparer et rédiger une thèse de doctorat, un mémoire de DEA ou de maîtrise ou tout autre travail universitaire*, Paris : La Découverte & Syros, coll. « Guides. Repères », 197 p.
- BETI, M. (1972), *Main basse sur le Cameroun. Autopsie d'une décolonisation*, Paris : Présence Africaine (Réédition : Paris : La Découverte, coll. « (Re)découverte », 2000).
- BIMWENYI KWESHI, O. (1981), *Discours théologique négro-africain. Problème des fondements*, Paris : Présence Africaine, 681 p.

- BOURDIEU, P. (1979), *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris : Minuit, coll. « Le Sens Commun », 672 p.
- (1980), *Le Sens pratique*, Paris : Minuit, 480 p.
- (1982), *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard, 248 p.
- (1998), *La Domination masculine*, Paris : Seuil, 134 p.
- CASTORIADIS, C. (1975), *L'Institution de l'imaginaire*, Paris : Seuil (Réédition : Paris : Seuil, coll. « Points. Essais », 1999, 540 p.).
- (1986), *Domaines de l'homme. Les Carrefours du labyrinthe II*, Paris : Seuil, 455 p. (Réédition : Paris : Seuil, coll. « Points. Essais », 1999).
- CERTEAU, M. de (1990), *L'Invention du quotidien, Tome I, Arts de faire*, Paris : Gallimard, coll. « Folio. Essai », 344 p.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1972), *L'Anti-Œdipe*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 494 p.
- (1972), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 159 p.
- DERRIDA, J. (1972), *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit, coll. « Critique », 396 p.
- (1972), *La Dissémination*, Paris : Seuil, 413 p.
- (1991) *L'Autre cap* suivi de *La Démocratie ajournée*, Paris : Minuit, 124 p.
- DURAND, G. (1960), *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : P.U.F. (Réédition : Paris : Dunod, coll. « Psycho Sup », 535 p.).
- FINKIELKRAUT, A. (1987), *La Défaite de la pensée. Essai*, Paris : Gallimard, 1987, 165 p.
- FOUCAULT, M. (1963), *Raymond Roussel*, Paris: Gallimard, 216 p.
- (1969), *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 275 p.
- (1971), *L'Ordre du discours*, Paris : Gallimard, 88 p.
- (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 328 p.
- (2002), *Dits et écrits, 1976-1988*, Paris : Gallimard, 1736 p.
- (1976), *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 213 p.
- GAULEJAC, V. de (1999), *L'Histoire en héritage. Roman familial et trajectoire sociale*, Paris : Desclée de Brouwer, 222 p.
- GOODY, J. (1986), *La Logique de l'écriture*, Paris : Armand Colin, 198 p.
- KRISTEVA, J. (1993), *Les Nouvelles maladies de l'âme*, Paris : Fayard, 351 p.
- LEFORT, C. (1978), *Les Formes de l'histoire. Essais d'anthropologie politique*, Paris : Gallimard, 568 p.
- LUGAN, B. (1991), *Afrique, bilan de la décolonisation*, Paris : Perrin, 304 p.
- LYOTARD, J.-F. (1979), *La Condition post-moderne*, Paris : Minuit, coll. « Critique », 128 p.

- MABIKA, K. (1965), *La Remise en question. Base de la décolonisation mentale*, Bruxelles : Remarques Africaines, coll. « Études Congolaises » (Réédition : Kinshasa, LASK, 1990).
- MAFFESOLI, M. (1988), *Le Temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris : Méridiens Klincksieck, 226 p.
- (2003) *Notes sur la postmodernité. Le Lieu fait lien* suivi de TACUSSEL (P.), *La Hauteur du quotidien. À propos de l'œuvre de Michel Maffesoli*, Paris : Institut du Monde Arabe / Félin.
- MBEMBE, A. (2000), *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris : Karthala, 295 p.
- MUDIMBE, V. Y. (1973), *L'Autre face du royaume. Une introduction à la critique des langages en folie*, Lausanne : L'Age d'Homme, 154 p.
- (1982), *L'Odeur du Père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique*, Paris: Présence Africaine, 203 p.
- (1988), *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 241 p.
- (1994), *The Idea of Africa*, Bloomington: Indiana University Press, xvii+ 234 p.
- (1994), *Les Corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin africain à la bénédictine*, Paris / Montréal : Présence Africaine / Humanitas, 228 p.
- N'DIAYE, J.-P. (1969), *Élites africaines et culture occidentale. Assimilation ou résistance ?*, Paris : Présence Africaine, 216 p.
- ORTIGUES, M.-C. & E. (1973), *Œdipe africain*, Paris : Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 438 p.
- RICOEUR, P. (1955), *Histoire et vérité*, Paris : Seuil.
- (1990) *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 424 p.
- SAÏD, E. (1993), *Culture and Imperialism*, London: Vintage Books, XIII+444 p.
- SEGALEN, M. (2000), *Sociologie de la famille*, Paris : Armand Colin /HER.
- SERRES, M. (1974), *Hermès III. La Traduction*, Paris : Minuit, 271 p.
- ZIEGLER, J. (1980), *Retournez les fusils ! Manuel de sociologie d'opposition*, Paris : Seuil, 218 p.

SITOGRAPHIE

I. ÉTUDES DE L'AUTEUR SUR LA LITTÉRATURE AFRICAINE ET LA SOCIÉTÉ CONGOLAISE

NGANDU NKASHAMA (P.), « Littératures, langues et ethnicités : le pluriel », en ligne à l'adresse :

[<http://www.mondesfrancophones.com/espaces/Afriques/articles/ethnicite/>],

consulté le 22 novembre 2006.

--- « En exclusivité : Interview avec le Professeur Pius Ngandu Kashama (sic) », in *Congo*

Vision, en ligne à l'adresse : [http://www.congovision.com/interviews/ngandu_pius.html],

consulté le 23 juillet 2007.

---- « Césaire, le Congo et le discours littéraire », disponible à l'adresse

[[http://mondesfrancophones.com/espaces/caraiibes/cesaire-le-congo-et-le-discours-](http://mondesfrancophones.com/espaces/caraiibes/cesaire-le-congo-et-le-discours-litteraire/)

[litteraire/](http://mondesfrancophones.com/espaces/caraiibes/cesaire-le-congo-et-le-discours-litteraire/)], consulté le 1^{er} décembre 2009.

---- « De la métaphore à l'image mythique : aspects sacrés de l'environnement », disponible à

l'adresse [[http://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/de-la-metaphore-a-](http://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/de-la-metaphore-a-%e2%80%99image-mythique/)

[%e2%80%99image-mythique/](http://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/de-la-metaphore-a-%e2%80%99image-mythique/)], consulté le 1^{er} décembre 2009.

---- « Symboles et métaphores cosmiques dans "Yemadja" de Monique Mbeka Phoba »,

disponible à l'adresse [[http://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/symboles-et-](http://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/symboles-et-metaphores-cosmiques-dans-yemadja-de-monique-mbeka-phoba)

[metaphores-cosmiques-dans-yemadja-de-monique-mbeka-phoba](http://mondesfrancophones.com/espaces/afriques/symboles-et-metaphores-cosmiques-dans-yemadja-de-monique-mbeka-phoba)], consulté le 1^{er} décembre

2009.

---- « Questions et interrogations autour des cerveaux en fuite », disponible à l'adresse

[<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2002pnn>], consulté le 31 mai 2010.

II. ÉTUDES DE CRITIQUE ET D'INSTITUTION LITTÉRAIRES

BISANSWA KALULU (J.), « V. Y. Mudimbe », in *Cahiers d'Études Africaines*, n° 160, 2000,

disponible à l'adresse [<http://etudesafricaines.revues.org/index45.html>], consulté le 4

novembre 2009.

BRINKER (V.), « Vagabondages et déroutés », disponible à l'adresse [[http://la-plume-](http://la-plume-francophone.over-blog.com/categorie-10192207.html)

[francophone.over-blog.com/categorie-10192207.html](http://la-plume-francophone.over-blog.com/categorie-10192207.html)], consulté le 11 février 2011.

CLÉMENT (J.), « L'hypertexte de fiction : naissance d'un nouveau genre ? », disponible à

l'adresse [<http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles>], consulté le 27 février 2007.

- DEBAENE (V.), « Définition du champ », disponible à l'adresse [[http://www.fabula.org/atelier.php ? D%26acute%3Bfinition&_du_champ](http://www.fabula.org/atelier.php?D%26acute%3Bfinition&_du_champ)], consulté le 20 janvier 2009.
- DEVEVEY (E.), « Présence Africaine / François Maspéro, enquêtes sur deux aventures éditoriales », disponible à l'adresse [<http://malfini.ens-lyon.fr/document.php?id=156>], consulté le 2 août 2010.
- DUCOURNEAU (C.), « De la scène énonciative des *Soleils des indépendances* à celle d'*Allah n'est pas obligé...* », in *CONTEXTES*, n ° 1, septembre 2006 [mis en ligne le 15 septembre 2006], disponible à l'adresse : [<http://contextes.revues.org/index77.html>], consulté le 16 mars 2010.
- « Étude de présence africaine : une revue et une maison d'édition au service de la culture africaine », disponible à l'adresse : [<http://www.limag.refer.org/Cours/Exposes2002/PresenceAfricaineParise.htm>], consulté le 17 août 2010.
- KAEMPER (J.) & ZANGHI (F.), « La voix narrative. Méthodes et problèmes », disponible à l'adresse : [<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vningtr.html>], consulté le 8 septembre 2009.
- LEFLAIVE (F.), « Universalité et littérature francophone post-coloniale », disponible à l'adresse : [http://sites.univ-lyon2.fr/semio2004/IMG/pdf/session_50pdf]
- MAGNIER (B.), « Mbwil a Mpang Georges Ngal : Giambatista Viko ou le viol du discours africain—L'errance » disponible à l'adresse : [http://www.cec-ong.be/index.php?option=com_content&task=view&id=120], consulté le 20 mai 2010.
- MALELA (B.), « De l'illusion de l'altérité : compte rendu du livre de Mouralis (Bernard), *L'illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*, Paris : Honoré Champion, " Bibliothèque de littérature générale et comparée", 2007 », in *CONTEXTES*, disponible à l'adresse : [<http://contextes.revues.org/index632.html>], consulté le 16 mars 2010.
- MEIZOZ (J.), « L'œil sociologue : un point de vue sur la valeur littéraire ? Entretien avec Jérôme Meizoz », in *Vox Poetica*, en ligne à l'adresse : [<http://www.vox-poetica.org/entretiens/meizozint.html>], consulté le 25 septembre 2008.
- MUDIMBE-BOYI (É.), « Pourquoi la littérature », en ligne à l'adresse [www.lepotentiel.com/afficher_article.php?id_edition=&id_article=45710], consulté le 1^{er} décembre 2009.

REGNAULD (H.), *Cours de Master 2. Géographie 2004-5, G.A.S.E (Géographie, Aménagement, Société, Environnement)*, Rennes : Université de Rennes 2, Département de Géographie, disponible à l'adresse [[http://www.ur2.fr/Master2-10-%20Deleuze-Derrida2004-05\[1\]](http://www.ur2.fr/Master2-10-%20Deleuze-Derrida2004-05[1])], consulté le 10 janvier 2009.

SCHWARTZ (A.), « Le règne des livres sans qualités », in *Le Monde diplomatique*, mai 2006, disponible à l'adresse [<http://www.monde-diplomatique.fr/2006>], consulté le 21 juillet 2007.

SORIN (N.), « La figure de l'étranger dans les collections pour la jeunesse chez Hurtubise HMH », disponible à l'adresse [<http://www.unifr.ch/ipg/ARIC/Publications/Bulletin/N°40/>], consulté le 20 février 2010.

III. AUTRES

BOURDIEU (P.), « "Pierre Bourdieu – L'habitus est un système de virtualité qui ne se révèle qu'en situation". Entretiens réalisés par Roger Chartier », disponible à l'adresse : [<http://www.sociotoile.netJarticle51.html>], consulté le 27 septembre 2008.

FAÏK-NZUJI (C. M.), « Réflexion sur l'élaboration et la transmission du savoir en sciences sociales africaines », in *Mots Pluriels*, n° 8, octobre 1998, en ligne à l'adresse [<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP898cfn.html>], consulté le 28 septembre 2008.

KAYEMBE KABEMBA (E.), « Épuration ethnique ou conflit entre les Luba: mémoire, oubli et enjeux d'une véritable réconciliation » (International Conference "Memory and History: Remembering, Forgetting and Forgiving in the Life of the Nation and the Community", University of Cape Town, 9-11 August 2000), disponible à l'adresse : [<http://www.fl.ulaval.ca.celat>], consulté le 26 octobre 2008.

LEBARON (F.), « Pierre Bourdieu. Défense de l'autonomie et nouveau militantisme », disponible à l'adresse [www.u-picardie.fr/labo/curapp/Publications/RPB.Int.FL.pdf], consulté le 20 septembre 2010.

REGNAULD (H.), *Cours de Master 2. Géographie 2004-5, G.A.S.E (Géographie, Aménagement, Société, Environnement)*, Rennes : Université de Rennes 2, Département de Géographie, disponible à l'adresse [[http://www.ur2.fr/Master2-10-%20Deleuze-Derrida2004-05\[1\]](http://www.ur2.fr/Master2-10-%20Deleuze-Derrida2004-05[1])], consulté le 10 janvier 2009.

RUSSE (M.de), « Yemanja fait courir », disponible à l'adresse [<http://www.cyberpresse.ca/international/amerique-latine/201102/04/01-4366882-yamanja-fait-courir-les-foules.php>], consulté le 29 avril 2011.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	1
INTRODUCTION GÉNÉRALE	2
PREMIÈRE PARTIE : LES SCANSIONS D'UN PARCOURS SOCIAL ET INTELLECTUEL	11
Chapitre I – Champ littéraire et discours sur les « origines ».....	12
Chapitre II – À l'ombre de l'école et de l'Université.....	23
Chapitre III – Capitaux, placements et lutte des places.....	30
DEUXIÈME PARTIE : GENÈSE D'UN CHAMP LITTÉRAIRE ET PROBLÈME D'AUTONOMIE	50
Chapitre IV – Jalons d'une critique littéraire autonome.....	53
Chapitre V – Édition, lieux de sociabilité et sédition.....	67
1. La quête d'instances littéraires autonomes.....	67
2. Par-delà la politique et la morale conventionnelle.....	90
Chapitre VI – Paris, capitale de la francophonie ?.....	101
TROISIÈME PARTIE : PARADOXES ET STRATÉGIES D'UNE QUÊTE	108
Chapitre VII – Autobiographie ou autofiction ?.....	110
Chapitre VIII – De l'autonomie d'un espace littéraire.....	114
QUATRIÈME PARTIE : ÉCRITURE DU RÉEL ET IMPULSIONS CRÉATRICES	154
Chapitre IX – Des formes libératrices et insoumises.....	155
1. Le mélange des genres.....	155
2. Usage du « blanc alinéaire » et refus de langages.....	167
3. Discours indirect libre, ironie et jeux de mots.....	171

Chapitre X – Méthode mythique, mythes et phénomènes paranormaux.....	180
1. Méthode mythique ou effets de la métaphorisation généralisée.....	180
2. Le recours aux motifs mythiques et aux mythes.....	183
3. Spectres, transes, folie et nouvelles clairières identitaires.....	199
CONCLUSION GÉNÉRALE	204
BIBLIOGRAPHIE	210
SITOGRAFIE	234

University of Cape Town